فصلنامهٔ علمی فردوس هنر

زمینهٔ انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر
سال سوم، شماره ۹، تابستان ۱۴۰۱
شاپای چاپی: ۲۷۱۷-۲۳۱۷
شاپای الکترونیکی: ۲۷۱۷-۲۷۷۵

صاحب‌امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس
مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر
سردبیر: دکتر فاطمه کاتب
معاون سردبیر: دکتر الهه حسن‌خویی
مدیر داخلی: مهندس فاطمه جعفری

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):
دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد بازنشسته، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
دکتر مهدخت پورخالقی چترودی
استاد دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر رضا سپهوند
استاد دانشکده مدیریت و اقتصاد، دانشگاه لرستان
دکتر فاطمه کاتب
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)
دکتر علی مشهدی
استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر رقیه بهزادی
دانشیار پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سید موسی دیباج
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه تهران
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقبه
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر جواد امین خندقی
استادیار گروه هنر اسلامی و پژوهش، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر سحر چنگیز
استادیار گروه هنر اسلامی و پژوهش، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر الهه حسن‌خویی
استادیار گروه معماری، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر سیده مریم مجتبوی
استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

طراحی سرلوحه: محمد محسن خضری
طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما ملک‌زاده
با سپاس از: دکتر هاشم جلیلی صفریان، دکتر حمید طباطبایی، دکتر سید حسین مجتبوی، دکتر محمدمهدی سرگلزهی، دکتر داود شادلو، خانم سکینه قاسمی، آقای محسن منوچهری.

نشانی: ایران، مشهد، بلوار شهید کلاهدوز، کلاهدوز ۳۰، مؤسسه آموزش عالی فردوس
پایگاه اینترنتی: http:www.fhja.ir
تلفن: ۰۵۱۳۷۱۳۸۰۱۱ داخلی ۷۰۳ و ۷۱۳
پست الکترونیکی:
ferdowsehonar@gmail.com -fhja.info@gmail.com

• مقالات مندرج لزوماً نقطه‌نظر فصلنامه فردوس هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان گرامی است.
• استفاده از مطالب و تصاویر فصلنامه فردوس هنر با ذکر مأخذ بلامانع است.

• پروانه انتشار فصلنامه فردوس هنر به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ مجلس شورای اسلامی، از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی شماره ۸۶۰۹۰ مورخ ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ صادر شده است.

Ferdowe-e-Honar

Scientific Journal in the Field of Visual and Applied Arts
Vol. 3 | No. 9 | Summer 2022
Print ISSN: 271702317
Online ISSN: 2717-2775

Publisher: Ferdows Institute Higher Education
Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar
Editor-in-Chief:Dr. Fateme Kateb
Deputy Editor: Dr. Elahe Hasankhouei
Manager: Fateme Jafari

Editorial Board:
Dr. Reza Ashrafzadeh
Professor, Islamic Azad University of Mashhad
Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Professor, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)
Dr. Reza Sepahvand
Professor, Faculty of Management and Economics, Lorestan University
Dr. Fatemeh Kateb
Professor, Alzahra University
Dr. Ali Mashhadi
Professor, Department of Clinical Psychology Faculty of Education and Psychology, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)
Dr. Roghaye Behzadi
Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies
Dr. Seyed Mousa Dbadj
Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran
Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh
Associate Professor, Department of English Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University Of Mashhad (FUM)
Dr. Javad Amin Khandaghi
Asistant Professor, Department of Islamic Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Dr. Sahar Changiz
Asistant Professor, Department of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Elahe Hasankhouei
Asistant professor, Department of Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Dr. Seyede Maryam Mojtabavi
Asistant Professor, Department of Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri
Layout and Graphic Design: Nima Malekzadeh
Special Thanks:Dr. Hashem Jalili Safarian, Dr. Hamid Tabatabaye, Dr. Seyed Hossein Mojtabavi, Dr. Muhamad Mahdi Sargolzehi, Dr Davood Shadlou, Ms. Sakineh Ghasemi, Mr. Mohsen Manouchehri.

Address: Kolahdouz 30th Alley, Kolahdouz St, Mashhad, Razavi Khorasan Province, Iran.
Website: http:www.fhja.ir
Phone: 00985137138011
Email: ferdowsehonar@gmail.com

Ferdows Institute of Higher Education
Iran Scientific Carpet Association

فهرست

گذر از «سرمایه اجتماعی» به آفرینش «نظریه اجتماعی» در توسعه پایدار معماری و شهرسازی: مبانی دستیابی به سرمایه کالبدی
۱۰

تحلیل آثار گرافیتی در ایران طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی از منظر نشانه‌شناسی اجتماع
۵۲

بررسی شخصیت‌گزینی در تصویرسازی انبیاء الهیدر کتاب چاپ سنگی مثنوی الاطفال
۷۰

مطالعه‌ی تطبیقی عکاسی درباری قاجار و نقوش کاشی قاجاری از منظر وانمایی بودریار
۱۰۰

بررسی نقوش آجرکاری در ابنیه تاریخی منطقه قومس بر اساس مطالعات تاریخی-تطبیقی و پراکندگی منطقه‌ای
۱۱۲

بازخوانی سیر تحولات ابنیه اصفهان از نقاشی‌های سفرنامه‌نویسان اروپایی
۱۳۰

Contents

Transition from "Social Capital" to the Creation of "Social Theory" in the Sustainable Development of Architecture and Urban Planning: Foundations for Achieving Physical Capital 11

Analyzing graffiti works in Iran during the 1380s and 1390s (2001-2011) from the perspective of social semiotics. 53

Character Selection in Visual Representation of Divine Prophets in the Illustrated Book "Mathnavi al-Atfal" 71

A Comparative Study of Qajar Court Photography and Qajar Tile Motifs from the Perspective of Baudrillard 's Theory of Representation 101

The examination of brickwork patterns in historical structures of the Ghomus region is based on historical-comparative studies and regional distribution 113

Revisiting the Evolution of Architecture in Isfahan through the Paintings of European Travel Writers. 131

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقالهٔ پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی را می‌پذیرد که دربرگیرنده مقالات پژوهشی، مقالات مروری، مطالعهٔ موردی، نقطه نظر، ترویجی و کاربردی هستند. همچنین، در راستای سیاست‌های نشریه، تنها پژوهش‌هایی پذیرفته می‌شوند که صرفاً توصیفی یا آماری نباشند و بر تحلیل‌های نویسنده مبتنی باشند؛ لذا پژوهش‌هایی که آزمون‌پذیری یک فرضیه از پیش ثابت‌شده را - اغلب به وسیلهٔ سنجش آماری - می‌آزمایند، تکیه صرف به پرسش‌نامه دارند، تکنیکی و فنی‌اند یا در بررسی‌ها تکیه به فرمول دارند، پژوهش‌های کمّی و پژوهش‌های صرفاً گردآوری‌شده (کلاژگونه) پذیرفته نخواهند شد. موضوع مقاله باید در حوزه‌های تخصصی هنر (هنرهای تجسمی و کاربردی)، معماری و مباحث میان‌رشته‌ای هنر باشد. موضوع باید بدیع باشد و موجب ارتقای سطح دانش در حوزه‌های ذکرشده شود؛ درعین‌حال پرهیز از کلی‌گویی، دوری از تعصب به مسئله و مستدل بودن مطالب نیز باید مد نظر قرار گیرد.

- به‌طور خلاصه، عوامل زیر باعث عدم تأیید مقاله در مرحلهٔ نخستِ ارسال می‌شود:
- عدم سنخیت با موضوع مجله؛
- قرار نگرفتن روش تحقیق مقاله در اولویت روش‌های مورد قبول نشریه (ضعف رویکرد کیفی در پژوهش و اتکای غالب به سنجش‌های آماری/ تکنیکی بودن و دوری از جنبه‌های نظری)؛
- عدم برخورداری از ساختار علمی (فاقد سؤال، نظریه) و اتکا به گردآوری یا روش انشایی یا گزارشی در محتوای مقاله؛
- خارج بودن روش تحقیق یا موضوع مقاله از امکان داوری مجله؛
- تکراری بودن محتوای مقاله (قسمت اعظم سؤال یا فرضیه مقاله قبلاً در مقالات دیگر بررسی شده است)؛
- عدم رعایت دستورالعمل ذکر شده در بخش راهنمای نویسندگان.

۱-۲. بخش‌های اصلی مقاله

ساختار مقالات علمی برای نشریه «فردوس هنر» باید مطابق شرایط زیر باشد، در غیر این صورت مورد بررسی قرار نخواهد گرفت (همه بخش‌ها ضروری است):

عنوان: عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد، روشن و بیانگر موضوع پژوهش باشد، تکراری نباشد، تطویل بدون ضرورت نداشته باشد و خطابی یا شعرگونه نباشد.

چکیده: خلاصه‌ای از مقاله است که طرح کلی، روش پژوهش و نتایج مقاله را بیان می‌کند. چکیده باید ساختارمند و به ترتیب دربرگیرنده این موارد به‌صورت تیترهای جداگانه باشد: بیان مسئله، هدف، سؤال یا فرضیهٔ تحقیق، روش تحقیق و نتیجه‌گیری باشد. چکیدهٔ مقاله باید حداکثر ۳۰۰ کلمه باشد. موارد بالا حتما در قالب تیتر تنظیم شوند.

چکیده انگلیسی: مبسوط‌تر از چکیده فارسی و بین ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.

واژگان کلیدی: نویسنده باید واژگان اصلی مرتبط با موضوع مقاله را در پایان چکیده با عنوان واژگان کلیدی بیان کند. واژگان کلیدی نباید صرفاً تکرار واژه‌های به‌کاررفته در عنوان مقاله باشد و باید بین ۴ تا ۶ واژه باشد که با ویرگول از یکدیگر جدا می‌شوند.

مقدمه و بیان مسئله: مقدمه مدخل مقاله و کلام نویسنده است که به شرح مسئله می‌پردازد و باید بدون ارجاع و مستقلاً به‌دست نویسنده نگاشته شود. این بخش به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: شرح مبسوط‌تر مسئله پژوهش، مبانی نظری، اهداف، سؤال‌ها و ضرورت و اهمیت پژوهش است.

روش تحقیق: مراحل و نحوه انجام پژوهش - که در چکیده به آن اشاره شده بود - باید به‌طور کامل و با ذکر جزئیات در این بخش توضیح داده شود. روش انجام پژوهش باید به‌طور دقیق مشخص شود تا پژوهشگران بعدی، در صورت نیاز، بتوانند از همان روش برای انجام پژوهش‌های مشابه یا تکمیل پژوهش فعلی استفاده کنند. این بخش به‌ترتیب

دربرگیرنده این موارد است: روش تحقیق، شیوه گردآوری داده‌ها، ابزار گردآوری داده‌ها، جامعه آماری، تعداد نمونه مورد بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات باشد. (ارائه کلیه موارد ضروری است).

پیشینهٔ تحقیق: در پیشینهٔ تحقیق، پژوهش‌های انجام‌شدهٔ مرتبط با موضوع (کتب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ‌شدهٔ مرتبط) بررسی و مسئله و نتایج و دستاوردهای این پژوهش‌ها به‌طور خلاصه بیان می‌شود. در پیشینه باید تفاوت رویکرد و روش مقالهٔ حاضر با پژوهش‌های پیشین بیان شود.

بحث: یافته‌های پژوهش، پاسخ به سؤالات پژوهشی و، در صورت وجود فرضیه، شواهد اثبات یا عدم اثبات فرضیه در این بخش ارائه می‌شود. همچنین نتایج پژوهش حاضر با نتایج پژوهش‌های مشابه و پیشینهٔ تحقیق مقایسه می‌شود و هم‌راستایی، تفاوت و به‌طورکلی نسبت نتایج پژوهش حاضر با پژوهش‌های مرتبط قبلی بیان می‌شود.

نتیجه‌گیری: در این بخش یافته‌های مقاله بررسی و دستیابی یا عدم دستیابی به اهداف پژوهش و دلایل رد یا اثبات فرضیه(ها) بیان می‌شود؛ در نتیجه‌گیری، مقدمه، ارجاع و دلیل آورده نمی‌شود.

تقدیر و تشکر: در بخش تقدیر و تشکر باید نام و عنوان افراد، گروه‌ها و مؤسساتی که به‌صورت مادی یا غیرمادی بر روند انجام پژوهش اثرگذار بوده و موجب پیشرفت آن شده‌اند ذکر شود.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان باید در پایان مقاله (پیش از فهرست منابع) عدم تعارض منافع خود را در انجام پژوهش بدین صورت اعلام کنند: نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است. (تعارض منافع به حالتی گفته می‌شود که منافع شخصی مادی یا غیرمادی نویسنده یا نویسندگان با نتایج پژوهش در تعارض باشد و این موضوع بر روند انجام پژوهش یا اعلام صادقانهٔ نتایج تأثیر بگذارد.)

پی‌نوشت‌ها: توضیحات اضافه بر متن، اعلام، علائم اختصاری، کوته‌نوشت‌ها و معادل لاتین واژه‌ها (در نسخهٔ فارسی) باید تحت عنوان پی‌نوشت‌ها در انتهای مقاله آورده شود. پی‌نوشت‌ها را می‌توان به‌صورت دستی یا با سیستم پی‌نوشت (Endnote) نرم‌افزار Word وارد کرد. توضیحات ذکرشده نباید به‌صورت پانویس (Footnote) وارد شوند.

فهرست منابع: مشخصات کامل منابعی که در نگارش مقاله از آن‌ها استفاده شده است باید در انتهای مقاله ذکر شود. منابع استفاده‌شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشرشده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت‌شده از سایت‌های اینترنتی ارجحیت دارد. نحوهٔ ارجاع‌دهی درونِ متن و دستورالعمل تنظیم منابع را می‌توانید در بخش راهنمای ارجاع‌دهی و تنظیم منابع در منوی راهنمای نویسندگان ببینید.

تذکر: فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا تنظیم می‌شوند. لازم است منابع و مآخذ در بخش انگلیسی نیز درج شوند. برای این منظور کلیه فهرست منابع و ماخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه به انگلیسی، بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم شود. فهرست تجمیع شده نهایی به زبان انگلیسی، در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد.

۱-۳. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

به‌جز رعایت ساختار اصلی مقاله، موارد دیگری نیز وجود دارند که توجه به آن‌ها ضروری است و موجب افزایش دقت اثر و ارتقای کیفیت آن می‌شود. از جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: یک‌دستی در به‌کاربردن اصطلاحات تخصصی، یک‌دستی در زبان و روان و خوانا بودن مقاله، دقت در استفاده از منابع و ارجاع‌دهی صحیح، یک‌دست بودن روش ذکر تاریخ‌ها در سراسر مقاله (بدین معنی که همهٔ تاریخ‌ها هجری شمسی یا هجری قمری یا میلادی باشند)، استفادهٔ به‌جا و متناسب از تصویر، نمودار و جدول برای روشن‌تر شدن موضوع، رعایت اصول مجله، از جمله برای تنظیم تصاویر، نمودارها و جداول. نحوهٔ تنظیم متعلقات متن (جدول، تصویر) و روش ارجاع‌دهی و تنظیم منابع را در ادامه ببینید.

متعلقات متن: درصورتی‌که بدنهٔ مقاله شامل متعلقاتی مانند جدول، نمودار، تصویر و نقشه باشد، برای تنظیم این موارد لطفاً به دستورالعمل زیر توجه نمایید:

جدول:

جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از برهم‌کنش و مقایسهٔ ردیف و ستون نتیجه‌ای منطقی حاصل شود.

- اطلاعات فقط در صورتی باید در قالب جدول ارائه شوند که این قالب از طریق خلاصه‌سازی به ارائهٔ بهتر و گویایی مطالب کمک کند، بنابراین متن‌های طولانی و تصاویر حتی‌الامکان نباید در قالب جدول ارائه شوند.
- هر جدول باید طوری تنظیم شود که حداکثر از یک صفحه تجاوز نکند. جدولی که مطالب آن بیش از یک صفحه باشد باید در قالب متن مقاله ارائه شود.
- جدول‌ها حتماً شماره، شرح و مأخذ داشته باشند و پس از ارجاع در متن مقاله در جای مناسب قرار بگیرند.
- در متن با ذکر شماره به همهٔ جداول ارجاع داده شود.
- تیتر جداول به دو زبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

- تصاویر، نمودارها و نقشه‌ها همگی با عنوان «تصویر» و پس از ارجاع در متن در محل مناسب قرار بگیرند.
- تصاویر مربوط به مقاله باید مستند (همراه با ذکر کامل مأخذ)، غیر تزئینی و از ارکان مقاله باشد.
- در متن با ذکر شماره حتماً به همهٔ تصاویر ارجاع داده شود.
- در کنار محورهای نمودارها حتماً واحد یا توضیح مربوط مشخص شود.
- کنار نقشه‌ها حتماً مقیاس (Scale) آن‌ها درج شود.
- مجموع تعداد تصاویر و جداول حداکثر ۱۰ عدد پیش‌بینی شود.
- تصاویر نباید از منابع غیر معتبر مانند وبلاگ یا سایت‌های غیرعلمی گرفته شده باشد.
- زیرنویس تصاویر به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شود.

ارجاعات فهرست منابع و مأخذ (فارسی و لاتین):

- روش ارجاع نویسی مقالات «فردوس هنر» درون‌متنی (APA و داخل پرانتز است؛ نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحه یا صفحاتی که مطلب از آن برداشته شده است، باید در متن ذکر شود (نام خانوادگی، سال، شمارهٔ صفحه). برای منابع فارسی (تألیف یا ترجمه) حتماً نام نگارنده به فارسی و سال انتشار اثر به شمسی نوشته شود و برای منابع لاتین حتماً نام به انگلیسی و سال به میلادی نوشته شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا و بر پایه روش زیر تنظیم شود:
- برای کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، محل نشر، ناشر.
- برای مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام نشریه، شماره نشریه، دوره یا سال، شماره صفحه آغاز و پایان مقاله.
- برای مقاله الکترونیکی: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام مقاله، نام نشریه الکترونیکی یا تارنما، تاریخ آخرین بازنگری، نشانی اینترنتی.
- کلیه فهرست منابع و مآخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه بخش فارسی به همراه بقیه منابع انگلیسی و سایت‌ها، مجدداً بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم گردد. (این بخش در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد).

۱-۴. نحوهٔ ارائه مقاله

- مقالات باید صرفاً از طریق سایت با دو فرمت Word و Pdf ارسال شوند. به مقالاتی که از طریق ایمیل یا به‌صورت چاپی به

مجله ارسال شوند ترتیب اثر داده نخواهد شد.

- با برنامه رایانه‌ای Word (برای نسخهٔ فارسی با قلم BNazanin۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخهٔ انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف‌چینی شده و فاقد اشتباهات تایپی باشد.
- متن مقاله (بدون احتساب کلمات داخل جداول) در حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد.
- عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد.
- چکیده فارسی بیش از ۳۰۰ واژه نباشد.
- چکیده انگلیسی مبسوط‌تر از چکیده فارسی و ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.
- واژگان کلیدی حداکثر ۷ واژه باشد.
- همراه مقاله یک فایل جداگانه نیز ارسال شود که موارد زیر در آن درج شده باشد (به‌جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):

۱- عنوان مقاله؛

۲- نام نویسندگان؛

۳- اطلاعات مربوط به سمت، وابستگی سازمانی، رتبهٔ علمی و اطلاعات تماس نویسندگان؛

۴- نشانی پستی، ایمیل، تلفن و اطلاعات تماس نویسندهٔ مسئول مقاله؛

۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شمارهٔ مربوط نام‌گذاری و با فرمت JPEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به‌صورت فایل‌های مجزا بارگذاری شوند؛

۶- جدول‌ها حتماً به‌صورت فایل Word ارسال شوند و متن درون جدول با مشخصات زیر تنظیم شود: جداول فارسی با اندازه ۱۰ و قلم Bnazanin و جداول انگلیسی با اندازهٔ ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

نویسندگان باید پس از آماده‌سازی فایل‌ها از طریق زبانهٔ (Tab) «ارسال مقاله» در سایت نسبت به تکمیل اطلاعات، ثبت مقاله و بارگذاری فایل‌های مربوط اقدام نمایند. [در این مرحله از نویسندگان درخواست می‌شود دو داور متخصص را برای داوری مقاله پیشنهاد دهند، ولی مجله در انتخاب داوران پیشنهادی نویسنده مختار است و درهرصورت نام داوران انتخابی مجله برای نویسنده مشخص نخواهد شد].

از نویسندگان محترم درخواست می‌شود اطلاعات مربوط به مقاله و اطلاعات شخصی نویسندگان را کامل و دقیق ثبت کنند (درصورتی‌که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، توصیه می‌شود علاوه بر نویسندهٔ مسئول، سایر نویسندگان هم در سایت مجله حساب کاربری داشته باشند تا بتوانند از روند پیشرفت مقاله آگاه شوند). فایل‌های مربوط به مقاله (اصل مقاله و فایل‌های تکمیلی) باید دقیقاً مطابق دستورالعمل ذکرشده آماده شده باشند و به‌طور کامل و دقیق روی سایت بارگذاری شوند. درصورتی‌که مقاله طبق موارد ساختاری و نگارشی موجود در راهنمای نویسندگان تنظیم نشده باشد، یا فایل‌ها دقیق و درست بارگذاری نشوند، مقاله به مراحل بررسی و داوری وارد نخواهد شد.

- فایل‌های درخواست‌شده
- مشخصات نویسندگان
- فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)
- نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق‌نامهٔ نویسندگان برای انتشار اثر)
- تصویر
- جدول

به نام هنرآفرین

به نام آفرینشگر هنر و اندیشه

بی‌راه نیست اگر بپنداریم که ایرانیان با نخ‌های نامرئی و نازکی به هم پیوند خورده‌اند که از این شمارِ انبوه «ملت» ساخته است. پیوندهایی که یک روح واحد جمعی را شکل داده و «هویت ملی» را ترسیم کرده‌اند. این روح واحد و هویت جمعی با وجود آسیب‌ها و دست‌اندازی‌ها و یورش‌ها، به یاری کسان و کارهایی باقی مانده که یکی‌شان حکیم توس است و شاهنامه‌اش.

فردوسی همچنان که زبان فارسی را به‌سان خون در رگ‌های پیکره ایرانی دواند و مانع از فراموشی آن شد؛ همان‌گونه که خرد و خردورزی را ستود و در عین افسانه‌پردازی و اسطوره‌سازی، افسون‌زدایی کرد؛ همان‌سان که هنر را ارج نهاد و حکمت و فرزانگی را بر جادوئی چیرگی داد؛ «حافظه ایرانی» و «هویت ملی» را نیز بزرگ داشت و باقی گذارد.

شاهنامه تنها اسطوره و تاریخ نیست؛ نمادی فرهنگی برای ایران است که خرد و ادب و هنر و حماسه را در هم آمیخته تا هویت ایرانی را سر و شکل دهد و عامل پیوند و همبستگی ایرانیان و مقوم هویت و روح جمعی در این سرزمین شود.

امروز نیز ما کم در معرض یورش نیستیم! هم روح جمعی ما دچار آسیب است، هم زبان ما به قید ولنگاری آزرده‌حال است، هم حافظه تاریخی و جمعی ما را خراشیده می‌شود، هم ارزش‌ها و هنجارهای ما به چالش کشیده می‌شوند،... و پیشگیری از گسست و انشقاق فرهنگی و هویتی و نیز ایستادگی در برابر اهریمنان امروزی رسالت کنونی ماست.

ایران فرهنگی و هویت ملی ما پیکره‌ای است که از اجزای گوناگونی شکل گرفته است. هنرهای مردم این سرزمین، آداب و سنن، خرده‌فرهنگ‌ها و هویت‌های محلی، ادبیات،... همگی موزاییکی دیرپا و قدیمی از تمدنی کهن‌سال هستند که باید همچنان حفظ شوند، واکاوی شوند، و به آیندگان پیشکش شوند.

شایسته است هر کس به قدر وسع خود در این مسیر بکوشد و پژوهشگران و اندیشه‌ورزان در محیط‌های دانشگاهی سهمی گسترده‌تر در این مسیر دارند. نشریه «فردوس هنر» نیز کمینه در حوزه هنرهای تجسمی و کاربردی برای انتشار یافته‌های علمی و پژوهشی آغوش گشوده است تا به سهم خود پاسدار روح جمعی و هویت ملی این سرزمین باشد که «دریغ است ایران که ویران شود».

حمید کارگر؛ مدیرمسئول

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2023.1971126.1143

گذر از «سرمایه اجتماعی» به آفرینش «نظریه اجتماعی» در توسعه پایدار معماری و شهرسازی: مبانی دستیابی به سرمایه کالبدی

هادی فرهنگدوست*[1]
۱. کارشناس ارشد، معماری اسلامی، گروه هنر و معماری اسلامی، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین المللی امام رضا ع، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)
هیرو فرکیش **[2]
۲. دکتری تخصصی، استادیار، معماری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد، مشهد، ایران
تکتم حنایی **[3]
۳. دکتری تخصصی، دانشیار، شهرسازی، گروه شهرسازی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مشهد، مشهد، ایران
محسن طبسی ***[4]
۴. دکتری تخصصی، دانشیار، پژوهش هنر، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مشهد، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۱/۰۷/۲۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۱۷
صفحه ۵۱-۱۰

بیان مسئله: اهمیت تعامل و اقبال اجتماعی نسبت به کالبد معماری و فضای شهری در دوره‌های قبل و بخصوص در دوران معاصر به یکی از مهم‌ترین ارکان برنامه‌ریزی شهرسازی و برنامه‌دهی طراحی معماری تبدیل گشته است. دراین‌بین مسئله چندوجهی و بسیط بودن مفهوم سرمایه و نظریه اجتماعی برآمده از آن، باعث انتقال پیچیدگی ادراک و برنامه‌ریزی مؤثر برای تحقق آن در معماری و شهرسازی نیز گشته است.

هدف پژوهش: هدف بهره‌گیری از آن در فرایند طراحیِ معماری و شهرسازی به شیوه‌ای ساختارمند، محقق گردد. کاربرد مهم چنین پژوهشی در دستیابی به الگویی است که در هم‌افزایی بین‌رشته‌ای، منجر به شکل‌گیری سرمایه کالبدی می‌گردد.

سوال پژوهش: پژوهش حاضر، به دنبال پاسخ به این سؤال است که چگونه می‌توان بین وجوه مختلف سرمایه اجتماعی، نظریه بین‌رشته‌ای را مطرح کرد

روش پژوهش: که روش انجام پژوهش، کیفی با رویکرد بنیادین و بین‌رشته‌ای است که به شیوه تحلیل توصیفی و تفسیری انجام شده است. همچنین مطالعه تطبیقی در حوزه مطالعات اجتماعی در معماری و شهرسازی انجام‌گرفته است.

نتیجه گیری: دستاورد نوآورانهٔ این تحقیق، علاوه بر دستیابی به الگویی جامع برای سرمایه کالبدی، ساختاربخشی به مفاهیم ارائه شده پیرامون این مقولات، و شکل‌گیری ساختار مطالعات بین‌رشته‌ای در این زمینه است.

واژگان کلیدی: شیوه زندگی، پایگاه اجتماعی، شخصیت اجتماعی، شیوه تفکر، انسجام اجتماعی

* h.farhangdoust@imamreza.ac.ir (09157058285)
** hero.farkisch@mshdiau.ac.ir (09192169877)
*** t.hanaee@mshdiau.ac.ir (09151032873)
**** mohsentabasi@mshdiau.ac.ir (09155139788

Article Research Original
10.30508/FHJA.2023.1971126.1143

Transition from "Social Capital" to the Creation of "Social Theory" in the Sustainable Development of Architecture and Urban Planning: Foundations for Achieving Physical Capital

Hadi Farhangdoust*[1]
1. Master of Islamic Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University, Mashhad, Iran (Corresponding Author)
Hero Farkisch**[2]
2. PhD , Assistant Professor, Architecture, Department of Architecture, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
Toktam Hanaee***3
3. PhD , Assistant Professor, Urban Planning, Department of Urban Planning, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
4. PhD, Associate Professor, Urban Planning, Department of Urban Planning, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Mashhad Branch, Mashhad, Iran
Mohsen Tabassi****4
5. 4 PhD, Associate Professor, Art Research, Department of Architecture, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Received: 21/10/2022
Accepted: 07/01/2023
Page 11-51

Abstract

Problem Statement: In the intellectual realm of contemporary humans, the importance and values of attaining social theory as a supportive factor for various decisions, laws, and activities in the social, economic, political, and cultural domains are not hidden. Social science studies indicate that achievements derived from the support of collective thoughts have high sustainability and can establish desirable values intergenerationally. Among these, the issue of synchronizing the realm of opinions (social capital) and actions (physical development, technology, science) emerges as a balanced influence in these realms. An appropriate response to this issue delineates a path towards balanced and comprehensive social progress (especially in developing countries) towards sustainable and indigenous development, leading to the creation of physical capital.

Social capital, in the relativistic space of postmodernism, has transformed interpersonal relationships into intangible assets through a capital-oriented and quantifying approach. This expansion of applicability has led to the exploration of the influential role of social capital in concepts such as mental and physical health, satisfaction, and more in various research studies. Additionally, in transitioning and developing regions, we observe countries with similar natural, physical, and human capital but achieve significantly different levels of scientific, social, and economic successes. This paradox has prompted researchers to delve deeper into what keeps individuals in the service of collective goals together.

Objective: In this regard, efforts have been made to examine the influence of this concept on the formation of social theory in the field of architectural and urban studies, aligned with the change in perspective regarding the nature and function of social capital in social science studies. Through appropriate groundwork, it is possible to establish a

* h.farhangdoust@imamreza.ac.ir (09157058285)
** hero.farkisch@mshdiau.ac.ir (09192169877)
*** t.hanaee@mshdiau.ac.ir (09151032873)
**** mohsentabasi@mshdiau.ac.ir (09155139788

channeled and structured (purposeful and directed) integration of social theory into the theoretical foundations of architecture and urban planning, organizing attention to social science findings in design and planning processes. The necessity of this theoretical alignment between social studies and architecture and urban planning lies in increasing the influence of social networks and institutions, reducing the costs of social interaction through justice in individual and group benefit distribution, and collaborative problem-solving. Consequently, its application fundamentally and fundamentally contributes to overcoming comprehensive (material and spiritual) development barriers and achieving sustainable and quality human habitation (including the objectives of the United Nations Housing Program).

Research Questions: This research is seeking to answer the question of how interdisciplinary theory can be introduced among different aspects of social capital.

Research Method: Based on this, the present study aims to provide an interdisciplinary theoretical approach through qualitative analysis and interpretation of relevant library sources. By presenting a philosophical cognitive process in the triad of essence, causality, and methodology of social capital, the study seeks an interdisciplinary theoretical framework to address this need. It is evident that such a perspective and innovative achievement harmoniously integrate the utilization of social capital in analyses related to the architectural and urban design process, accepting the issue of social infrastructure as a pattern, indicator, and structured and measurable process.

Conclusion : Based on the objectives outlined in this research, it can be said that the proposed concept of "physical capital," backed by its multiple and organized concepts, covers various disciplines involved in shaping urban space and form. With reliance on it, multiple processes in architectural and urban planning can be directed towards comprehensive and multifaceted goals. The significant achievement of this framework in favor of sustainable development in architecture and urban planning will be to increase the livability and public appeal of designed spaces through continuous and replicable presence. It will also create spatial capacities for active and memorable activities by adapting to the needs and desires of a wide range of users and beneficiaries. In summary, this interactive space created through multidimensional design and planning can foster social participation and collaboration in the stages of renovation and revitalization of buildings by creating a sense of place and place attachment. It links the social identity of various groups to the space and form, eliciting their social responsibility towards the state of the environment and form. Based on this, it can be said that physical capital, by going beyond traditional definitions of social capital, has a broader and deeper perspective on various environmental factors and serves as a recognition of the flexible and extensive efforts of environmental designers and planners to understand, master, and process them.

Keywords: lifestyle, social foundation, social identity, thinking style, coherence

References:

1. Ahmadi, Y., & Namaki, A. (2012). Social Capital and the Type of Democratic Political Culture. Social Sciences, 19(59),250-306.doi:10.22054/QJSS.2013.6887

2. Ardalan, M., Ghanbari, S., Beheshti Rad, R., & Navidi, P. (2015). The Impact of Social Capital and Social Responsibility on Organizational Commitment. Measurement and Evaluation in Education, 5(10), 109-132.

3. Akbari, M., Boostan Ahmadi, V., Musavi, S. Ch., & Hajipour, N. (2018). Evaluation of the Livability Status of Shiraz Metropolitan Areas from the Perspective of Citizens. Planning for Welfare and Social Development, 10(37), 124-154. doi:10.22054/QJSD.2018.9899

4. Aliakbari, A., & Akbari, M. (2017). Interpretive Structural Modeling of Factors Affecting the Sustainability of Tehran Metropolis. Journal of Planning and Spatial Analysis, 21(1), 1-31.

5.

6. Bain, K. and Hicks, N. (1998), Building social capital and reaching out to excluded groups: The challenge of partnerships, Paper presented at CELAM meeting on the struggle against poverty towards the turn of the Millenium, Washington D.C.

7. Baker, W,E. (1990). Market Networks and Corporate Behavior. American Journal of Sociology 96(3).

8. Bell, Daniel. 1962. "America as a Mass Society." In The End of Ideology, edited by D. Bell. New York: Collier Books

9. Berger-Schmitt, R. (2002). Considering Social Cohesion in Quality of Life Assessments: Concept and

Measurement. Social Indicators Research, 58(1/3), 403–428. http://www.jstor.org/stable/27527016
10. Beumer, C (2010), Social Cohesion in a Sustainable Urban Neighbourhood, Sustainable Urban Neighbourhood, SUN Action 6, Theory Working Paper. www.SUN-Euregio.eu
11. Bhuiyan, Sh., Evers, H.(2005), Social Capital and Sustainable Development: Theories and Concepts. Bonn, Department of Political and Cultural Change-University of Bonn
12. Bollier, D. (2001) The Cornucopia of the Commons. yes! magazine, http://www.yesmagazine.org/issues/reclaiming-the-commons/the-cornucopia-of-the-commons
13. Bonaiuto, M., Aiello, A., Perugini, M., Bonnes, M., & Ercolani, A. P. (1999). Multidimensional perception of residential environment quality and neighbourhood attachment in the urban environment. Journal of Environmental Psychology, 19, 331–352.
14. Bourdieu, P. (1993). Sociology in Question. London: UK sage.
15. Bourdieu, P. (2018). Esquisse d'une théorie de la pratique: Précédé de trois études d'ethnologie Kabyle. Le Seuil.
16. Bourdieu, Pierre. (1972) Outline of a Theory of Practice
17. Bowles, S.; Gintis, S. (2002). "Social Capital and Community Governance". The Economic Journal. 112 (483): 419–436. CiteSeerX 10.1.1.508.4110. doi:10.1111/1468-0297.00077. S2CID 12530827.
18. Brehm, J., & Rahn, W. (1997). Individual-Level Evidence for the Causes and Consequences of Social Capital. American Journal of Political Science, 41(3), 999–1023. https://doi.org/10.2307/2111684
19. Brenda Murphy, 2007. "Locating social capital in resilient community-level emergency management," Natural Hazards: Journal of the International Society for the Prevention and Mitigation of Natural Hazards, Springer;International Society for the Prevention and Mitigation of Natural Hazards, vol. 41(2), pages 297-315,
20. Bullen,P.,and Onyx, J. (1998), Measuring social capital in five communities in NSW, Sydney: University of Technology and Management Alternatives.
21. Carrington, Peter J.; Scott, John (2011). "Introduction". The Sage Handbook of Social Network Analysis. Sage. p. 1. ISBN 978-1-84787-395-8.
22. Chawla, L. (1992). Childhood place attachments. In I. Altman & S. Low (Eds.), Place attachment. New York: Plenum Press
23. Chiras, D. & Wann, D. (2003). Superbia!. Gabriola Island: New Society Publishers.
24. COE. (2008). Towards an Active, Fair and Socially Cohesive Europe. Report of high level task force on social cohesion. Strasbourg: Council of Europe.
25. Coleman, James (1988). "Social Capital in the Creation of Human Capital". American Journal of Sociology. 94: 95–120. CiteSeerX 10.1.1.208.1462. doi:10.1086/228943
26. Cox, E.(1997), Building social capital,Health Promotion Matter, Vol.4,1-4.
27. Darbandi, A., Amin Bidokhti, A., Darbandi, Kh., a Darbandi, H. (2021). Investigating the Role of Knowledge Management and Social Capital in Attracting Financial Resources in Municipalities. The 8th International Conference on Accounting, Management and Innovation in Business, Tehran.
28. Dana Fariborz, R. (2014). Conceptual Critique of Social Capital. Social Welfare, 14(55), 44-47.
29.
30. de Tocqueville. A. (2000). Democracy in America, trans. and eds, Harvey C. Mansfield and Delba Winthrop, University of Chicago Press.
31. DEWEY, J. (1907). THE SCHOOL AND SOCIETY. NEW OYORKO: THE UNIYERSITYOF CHICAGO PRESS.
32. Dewey, J. (2015). The School and Society: Being Three Lectures. Sagwan Press
33. DFID (1999). DFID sustainable livelihoods guidance sheets.www.ennonline.net/dfidsustainableliving
34. Durkheim, E. (1893). De la division du travail social: étude sur l'organisation des sociétés supérieures, Paris: F. Alcan. (Translated, 1964, by Lewis A. Coser as The Division of Labor in Society, New York: Free Press.)
35. European Commission(2000), Conceptual framework and structure of European system of social indicators, Mannheim: Centre for Survey Research and Methodology (ZUMA)
36. Fazelikebria, H., Shefqat, A., Bahmani, A., & Karimi, M. (2021). The Impact of Social Capital on Resilience with Emphasis on the Mediating Role of Organizational Citizenship Behavior in Crises. Crisis Management, 19, 73-81.
37. Fakhri Kebria, H., Shafaghat, A., Bahmani, A., & Karimi, M. (2021). The Effect of Social Capital on Resilience with Emphasis on the Mediating Role of Organizational Citizenship Behavior in Crises. Crisis Management, 19, 73-81.
38. Fallahi, H., Moradi, R. (2021). Analysis of the Role of Qualitative Components of Urban Design on the Level of Social Capital in Depressed Neighborhoods (Case Study: Mahdi Abad Neighborhood, Qasr al-Dasht City, Shiraz). Fifth International Conference on Civil Engineering, Architecture, and Urban Management. International Organization for Academic Studies.
39. Feldman, T.R., and Assaf, S.(1999), Social capital: conceptual frameworks and emprical evidence, The World Bank, Social Capital initiative, working paper, No.5
40. Fookuyama, F. (2000). The End of Order, Social

Capital, and Its Preservation. (Translation by Gholamabbas Tavassoli). Tehran: Iranian Society Publications.
41. Forrest, R., & Kearns, A. (2001). Social Cohesion, Social Capital and the Neighbourhood. Urban Studies, 38(12), 2125-2143.
42. Fried, M. (1963). Grieving for a lost home. In L. J. Duhl. The Urban Condition: People and Policy in the Metropolis.New York: Simon and Schuster.
43. Fukuyama, F. (1995), social capital and the global economy, Foreign Affairs,74(5),89-103.
44. Fukuyama, F. (1997),The end of the order, The Social Market Foundation.
45. Ghaffari, G. (2004). Social Trust in Iran. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications.
46. Ghalenoee, M., Tadayon, B. (2015). Measuring the Utilization of Color Capabilities to Improve the Quality of Urban Streets; Case Study: Sepah Street, Isfahan. Arman-e-Shahr Architecture and Urbanism, 8(15), 245-260.
47. Giddens, A. (2009). Sociology (6th ed.). Cambridge: Polity Press.
48. Gootaert, c. (1998), social capital: the missing link?, social capital- inititive working paperno5, the world bank, Washington
49. Grot, L., & Wang, D. (2011). Research Methods in Architecture. Translated by Alireza Einifar. Tehran: University of Tehran Press.
50. Halpern, D (2005) Social Capital Cambridge: Polity Press.
51. Hanifan, L. J. 1916. "The rural school community center." Annals of the American Academy of Political and Social Science 67:130–38.
52. Hanifan, L. J. 1920. The Community Center. Boston: Silver Burdett.
53. Haselton, M. G., Mortezaie, M., Pillsworth, E. G., Bleske-Rechek, A., & Frederick, D. A. (2007). Ovulatory shifts in human female ornamentation: near ovulation, women dress to impress. Hormones and behavior, 51(1), 40–45. https://doi.org/10.1016/j.yhbeh.2006.07.007
54. Hazelton, V. and Kenan, W. (2000). "Social Capital: Reconceptalizing the Line". Corporate Communication: An International Journal Bottom, 2(5), 81-87.
55. Heravi, A. (2021). Urban Renewal: Examining the Role of Cultural Social Capital in Public Participation in the Reconstruction of Dilapidated Urban Fabrics (Case Study: Cities of Gonbad and Gorgan). Urban Economics and Planning, 2(3), 211-223. doi:10.22034/UE.2021.02.03.08
56. Heydari, D. (2005). A Review of the Literature on Social Capital. Journal of Social Sciences Growth, (2), 17-26.
57. Hidalgo, M. C., Hernandez, B. (2001) Place attachment: conceptual and empirical questions. Journal of Environ Psychol, (21): 273-281.
58. Honarvar, M., Parsian Khomri, R., & Taravat, M. (2015). Evaluation of Social Capital Components in Iranian Cities through Ancient Persian Literary Texts. Bagh-e Nazar, 12(33), 41-58.
59. Javanpour, M., Gorji Dooz, S., & Sabhani, A. (2017). An Analysis of Social Capital in Organizations. Studies in Management and Accounting, 3(4), 108-125 1. Dehqan, H., & Mahdi Sarajian, M. (2017). The Relationship between Family Social Capital and Parental Involvement in School with Students' Academic Achievement. Family and Research, 14(3), 7-28.
60. Jorgensen, B. S., Stedman, R. C. (2006). A comparative analysis of predictors of sense of place dimensions: attachment
61. Kakavand, A., Ahani, S., Zarei, F., & Hashempour, R. (2015). Comparative Evaluation of the Position of Social Capital in the Structure of Urban Neighborhoods Using AHP Technique. Environment Development, 36, 25-46.
62. Kavoosi, I., Ghiyasi, H. (2009). The Role and Impact of Social Capital on Entrepreneurship Development. Journal of Management and Social Capital, (40), 49-77.
63. Keshvari, P., Choobin, M., & Hajiesfandiyari, A. (2019). Examining the Relationship between Social Capital and Social Health and Organizational Health of Employees in a Military Hospital. Darya Medicine, 1(2), 110-117. doi:10.30491/1.2.110
64. Kennedy, H. M. (1988). THE 1986 HABITAT AMENDMENTS TO THE MAGNUSON ACT: A NEW PROCEDURAL REGIME FOR ACTIVITIES AFFECTING FISHERIES HABITAT. Environmental Law, 18(2), 339–364. http://www.jstor.org/stable/43265840
65. Khanh, H. L. P. (2011) The Role of Social Capital to Access Rural Credit: A case study at Dinh Cu and Van Quat Dong village in coastal of Thua Thien Hue province. Vietnam, Department of Urban and Rural Development, Swedish University of Agricultural sciences, Master Thesis No 56.
66. Khosravi, G., Bargahi, R., & Karami, Sh. (2013). Social Capital and Urban Sustainability (Case Study: Gorgan City). Urban Studies, 2(8), 31-46.
67. Kolman, J. (2011). Theoretical Foundations of Sociology. Translated by Manouchehr Sabouri. Tehran: Nashre Ney.
68. Koozegar Kalajahi, L., Eskandarpour, M., & Dorzadeh Mehr, A. (2019). An Analysis of the Relationship Between Social Capital and Urban Quality of Life: Case Study of Haft Chenar Neighborhood, Tehran. Geography and Environmental Studies, 8(29), 21-34.
69. Lang, J. (2016). Creating Architectural Theory: The Role of Behavioral Sciences in Environmental Design.

Translated by Alireza Einifar. 8th edition, Institute for Printing and Publishing, University of Tehran.
70. Ledeman, D.,Loyza, N., and Menendez, A. M.(1999), Violent crime: Does social capital matter? Presented at the 1999 Annual Meeting of the Latin America, Econometric Society, Cancun, Mexico
71. Lewicka, M. (2010). What makes neighborhood different from home and city? Effects of place scale on place attachment. Journal of Environmental Psychology, (30) 35–51.
72. Li, Y., Pickles, A. & Mike Savage. (2003) Social Capital and Social Trust in Berlin. European Sociological Review, 21 (2):109-123
73. Lin, N. (2001). Social Capital. Cambridge: Cambridge University Press .
74. Loury, Glenn. (1977). "A Dynamic Theory of Racial Income Differences." Ch. 8 in Women, Minorities, and Employment Discrimination, edited by P. A. Wallace and A. Le Mund. Lexington, MA: Lexington Books.
75. Low, S. & Altman, L. (1992). Place attachment: A conceptual inquiry. In I. Altman & S. Low (Eds.), Place attachment. New York: Plenum Press.
76. Lynch, J. W., & Kaplan, G. A. (1997). Understanding How Inequality in the Distribution of Income Affects Health. Journal of Health Psychology, 2(3), 297–314. https://doi.org/10.1177/135910539700200303
77. Mirebadizadeh, M., Shekari, H., Shakari, Z. (2018). Analysis and Evaluation of the Role of Social Capital in Sustainable Neighborhood Development (Case Study: Ilam City). Urban Development Planning, 5(1), 123-136. doi: 10.30473/psp.2018.4835
78. Mosavi, M. T. (2006). Social Participation as a Component of Social Capital. Journal of Social Welfare, (23), 67-92.
79. Mohaddesian Rad, A., & Fazeli, S. (2011). Investigating the Impact of Social Capital on Knowledge Management Development. Tax Research Quarterly, 12(60), 291-321.
80. Mohseni Tabrizi, A., & Aghamohseni, M. (2010). Examining the Role of Social Capital in Urban Development: Case Study of Mahallat City. Urban Management, 26, 147-162.
81. Moran, Peter (2005). "Structural vs. Relational embeddedness: Social capital and managerial performance". Strategic Management Journal. 26 (12): 1129–1151. doi:10.1002/smj.486
82. Nadimi Sandiani, M. (2021). The Role of Urban Management in Organizing Informal Settlements with an Emphasis on Social Capital. 9th International Conference on Mechanics, Construction, Industries, and Civil Engineering. Tehran: Arvin Alborz Company.
83. Nahapiet, J.; Ghoshal, S. (1998). "Social capital, intellectual capital and the organizational advantage". Academy of Management Review. 23 (2): 242–266. doi:10.5465/amr.1998.533225
84. Narayan, D., Pritchett, L.(1999) Cents and Sociability: Household Income and Social Capital in Rural Tanzania. Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=604937
85. Navabakhsh, M. (2013). The Necessity of Reviving Social Capital in Urban Development. Journal of Iranian Social Development Studies, 5(4), 7-18.
86.
87. Newton, Kenneth (1997). "Social Capital and Democracy". American Behavioral Scientist. 40 (5): 575–586. doi:10.1177/0002764297040005004
88. Nisbet, Robert A. 1969. The Quest for Community. New York: Oxford University Press
89. North, D. 1990. Institutions, Institutional Change, and Economic Performance. New York: Cambridge University Press.
90. OECD (2001), The well-being of nations: The role of human and social capital, OECD.
91. Ognibene, A. (2010), Social Capital in Power Networks: A Case Study of Affordable Housing Development in Winston-Salem, NC, Urban Studies Program, Senior Seminar Papers December 23, 2010. http://repository.upenn.edu/seniorseminar/14/
92. Osolen, R. and Lister, N. M. (2004), Social Capital, Urban Sprawl, and Smart Growth: A preliminary investigation into sustainable communities in Canada, August 2004. Community Research Connections, Discussion Paper Series, Number 3 www.crcresearch.org.
93. Pak Seresht, S. (2014). Considerations and Strategies for Enhancing Social Capital. Rahbord-e Farhang, (25), 71-104.
94. Parizadi, T., Ghadermarzi, H., & Parsa, P. (2016). Analysis of the Sustainability of Borujerd City in Comparison to Urban Areas in the Country. Applied Research in Geographical Sciences, 16(41), 7-30.
95. Padovani, L. and Guentner, S. (2007), Towards a new listening culture? The involvement of inhabitants in urban management. The URBACT Programme.
96. Parson, G. (2012). Talcott Parsons Sociology. Translated by Abdolhossein Nikgohar, Tehran: Nashr-e Ney.
97. Paxton, P.(1999), A multiple indicator assessment: Is social capital declining in the United States? The American Journal of Sociology, Chichago, Vol. 105 (1), 88-127
98. Piran, P. (2006a). Social Issues in Iran. Tehran: Peyk-e Noor University Publications.
99. Piran, P. (2006b). Conceptual Foundations and Conceptualization of Social Capital with an Emphasis on the Conditions of Iran. Journal of Social Welfare Research, (23), 9-44.
100. Pourmosavi, S., Abbasi Kasbi, D., & Vahedi, H. (2013). Analysis and Evaluation of Social Capital Components and Its Impact on Social Security in the

City. A Case Study of Region 21 in Tehran. Spatial Planning, 3(10), 139-156.
101. Portes, A. (2000). "Social Capital: Its Origins and Applications in Modern Sociology". In Eric L. Lesser (ed.). Knowledge and Social Capital: Foundations and Applications. Elsevier. p. 33. ISBN 978-0-7507-7222-8
102. Putnam, R. 2000. Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. Simon & Schuster.
103. Putnam, R. D., Leonardi, R. and Nanetti, R. Y. (1994). Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy. New Jersey: Princeton University Press.
104. Putnam, R., D., Feldstein, L., Cohen, D., J. (2004). Better Together: Restoring the American Community. Simon & Schuster
105. Rahnama, A., & Heidari, F. (2011). The Impact of Social Capital on Policy-making. International Relations Studies (International Relations Research Journal), 4(14), 219-253.
106. Rokna, G. (2012). The Life and Death of American Cities. Translated by Hamid Reza Parsi and Arzoo Eflatoon, Tehran: University of Tehran Press.
107. Roknaldin Eftekhari, A., Mahmoudi, S., Ghaffari, Gh., & Pourtaheri, M. (2015). Explaining the Spatial Pattern of Social Capital in Rural Sustainable Development: Case Study of Villages in Khorasan Razavi Province. Spatial Economics and Rural Development, 4(1), 87-107.
108.
109. Robison, L.J.; Schmid, A.A.; Siles, M.E. (2002). "Is Social Capital Really Capital?". Review of Social Economy. 60: 1–21. CiteSeerX 10.1.1.195.8949. doi:10.1080/00346760110127074
110. Rose, N (2000). "Community Citizenship and the Third Way". American Behavioral Scientist. 43 (9): 1395–1411. doi:10.1177/00027640021955955
111. Rydin, Yvonne, Holman, Nancy. (2004). Re-evaluating the contribution of social capital in achieving sustainable development. Local Environment, 9, 2, 117-133.
112. Soori, A. (2014). Social Capital and Growth in Iran. Economic Research and Policies, 22(69), 49-64.
113. Sabatini, Fabio.)2005(. Social Capital as Social Networks: a Net Framework for Measurement,Working PaperNo:83.DepartmentofPublicEconomics,University of Rome La Sapienza. Safaraalizadeh, M., Maleki Saeedabad, A. (2001). Social Capital as a Complex System. Social Welfare, 1(2), 18-25.
114. Shabaniani, A., Nakhli, S., Sheikhan, M. (2013). The Effect of Social Capital on Human Development: An Applied Study of Iranian Regions. Planning and Budgeting, 18(2), 127-161.
115. Sakata, S. (2002). [What is social capital? (Japanese)]. Tokyo: Japan International Cooperation Agency.
116. Sargazi, Z., & Rahnavard Ahn, F. (2021). The Impact of Social Capital, Information and Communication Technology Development, and Globalization on Good Urban Governance in the Light of the Culture of Participation and the Willingness of Local Authorities. Management and Development Process, 34(1), 1-26.
117.
118. Salisbury, R. H. (1969). An Exchange Theory of Interest Groups. Midwest Journal of Political Science, 13(1), 1–32. https://doi.org/10.2307/2110212
119. Scott, John P. (2000). Social Network Analysis: A Handbook (2nd edition). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
120. Simmel, Georg (1908). Soziologie, Leipzig: Duncker & Humblot.
121. Smith, Kyle M. (2011). The Relationship between Residential Satisfaction, Sense of Community, Sense of Belonging and Sense of Place in a Western Australian Urban Planned Community. Ph. D. Thesis in pshychology. Australia: Edith Cowan University.
122. Stam; et al. (2014). "Social capital of entrepreneurs and small firm performance: A meta-analysis of contextual and methodological moderators". Journal of Business Venturing. 29 (1): 152–173. doi:10.1016/j.jbusvent.2013.01.002.
123. Stedman, R.C. (2003). Is it really just a social construction?: The contribution of the physical environment to sense of place. Society and Natural Resources, 16 (8): 671-685.
124. Stein, Maurice R. 1960. The Eclipse of Community: an Interpretation of American Studies. Princeton: Princeton University Press.
125. Szreter, S. (2000). Social capital, the economy and education in historical perspective. In S. Baron, J. Field, & T. Schuller (Eds.), Social capital: Critical perspectives. Oxford University Press, p. 56.
126. Tavana, M., Nourian, F., & Sofi Neyestani, M. (2016). Identification of Dimensions and Indicators of Social Capital in Historical and Dilapidated Urban Fabrics (Case Study: Cyrus Neighborhood). Haft Shahre, 4(53-54), 105-116.
127. The Federalist (2008). Encyclopedia of the American Constitution. . Retrieved December 30, 2021 from Encyclopedia.com: https://www.encyclopedia.com/politics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/federalist
128. Tönnies, F. (1887). Gemeinschaft und Gesellschaft, Leipzig: Fues's Verlag. (Translated, 1957 by Charles Price Loomis as Community and Society, East Lansing: Michigan State University Press.)
129. Tonnies, F. (1955) [1887]. Community and Association. London: Routledge and Kegan Paul
130. Twigger-Ross CL, Uzzell DL. (1996). Place and identity processes. Journal of Environ Psychol, (16): 205-220.

131. Uzzi, B.,Dunlap, Sh. (2006). How to build your network. Harvard business review. 83(12) 53-60.
132. Wall, Ellen , Gabriele Ferrazzi, & Frans Schryer. (1998), Getting the Goods on Social Capital, Rural Sociology, 63(2).
133. Weber, M. (1946) "The Protestant Sects and the Spirit of Capitalism". In Hans H. Gert and Mills C. Wright (eds) From Max Weber. New York: Oxford University Press
134. Wellman, Barry, and Scot Wortley. 1990. "Different Strokes from Different Folks: Community Ties and Social Support." American Journal of Sociology 96:558–88
135. Whyte, William H. 1956. The Organization Man. New York: Simon & Schuster.
136. Wilmott, P. 1986. Social Networks, Informal Care and Public Policy. London: Policy Studies Institute.
137. Wilson, P. A. (1997), Building Social Capital: A Learning Agenda for the Twenty-Frst Century, Urban Studies, Vol. 34, Nos 5-6, 745-760.
138. Winter, Lan. (2000), Towards a Theorised Understanding of Family Life and Social Capital, Working Paper No.21, April 2000 Australian Institute of Family Studies
139. Yokoyama, S. & Ishida, A. (2006). Social capital and community development: a review from: Potential of social capital for community development. Tokyo: Asian Productivity Organization.
140. Zak, Paul J. (2010). Moral Markets: The Critical Role of Values in the Economy. Princeton University Press.
141. Zeinabadi, M. (2008). Examining the Status of Trust in Iranian Society and Ways to Restore It. Journal of Strategic Research of the Expediency Discernment Council, (16), 33-66.

مقدمه

در ساحت فکری انسان معاصر، اهمیت و ارزش‌های دستیابی به نظریه اجتماعی به‌عنوان امری پشتیبانی‌کننده از تصمیمات، قوانین و فعالیت‌های مختلف در عرصه اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی پوشیده نیست. زیرا مطالعات علوم اجتماعی نشان‌دهنده این است که دستاوردهایی که از پشتیبانی افکار جمعی بهره می‌برند، پایداری بالایی دارند و می‌توانند ارزش‌های مطلوبی[1] را به‌صورت بین‌نسلی، ایجاد یا نهادینه کنند. دراین‌بین، مسئله همگامی عرصه نظر (سرمایه اجتماعی) و عمل (توسعه فیزیکی - فناوری - علمی) به‌صورت یک تأثیر متوازن در این عرصه‌ها، مطرح می‌شود که پاسخ مناسب بدان، ترسیم مسیری است که منجر به ایجاد پیشرفت متوازن و همه‌جانبهٔ اجتماع (خصوصاً در کشورهای درحال‌توسعه) به‌سوی توسعه پایدار و بومی، و منجر به ایجاد سرمایهٔ کالبدی می‌گردد.

در نیل به این هدف، می‌توان معماری و شهرسازی را مصداق کاملی برای عرصه عمل بدان دانست. زیرا توسعه کالبدی و فضای زندگی (که دربرگیرنده تعاملات اجتماعی است) را با استفاده از فناوری‌های متعدد و مبتنی بر دیدگاه‌های علمی میسر می‌کند. این در حالی است که از یک سو، از انقلاب صنعتی به بعد، بستر معماری و شهرسازی، به‌عنوان سکونت گاه بشری، در برگیرنده طیف وسیع و گوناگونی از تحولات در ساختار اجتماعی (شیوه زندگی، شیوه تفکر و زیبایی‌شناسی) و ساختار کالبدی بوده است (Beumer, 2010:1-2) و از سویی دیگر، هنجارهایی مثل اعتماد، همدلی و هم‌بستگی در بین افراد، خصوصاً در گروه‌های خُرد و هستهٔ مرکزی (همسایگی و خانوادگی) جوامع سنت‌گرا، در فرایند بلندمدت مدرنیزه شدن، تضعیف و (برخی از آنها) منسوخ گشته‌اند (Giddens, 2009:8).

استفاده دانشگاهی از نظریات علوم اجتماعی در معماری و شهرسازی معاصر، ریشه در شکست مدرنیسم در استحصال و توجه صرف به نیازهای مادی، شیوه زندگی، تفکر و اندیشه‌های زیبایی‌شناسی انسان مدرنیستی داشت. به‌گونه‌ای که در عمل، شکست محتوایی را نیز برای مدرنیسم رقم زد. یعنی چون مدرنیسم داشته‌های وحیانی، تجربه‌های جمعی، خرد جمعی و هر چیزی که را جنبه تعریف‌کننده و چارچوب دهنده به فکر و روال زندگی انسان در آموزه‌های گذشته داشت، نفی و به دنبال «گسستِ از پیشینه و زمینه» بود، باید چیزی معادل یا بهتر از آن را برای پاسخ به فضای فکری و روابط زندگانی انسان عرضه می‌کرد. این ناتوانی و ضعف در ارائه جایگزین، در عرصه‌های اجتماعی و هم‌زمان آن با تغییرات فناوری‌های هوش مصنوعی، باعث شد پست‌مدرنیسم به میان آید[2].

سرمایه اجتماعی، در فضای نسبیت‌گرایی پست‌مدرنیسم، با نگرش سرمایه محوری و کمی‌گرایانه به حلقه‌های ارتباطی افراد جامعه، این ارتباطات را به‌صورت یک دارایی ناملموس برای ایشان درآورد. این گسترش کاربردی باعث گردید که در پژوهش‌های مختلفی، مسئله تأثیرگذاری سرمایه اجتماعی بر مفاهیمی چون سلامت روانی و جسمانی، رضایت‌مندی و... مورد کاوش قرار گیرد. همچنین در مناطق درحال‌توسعه و گذار، کشورهایی را مشاهده می‌کنیم که دارای مواهب مشابهی از سرمایه طبیعی، فیزیکی و انسانی هستند؛ ولی به سطوح بسیار متفاوتی از موفقیت‌های علمی - اجتماعی - اقتصادی دست می‌یابند. این پارادوکس محققان را به جستجوی عمیق‌تر و معنادارتر در مورد آنچه افراد را در خدمت اهداف جمعی در کنار هم نگه می‌دارد سوق داده است.

باگذشت زمان، محققان چارچوب‌های مختلفی را برای

درک جنبه‌های اجتماعی این پدیده و آنچه ما در حال حاضر از آن به‌عنوان «سرمایه اجتماعی»[3] یاد می‌کنیم، ساخته‌اند. این چارچوب‌ها با بررسی‌های تجربی مستمر، در دهه‌های اخیر به‌سرعت تکامل یافته‌اند. ماحصل این تلاش‌ها باعث شکل‌گیری مفاهیمی غیرساختاریافته در معماری و شهرسازی نیز گردید که پژوهش‌هایی برای بهره‌گیری از آنها در فرایندهای طراحی (معماری و شهری)، برنامه‌ریزی و مدیریت شهری صورت‌گرفته است. حال‌آنکه کمبود نظریهٔ مشخص و جامع‌نگری که بتواند به‌صورت ساختاریافته‌ای، سرمایه اجتماعی را در دیدگاه فکری و روشی موردنیاز معماری و شهرسازی بیان کند، مشهود است. همین امر، باعث ایجاد ابهام و انتقال پیچیدگی‌های معرفت‌شناسانه سرمایه اجتماعی که ناشی از بسیط بودن معنایی آن است، در وادی معماری و شهرسازی نیز شده است.

دراین‌بین شکل‌گیری فضای پساپست مدرنیسم[4] در ساحت فکری انسان معاصر، فرصتی برای همگامی معماری و شهرسازی با مطالعات اجتماعی را فراهم کرده، زیرا به دید بسیاری از صاحب‌نظران، عرصه برنامه‌ریزی و مدیریت شهری، شامل تمامی فرایندهای مرتبط با کالبد و اجتماع شهر، نواحی، مناطق و محلات آن است (اقتباس از: قلعه‌نویی و تدین، ۱۳۸۹ ظ: ۲۴۳). براین‌اساس زمینه مشترکی به نام «نظریه اجتماعی» پیشنهاد می‌گردد. در این پژوهش، نظریه اجتماعی در معماری و شهرسازی، بر اساس گذر و استفاده کاربردی از سرمایه اجتماعی، به دنبال گسترش مفاهیمی مبتنی بر هویت جمعی و مسئولیت اجتماعی فرد - گروه - نهاد پیشنهاد شده است. از این منظر، نظریه اجتماعی، فرایندهای منجر به انسجام‌بخشی به روابط میان افراد (شخصیت‌های حقیقی با هم)، افراد و نهادهای اجتماعی (شخصیت‌های حقیقی با حقوقی‌ها) و نهادها با یکدیگر، از طریق به‌کارگیری سرمایه اجتماعی در جهت اهداف فوق، و همچنین «نهادینه‌سازی اقدام گروهی» (محسنی تبریزی و آقا محسنی، ۱۳۸۹) است[5].

بدین منظور، تلاش گردیده است تأثیر این مفهوم بر شکل‌گیری نظریه اجتماعی در حوزه مسائل معماری و شهرسازی به‌صورت متناظر با شکل‌گیری این تغییر دیدگاه نسبت به ماهیت و کارکرد سرمایه اجتماعی در مطالعات علوم اجتماعی، صورت گیرد. بدین‌طریق می‌توان با بسترسازی مناسب، به هدف ورود کانالیزه شده و ساختارمند (جهت‌دار و هدفمند) مبحث نظریه اجتماعی به مبانی نظری معماری و شهرسازی دست پیدا کرده، و توجه به یافته‌های مطالعات اجتماعی در فرایندهای طراحی و برنامه‌دهی را سازماندهی کرد. ضرورت این همگامی نظریه‌پردازانه بین مطالعات اجتماعی با معماری و شهرسازی، در افزایش تأثیرگذاری شبکه و نهادهای اجتماعی، و کاهش هزینه‌های تعامل اجتماعی، از طریق عدالت در توزیع منافع فردی - گروهی، و تقسیم کار گروهی برای حل معضلات جمعی است. در نتیجه به کاربرد آن برای برطرف‌شدن موانع توسعهٔ همه‌جانبه (مادی و معنوی)، و سکونت پایدار و باکیفیت بشری (از جملهٔ اهداف برنامه اسکان سازمان ملل متحد)[6]، به‌صورت اساسی و ریشه‌ای کمک می‌کند (Rydin & Holman, 2004).

براین‌اساس، پژوهش حاضر به دنبال آن است که با روش کیفی و رویکردی بنیادین، ضمن تحلیل و تفسیر منابع کتابخانه‌ای مرتبط، با ارائه فرایند شناخت فلسفی در سه‌گانهٔ (چیستی، چرایی، چگونگی) از سرمایه اجتماعی، به‌صورت تطبیقی، پاسخی از جنس نظریه‌پردازی بین‌رشته‌ای به این نیاز دهد. بدیهی است که چنین نگاه و دستاورد نوآورانه، مسیر بهره‌گیری از سرمایه اجتماعی را در تحلیل‌های مرتبط با فرایند طراحی معماری و شهرسازی، به‌گونه‌ای انسجام می‌بخشد که مسئله بسترشناسی اجتماعی را، داری الگو، شاخص و ساختاری فرایندی و سنجش‌پذیر می‌کند.

روش تحقیق

بر اساس چارچوب تحقیقی گروت و وانگ (۱۳۹۰)، پژوهش حاضر مبتنی بر روش بنیادین، به دنبال جمع‌بندی هم‌افزا و بین‌رشته‌ای در ساختارهای چندگانه حال حاضر پیرامون سرمایه و نظریه اجتماعی، از جنبه‌های مهندسی ابنیه و مطالعات اجتماعی در منابع کتابخانه‌ای است. بدین منظور سعی در ارائه تحلیل توصیفی به شیوه استفهامی و سپس تفسیری ساختارگرا دارد. در این میان برای غلبه بر پیچیدگی‌های ناشی از افزایش تعداد عوامل تعریف‌کننده موضوع پژوهش، همچنین باتوجه‌به نیاز به عمق و جامعیت مفاهیم استخراج شده، نیاز به استفاده از هوش مصنوعی در نرم‌افزار کمک پژوهشی MAXQDA است.

پژوهش جاری با استفاده از کدگذاری مفاهیم متون اصلی در رابطه با موضوع پژوهش در بدنه اصلی، سه وجه

فلسفی این مفاهیم را بر اساس توصیف و تحلیل‌های ارائه و اراده شده از سوی پژوهشگران برای آنها را مدنظر قرار داده است. در ادامه بر اساس روش تحقیق این پژوهش، در این مرحله، برای دستیابی به مهم‌ترین مفاهیم در بین نظریات موجود، نیازمند دستیابی به مهم‌ترین اصلاحات پرتکرار و مرتبط با موضوع این پژوهش هستیم.

شکل ۱- پراکنش کمی (قسمت بالای تصویر) و بازنمایی اینفوگرافیکی از کلیدواژگان پرتکرار در مقالات فارسی و انگلیسی مرتبط با موضوع این پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 1: Quantitative Distribution (Upper part of the image) and Infographic Representation of the Most Frequent Keywords in Persian and English Articles Related to the Subject of this Research. (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)

شکل ۲- فراوانی و پراکنش اصطلاحات مرتبط با موضوع پژوهش در منابع مورد استفاده در این پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 2: Frequency and Distribution of Terminology Related to the Research Topic in the Sources Used in this Study. (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)

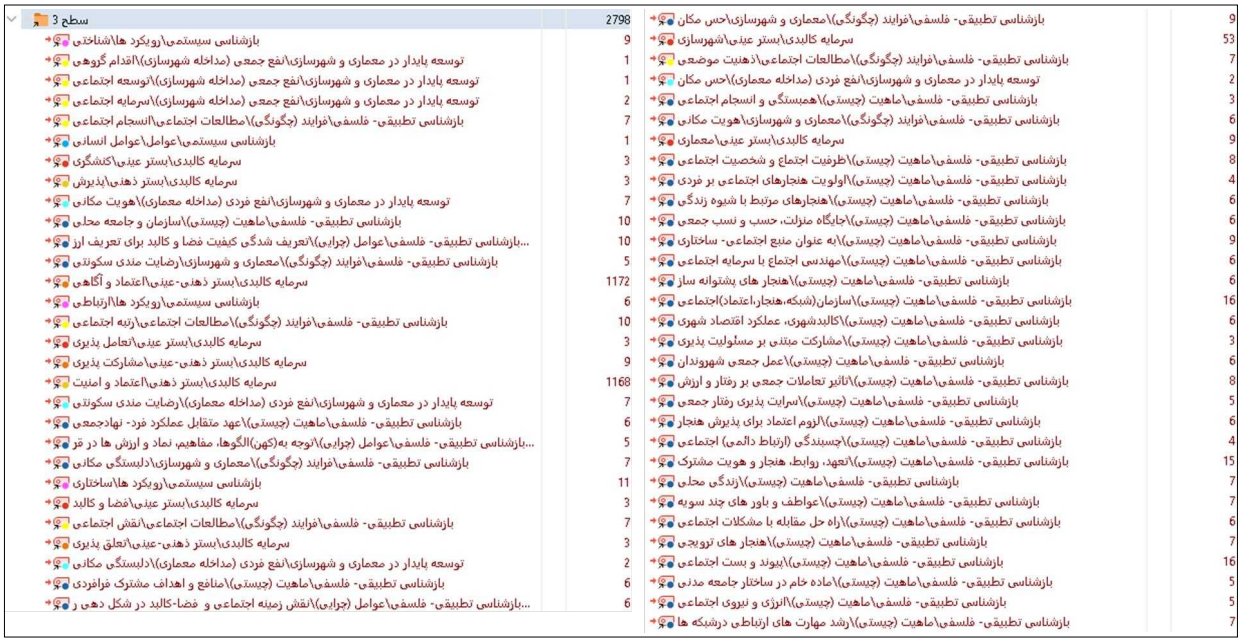
در ادامه نیازمند تفکیک این مفاهیم بر اساس دسته‌بندی موضوعی آنها در سطوح مختلف به‌صورت ارتباط کشف شده توسط هوش مصنوعی هستیم. به صورتی که ارتباط بین این موضوعات با سطوح بالاتر و پایین‌تر از خود، بر اساس ارتباطات کدگذاری شده توسط نگارندگان، مورد بازشناسی توسط این نرم‌افزار قرار گرفته است.

شکل ۳- پراکنش کمی و بازنمایی موضوعات مطرح در سطح ۱ از کدگذاری مفهومی منابع پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 3: Quantitative Distribution and Representation of Major Themes at Level 1 of Conceptual Coding in the Research Sources. (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)

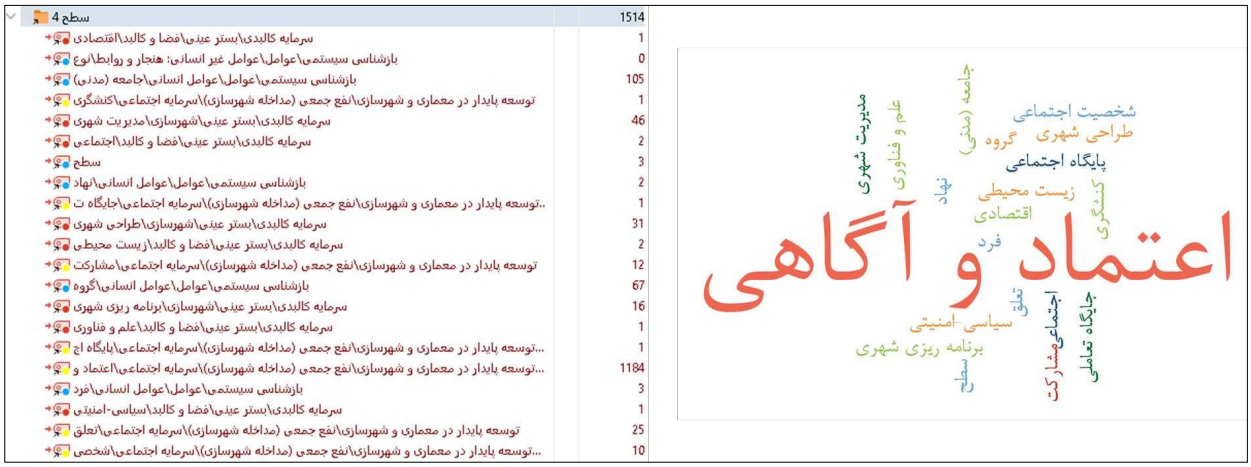
شکل ۴- پراکنش کمی و بازنمایی موضوعات مطرح در سطح ۲ از کدگذاری مفهومی منابع پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 4: Quantitative Distribution and Representation of Subthemes at Level 2 of Conceptual Coding in the Research Sources. (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)



شکل ۵- پراکنش کمی و بازنمایی موضوعات مطرح در سطح ۳ از کدگذاری مفهومی منابع پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 5: Quantitative Distribution and Representation of Sub-subthemes at Level 3 of Conceptual Coding in the Research Sources. (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)

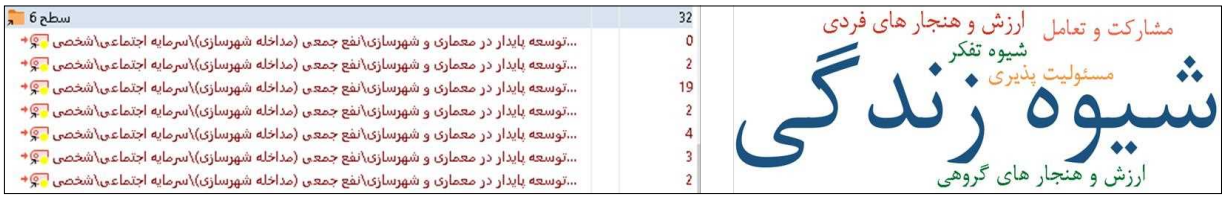


شکل ۶- پراکنش کمی و بازنمایی موضوعات مطرح در سطح ۴ از کدگذاری مفهومی منابع پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 6: Quantitative Distribution and Representation of Sub-sub-subthemes at Level 4 of Conceptual Coding in the Research Sources. (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)

شکل ۷- پراکنش کمی و بازنمایی موضوعات مطرح در سطح ۵ از کدگذاری مفهومی منابع پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 7: Quantitative Distribution and Representation of Sub-sub-sub-subthemes at Level 5 of Conceptual Coding in the Research Sources. (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)



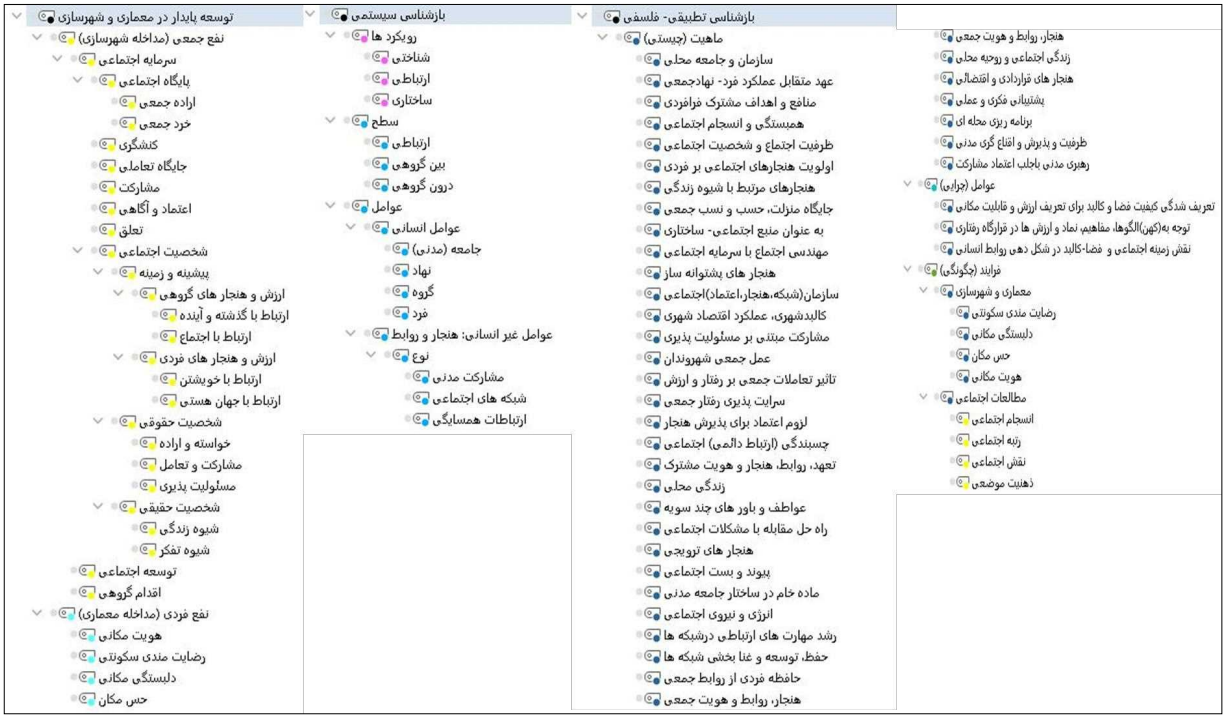
شکل ۸- پراکنش کمی و بازنمایی موضوعات مطرح در سطح ۶ از کدگذاری مفهومی منابع پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 8: Quantitative Distribution and Representation of Sub-sub-sub-sub-subthemes at Level 6 of Conceptual Coding in the Research Sources. (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)

شکل ۹- پراکنش کمی و بازنمایی موضوعات مطرح در سطح ۷ از کدگذاری مفهومی منابع پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 9: Quantitative Distribution and Representation of the Discussed Topics at Level 7 of Conceptual Coding in the Research Sources (Source: Output from MAXQDA Software by the authors).

براین‌اساس، در این مرحله و به‌منظور سازماندهی ارتباطات بین مفاهیم، نیاز به ایجاد دسته‌بندی ارتباطی بین این سطوح تفکیک شده هستیم. در نتیجه با استفاده منابع موجود، ابتدا مراحل شناختی را حول موضوع پر ارتباط «توسعه پایدار در معماری و شهرسازی» تعریف کرده و در دو سطح «سیستمی» و «تطبیقی - فلسفی» و در سه ساحت فلسفی (چیستی، چرایی، چگونگی) مورد بازشناسی تطبیقی قرار داده، سپس بر اساس هم‌افزایی بین‌رشته‌ای، دستاوردهای موجود را جمع‌بندی، اصلاح و به‌صورت هدفمند برای دستیابی به مفهوم «سرمایه کالبدی»، در قالب بخشی مجزا در سطح یک بکار گیری و مورد گسترش مفهومی قرار داده است.



شکل ۱۰- بازنمایی سلسه مراتبی از قرارگیری سطوح مفهومی استخراج شده در مراحل قبل، و شکل‌گیری دسته‌بندی موضوع اصلی (سمت چپ) و روش های بازشناسی آن در این پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 10: Hierarchical Representation of the Placement of Extracted Conceptual Levels in the Previous Stages and the Formation of the Main Topic Classification (Left side) and its Recognition Methods in this Research (Source: Output from MAXQDA Software by the authors).

پیشینه تحقیق

تمرکز برخی از پژوهشگران علوم اجتماعی بر مفاهیمی است که تاثیرشناسانه بوده و به نوعی از آنها می‌توان به‌عنوان شاخص‌های نمایشگر تأثیرات سرمایه اجتماعی بهره برد. به‌عنوان مثال، می‌توان به نقش سرمایه اجتماعی به‌عنوان شاخصی برای تاب آوری (فاضلی کبریا، شفقت، بهمنی و کریمی، ۱۴۰۰)، برای سیاست‌گذاری (رهبر و حیدری، ۱۳۹۰)، برای دموکراسی و جامعه مدنی (پاک سرشت، ۱۳۹۳)، فرهنگ سیاسی (احمدی و نمکی، ۱۳۹۱)، برای توسعه مدیریت دانش (مهدیان راد و فضلی، ۱۳۹۰) و برای توسعه انسانی (شعبانی، نخلی، و شیخانی، ۱۳۹۲)، یاد کرد. اتکای غالب این پژوهش‌ها، بر پذیرش یکی از تعاریف مرسوم در بین نظریه پردازان سرمایه اجتماعی است. به گونه‌ای که تمرکز پژوهش‌هایشان را در فضای تأثیرشناسی قرار می‌دهند تا بررسی و بسط نظری این مفهوم.

این در حالی است که دسته‌ای دیگر از پژوهش‌ها، سرمایه اجتماعی را به‌عنوان یک عامل مستقل مورد بازشناسی قرار داده و به دنبال کشف تأثیرات آن بر عوامل دیگر هستند. این گونه از پژوهش‌ها از طریق رابطه سنجی، موجب شناخت بیشتری نسبت به حوزه‌های رواداری معنایی و کاربرد علمی سرمایه اجتماعی شده‌اند. به‌عنوان نمونه، ارتباط آن با سلامت اجتماعی (خسروی، چوبین، و حاجی اسفندیاری، ۱۳۹۸)، فرهنگ سازمانی (جوان پور، گرجی دوز، و سبحانی، ۱۳۹۶)، مشارکت والدین (دهقان و مهدی سراجیان، ۱۳۹۶)، تعهد سازمانی (اردلان، قنبری، بهشتی راد، و نویدی، ۱۳۹۴) مد نظر قرار گرفته است.

دسته‌ای دیگر از پژوهش‌ها نیز، به دنبال تأثیرشناسی عوامل متعدد بر سرمایه اجتماعی بوده‌اند. در حقیقت این پژوهش‌ها با پذیرش نقش کلیدی سرمایه اجتماعی در بسترهای متعدد اجتماعی (خوش فر، بارگاهی و کرمی، ۱۳۹۲)، اقتصادی (سوری، ۱۳۹۳)، امنیتی (شادالوئی، ۱۴۰۰) و سایر موارد، به دنبال تقویت و گسترش زمینه حضور آن در این بسترها برآمده اند. چنین نگاهی به سرمایه اجتماعی، نقشی بستر ساز و البته کلیدی را نشان می‌دهد که اهمیتی در حد موفقیت یا ناکامی طرح‌های عملیاتی در این حوزه‌ها را شامل می‌شود. دیدگاه این پژوهش‌ها به سرمایه اجتماعی، بیشتر از هر جنبه ای، مبتنی بر مشارکت محوری است.

در حوزه رشته‌های معماری و شهرسازی، سرمایه اجتماعی در مقام یک شاخص مستقیم مثلاً در واقع‌گرایانه بودن

برنامه‌ریزی شهری (کاکاوند، آهنی، زارعی و هاشم پور، ۱۳۹۴)، در توسعه پایدار شهری (صفر علیزاده، اکبری، بوستان احمدی و موسوی، ۱۴۰۱)، در زیست پذیری شهرها (علی اکبری و اکبری، ۱۳۹۶)، توسعه پایدار محله‌ای (سلاورزی‌زاده، شیخی و شکاری، ۱۳۹۷)، توسعة فضاهای شهری (نوابخش، ۱۳۹۲) و توسعه پایدار روستایی (رکن‌الدین افتخاری، محمودی، غفاری و پورطاهری، ۱۳۹۴)، استفاده شده است. همچنین به‌عنوان یک شاخص میانجی برای مقایسه خصوصیات مشترکی همچون پایداری شهرها با یکدیگر (پریزادی، قادرمرزی و پارسا، ۱۳۹۵)، زیست پذیری شهرها (اکبری، بوستان احمدی، موسوی و حاجی پور، ۱۳۹۷) و مواردی از این دست نیز بکار رفته است.

حوزه بسیار مهم دیگر در معماری و شهرسازی، برنامه‌ریزی کالبدی و شهری است. به گونه‌ای که هدف گذاری برنامه‌ریزی برای مردم شهر بجای کالبد شهر، عامل مهمی برای اهمیت سرمایه اجتماعی گشته است. به‌عنوان مثال در زمینه‌های نوسازی شهری (حیدرآبادی، ۱۴۰۰)، بهسازی و نوسازی بافت‌های تاریخی (توانا، نوریان و صوفی نیستانی، ۱۳۹۵)، کیفیت زندگی شهری (کوزه گر کالجی، اسکندر پور و درزاده مهر، ۱۳۹۸)، چارچوب دهی به مولفه‌های کیفی طراحی شهری (فلاحی و مرادی، ۱۴۰۰) و ساماندهی سکونتگاه‌های غیررسمی (نادمی سندیانی، ۱۴۰۰) از اهمیت سرمایه اجتماعی بهره گرفته شده است.

در نهایت باید به حوزه‌های کلان‌نگرتری همچون برنامه‌ریزی منطقه‌ای و ملی و مدیریت شهری اشاره کرد که سرمایه اجتماعی را از جمله مهم‌ترین عناصر تأثیرگذار بر حوزه‌های حاکمیتی می‌دانند. به‌عنوان مثال، تأثیر سرمایه اجتماعی بر شکل‌گیری حاکمیت خوب شهری (سرگزی و رهنورد آهن، ۱۴۰۰)، جذب منابع مالی در شهرداری‌ها (دربندی، امین بیدختی، دربندی و دربندی، ۱۴۰۰)، امنیت اجتماعی شهر (پورموسوی، عباسی کسبی و واحدی، ۱۳۹۲)، توسعه اقتصادی - اجتماعی (فیروزآبادی و ایمانی جاجرمی، ۱۳۸۵) حاکی از نقش ویژه و غیر قابل انکار آن در سیاست گذاری و مدیریت کلان دارد.

بررسی این حوزه‌های متنوع، نشان‌دهنده کمبود در زمینه نگاه بین رشته است. به‌گونه‌ای که دستیابی به چارچوبی برای بهره‌گیری هم‌زمان از ظرفیت‌های فضایی و کالبدی، منوط به شکل‌گیری مبانی نظری چندوجهی ای است که ضمن جامعیت نظری، روندی مشخص و فرایند گونه را برای برنامه‌ریزان و مدیران سطوح کلان (ملی - منطقه‌ای) و میانی (شهرها) ترسیم کند. براین‌اساس پژوهش جاری به دنبال چنین نیاز خاص و پرکاربردی، نیاز به روشی برای کلان پژوهی دارد که متناسب با تعداد عوامل مطرح در چنین موضوعاتی باشد. حال‌آنکه، چنین روند پژوهشی در منابع کتابخانه‌ای، سابقاً مشاهده نمی‌شود.

براین‌اساس نوآوری مهم این پژوهش، دستیابی به چنین چارچوبی با طی‌کردن فرایندی چند سطحی برای سازماندهی حجم وسیعی از مفاهیم و موضوعات مرتبط با اهداف این پژوهش است. به‌گونه‌ای که ضمن عدم محدودیت‌گذاری مؤثر بر نتایج برای تعداد این مفاهیم و موضوعات، روشی اتخاذ گردیده که جامعیت ضروری برای نتایج پژوهش، قربانی پیچیدگی ناشی از ازدیاد عوامل نگردد. به‌علاوه، به‌منظور به حداقل رسانی خطای پژوهشگری، از هوش مصنوعی بهره گرفته شده است. درحالی‌که نتایج و چارچوب کیفی حاصل، ضمن هم جنسی با عوامل سازنده آن، از طریق اقناع گری روش غیر کمی حاصل شده است. پس روایی و پایایی نتایج نیز موردتوجه قرار گرفته است.

سیر تحول مطرح‌شدن سرمایه اجتماعی در جامعه علمی

دوره اول در سابقه مطرح‌شدن سرمایه اجتماعی، قرن ۱۸، ۱۹ و قرن ۲۰ م تا قبل از دهه ۱۹۷۰م است. ریشه محتوایی سرمایه اجتماعی (و مفهومی که زیربنای آن است) را می‌توان در تفکرات اجتماعی - سیاسی دانست[۷]. خصوصاً آنجا که مسئله قدرت اداره جامعه، توسط بسیاری از فیلسوفان از دوران باستان تا قرن ۱۸م، از ارسطو[۸] گرفته تا توماس آکویناس[۹]، و ادموند برک[۱۰] مورد تأکید قرار گرفته است (Bowles & Gintis, 2002). این دیدگاه در پایان قرن ۱۸م با توسعه ایده انسان اقتصادی[۱۱] و متعاقباً با نظریه انتخاب عقلانی به‌شدت مورد انتقاد قرار گرفت.

در نگاهی جامع‌تر و البته به‌صورت مطالعاتی مستندتر در نیمه اول قرن نوزدهم، دو توکویل مشاهداتی در مورد زندگی آمریکایی داشت که به نظر می‌رسید سرمایه اجتماعی را ترسیم و تعریف کند (De Tocqueville, 2000). او مشاهده کرد که آمریکایی‌ها تمایل دارند تا جایی که ممکن است در گردهمایی‌های بیشتری برای بحث در مورد مسائل عینی و ملموس دولتی، اقتصادی یا جهانی، ملاقات کنند. همچنین او رابطه مستقیم میان شفافیت عملکردی در این زمینه‌ها و مشارکت مردمی یافت که خود، نوعی کمک به توسعه

شئون مردم‌سالاری اجتماعی (جامعه دموکراتیک) نیز محسوب می‌شد.

در آغاز قرن بیستم میلادی، مقاله "هانی فان" در سال ۱۹۱۶ در مورد حمایت محلی از مدارس روستایی یکی از اولین مواردی است که اصطلاح سرمایه اجتماعی را در مقابل کالاهای مادی و فیزیکی قرار می‌دهد و با اشاره به انسجام اجتماعی و سرمایه‌گذاری شخصی در جامعه به کار می‌رود[۱۲] (Hanifan,1916 &1920). همچنین گئورگ زیمل، در همین دوران به ماهیت شبکه‌ها و تأثیر اندازه آنها بر تعامل (ارتباط هدفمند افراد پیرامون موضوعات، اهداف و منافع مشترک) اشاره، و احتمال آن را در شبکه‌های آزاد به‌جای گروه‌ها بررسی کرد (Simmel, 1908). براین‌اساس، مفهوم «دادوستد» یا «بده‌بستان» افراد را مطرح کرد که معنی «توقع متقابل» برای جبران کمک یا لطف افراد را می‌دهد[۱۳]. بعد از آن، عمده‌ترین تحولات در این زمینه را می‌توان در دهه ۱۹۳۰م توسط چندین گروه در روان‌شناسی[۱۴]، انسان‌شناسی و ریاضیات مشاهده کرد که به طور مستقل کار می‌کردند (Scott, 2000; Carrington & Scott, 2011).

در این دوران گسترش مفهوم سرمایه اجتماعی به سایر رشته‌ها، دوران جدیدی که هم‌زمان بود با مدرنیسم، آغاز کرد. در حقیقت نقش انسان و فردگرایی در تمامی شئون زندگی (حتی لایه‌های جمعی و گروهی آن) گسترش پیدا کرد تا جایی که در پایان مدرنیسم، نظریه‌پردازانی مانند تونیس[۱۵]، دورکیم[۱۶]، زیمل[۱۷] و وبر[۱۸] متقاعد شده بودند که مسائل کلانی که در زمینه تمدن معاصر بشری همچون صنعتی‌شدن و شهرنشینی رخ‌داده است، نه‌تنها بستر زندگی اجتماعی، بلکه روابط اجتماعی را به روشی برگشت‌ناپذیر تغییر داده است. زیرا ایشان، شاهد فروپاشی پیوندهای سنتی و توسعه تدریجی سنت‌ستیزی، فرد محوری و بیگانگی[۱۹] در جامعه بودند[۲۰] اگرچه چنین مجموعه‌ای از نظریه‌ها در قرن‌های ۱۹ و اوایل ۲۰ م غالب شدند، و بسیاری از متفکران رابطه پیچیده بین جامعه مدرن و اهمیت نهادهای قدیمی، به‌ویژه خانواده و جوامع سنتی را زیر سؤال بردند (Wilmott, 1986)، ولی، امیل دورکیم و تالکوت پارسونز به طرح مفهوم ارزش (تعهد مبتنی بر هنجار جمعی) پرداختند (روشه، ۱۳۹۱).

به صورتی که می‌توان گفت در دوران مدرنیسم، پس از آثار تونیس (۱۸۸۷) و وبر (۱۹۴۶)، تأمل در پیوندهای اجتماعی در جامعه مدرن با کمک‌های جالبی در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ م جان گرفت[۲۱]. مثلاً جین جیکوبز در اوایل دهه ۱۹۶۰ از این اصطلاح در شهرسازی استفاده کرد. اگرچه او به صراحت واژه سرمایه اجتماعی را تعریف نکرد، اما استفاده او، به ارزش شبکه‌ها در محیط شهری اشاره داشت[۲۲] (Jacobs, 1961: 138) که باعث تثبیت مفاهیمی همچون تعامل هدفمند، زمینه و هدف مشترک، کار جمعی در دیدگاه مطالعات اجتماعی، و البته اقبال مردمی به فضا و کالبد شهری در رشته شهرسازی شد. همچنین در ادامه روند توسعه میان رشته‌ای این مفهوم که از دهه ۳۰ این قرن آغاز گشته بود، رابرت سالزبری دانشمند علوم سیاسی، این اصطلاح را به‌عنوان مؤلفه مهم تشکیل گروه‌های ذی‌نفع با عنوان «نظریه تبادل گروه‌های ذی‌نفع» مطرح کرد (Salisbury, 1969).

در حقیقت در نیمه اول قرن بیستم، نبود زمینه مناسب برای مطرح شدن آن تا قبل از پایان سلطة افکار اجتماعی مدرنیسم، باعث شد که اهمیت همه‌جانبة آن در علوم اجتماعی، سال‌ها بعد و در دهه ۱۹۷۰ م، و هم‌زمان با آغاز پست‌مدرنیسم روشن گشته و به مدت بیست سال، به‌صورت چند رشته‌ای در محافل دانشگاهی مطرح و رشد یابد[۲۳] (Wall, 1998:25). در همین دوران بود که روند جین جیکوب در شهرسازی، مورد توجه نظریه پردازان خود علوم اجتماعی نیز قرار گرفت و باعث ورود مفهومی به نام فضای تعامل در تعریف سرمایه اجتماعی گردید. به گونه‌ای که دیگر آن را حاصل تعامل‌های روزمره در «فضای تعاملی» بین فرد و ساختار اجتماعی می‌دانستند (Adapted Form: Bullen & Onyx, 1999). رابرت پاتنام، دانشمند علوم سیاسی نیز ارتباط مستقیمی بین میزان مشارکت مدنی و پیوند اجتماعی در دوران پست‌مدرنیسم، با بافت (طراحی و کالبد) شهری و خصوصیات محله‌ای مطرح کرد (ناطق پور، ۱۳۸۵: ۲۸). بعدها علاوه بر این عوامل، عملکرد اقتصاد شهری را نیز در مرحله، جایگاه و اولویت بزرگ‌تری از خصوصیات محلی دانست (Putnam, 2000).

استمرار این روند تا دهة آخر قرن گذشته باعث شد که اصطلاح سرمایة اجتماعی، خود را در تفکرات پژوهشگران و نظریه پردازان سایر رشته‌ها نیز نشان داد و باعث مطرح شدن وجوه فرا رشته‌ای آن در فرهنگ، سیاست، اقتصاد و نهایتاً در رسته ابنیه شد[۲۴]. البته در همین دوران، هم‌زمان با استفاده از سرمایه اجتماعی در زمینه‌های مختلف[۲۵]، استفاده ابزاری از این مقوله در عرصه اقتصاد[۲۶] و سیاست، برای توجیه نارسایی‌های برنامه‌ریزی و مدیریتی، باعث سلطه برخی افکار در مورد ماهیت آن، و در نتیجه عدم تعریف درست و نادیده

انگاری توانمندی‌های این مقوله در زمینهٔ جهت دهی و هم سویی آفرینی در نهادهای مردمی گشته است[۲۷].

به دیگر سخن، سرمایهٔ اجتماعی به‌واسطه دلایلی چون نیاز به سازماندهی و ایجاد شبکه برای دستیابی به اهداف خاص، بیشتر از آنکه توسط نهادهای مردمی و افراد به کار گرفته شود، توسط تصمیم گیران اجتماعی به کار گرفته شده است؛ بنابراین بنای وجودی آن در خدمت اهداف مهندسی اجتماعی[۲۸] حاکمیت‌ها و نهادهای جریان اصلی در سیاست و رسانه‌های جمعی، همچون ترویج محافظه کاری و تسلیم پذیری گذاشته شده بود. زیرا در این مسیر، بجای بسترشناسی اجتماعی برای کشف تعارض و تضادها از یک سو و تلاش برای ارائه راه حل‌های اساسی از جمله تغییر وضع موجود، در پی نهادینه ساختن و استخدام دیگر مفاهیم با ارزشی همچون «همیاری و همکاری»، «بردباری» و «پذیرش» است (رئیس دانا، ۱۳۹۳).

به هر روی در فضای نظریه پردازی معماری و شهرسازی دوران پست مدرن، افرادی همچون جان لنگ، توجه به زمینه و شبکه‌های اجتماعی را برای طراحان و برنامه ریزان این عرصه، به معنی توجه به ماهیت درست و مورد قبول اجتماعی از مداخلات کالبدی مهندسی ابنیه در این دوران می‌دانستند (لنگ، ۱۳۹۵). اگر چه همه این بازتاب‌ها کمک قابل توجهی به توسعه مفهوم سرمایه اجتماعی در دهه‌های بعد کرد، ولی ظهور مفهوم نظریه اجتماعی به‌عنوان منبع و روشی پایدار برای کنشگری در عرصه اجتماعی در اواخر دوران پست‌مدرنیسم[۲۹]، نگاهی نوین بود که در دوران پسا پست مدرنیستی حاضر، روشی جدید برای نگاه به این بحث می طلبد.

براین اساس، اهمیت نگاه هم افزا بین یافته‌های علوم اجتماعی با سایر حوزه‌های علوم انسانی، برای ایجاد کاربرد عمومی نسبت به یافته‌های این رشته را بیش از پیش مطرح کرده است. زیرا بسیاری از اندیشمندان معتقدند که در دوران فعلی، ادبیات تعریف سرمایه اجتماعی، متأثر از نبود نگاه جامع و فرا رشته‌ای است، در عمل محدود به حوزه مطالعاتی یک رشته نبوده و نمانده است، و در نبود نظریه پردازی بین‌رشته‌ای، باعث ایجاد و انتقال ابهام در تعریف، سنجش، مقایسه و اقناع گری منطقی منجر به پذیرش آن توسط سایر رشته‌ها، شده است (Sabatini, 2005: 5).

آنچه دراین بین مهم است این نکته است که با توجه با افزایش عمق کشفیات و دانسته‌های انسان معاصر در مورد یافته‌ها و مفاهیم مختلف، اکنون دیگر هیچ پدیده‌ای را تک وجهی نمی‌بینند و ادراک درست آن را منوط به دستیابی به دیدگاهی بین‌رشته‌ای می‌دانند. براین اساس باید گفت که دست یابی به دیدگاهی تطبیقی بین معماری و شهرسازی از یک سو و مطالعات اجتماعی به‌عنوان خاستگاه سرمایه اجتماعی از سویی دیگر، در نهایت زمینه مطالعاتی بسیار مناسب و زنده‌ای برای هر دو رشته در زمینه نظریه اجتماعی و سرمایه کالبدی ایجاد کرده است[۳۰].

مبانی نظری

بررسی مقولات و مفاهیم مشترک بین چند رشته، حساسیت‌های محتوایی و روش‌شناسانه خاص خود را دارد. زیرا تنوع، پیچیدگی و ابهامات پیرامون آن به پهنا و عمق یافته‌های این رشته‌ها خواهد بود. سرمایه اجتماعی دارای تعاریف، تفاسیر و کاربردهای متعددی است و علاقه و زمینه مطالعاتی قوی و زیادی را در جهان دانشگاهی و عالم واقعیت (سیاسی، اجتماعی و...) ایجاد کرده است (Rose, 2000). مثلاً دیوید هالپرن استدلال می‌کند که محبوبیت سرمایه اجتماعی برای سیاست گذاران با دوگانگی این مفهوم مرتبط است، زیرا "در عین حال که اهمیت امر اجتماعی را بازگو می‌کند، حضور اقتصادی پر رونق و قوی ای دارد" و برای محققان، این اصطلاح تا حدی به دلیل طیف گسترده‌ای از مفاهیمی که می‌تواند توضیح دهد، محبوب است (Halpern, 2005: 1-2).

یکی دیگر از زمینه‌های پرکاربرد این مفهوم، اقتصاد است. به گونه‌ای اصطلاح سرمایه با قیاس با سایر اشکال سرمایه اقتصادی استفاده می‌شود، زیرا سرمایه اجتماعی دارای مزایای مشابه (هر چند کمتر قابل اندازه گیری) است. با این حال، قیاس با سرمایه تا آنجا گمراه کننده است که بر خلاف اشکال سنتی سرمایه، سرمایه اجتماعی با استفاده از بین نمی‌رود (Bollier, 2001)؛ در واقع با عدم استفاده (استفاده از آن یا از دست دادن آن) تحلیل می‌رود. می‌توان گفت که اگرچه سرمایه اجتماعی از این نظر، شبیه به مفهوم اقتصادی آن است، ولی در حقیقت در حال حاضر به مفهوم نظریه اجتماعی بسیار نزدیک گشته است.

مطابق یافته‌های بسیاری از پژوهشگران، تعاریف مختلف سرمایه اجتماعی در بسیاری از موارد، الزامات رسمی یک تعریف، از جمله جامعیت، مطابقت با ماهیت و.... را برآورده نمی‌کنند (Robison, Schmid & Siles,2002). براین اساس که

درجـة بسـیط، پیچیـده و چندوجهـی بـودن ایـن مفهـوم بسـیار بالاسـت، پـس بـرای ادراک درسـت آن بایـد بـه جوانـب مختلـف وجـودی و کارکـردی آن به‌صـورت هم‌زمـان توجـه کـرد. روش مدنظـر ایـن پژوهـش شـناخت فلسـفی سـرمایه اجتماعـی به‌عنـوان ماهیـت شناسـی یـک پدیـده، از سـه جنبـه چیسـتی، چرایـی و چگونگـی بهره‌گیـری از آن اسـت کـه در ادامـه بـدان پرداختـه می‌شـود.

نگاه تطبیقی به ماهیت سرمایه اجتماعی (چیستی)

سـرمایه اجتماعـی، از جملـه مفاهیـم نـو پدیـد، بسـیط و چندوجهـی بـا منشـأ و محوریـت جامعـه شناسـی اسـت. اگرچـه قدمـت طولانـی در بنیـان فکـری متفکـران علـوم اجتماعـی دارد، ولـی بسـیط بـودن آن باعـث فراگیـری روز افزونـش در رشـته‌های متعـددی همچـون معمـاری و شهرسـازی نیـز گشـته اسـت. همیـن تعـدد در زمینـه اسـتفاده از سـرمایه اجتماعـی بـه تعـدد تعاریـف منجـر شـده اسـت. خصوصـاً کـه تـا پیـش از مدرنیسـم، بافـت یکدسـت اجتماعـی، فاصلـه‌ای بیـن خواسـت و خـرد جمعـی بـا دیدگاه غالـب و حاکـم در اجتمـاع ایجـاد نمی‌کـرد. بـه صورتـی کـه زمینـه سـاز شـکاکیت دربـاره کارایـی و عملکـرد ایـن ارجـاع امـور بـه یـک دیـدگاه همـه گیـر و اصطلاحـاً تـک صدایـی (monologue) اجتماعـی در دوران روشـنگری، و در نتیجـه پایـه گـذاری زمینه‌هـای اجتماعـی مدرنیسـم قـرار گرفـت.

بعـد از مدرنیسـم و نفـی داشـته‌های وحیانـی و خـرد جمعـی، خـرد نخبگانـی جایگزیـن ایـن عوامـل گردیـد. بـه گونـه‌ای کـه تشـخیص کیفیـت و مطلوبیـت آثـار معمـاری و شهرسـازی، تحـت تأثیـر امـواج جهانـی شـدن و فرهنـگ القائـی آن در جوامـع مختلـف، از احاطـه تفکرهـای الگـوی و سـنتی خـارج و در اختیـار فرهنـگ مسـلط و جـاری قـرار گرفـت. ایـن چنیـن بـود کـه در دوران مدرنیسـم، شـهرها از سـرزندگی ناشـی از حضـور مسـتقیم مـردم در امـکان و فضاهـای شـهری، کـم فـروغ و کـم بهـره گشـته، و مشـارکت مردمـی در امـور مدیریـت شـهری کاهـش یافـت (جیکـوب، ۱۳۸۶). معمـاری ایـن دوران از لحـاظ فراینـد طراحـی و معمـاری، بـا مقیـد شـدن بـه اصـول و چارچوب‌هـای پیـش تدوین‌یافتـه مدرنیسـتی و تبعیـت بـدون خلاقیـت معمـاران از الگوهـای رایـج آن، بـه لحـاظ هنـری بـه تکـرار و از لحـاظ محتوایـی بـه بـی اعتنایـی نسـبت بـه زمینـه و بسـتر رسـیده بـود.

حال‌آنکـه بـا شکسـت ایـن نـگاه تـک بعـدی، پسـت‌مدرنیسـم بـه دنبـال چنـد صدایـی (Polylogue) و نسـبی بـودن در قبـال جزمیـت و سـلطه خـرد نخبگانـی مدرنیسـم، به‌عنـوان یـک گفتمـان تقابلـی بـا دوران مدرنیسـم، روشـنگری و سـنتی ایجـاد گردیـد. چنیـن امـری اگرچـه در معمـاری و شهرسـازی باعـث اهمیـت یافتـن تعامـلات جمعـی و ارزش یافتـن تلاش برای خلق اجتماعات محلی گردید، ولی مسئله سـرمایه اجتماعـی صرفـاً به‌عنـوان لازمـه مشـارکت مـردم در آفرینـش و مدیریـت اجتماعـات مـورد توجـه قـرار گرفـت. ایـن در حالـی اسـت کـه بـا گسـترش گفتمان‌هـای سیاسـی و اجتماعـی مـردم محـور (دموکراتیـک)، نظـر و خواسـت مـردم هنـوز هـم به‌عنـوان مرجعـی بـرای توجـه و اهمیـت یافتـن در معـادلات معمـاری و شهرسـازی، حضـور مسـتقیمی نداشـت. بـه صورتـی کـه نیـاز بـه رشـته‌هایی همچـون علـوم اجتماعـی و روان‌شناسـی محسـوس گشـته بـود. شـکل‌گیری روان‌شناسـی محیطـی به‌عنـوان یـک میـان رشـته‌ای جدیـد، تـلاش متمرکـزی بـرای دسـتیابی بـه دیدگاهـی علمـی و مبتنـی بـر واقعیـت پدیده‌هـای محیطـی بـود.

در ایـن دوران پسـت مدرنیسـتی، چنیـن فضایـی باعـث شـده بـود کـه در علـوم اجتماعـی نیـز، تلاش‌هـای اولیـه بـرای تعریـف سـرمایه اجتماعـی بـر میـزان اسـتفاده از سـرمایه اجتماعـی به‌عنـوان یـک منبـع بـرای منافـع عمومـی (بـه نفـع آحـاد مـردم) متمرکـز گـردد. مثـلاً رابـرت دی پاتنـام دانشـمند علـوم سیاسـی، بیـان کـرد کـه سـرمایه اجتماعـی همـکاری و روابـط حمایتـی متقابـل را در جوامـع و ملت‌هـا تسـهیل می‌کنـد (Putnam et al,1994)، و پیـاده سـازی آن در عرصه‌هـای مختلفـی کـه به‌واسـطه سـلطه نظـرات نخبگـان مدرنیسـتی بـود، موجـب توسـعه مبتنـی بـر حضـور جمعـی مـردم و بازگشـت آنهـا بـه نقش‌هـای متعـدد در شـبکه اجتماعـی، در نقـش ابـزار ارزشـمندی بـرای مبـارزه بـا بسـیاری از نابسـامانی‌های اجتماعـی ذاتـی در جوامـع مـدرن، به‌عنـوان مثـال جـرم و جنایـت خواهـد بـود[۳۱].

در معمـاری و شهرسـازی ایـن دوران، نظریـه پردازی‌هـای کویـن لینـچ و جـورج کاپلان، حاکـی از آن بـود کـه بـه ترکیبـی از دیدگاه‌هـای موجـود خصوصـاً پوتنـام، کلمـن و پکسـتون معتقدنـد. ایشـان بـه سـرمایه اجتماعـی به‌عنـوان مجموعـة منابـع و شـبکه‌هایی می‌نگرنـد کـه سـرمایه، ذخیـره و منبـع فرهنگـی مـورد اسـتفاده جامعه‌انـد، و بـه «وحـدت دیـدگاه» و «اقنـاع گـری عمومـی» بـرای جلـب «اعتمـاد» و «تمایـل» حداکثـری بـرای «مسـئولیت پذیـری» و «شـراکت» در نقش‌هـا و فعالیت‌هـای اجتماعـی کمـک می‌کنـد (Lynch & Kaplan, 1997:298).

بـه نظـر می‌رسـد دسـته‌ای از پژوهشـگران فـرا رشـته‌ای،

نقش سرمایه اجتماعی در این دوران را، نشانه بروز دوران پسا پست‌مدرنیسم می‌دانند. زیرا در پست مدرن، سرمایه اجتماعی به جایگاهی رسیده است که در بسیاری از جنبه‌های کارکردی در اجتماع، فرهنگ، اقتصاد و... به کار گرفته شده است و بسیط، پیچیده و مبهم بودن آن را افزایش داده است[۳۲]. حال آنکه در پساپست مدرن، اولین موارد برای غلبه بر این امر را می‌توان در تلاش‌هایی دید که به دنبال تفکیک حوزه‌ها و انعکاس‌های آنها در مطالعات علوم اجتماعی‌اند. مثلاً ناهاپیت و گوشال تأثیر حوزه‌های سرمایه اجتماعی را موجب شکل‌گیری جنبه‌های ساختاری، شناختی و رابطه‌ای در آن می‌دانند (Nahapiet & Ghoshal, 1998: 242-266) و این خود تلاشی پایه‌ای برای دیدگاه چندوجهی پساپست مدرنیستی است. همچنین در این دوران، سرمایه اجتماعی بیشترین اتکا محتوایی و توجه را به خرد جمعی معطوف کرد (Gootaert, 1998:5).

در ادامه این روند پژوهشگران دیگری بودند که درک چیستی آن را منوط به بستر آن می‌دانستند. به دیگر سخن در اواخر پست مدرن، سرمایه اجتماعی را بر خلاف تصور ابتدای این دوران، همچون مظروفِ مساق با خود اجتماع می‌دانستند که در ظرف هر اجتماعی (فرهنگ و تمدن و قوم و ملتی) که ریخته شود، داشته‌هایش در خدمت و هم سو با شیوه تفکر و شیوه زندگی آن، در خواهد آمد. گویا که جایگاه سرمایه اجتماعی در دوران پست مدرن ارتقا پیدا کرده و تبدیل به ماهیت جدید و گسترده‌تری شده که مساق با هویت و هستی خود اجتماع بوده، و نشانه‌ای از آغاز دوران پساپست مدرن است. به‌گونه‌ای که در دوران جدید، سرمایه اجتماعی و حوزه آن در مطالعات اجتماعی محدود نمانده و در قالب جدید آن یعنی نظریه اجتماعی، مسئلهٔ شناخت، جهت دهی یا اصلاح آن، به معنی تغییر در هویت و هستی جامعه خواهد بود. پس نظریه اجتماعی در این دوران، در عین اینکه سرمایه اجتماعی را شامل می‌شود، ولی جایگزین رده بالاتری برای آن شده است.

تفاوت مهم بین این دو، از این نکته برخاسته است که سرمایه اجتماعی پدیده‌ای خنثی در چیستی است و می‌تواند در خدمت اهداف و ارزش‌های ضد انسانی، خرده فرهنگی، نافی سنت، عقل گرای محض، یا در کمترین حالتش در خدمت برخی از این موارد قرار گیرد. دلیل مهم این ادعا این است که برای سنجش میزان و کیفیت آن از نرخ مشارکت افراد در زندگی جمعی یا نرخ وجود شاخص‌های اعتماد بین آنها استفاده می‌کنند نه میزان مطابقت با خرد جمعی در زمینه‌های فوق. حال آنکه در نظریه اجتماعی، به وضوح، گفتمان بر اساس بستر شناسی اجتماعی برای حل معضلات رفتاری و تعالی بخشی از طریق استخدام توان افراد در شبکه‌های اجتماعی است. نظریه اجتماعی، به نوعی در عین پذیرش وجود تنوع در روحیات افراد و گروه‌ها و....، از هدف‌های مشترکی سخن می‌گوید که مسئولیت اجتماعی افراد حقیقی و حقوقی را برای تمدن مبتنی بر اخلاق و فرهنگ و علم را، سازماندهی می‌کند.

جدول ۱- شناخت تطبیقی چیستی سرمایه اجتماعی (گردآوری: نگارندگان)

Table 1: Comparative Understanding of the Concept of Social Capital (Compiled by the authors)

نظریه پرداز	سال و دوره		مفاهیم اصلی	برداشت علوم اجتماعی	برداشت معماری و شهرسازی
James Madison	۱۷۸۷	روشنگری	نقش توده‌های مردم در ایجاد حکومت قدرتمند فراگیر	منافع و اهداف مشترک فرا فردی	اولویت و اهمیت ارتباط جمعی
Alexis De Tocqueville	۱۸۳۵		هدف و منافع مشترک اجتماعی اقشار و گروه‌های مردم	همبستگی و انسجام اجتماعی	تقویت روحیه هم‌فکری جمعی
John Dewey	۱۸۹۹		نقش هدف گذاری فرهنگی، انضباطی، علمی و کاربردی	ظرفیت اجتماع و شخصیت اجتماعی	توجه به زندگی در فضای شهر
Lyda Judson Hanifan *	۱۹۱۶	مدرن	ارزش و معنا آفرینی برای ارتقای عملکرد روابط اجتماعی	اولویت هنجارهای اجتماعی بر فردی	اجتماع پذیری کاربری عمومی
	۱۹۲۰		اهمیت ارزش و هنجارهای پرکاربرد در زندگی روزانه	هنجارهای مرتبط با شیوه زندگی	طراحی مبتنی بر سناریو زندگی
Pierre Bourdieu **	۱۹۸۶		جمع منابع بالفعل و بالقوه در شبکه روابط متقابل پایدار	جایگاه منزلت، حسب و نسب جمعی	بستر شناخت و مراوده جمعی

Coleman***	۱۹۹۰	پست مدرن	بستر دست یابی افراد به منافع فردی و گروهی	به‌عنوان منبع اجتماعی - ساختاری	انتفاع جمعی از منابع عمومی
Douglas North	۱۹۹۰		نقش ساختار حاکمیتی در سطح روابطِ کلان شبکه‌ای	مهندسی اجتماع با سرمایه اجتماعی	تعامل فضا - کالبد با شیوه زندگی
	۱۹۹۲		منبعی برای رشد اجتماعی افراد	هنجارهای پشتوانه ساز	تقسیم وظایف، تعاون شهروندی
Putnam	۱۹۹۵		همکاری و هماهنگی افقی و جمعی برای منافع مشترک	سازمان (شبکه، هنجار، اعتماد) اجتماعی	راه کارهای افزایش مشارکت متعهدانه شهروندان در فعالیت‌های عمومی محلی و تأثیر پذیری از خصوصیات شهری
	۲۰۰۰		رابطه بین کالبد و روابط محلی با عملکردهای شهر	کالبد شهری، عملکرد اقتصاد شهری	
Lynch & Kaplan	۱۹۹۶		افزایش انسجام اجتماعی و کاهش اختلاف سلیقه مدنی	مشارکت مبتنی بر مسئولیت‌پذیری	
Rahan & Brehm	۱۹۹۷		اشتراک مساعی شهروندان برای منافع عمومی	عمل جمعی شهروندان	
Newton	۱۹۹۷		پدیده‌ای ذهنی شامل تعاملات ناشی از ارزش و نگرش	تأثیر تعاملات جمعی بر رفتار و ارزش	روان‌شناسی محیط در طراحی
Pennar	۱۹۹۷		تأثیرگذاری هنجارهای جمعی بر رفتارهای فردی	سرایت‌پذیری رفتار جمعی	نقش نظارت حضور جمع در فضا
COX	۱۹۹۷		نقش جایگاه اجتماعی افراد در ایجاد ارزش و ارتباط مؤثر	لزوم اعتماد برای پذیرش هنجار	برنامه متناسب با فضا و کالبد
Wilson	۱۹۹۷		مشارکت مدنی و توانایی بین سازمانی در جامعه محلی	سازمان و جامعه محلی	مدیریت شهری محله محور
World Bank	۱۹۹۸		مجموعه عوامل انسانی و روابط متقابل منجر به فهم مدنی	چسبندگی (ارتباط دائمی) اجتماعی	فرازمانی و بین‌نسلی بودن ابنیه
Nahapil & Ghoshal	۱۹۹۸		متشکل از سه بعد ساختاری، شناختی و ارتباطی	تعهد، روابط، هنجار و هویت مشترک	اهمیت فضاهای جمعی عمومی
Bullen & Onyx	۱۹۹۸		رابطه مشارکت در جمع با واقعیت بینی و پذیرش فردی	زندگی محلی	تسهیل روابط محلی و همسایگی
Fukuyama	۱۹۹۵		پیوندهای ذهنی و عینی به‌صورت شبکه‌ای	عواطف و باورهای چندسویه	اشتراک منافع، اعتماد و احساس
	۱۹۹۷		ذخیره جامعه از ارزش و منافع مشترک و مثبت جمعی	راه‌حل مقابله با مشکلات اجتماعی	نظارت جمعی بر امکان عمومی
	۱۹۹۹		هنجارهای غیررسمی تشویق‌کننده رفتاری	هنجارهای ترویجی	تسهیلگری در ارتباط جمعی
Naryan	۱۹۹۹		خُرد (درون گروه)، میانی (میان گروه) و کلان (ارتباطی)	پیوند و بست اجتماعی	حوزه نفوذ و جذب مخاطب
Bullen & Onyx	۱۹۹۹		تأکید بر فضای شکل‌گیری ارتباطات به‌جای ارکان ارتباط	ماده خام در ساختار جامعه مدنی	سلسله‌مراتب در فضای تعاملی

Hirschmann	۲۰۰۰	پسا پست‌مدرن	دوستی، ایدئال و ارزش مشترک، آگاهی و هم فهمی	انرژی و نیروی اجتماعی	ایجاد فضاهای اجتماع شهری
Hazelton & Kenan	۲۰۰۰		تسهیل دستیابی به اطلاعات از طریق تسهیل در روابط	رشد مهارت‌های ارتباطی در شبکه‌ها	گسترش زیرساخت هوشمند
European Commission****	۲۰۰۰		تفکیک و توجه هم‌زمان به سرمایه‌ها برای توسعه پایدار	حفظ، توسعه و غنابخشی شبکه‌ها	اهمیت ارتباط و تعامل در کالبد
Lin	۲۰۰۱		سنجش انتفاع فردی و جمعی در فعالیت‌های زندگانی	تعهد متقابل عملکرد فرد - نهاد جمعی	توجه به تعارض منافع فرد جمع
Cohen & Prusak	۲۰۰۱		پیوند فکری ذخیره شده از روابط، ارزش و فهم مشترک	حافظه فردی از روابط جمعی	حس مکان و خاطره‌انگیزی
Jacobs	۲۰۰۲		ارتباط حضور همگانی در شهر با عناصر زندگی شهری	هنجار، روابط و هویت جمعی	پاکیزگی، نظم، نظارت، سرزندگی
Li,Pickles&Savage	۲۰۰۳		دلبستگی محله‌ای، شبکه اجتماعی و مشارکت مدنی	زندگی اجتماعی و روحیه محلی	افزایش مشارکت محلی
Edwards	۲۰۰۴		ارزش و هنجار برگرفته از روابط و منافع موردی - مقطعی	هنجارهای قراردادی و اقتضایی	چند کاربردی‌بودن اثر طراحی
Osolen & Lister	۲۰۰۴		استفاده اشتراکی از منابع نهادها و کاهش تعارض منافع	پشتیبانی فکری و عملی	قرارگاه رفتار محله‌ای مبتنی بر خودیاری و بسیج محلی و مدیریت یکپارچه شهری
Thamizoli & Prabhakar	۲۰۰۶		مشارکت مردم در آفرینش و مدیریت محله‌ای - شهری	مدیریت شهری و برنامه‌ریزی محله‌ای تعامل اجتماعی (محله - شهر)	
Murphy	۲۰۰۷		برنامه‌ریزی از قاعده به نوک هرم مدیریت اجتماعی		
Ognibene	۲۰۱۰		به‌عنوان تحلیلگر روابط خرد برای مدیریت بین‌بخشی	ظرفیت و پذیرش و اقناع گری مدنی	هویت و دلبستگی شهروندی
Kenedy Group	۲۰۱۱		به‌عنوان میزان اعتماد بین گروه‌های جامعه حول هنجار	رهبری مدنی با جلب اعتماد مشارکت	مدیریت تعارض منافع در برنامه
توضیحات	* در سال ۱۹۱۶ فرض اولیه و در ۱۹۲۰ به‌صورت دقیقی سرمایه اجتماعی را شامل این موارد تعریف کرد: حسن تفاهم - دوستی - همدردی ** در حقیقت او در ۱۹۷۲ در کتاب «طرح کلی یک نظریه عملی، بر اساس سه مطالعه قوم‌شناسی» به سرمایه اجتماعی اشاره کرد. *** منابع جمعی شامل: اعتماد، اختیار، اطلاعات و تعهد **** شامل سرمایه انسانی، سرمایه اجتماعی، سرمایه طبیعی، سرمایه مصنوع بشر					
منابع	کلمن، ۱۳۹۰: ۴۵۸، ۴۶۲؛ غفاری، ۱۳۸۳؛ فوکویاما، ۱۳۷۹؛ پیران، ۱۳۸۵، الف- ب؛ شریفیان ثانی، ۱۳۸۰؛ موسوی، ۱۳۸۵ Putnam et al, 1994,1995 2000; Narayan & Pritchett, 1997; Chiras & Wann, 2003; Bourdieu, 1993; Lin, 2001; Brehm & Rahn, 1997; Fukuyama, 1995, 1997; Dewey, 1907; The Federalist,2008; De Tocqueville, 2000; Bourdieu, 2018; Newton,1997; Feldman & Assaf, 1999; Cox, 1997; Loury, 1977; Wilson:1997:745; Murphy, 2007; Osolen & Lister, 2004; Lynch & Kaplan, 1996;				

بر اساس (جدول ۱) می‌توان گفت، اگرچه سابقه نگاه فرابخشی به سرمایه اجتماعی از همان اوایل قرن۲۱ موجود است[۳۳]، ولی ارائه آن در مطالعات اجتماعی حال حاضر و در قالبی جدید کمتر مورد توجه بوده است. در حالی که در معماری و شهرسازی حال حاضر نیز، پایه و اساس هر گونه مداخله ای در بافت، جداره و فضای شهری، نیازمند آگاهی و توجه به جنبه‌های اجتماعی آن است. گویا که معماری و شهرسازی، موجودی زنده است و مطالعات اجتماعی در سبک جدیدش،

همچون دستور العمل پزشکی و روانشناسی، راه کارهای مواجه با معضلات زندگی جمعی را مراجعه به نظریه اجتماعی که آمیخته ای از خرد جمعی و سرمایه اجتماعی است، می داند.

همچنین با مرور سیر تحول تعریف سرمایه اجتماعی در جدول فوق، می توان گفت هرچند که برخی از این مفاهیم در نقش تعریف‌کنندگی چیستی آن قرار می‌گیرند و برخی به چرایی و چگونگی آن اشاره می‌کنند، ولی می‌توان به مفاهیم مشترکی[۳۴] دست‌یافت که تا حد زیادی منعکس‌کننده چیستی آن هستند. به صورتی که هم‌زمان با گسترش ابعاد مقوله سرمایه اجتماعی (در زمینه، کاربرد و مفهوم آن) در طول تحولات اجتماعی و علمی مؤثر بر آن، به مقولة نظریه اجتماعی تبدیل شده و می‌توان تعریف جدیدتری از آن را، در نظریه اجتماعی رصد کرد.

نگاه تطبیقی به عوامل تشکیل‌دهنده سرمایه اجتماعی (چرایی)

در بین دیدگاه‌های ارائه شده درباره سرمایه اجتماعی، برخی نگاهی کلی‌تر و سیستماتیکی دارند که منجر به دسته‌بندی محتوایی دیدگاه‌های موجود می‌شود. به‌عنوان‌مثال، بر اساس نظریات اندیشمندانی همچون (Nahapil & Ghoshal, 1998)، سرمایه اجتماعی از ابعاد ساختاری، شناختی و ارتباطی تشکیل‌یافته است. در هر یک از دسته‌ها، می‌توان انواع نظریات علوم اجتماعی و دیدگاه‌های تطبیقی در معماری و شهرسازی را نیز رصد کرد. همچنین می‌توان دسته‌بندی کل‌نگری که (Paxton, 1999)، درباره دسته‌بندی سرمایه اجتماعی به دو نوع عینی و ذهنی ارائه کرده است را، بر کل نظریات فوق، شامل دانست. پس می‌توان با ترکیب این دو نوع (جدول ۲)، به جامعیت مناسبی در زمینه تعریف عوامل تعریف‌کننده سرمایه اجتماعی، در خاستگاه آن یعنی علوم اجتماعی دست پیدا کرد.

جدول ۲-نگاه ترکیبی -تطبیقی به عوامل تشکیل دهنده سرمایه اجتماعی (منبع: نگارندگان)

Table 2: Combined-Comparative Perspective on the Constituent Factors of Social Capital (Source: Authors)

رویکرد ∨	منبع	برداشت علوم اجتماعی	برداشت معماری و شهرسازی	منبع
ارتباطی	الف	روابط و تعاملات بین عوامل اجتماعی	نقش زمینه اجتماعی و فضا - کالبد در شکل‌دهی روابط انسانی روابط	ب
شناختی	ج	ارزش‌ها و هنجارهای محتوایی	توجه به (کهن) الگوها، مفاهیم، نماد و ارزش‌ها در قرارگاه رفتاری	د
ساختاری	ه	کیفیت و فرایند شکل‌گیری ارزش‌ها	تعریف‌شدگی کیفیت فضا و کالبد برای تعریف ارزش و قابلیت مکانی	و
رویکرد<	ذهنی: پیوند عاطفی بر اساس احساسات متقابل (۸)		عینی: شبکه‌ای از ارتباطات برای تبادل رفتاری افراد و اقشار مختلف (۸)	
توضیحات رویکردها	ساختاری: پیوند، شکل، ترکیب و تناسب شبکه ارتباط سازمانی منجر به مشارکت اجتماعی - سیاسی - مذهبی (رسمی و غیررسمی)			
	شناختی: زبان، علایم، روایت مشترک و اعتماد منجر به وابستگی، هنجار، کانال ارتباطی مؤثر و شبکه (رسمی و غیررسمی) مشترک			
	ارتباطی: تعهدات و روابط متقابل و تعیین هویت مشترک			
منابع	(الف): Hazelton et al., 2007 (ب) Bhuiyan & Evers, 2005 (ج): Kennedy,1988 (ه)1395 ،لنگ (د): Berger-Schmitt,2002			

نکته مهم از این هم‌افزایی نظری، استفاده از نتایج آن در جوامع مختلفی است که اساس برنامه‌ریزی اجتماعی را بر توسعه پایدار بنا نهاده‌اند. زیرا فهم درست از عوامل و درک اولیه از شیوه ارتباط آنها در شکل‌گیری سرمایه اجتماعی، به‌عنوان دارایی و کالای عمومی بلند مدتی[۳۵] خواهد شد که نه‌تنها روابط خُرد محله‌ای و شهری را سازماندهی می‌کند، بلکه وجه مدنی مداخلات شهرسازی و معماری را در بستر مشابه (در سایر شهرها و ملل) را، به مقام تجربه می‌رساند. حال‌آنکه این تسری بخشی نتایج سرمایه‌گذاری در ایجاد نظریه اجتماعی، بدون پرداخت هزینه‌های آزمون‌وخطا برای آن جوامع خواهد بود.

درعین‌حال، نظریه اجتماعی که به‌صورت فرارشته‌ای و متناسب با هم‌افزایی بین‌بخشی ایجاد گردیده باشد، می‌تواند

روابط کلان فی‌مابین تصمیم‌گیران اجتماعی، مدیران شهری و اجتماعی، عوامل اجرایی و اقشار و نهادهای مردمی را به یکدیگر نزدیک‌تر کند (Ognibene, 2010:3). این امر به نوبه خود، بهره‌وری در ساخت، مشارکت در بهره‌برداری از منابع شهری و تنوع کاربری امکان عمومی را به همراه خواهد شد. زیرا توجه به مسئله چرایی در نظریه اجتماعی، راهکارها و چارچوب‌های ارزش‌شناسی ای به طراحان ابنیه می‌دهد که متناسب با نیاز، خواسته و اراده جمعی در همان بستر است و استقبال مخاطب انسانی از فضا و کالبد معماری و شهرسازی را در پی خواهد شد.

تطبیق دسته‌بندی‌های سرمایه اجتماعی با فرایندهای معماری و شهرسازی (چگونگی)

انسان به طور ذاتی در ارتباط با محیط، خصوصاً جامعه انسانی بوده و مجموعه این ارتباط را وسیله و راهی برای دستیابی به اهداف و نیازهای زندگی می‌داند. به مجموعه این ارتباطات، کنشگری و تعامل اجتماعی می‌گویند که ساختار زندگی فردی و اجتماعی بشر را تحت عنوان شخصیت اجتماعی او می‌سازد. ارتباط بین ساحت مکان و بررسی شیوه تأثیرپذیری و تأثیرگذاری (تعامل) محیطی، در کنار مطالعه تجارب، احساس و رفتارهای مرتبط با محیط در مخاطب انسانی ابنیه و...، از جمله مهم‌ترین دل‌مشغولی‌های معماران، شهرسازان و پژوهشگران علوم اجتماعی است. این اهمیت تا بدان‌جا است که بسیاری از ایشان با بررسی ارتباط بین ادراک فضایی و محیطی مخاطب انسانی ابنیه، «تجارب زیسته» و «معانی مکانی» را برای توضیح پایه‌ای در زمینه شکل‌گیری ساحت اجتماعی مکان مطرح کرده و عمق تعریف را تا جایی پیش برده که مکان را اساساً امری اجتماعی معرفی کرده‌اند (Low &Altman, 1992; Fried, 1963; Chawla, 1992; Hidalgo & Hernandez, 2001).

با پذیرش ساحت اجتماعی مکان، به نظر می‌رسد که می‌توان دودسته از نظریه‌های پیرامون سرمایه اجتماعی را بر اساس تفکیک نقش آن برای فرد و جمع، به‌صورت تفکیک شده‌ای به کار بریم (Li, Pickles & Savage, 2003). به دیگر سخن، می‌توان نظرات افرادی را که مبتنی بر نفع افراد از منبع سرمایه اجتماعی است، در معماری به کار بریم. در مقابل، دیدگاه مشارکت محوری شهروندان در انجمن‌های مردم‌نهاد، غیررسمی و رسمی برای ایجاد هماهنگی و همکاری (تحت عنوان شبکه‌های اجتماعی) را در شهرسازی به کار بریم. زیرا بر شیوه‌هایی تأکید می‌ورزند که از طریق آنها سرمایه اجتماعی به‌عنوان متاع جمعی[۳۶]، به دست می‌آید.

همچنین، می‌توان بر اساس نظرات افرادی چون (Narayan & Pritchett, 1999: 56) و (Putnam, 1993: 56; 1995: 123)، سه نوع مختلف سرمایه اجتماعی درون‌گروهی، بین گروهی و ارتباطی را در سه سطح خرد، میانی و کلان، متناظر با هم در نظر گرفت[۳۷]. بر اساس دیدگاه پوتنام، ارتباط میان اعضای یک جامعه، پایه، بنیاد و اساس همکاری برای دستیابی به اهداف جمعی و فرافردی[۳۸] از راه تعامل و کنشگری، همچنین بروز، شکل‌گیری و معنایابی هنجارها و ارزش‌های جمعی یعنی اعتماد و همیاری، در شبکه‌های اجتماعی است (پیران، ۱۳۸۵ الف؛ موسوی، ۱۳۸۵). اعتماد، نقش تسهیل و تقویت گری تعاملات، از طریق افزایش پیش‌بینی‌پذیری رفتاری (اقتباس از: حیدری، ۱۳۸۴: ۲۲) و ایجاد همیاری را دارد[۳۹].

جدول ۳- تطبیق دسته‌بندی های پیرامون سرمایه اجتماعی با فرایندهای معماری و شهرسازی (منبع: نگارندگان)

Table 3: Comparative Alignment of Classifications related to Social Capital with Architectural and Urban Processes (Source: Authors)

<table>
<tr><th colspan="3">شبکه سرمایه اجتماعی</th><th colspan="2">سطح ۱</th><th>سطح ۲</th><th>سطح ۳</th><th colspan="3">سطح ۴</th></tr>
<tr><td rowspan="6">نفع فردی</td><td rowspan="4">درون‌گروهی (خُرد)</td><td rowspan="2">شناختی</td><td rowspan="5">معماری</td><td rowspan="5">طراحی معماری</td><td>طراحی داخلی</td><td colspan="3">طراحی عناصر و اجزای ساختمانی</td></tr>
<tr><td rowspan="3">طراحی ساختمانی</td><td rowspan="3">طراحی جداره‌های شهری</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ساختاری</td></tr>
<tr><td rowspan="3">طراحی محوطه</td></tr>
<tr><td rowspan="2">بین گروهی (میانی)</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="3">طراحی منظر</td></tr>
<tr><td rowspan="3">نفع جمعی</td><td rowspan="3">طراحی شهری</td><td rowspan="3">طراحی چشم‌انداز</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">شهرسازی</td><td>طراحی فضای شهری</td><td rowspan="2">برنامه‌ریزی فضای شهری</td></tr>
<tr><td>ارتباطی (کلان)</td><td>برنامه‌ریزی شهری</td><td>مدیریت فضای شهری</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="4">تعریف سطوح</td><td colspan="2">سطح ۱(کلان)</td><td>مشارکت مدنی</td><td colspan="5">فعالیت‌های درون کاربری‌های کلان در سطح معماری و شهرسازی: روابط عمودی میان طبقات مختلف اجتماعی، اقتصادی و قدرت و نیز روابط میان مردم و ساختارها و نهادهای رسمی و حکومتی</td></tr>
<tr><td colspan="2">سطح ۲ و ۳ (میانی)</td><td>شبکه‌های اجتماعی</td><td colspan="5">فعالیت بین کاربری‌های مناطق شهری: شامل پیوستگی‌های عمودی فرا فردی (حس مسئولیت تعمیم‌یافته فرد، برابر جامعه) و افقی فردی (حس مسئولیت متوازن فرد، برابر فرد) میان گروه‌ها</td></tr>
<tr><td colspan="2">سطح ۴ (خرد)</td><td>ارتباطات همسایگی</td><td colspan="5">فعالیت‌های درون کاربری‌ها در واحدهای همسایگی: روابط میان افراد در درون گروه‌ها شامل پیوستگی‌های افقی (روابط و هنجارها) میان مردم آشنا اعضای خانواده، دوستان، همکاران، محلات و... سازمان‌های محلی (انجمن، باشگاه و گروه‌های اجتماعی رسمی و غیررسمی)</td></tr>
<tr><td>منابع</td><td colspan="8">کاوسی و کیاسی، ۱۳۸۸؛ هنرور، پارسیان خمری و طراوت،۱۳۹۴؛ زین آبادی، ۱۳۸۷؛
Li, Pickles & Savage, 2003; Putnam, 1995; Putnam, 2000; Narayan & Pritchett, 1999; European Commission, 2000, Bain & Hicks, 1998;</td></tr>
</table>

یافته‌ها

به‌طورکلی می‌توان گفت، مفهوم سرمایة اجتماعی، با همه تنوع و بسیط بودن دامنه کاربرد و تعاریف برآمده از آن، خاستگاهی در مکتب جامعه‌شناسی پراگماتیستی آمریکایی دارد. تأکید اصلی آن بر بررسی چیستی، چرایی و چگونگی کنش و واکنش‌ها، بر اساس هنجارهای جمعی پذیرش پذیر و منجر به اعتماد متقابل میان مخاطبان و ذی‌نفعان (افراد دخیل یا حاضر در آن محیط اجتماعی) است. هدف وجودی سرمایه اجتماعی در چنین دیدگاهی، افزایش تعامل انسانی (کنش - واکنش) از طریق شبکه‌های اجتماعی جدید یا تقویت و به سازی شبکه‌های موجود، در راستای دستیابی به اهداف پیش‌بینی‌پذیری به نام «هنجار و ارزش»های جمعی است.

در واقع، سرمایة اجتماعی که در ساحت فکری پست‌مدرنیسم به‌عنوان امری «سودبخش»، از طریق قبول اراده حاکم، ارزش و هنجارهای وضع موجود معرفی شد، دیدگاهی با ظاهر مثبت نسبت به استفاده ابزاری و منفی از آن بود که بر خلاف زمینه‌های توسعه پایدار در معماری و شهرسازی، و به‌صورت عام بر خلاف منش کلی پست‌مدرنیسم[۴۰]، است. زیرا در استفاده ابزاری و منفی از آن، اساساً به‌گونه‌ای نسبت به چینش اراده فرد، گروه و اجتماع می‌پردازند که جریان‌های قوی‌تر و موج جهانی‌تر، بر خواست و اراده فرد و گروه و اجتماع‌های کمتر توسعه‌یافته یا سنتی‌تر فائق خواهند آمد. پس می‌توان

گفت این نوعی بازآفرینی اراده جریان اصلی مدرنیستی و موج جهانی‌شدن در عرصه شیوه زندگی و تفکر بشر، اما در ساختاربندی اجتماعی جدیدی است و همچنین همانند خاستگاه مدرنیستی‌اش، بر خلاف منش حقوق بشری در زمینه آزادی بیان، انتخاب شیوه فکر و ارادة انسانی برای کنشگری و خصوصاً تأثیرگذاری و ایجاد تغییر در فرایندهای حیات جمعی در نهادهای اجتماعی کوچک‌تر، ملل و فرهنگ سنتی و بومی گرا است.

این استفاده ابزاری از سرمایه اجتماعی توسط رسانه‌های جریان اصلی بر علیه اصول مدنی، در جامعه دموکراتیک گرفته تا جوامع با بافت نیمه سنتی، باعث ایجاد زمینه فکری منفی در تجربه جوامع معاصر و کم‌فروغ شدن زمینه‌های مثبت آن[۴۱] نیز گشته است. پس می‌توان چنین استدلال کرد که هم‌زمان با تغییر شیوه تفکر در پسا پست‌مدرنیسم فعلی، زمان جایگزینی چنین امر سلطه‌جویانه و تمهید تسلیم طلبانه ای، با «نظریة اجتماعی» است. زیرا اگر سرمایه اجتماعی، ظرفیتی برای تسهیل‌کنندگی (هماهنگی و همکاری) برای دستیابی به اهداف احتمالاً فرهنگی و غیرمادی در سطح گروه و جامعه است، ولی نظریة اجتماعی، با تجمیع عوامل و ایجاد جامعیت در "سازوکارها و نیروهای موجود عینی و ذهنی در خود جامعه سعی می‌کند علت‌ها، چگونگی، مسیر و تضادهای رشد را دریابد و راه‌های ریشه‌ای توسعه را نشان دهد" (رئیس دانا، ۱۳۹۳: ۴۳).

بر اساس چنین امری، عبور از سرمایه اجتماعی به نظریه اجتماعی مطرح شده است. زیرا برای تعریف هنجار و ارزش‌های طبقات مختلف از طریق شکل‌دادن به شبکه‌های هدفمند با ارزش‌های خرده فرهنگی در دوران پست‌مدرنیسم، سرمایه اجتماعی در پسا پست‌مدرنیسم باید «کارکرد متعادل» داشته باشد. یعنی در تعریف هنجارهای شبکه‌های اجتماعی، مسئله‌ها به‌صورت چندوجهی دیده شوند و خواسته‌های جمعی بر اساس خرد نخبگانی و خرد جمعی به اشتراکات تعدیل‌کننده‌ای دست پیدا کنند. این امر سبب افزایش جامعیت نفع فردی - جمعی اهداف آنها، و گستردگی زمینه کارکردی جامعه مخاطب و افزایش پایگاه اجتماعی آن خواهد بود. پس سرمایه اجتماعی در این نگاه جدید، مستلزم شرایطی بیش از وجود شبکه‌ها و ارتباطات اجتماعی است. در واقع مسئله سازماندهی کل این شبکه به سمت کارکرد مثبت برای مسئولیت‌های اجتماعی هر جامعه (شبکه) ای، نیازمند فرایندی مثبت و مبتنی بر اعتماد برای تبدیل سرمایه اجتماعی، به نظریه اجتماعی، از طریق ارتقای شبکه اجتماعی به نهاد مسئولیت اجتماعی است.

براین‌اساس، دستیابی به این هنجار و ارزش‌ها، اگرچه قدمتی در طول تاریخ حیات جمعی بشر دارد، ولی «پیش‌آگاهی» افراد در تعامل و تقابل با دیگران، مرتبه‌ای است که فراتر از بر طرف ساختن نیازهای عادی و اهداف فردی، بلکه در راستای شکل‌گیری و رشد «شخصیت اجتماعی» او و دستیابی به «اهداف جمعی» است[۴۲]. در تطبیق این تغییر دیدگاه در علوم اجتماعی، باید گفت هم‌زمان شده است با شکل‌گیری فضای باز پست‌مدرنیسم در معماری و شهرسازی و گسترش ارتباط‌های مردمی در فضاهای شهری که بستر فراخ‌تری برای این کنش‌های متقابل ایجاد گردید. این فضای جدید باید ایجاد شیوه اقناع گری چندوجهی علمی - فرهنگی - منطقی در مورد پدیده‌های مورد مواجهه انسان پست‌مدرن گردید.

این‌چنین امری در کنار شیوه تفکر پست‌مدرنیسم در پذیرش نسبی مفاهیم مختلف، فضای بازی ایجاد کرد که موجب ورود این مفهوم به سایر رشته‌های مرتبط با علوم اجتماعی، گسترده و پیچیده‌تر شدن ابعاد آن شد. به صورتی که اثرهای این تعاملات اجتماعی تا حدی است که موجب تغییر شیوه زندگی و یک اصل مهم در شهرسازی و معماری از پست‌مدرنیسم تابه‌حال گردیده است. دراین‌بین با ورود جامعه جهانی به دوران پساپست مدرنیسم، شاهد ورود صنعت IT در بخش‌های مختلف زندگی اجتماعی، و شکل‌گیری فضا و ارتباط مجازی با کارکردهای مثبت و منفی آن هستیم. مهم‌ترین چالش این عرصه برای اجتماع، «فرسایش بیشتر روابط اجتماع» و کاهش «مجاورت مکانی»، در نتیجه کاهش شانس برقراری ارتباط و تعامل منجر به انتقال پایدار هنجارها است (COE, 2008; Forrest & Kearns, 2001:2128).

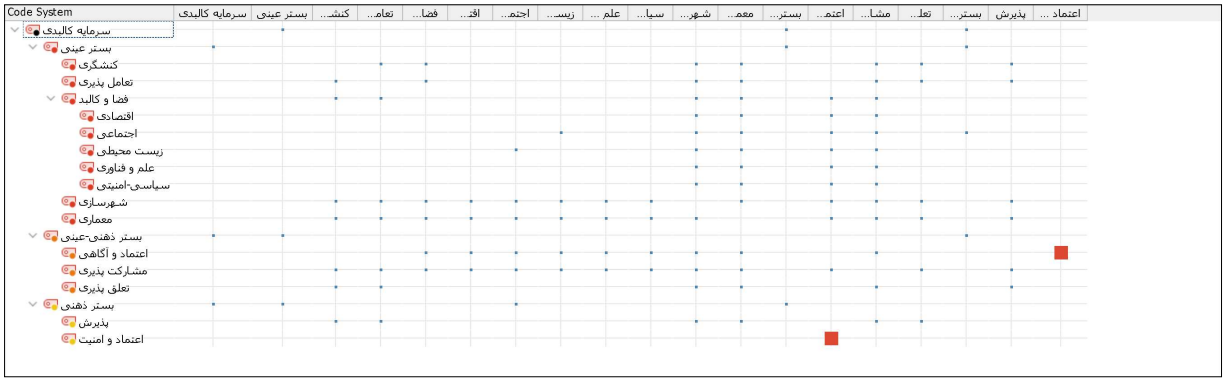
مسئله توجه به بستر اجتماعی تحت عنوان گفتمان‌های پست‌مدرنیستی، نیز باعث گشته که در عین نیاز به حفظ و نهادینه‌سازی برخی ارزش‌ها و سنت‌های ملی، فرهنگی، قومی و مذهبی، مسئله بررسی اصالت‌های اجتماعی، دیگر محدود به بهره‌گیری از سنت‌ها، ریشه‌ها و خاستگاه آنها نمانده، و به گفتمان جدید پساپست

مدرنیستی که بستر اجتماعی باشد متکی گردد (Adabted From: DFID, 1999; Sakata, 2002). مجموع این شرایط در علوم اجتماعی، این امرِ رجوع به نظریه (سرمایه) اجتماعی به‌عنوان جان‌مایه جامعه تمدنی را مطرح کرده است (شریفیان ثانی،۱۳۸۰). این نظریه اجتماعی، خود به‌عنوان بستر اجتماعی در معماری و شهرسازی شناخته می‌شود، و حاوی شیوه زندگی (Life Style) و شیوه تفکر[۴۳] (Thinking style) است که منعکس‌کننده نیازمندی‌های انسانی و پایه‌ای برای توسعه پایدار، در قالب سرمایه اجتماعی است.

در ادامه به نظر می‌رسد، با شروع دوران پسا پست‌مدرنیسم، تعدیل خواسته‌ها، عادت و نیازهای انسانی توسط تجمیع بین خرد نخبگانی و خرد جمعی، تحت عنوان «نظریه اجتماعی» هم در علوم اجتماعی و هم در شهرسازی و معماری اتفاق افتاده است. به دیگر سخن، جوامع در فضای فکری و عملی پسا پست‌مدرن، منشأ جدیدی از کنشگری را تجربه می‌کنند که اگرچه پایه‌های آن در گسترش افکار پست‌مدرنیسمی همچون سرمایه اجتماعی (شخصیت اجتماعی و اهداف جمعی) است، ولی اکنون در مرحله‌ای بلوغ خود، به جایگاهی برای تأثیرگذاری بر جوانب مختلف تصمیم‌گیری برای دست‌اندرکاران اجتماعی (زنگنه و همکاران، ۱۳۹۰)، در زمینه‌های کل‌نگرانه‌ای همچون جامعه‌شناسی، اقتصاد، برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری ارتقا یافته است (Szreter, 2000: 56-78). به صورتی که کمتر تصمیمی بدون توجه به تأثیرهای نظریه اجتماعی در ساحت فکری جوامع حال حاضر، قابل تبیین و تحلیل است (Yokoyama, 2006:13)، و این خود، حاصل گسترش مفهوم اولیه سرمایه اجتماعی، به مقوله‌ای بین‌رشته‌ای، بین فرهنگی و فراملیتی در این دوران است.

در حقیقت، نظریه اجتماعی با درک واقع‌نگرانه به شیوه زندگی انسان پسا پست‌مدرن، متوجه سیال و نایکسان بودن شاخص‌های چارچوبی (استاندارد) آن شده است و مسئله تفسیرپذیری برخی جنبه‌های غیرحیاتی سرمایه اجتماعی را در ارزش‌های یکسان ولی وضعیت متفاوت جوامع مختلف را برای "گذر از سرمایه اجتماعی" (Winter, 2000:2)، و ارتقا جایگاه آن به‌عنوان منبعی برای افراد آن گروه‌ها (کلمن، ۱۳۹۰) پذیرفته است. این تغییر دیدگاه در بعد نظریه‌پردازی علوم اجتماعی، باتوجه‌به جایگاه مادرتخصصی آن برای رشته‌های دیگری همچون معماری و شهرسازی (خصوصاً در حال حاضر که بیش از هر زمانی به دستاوردهای این علوم وابسته‌اند)، باعث شکل‌گیری مدلی تبیین‌گر درباره عوامل تعیین‌کننده شیوه زندگی در این دوران خواهد شد.

در این مرحله از پژوهش نیازمند ایجاد یک دسته‌بندی (شکل ۱۱) برای هم افزاکردن موضوعات و مفاهیم مرتبط با انها (شکل ۱۲) برای شکل‌گیری مضمون مد نظر این پژوهش، یعنی «سرمایه کالبدی» هستیم. زیر موضوعات پیشنهاد شده برای شکل‌گیری این مضمون، اگرچه برآمده از مضامین استخراج شده در مراحل قبلی است، ولی به‌صورت محقق ساخته ای به کار گرفته شده‌اند.



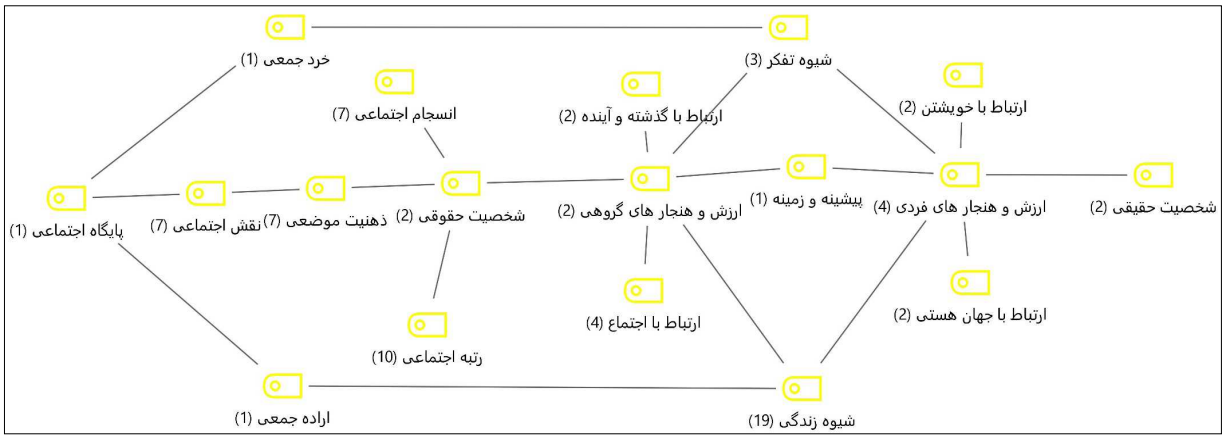
شکل ۱۱- شبکه ارتباطات مفهومیِ دسته‌بندی محقق ساخته از زیرموضوعات و مفاهیم سازنده مضمون «سرمایه کالبدی» (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 11: Conceptual Network of the Researcher's Classification Constructed from Subthemes and Constituent Concepts of the "Physical Capital" Theme (Source: Output from MAXQDA Software by the authors).

شکل ۱۲- بازنمایی مفهومی از پراکنش ارتباطی و میزان کمی پرداخته شدن به زیرموضوعات و مفاهیم سازنده مضمون «سرمایه کالبدی» در این پژوهش (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

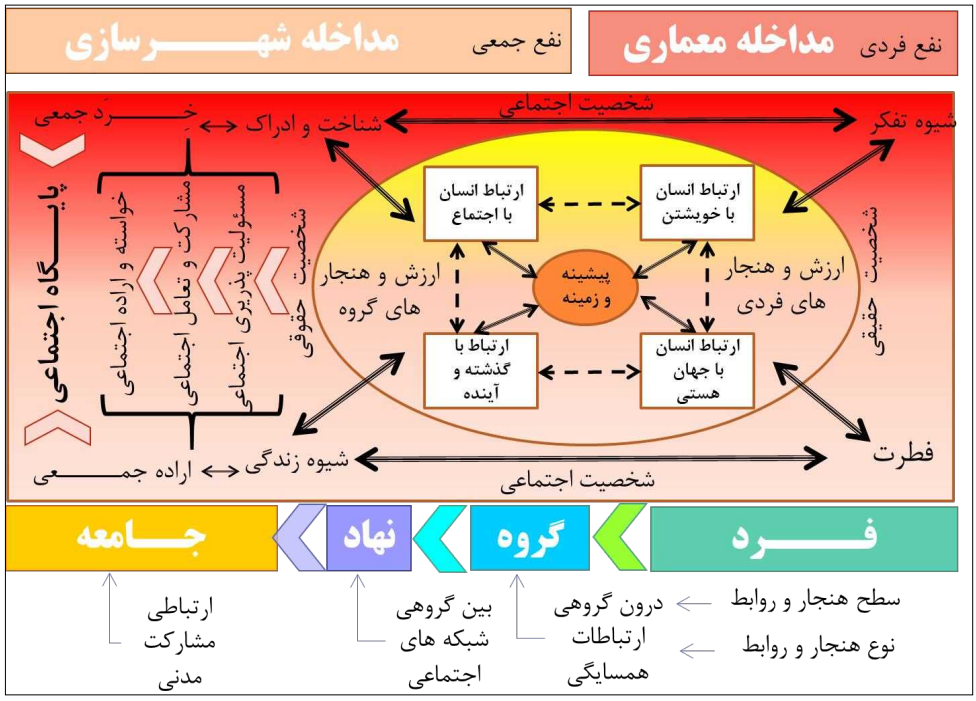
Image 12 - A conceptual representation of communication dispersion and the quantitative attention to subtopics and construct concepts of "physical capital" in this research (Source: MAXQDA software output by the authors)

کاربرد چنین دسته‌بندی و شبکه یابی از مفاهیم، موجب شکل‌گیری ارتباطی در سطح بالاتر از متن منابع مورداستفاده می‌گردد. به‌گونه‌ای که ارتباط‌های استخراج شده از منابع مورداستفاده در ۷ سطح اولیه، موجب تأیید ارتباطات بین زیر موضوعات پیشنهاد شده و محقق ساخته بر اساس نمایش تعداد مفاهیم تأییدکننده این ارتباطات می‌گردد (شکل ۱۳). در نهایت، بعد از بازنمایی گرافیکی این رابطه یابی انجام شده، دستیابی به مدلی (شکل ۱۴) در معماری و شهرسازیِ متناظر با آن، به گونه‌ای است که پدیده‌های اجتماعی- فرهنگی را به لحاظ کارکردی، با پدیده‌های محیطی، زیستی و روانی مرتبط خواهد کرد. تعریف‌کنندگی معماری و شهرسازی را از کالبد سازی به تعریف کنندهٔ شیوه ی زندگی ارتقاء می بخشد.



شکل ۱۳- ساختار ارتباط و تعداد مفاهیم تایید کننده ارتباط پیشنهاد شده بین زیر موضوعات مضمون «سرمایه کالبدی» (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 13: Structure of Relationships and Number of Supporting Concepts for the Proposed Connections between Subthemes of the "Physical Capital" Theme (Source: Output from MAXQDA Software by the authors).



شکل ۱۴- مدل مفهومی تطبیق نظریه اجتماعی با معماری و شهرسازی از دیدگاه این پژوهش (منبع: نگارندگان)

Image 14: Conceptual Model for the Alignment of Social Theory with Architecture and Urban Planning from the Perspective of this Research (Source: Authors)

جدول ۴- تطبیق شاخصه های مشترک نظریه اجتماعی با معماری و شهرسازی (منبع: نگارندگان)

Table 4: Comparative Alignment of Common Characteristics between Social Theory and Architecture and Urban Planning (Source: Authors)

عینی	تعامل‌پذیری	توانایی فرد برای تأمین ضروریات مادی و مایحتاج زندگی (خوراک و پوشاک، مسکن و وسیله و...)
	کنشگری	ادراک فرد از توانایی برای انجام مشارکت از طریق قرارگیری در مکان و موقعیت هنجار اجتماعی درست
عینی - ذهنی	تعلق‌پذیری	ادراک فرد از کیفیت ارتباط و پیوند با منابع انسانی شبکه‌های اجتماعی همچون خانواده، همسایه و...
	مشارکت‌پذیری	میزان کنشگری عینی یا ذهنی افراد در موارد و مسائل مطرح برای اعضای گروه‌هایی که عضو هستند
ذهنی	اعتماد و امنیت	اعتمادبه‌نفس، عزت‌نفس و احساس اطمینان از تعهدات ایجاد امنیت و امان بودن برای دسترسی به منابع
	پذیرش	ادراک فرد از توان عینی و ذهنی در حیات اجتماعی او که نشان‌دهنده پذیرش و به رسمیت شناخته‌شدن توان نقش‌آفرینی و دستیابی به شخصیت و هویت اجتماعی او توسط سایر افراد شبکه‌های اجتماعی مرتبط با او

براین‌اساس به نظر می‌رسد نظریه اجتماعی در معماری و شهرسازی حال حاضر، سازه‌ای است متشکل از ابعاد مادی و معنوی. یافته کلی این پژوهش این است که گسترش و تسهیل تعاملات فردی - جمعی در فضاهای معماری و شهرسازی، باعث ایجاد شهری انسانی در تناظر با شبکه ارتباطات و پیوندهای اجتماعی می‌گردد (جدول ۴). براین‌اساس، شاخصه‌های عینی و ذهنی متعددی در هر فعالیت فردی- اجتماعی وجود خواهد داشت که به مثابه «شناسنامه کنشگری» و نشان‌دهنده «شخصیت اجتماعی» و «جایگاه تعاملی» افراد حقیقی و حقوقی حاضر در آن محیط است. مجموعه این عوامل، تشکیل دهنده «پایگاه اجتماعی» است. در حقیقت در پایگاه اجتماعی، تعاملات هدفمندی برای دستیابی به ارزش‌های مورد توافق جمعی در جریان است که نام آن کنشگری برای کسب جایگاه تعاملی و منافع ضمنی آن است. منظومه‌ی پیشنهادی این پژوهش برای چنین امری در موارد زیر قرار می‌گیرد:

جدول ۵- تطبیق زمینه های کاربرد مشترک بین نظریه اجتماعی با معماری و شهرسازی (منبع: نگارندگان)

Table 5: Comparative Alignment of Common Characteristics between Social Theory and Architecture and Urban Planning (Source: Authors)

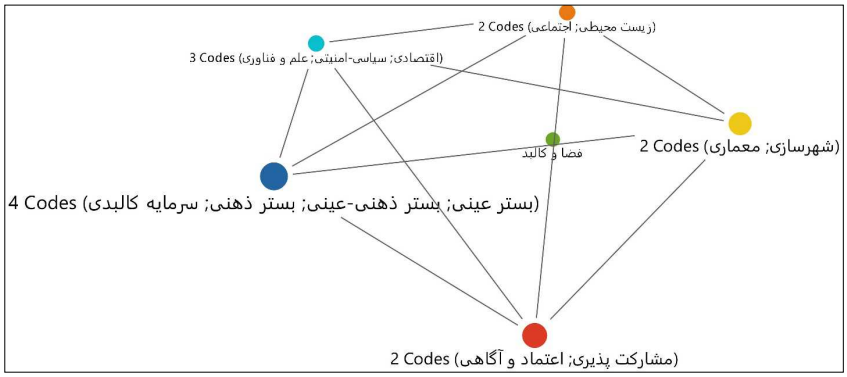
معماری و شهرسازی	مطالعات اجتماعی[5]	شرایط بروز و ظهور
حس مکان[1]	ذهنیت موضعی	احساس فرد نسبت به خود از طریق درک ظرفیت، قابلیت و کیفیت فضایی
دلبستگی مکانی[2]	نقش اجتماعی	ایجاد شرایط اجتماع‌پذیری برای فرد
رضایت‌مندی سکونتی[3]	رتبه اجتماعی	تسهیل کنش‌های فردی جمعی برای بهبود شرایط عینی زندگی، مثل نظافت و بهداشت عمومی شهر، بهبود شرایط شغلی، بهبود شرایط اقتصادی، امنیت و...؛ سلامت اجتماعی و بهداشت روانی فردی - جمعی
هویت مکانی[4]	انسجام (سرمایه) اجتماعی	احساس تعلق و هم‌نوایی به یک کل به نام (گروه یا نهاد، فضا و کالبد عمومی) اجتماع، در نتیجهٔ تأثیر متغیرهای سطح کلان بر روی شخصیت افراد
منابع	(1) Stedman, 2003; Jorgensen & Stedman, 2006; smith, 2011 (2) Lewica, 2010 (3) Bonaiuto, et al, 1999 (4) Twigger-Ross & Uzell, 1996 (5) کلمن 1390	

آنچه دراین‌بین مهم است، بستری است که این شرایط را مهیا می‌کند (جدول ۵). به دیگر سخن، شبکه اجتماعی باید دارای رویکردهای عملکردی به‌صورت پایه در زمینه های «آگاهی بخشی»، «اعتماد آفرینی»، و ایجاد «حس تعلق» برای «مشارکت افزایی» باشد (شکل ۱۶). مراد از اگاهی بخشی، دسترسی افراد به اطلاعات مرتبط با زمینه های حیات و کار اجتماعی خود است. چنین امری موجب ادراک درست و به موقع آنها از حقوق، وظایف و شرایط مرتبط با کنشگر های اجتماعی آنها میگردد. پس با رضایت مندی سکونتی و ایجاد تجربه های مثبت و کم هزینه، از نوع پیشگیرانه و ترقی ساز برای ایشان ارتباط مستقیمی دارد.

از دیگر سو اعتماد آفرینی به‌عنوان پیش‌شرط آغاز و ایجاد، و شرط بقای کارکرد هر کنشگری اجتماعی در فضا و کالبد ابنیه است. زیرا در نبود اعتماد به فعالیت‌های اجتماعی جاری در یک فضای کاربری یا نبود اطمینان از شرایط و کیفیت ساخت آن، چه بسیار تجربه‌های ناموفق در معماری و شهرسازی دوران مدرن تا بعد از آن را رقم زده است. به دیگر سخن عدم توجه به عوامل نظریه اجتماعی در زمینه‌هایی مثل مکان‌یابی، تراکم دهی، طراحی معماری و شهری، بازده تأسیساتی و انرژی و... که باعث کاهش زمینه اعتماد به سبک طراحی و نوع معماری، و سپس کاهش رتبه اجتماعی آن‌ها شده است. همین امر در مراحل ساخت (نظارت و اجرا) بین کارفرما، مجری و ناظر از یک سو و کارفرما از سویی دیگر نیز وجود دارد. متعاقباً تجربه‌های زیادی از کارهای ناتمام یا بد تمام نیز وجود دارد که مسئله اعتماد بین افراد دخیل در آن، مهم‌ترین عامل تعیین‌کننده بازخوردهای جامعه مخاطب آن بوده است.

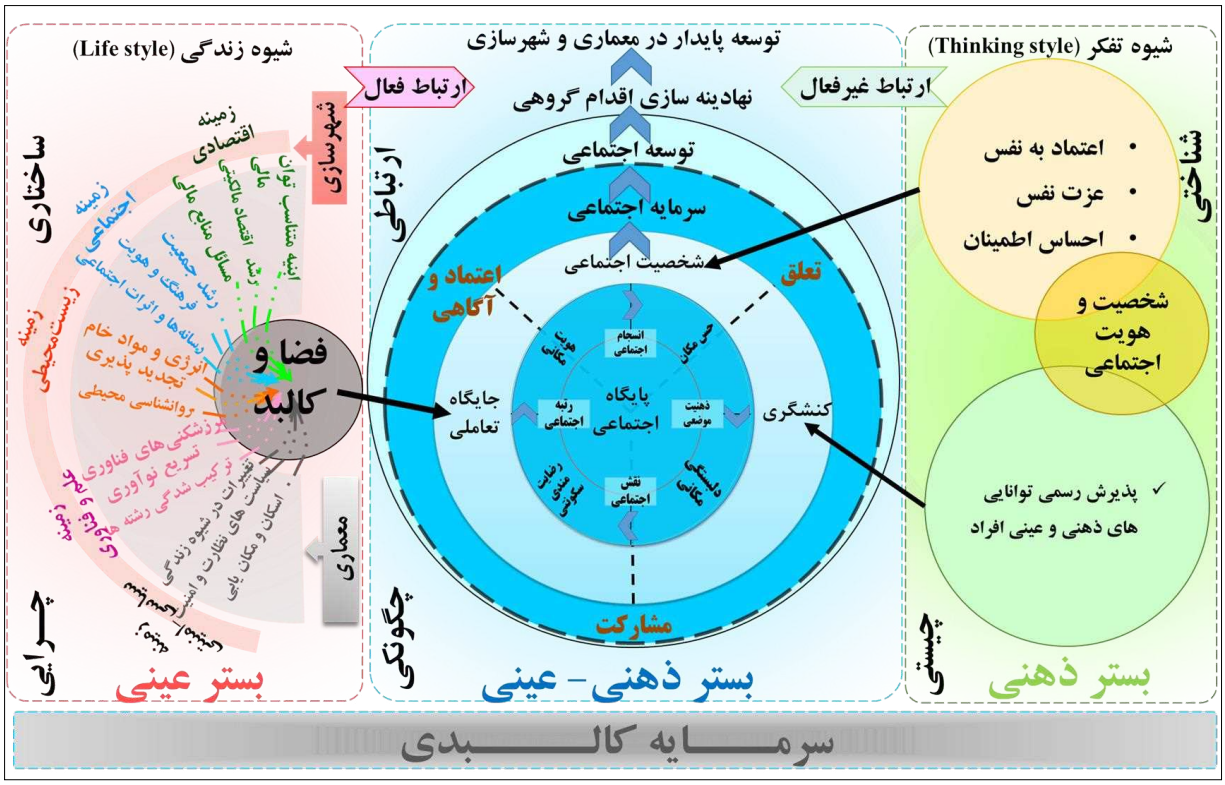
از سویی دیگر مسئله شیوه بیان و حل موضوع دلبستگی مکانی برای دستیابی به نقش اجتماعی در ابنیه است. زیرا امکان کمی و کیفی ارتباط و کنشگری در اجتماع، از طریق بستر و نظام هزینه - فایده‌ای است که در آن ایجاد گشته است. یعنی اگر شیوه طراحی، کیفیت اجرایی و میزان درخور بودن فضا یا اتفاقات اجتماعی مطلوب افراد، متناسب باشد، احتمال مشارکت آنها بیشتر می‌گردد و برعکس. این‌چنین است که به مسائلی که سهولت کنشگری (حضور، جابه‌جایی، ارتباط‌گیری) را در فضای معماری و شهرسازی افزایش می‌دهد، به دیده مثبت و اثربخشی در زمینه زنده ساختن فضا نگریسته می‌شود.

در نهایت به‌منظور هم‌افزا کردن یافته‌های این پژوهش، نیازمند هم‌افزا کردن آنها به شیوه‌های انطباق و ارتباط دهی آنها هستیم. در این مرحله، ضمن پایبندی به دسته‌بندی پیشنهاد و تأیید شده توسط مفاهیم در شکل قبلی، به سطح جدیدی از هم‌افزایی دست پیدا می‌کنیم که حاصل اضافه‌شدن اهداف پژوهش نیز است. به بیانی دیگر، سرمایه کالبدی، به‌عنوان مفهومی چندبعدی که برآمده از ساحت‌های مختلفی است نمایش‌داده‌شده است. چنین دیدگاهی به‌واسطه بین‌رشته‌ای بودن و فرایند دستیابی به آن، بهره‌گیری از تفسیرهای ساختاری را به سمت ایجاد چارچوبی سوق داده است که لایه‌های مفهومی ۷گانه ای از آن پشتیبانی می‌کند.



شکل ۱۵- شبکه ارتباط مفهومی اولیه و استخراج شده توسط هوش مصنوعی بین زیرموضوعات اصلی و سازنده مضمون محقق ساختهٔ «سرمایه کالبدی» (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQDA توسط نگارندگان)

Image 15: Initial and Extracted Conceptual Network Generated by Artificial Intelligence between Main Subthemes and Constituent Themes of the "Physical Capital" Research (Source: Output from MAXQDA Software by the authors)



شکل ۱۶- فرایند پیشنهادی برای شکل‌گیری سرمایه کالبدی در معماری و شهرسازی حال حاضر (منبع: نگارندگان)

(Proposed Process for the Formation of Physical Capital in Architecture and Urban Planning (Source: Authors :۱۶ Image

بحث و نتیجه‌گیری

تفاوت مهم این پژوهش در تعریف و به‌کارگیری مقوله سرمایه اجتماعی، در نگاهی است که به تعاریف ارائه شده پیرامون آن دارد. در واقع با نگاهی فلسفی، این موارد را در سه دسته «چیستی، چرایی، چگونگی» به سمت شناخت و دسته‌بندی هدفمندی برده است که ماحصل آن، امکان هم‌افزایی این موارد و ارائه نظریه‌ای بین‌رشته‌ای را فراهم کرده است. زمینهٔ این نظریه‌پردازی، گذر از خنثی و ابزاری بودن سرمایه اجتماعی به تأثیرگذاری مثبت نظریه اجتماعی است. نظریه اجتماعی در دو بخش عمدهٔ معماری و شهرسازی کاربرد دارد. نخست در زمینه طراحی پژوهی (برنامه‌دهی و فرایند بیان و حل مسئله)

است. بدین صورت ابزار و شاخصی برای درک زمینه اجتماعی مداخلات معماری و شهرسازی را به دو صورت زیر فراهم می‌کند (شکل ۱۶):

- فعال (اکتیو): تعامل نظری با مطالعات اجتماعی به‌منظور تعدیل مداخلات کالبدی - فضایی با شناخت شیوه زندگی مخاطب انسانی. بدین صورت بافت فکری طراحان برای بیان و ارائه راه‌حل‌های طراحی به شیوه نگاه و خواسته مخاطبان نزدیک‌تر می‌گردد و محصول طراحی بیش از آنکه ماحصل خواست و اراده سبک‌های طراحی و معماری باشد، ماحصلِ خواستِ روح اجتماعی هر قوم و ملت و فرهنگی است. بدین صورت سرمایه اجتماعی به مقام نظریه اجتماعی ارتقا پیدا کرده و مورد اتکای طراحان قرار می‌گیرد.

- غیرفعال (پسیو): همان گونه که بسیاری از صاحب‌نظران محصول طراحی ابنیه در قالب معماری و شهرسازی را به‌عنوان شاخصه‌ای تمدنی محسوب می‌دارند، برای عبور از وضعیت تکثر پست‌مدرنیستی و دستیابی به شاخصهٔ «وحدت در عین کثرت»، به دنبال دستیابی به «فضای تعاملی» است. این‌چنین فضایی متناظر و متناسب با شیوه زندگی پساپست مدرنیستی حاضر است و رسالت انعکاس شیوه تفکر اجتماعی هر حوزه فرهنگی را در قالب فضا و کالبد، به انجام می‌رساند.

در بخش دوم باید بیان کرد که نظریه اجتماعی ساحت مکان را بر اساس زمینه‌های مشترک با معماری و شهرسازی، شکل می‌دهد. بدین صورت مهندسی ابنیه را از امر ساخت‌وساز به سمت ارزش‌آفرینی سوق می‌دهد. جمع این دو تأثیر بررسی شده باعث ادغام نظریه اجتماعی همچون روحی در کالبد معماری و شهرسازی می‌گردد. این‌چنین خواهد بود که ظرف فضا و کالبد را می‌توان حاوی مظروفی از خواست و توان هر حوزه فرهنگی در شکل‌دادن به ساحت مکان دانست و آن را به شناخت، ادراک، سنجش، مقایسه و زیبایی‌شناسی نشست (شکل ۱۴).

در این نظریه، سرمایه کالبدی، آن چیزی است که از سرمایه اجتماعی و در مرحله‌ای بالاتر، نظریه اجتماعی به‌عنوان روح جاری در بافت کالبدی - فضاییِ محیط زندگی افراد ایجاد شده است. پس می‌توان گفت به دلیل افزایش حسِ «این‌همانی» بین شخصیت اجتماعی فرد (شخصیت حقیقی) و اجتماع (شخصیت‌های حقوقی) با فضا و کالبدی که اکنون به «ساحت مکان» ارتقا پیدا کرده‌اند، حس مطلوبیت و مقبولیت محصول طراحی که اکنون سرمایه کالبدی شده است، در نزد ایشان افزایش خواهد یافت. این همان امری است که در روان‌شناسی محیطی بدان قابلیت محیطی می‌گوییم. یعنی فرایند دستیابی به سرمایه کالبدی این‌گونه است که سرمایه اجتماعی که ماده خامی هم ردیف با قابلیت‌های بالقوه محیطی است را، هم‌زمان با ارتقایش به نظریه اجتماعی، کنشگری متقابلی به‌عنوان مداخلات کالبدی در معماری و شهرسازی اتفاق افتد که چون بر اساس توجه به قابلیت‌های محیطی است، تلاش بر این شود که به سمت هم‌افزایی بین قابلیت‌های محیطی و خواسته‌های مخاطب انسانی در ساحت فضایی مکان حرکت کند.

هدف اجتماعی از ارائه نظریه سرمایه کالبدی، اشاعه مسئولیت‌پذیری اجتماعیِ «فرد، گروه، نهاد و جامعه» در قبال آن دست از مشکلاتِ اجتماعی است که در رابطه با فضا و کالبد زندگی مطرح است. مهم‌ترین این عوامل در پژوهش جاری تحت عنوان شیوه زندگانی زیبایی‌شناسی (منعکس در شیوه تفکر) دوران بیان شد. براین‌اساس، در این پژوهش تلاش گردید مفهومِ سرمایه اجتماعی را مورد بازشناسی تطبیقی و فلسفی قرار داده، و با گسترش زمینه و کاربرد آن، به مبانی نظریه اجتماعی بین‌رشته‌ای دست پیدا کند. در تعریف کاربرد این نظریه اجتماعی، تلاش گردید که امر ساخت و سازه ایجاد ساحت مکان ارزش مدار، تحت عنوان سرمایه کالبدی ارتقا پیدا کند. این سرمایه کالبدی شامل ابعاد مادی و معنوی قابل تجلی در قابلیت‌های محیطی، توسط مداخلات معماری و شهرسازی است.

بر اساس اهداف ترسیم شده در این پژوهش، می‌توان گفت مضمون پیشنهادی «سرمایه کالبدی»، به پشتوانه مفاهیم متعدد و سازماندهی شده‌اش، پوشش دهنده رشته‌های متعدد دخیل در شکل گیری فضا و کالبد شهری است. به صورتی که با اتکا به آن می‌توان فرایندهای متعدد در برنامه، طراحی و مدیریت فرایندهای معماری و شهرسازی را به سمت اهداف کلان و چند وجهی سوق داد. دستاورد مهم این چارچوب دهی به نفع اهداف توسعه پایدار در معماری و شهرسازی، افزایش زیست پذیری و اقبال عمومی به حضور مستمر و تکرارپذیر در فضاهای طراحی شده خواهد بود. همچنین افزایش ظرفیت‌های مکان برای فعالیت‌های با نشاط و خاطره انگیزی را به‌واسطه

تطبیق با نیاز و خواسته‌های طیف وسیعی از مخاطبان و بهره برداران ایجاد خواهد کرد.

در مجموع این فضای تعاملی که توسط طراحی و برنامه ریزی چند بعدی ایجاد گشته است می‌تواند با ایجاد حس مکان و تعلق مکانی، موجب مشارکت و همیاری اجتماعی در مراحل نوسازی و بهسازی ابنیه نیز گردد. زیرا هویت اجتماعی اقشار متعددی را با فضا و کالبد پیوند زده و حس مسئولیت اجتماعی ایشان را نسبت به وضعیت فضا و کالبد، جلب می‌کند. بر این اساس می‌توان گفت، سرمایه کالبدی، با عبور از تعاریف مرسوم درباره سرمایه اجتماعی، نگاهی گسترش و عمق یافته تری نسبت به عوامل مختلف محیطی داشته و معرف تلاش‌های منعطف و گسترده طراحان و برنامه ریزان محیطی برای شناخت، تسلط و فرایند نگاری آنها است.

پی‌نوشت‌ها

۱- مشارکت و همیاری، حس مسئولیت اجتماعی و اعتماد عمومی

۲- اگرچه همواره بخشی از معماری و شهرسازی به اجتماعیات اختصاص داشته و دارد، ولی در دوران حاضر که از مدرنیسم و نفی سنت ها و پست مدرنیسم که همه الگویی را بیان میکردند، عبور کرده و در پساپست مدرنیسم، نه خواهان بازگشت به تقلید از سنت ها، نه نفی آن ها و نه به دنبال استفاده تعریف نشده از آنهاست. بلکه مباحث روانشناسی محیطی را پیش کشیده و طراح معماری و شهرسازی را در مقام سازنده آرمانشهر خویش میداند و پژوهشگر این عرصه را، نظریه پردازانی میداند که از رهگذر حکمت، به تعادل بین عوامل متعدد توسعه جامعه خویش مبادرت میورزند.

۳- Social Capital

۴- عصر مدرنیسم که به «یک راه، یک حقیقت، یک شهر» معتقد بود مرده است، عصر پست‌مدرنیسم که معتقد به «هر چیز قابل‌قبول است» دیگر در حال خروج از صحنه است و امروزه باید عصری را پذیرفت که تحت عنوان پست - پست‌مدرنیسم در جریان است (ترنر، ۱۳۸۴: ۲۶؛ فیروزی و همکاران، ۱۳۸۹: ۹۳).

۵- به صورتی که جایگاه تعدیل کننده ای نیز برای ترکیب خرد نخبگانی و خرد جمعی، در زمینه تعیین اهداف، هنجار ها و پیوند های مرتبط با آنها، حل مسائل با ظرفیت های محلی و همکاری عمومی را در شبکه اجتماعی متناظر با آنها در نظر گرفته است (بر اساس: Padovani & Guentner, 2007:12).

۶- در تفکر همه جانبه گرایی در توسعه پایدار، موانع توسعه فقط فیزیکی و اقتصادی نیستند، بلکه در همه شرایط و به خصوص در مواردی که مشکلات همه گیری همچون رکورد، تورم، گرانی، بیکاری، فساد، فاصله طبقاتی، بیماری های همه گیر و قرنطینه و... پیش می آید، نیاز به سرمایه اجتماعی در همه جنبه های حیات بشری حس میشود (صیدایی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۹۰). در معماری و شهرسازی، تجربه خالی شدن فضاهای شهری از حضور مردمی در مدرنیسم یا معضلات ناشی از زیست شبانه و افزایش حضور در اماکن شهری که باعث کاهش حضور در منزل و کاهش مراودات عمیق و خانوادگی و در نتیجه تغییر در شیوه طراحی فضای مسکونی با کاهش تعریف فضاهای مهمان پذیر شد میتوان اشاره کرد. به عبارت دیگر، سرمایه اجتماعي نقشی مکمل و رابطه ای تعاملی با سرمایه هاي طبيعي و انساني در فرایند توسعه دارد. یعنی سطح

توسعه اقتصادي- اجتماعي يك جامعه به سطح سرمايه اجتماعي آن ارتباط مستقيم دارد. در حال حاضر بسياری از تجربيات و نظريات، جايگاه سرمايه اجتماعي را بسيار بالاتر از سرمايه هاي فيزيكي و انساني در فعاليت هاي توسعه اي ميداند (خمر و همكاران، ۱۳۹۰).

۷- متفکرانی که رابطه بین حیات اجتماعی (جمعی) و دموکراسی را بررسی می کردند تا قرن نوزدهم به طور منظم از مفاهیم مشابه استفاده می کردند و از آثار نویسندگان قبلی مانند جیمز مدیسون (مقالات فدرالیستیThe Federalist, ۲۰۰۸) و الکسیس دو توکویل (دموکراسی در آمریکاde Tocqueville, ۲۰۰۰) برای ادغام و ارتباط مفاهیم انسجام اجتماعی با سنت پلورالیستی (تکثرگرایی سیاسی (به انگلیسی: Pluralism) نوعی نگرش فلسفی و سیاسی بیانگر تنوع در افکار و پذیرش نظرات متعدد) استفاده می کردند. در علوم سیاسی، به نظر میرسد که جان دیویی (Dewey, ۱۹۰۷) اولین استفاده مستقیم از سرمایه اجتماعی را در کتاب مدرسه و جامعه در سال ۱۸۹۹ (Dewey, ۲۰۱۵) انجام داده باشد، اگرچه او تعریفی ارائه نکرد.

8- Aristotle (384–322 BC)
9- Thomas Aquinas (1225 – 1274)
10- Edmund Burke (1729 – 1797)

۱۱- اصطلاح (Homo economicus) یا انسان اقتصادی، تصور انسان به عنوان عواملی است که به طور پیوسته، منطقی و محدود به منافع شخصی خود هستند، و اهداف ذهنی تعریف شده خود را به نحو مطلوب دنبال می کنند. در حقیقت این یک بازی با کلمات در مورد انسان خردمند است که در برخی از نظریه های اقتصادی و در آموزش استفاده می شود (Zak, ۲۰۱۰: ۱۵۸).

۱۲- او سرمایه اجتماعی را به این صورت تعریف می کند: «من به املاک و مستغلات، یا به اموال شخصی یا به پول نقد اشاره نمی کنم، بلکه به آن چیزی در زندگی اشاره می کنم که باعث می شود این مواد ملموس در زندگی روزمره مردم بیشترین اهمیت را داشته باشند، یعنی حسن نیت، معاشرت، همدردی متقابل و اجتماعی. آمیزش میان گروهی از افراد و خانواده‌هایی که یک واحد اجتماعی را تشکیل می‌دهند... اگر ممکن است با همسایه‌اش و آنها با همسایگان دیگر ارتباط برقرار کند، سرمایه اجتماعی انباشته می‌شود که ممکن است بلافاصله نیازهای اجتماعی او را برآورده کند و ممکن است دارای پتانسیل اجتماعی کافی برای بهبود قابل توجه شرایط زندگی در کل جامعه باشد. جامعه به عنوان یک کل از همکاری همه بخش های خود سود می برد، در حالی که فرد در انجمن های خود مزایای کمک، همدردی و همراهی همسایگان خود را خواهد یافت.» (Hanifan, ۱۹۱۶: ۱۳۰-۱۳۱).

۱۳- برخی این مفهوم را در مقابل ایثار و دگرخواهی تعبیر می کنند .

۱۴- (Jacob L. Moreno) شروع به ثبت، تجزیه و تحلیل سیستماتیک «تعامل اجتماعی» در گروه های کوچک، به ویژه کلاس درس و گروه های کاری کرد.

15- Ferdinand Tönnies (1855 – 1936)
16- David Émile Durkheim (1858 – 1917)
17- Georg Simmel (1858 – 1918)
18- Maximilian Karl Emil Weber (1864 – 1920)

۱۹- منظور از بیگانگی، احساس ناتوانی در مشارکت اجتماعی، پوچی، بی معیاری و جدا انگاری خود از محیط جمعی است

۲۰- در حقیقت، در اواخر دهه ۱۸۹۰م، امیل دورکیم و فردیناند تونیسایده شبکه های اجتماعی را در نظریه ها و تحقیقات خود در مورد گروه های اجتماعی پیش بینی کردند. تونیس استدلال کرد که گروه‌های اجتماعی می‌توانند به‌عنوان پیوندهای اجتماعی شخصی و مستقیم وجود داشته باشند که یا افراد دارای ارزش‌ها و باورهای مشترک یا پیوندهای اجتماعی غیرشخصی، رسمی و ابزاری را به هم پیوند می‌دهند (T nnies, ۱۸۸۷). دورکیم توضیحی غیرفردگرایانه از حقایق اجتماعی ارائه کرد و استدلال کرد که پدیده‌های اجتماعی زمانی به وجود می‌آیند که افراد در حال تعامل، واقعیتی را تشکیل می‌دهند که

دیگر نمی‌توان آن را برحسب ویژگی‌های بازیگران فردی به حساب آورد (Durkheim, ۱۸۹۳).

۲۱- مثلا، در حین توسعه نظریه اجتماع کلان توسط Bell, ۱۹۶۲.) و (Nisbet, ۱۹۶۹) و (Stein, ۱۹۶۰) و (Whyte, ۱۹۵۶)، مضامین پیشنهادی مشابه با بنیانگذاران مطالعه پیوند های اجتماعی یعنی وبر و نیتس ، با تاکید بدبینانه تر بر توسعه جامعه، ارائه شد. به قول (Stein, ۱۹۶۰:۱): "بهای حفظ جامعه ای که تمایز فرهنگی و آزمایش را تشویق می کند، بدون شک پذیرش مقدار معینی از بی نظمی در سطح فردی و اجتماعی است".

۲۲- او در این صفحه از کتاب می نویسند " اگر قرار است خودگردانی در محله کار کند، زیربنای هر ناپایداری جمعیتی باید تداوم حضور افرادی باشد که شبکه های محله ای را ایجاد کرده اند. این شبکه ها سرمایه اجتماعی بی بدیل یک شهر هستند. هر گاه سرمایه از بین برود، به هر دلیلی، فواید حاصل از آن ناپدید می شود، تا زمانی که سرمایه جدید به آرامی و به طور اتفاقی انباشته نشود، هرگز باز نمی گردد".

۲۳- جامعه شناس پیر بوردیو در طرح کلی نظریه عمل خود از این اصطلاح استفاده کرد (Bourdieu, ۱۹۷۲)، و چند سال بعد این اصطلاح را در مقایسه با سرمایه فرهنگی، اقتصادی، اداری، فیزیکی، سیاسی، اجتماعی و نمادین بیان مقایسه ای کرد. سال ها بعد جامعه شناسانی چون (Coleman, ۱۹۸۸)، و (Wellman & Wortley, ۱۹۹۰)، تعریف گلن لوری (Loury, ۱۹۷۷) را، احتمالا بواسطه نبود و ناتوانی در دست یابی به تعریفی ساختار بخش، صرفا برای ادامه روند توسعه و عمومیت بخشیدن به این مفهوم پذیرفتند.

۲۴-مثلا میتوان گفت که این مفهوم به عنوان محور برنامه تحقیقاتی بانک جهانی و موضوع چندین کتاب جریان اصلی، از جمله بولینگ تنهای رابرت پاتنام (Putnam, ۲۰۰۰.)، و با هم بهتر (Putnam, Feldstein & Cohen, ۲۰۰۴)، قرار گرفت.

۲۵-مثلا برای تبیین عملکرد برتر مدیریتی (Moran, ۲۰۰۵)، رشد شرکت های کارآفرین (Stam; et al, ۲۰۱۴)

۲۶- مثلا جنبش های مردمی برای احقاق حقوق یا اعلام نارضایتی از سیاست های حکومت ها غالبا با توجیه قدرت سرمایه های اجتماعی برای تاثیر گذاری در امر قانونی، سرکوب میشدند (رئیس دانا، ۱۳۹۳: ۸)

۲۷- همچنین در زمینه کارکرد آن، بسیاری از جنبش های مدنی معاصر، به دیدگاه نبود یا ضعف سرمایه اجتماعی، مورد نقد قرار میگرفتند. در حالیکه عوامل متعدد دیگری موجب تضاد منافع و عدم شکل گیری لایه های سرمایه اجتماعی میشدند و صرفا نظریه سرمایه اجتماعی را برای پاسخگویی به کار میگرفتند (رئیس دانا، ۱۳۹۳: ۱۰). در نتیجه استفاده از بسترهای این چنینی برای توان سنجی این نظریه، امری غیر علمی بوده است. ولی کارکردهای مثبت آن نیز از سوی بسیاری از مطالعات مورد توجه قرار گرفته است.

۲۸- مهندسی اجتماعی(Social Engineering) رشته‌ای در علوم اجتماعی، که روانشناسان اجتماعی از روش‌های علمی برای درک و تحلیل سیستم اجتماعی در جهت تحت تأثیر قرار دادن نگرش ها و رفتار اجتماعی در مقیاس بزرگ توسط دولت‌ها، رسانه‌ها یا گروه‌های خصوصی برای ایجاد ویژگی‌های خاص در سوژه‌های انسانی جامعه، برای دستیابی به نتایج مطلوب تلاش می‌کند.

۲۹- در این باره نظریه پردازانی همچون بیکر معتقدند که " سرمایه اجتماعی، منبعی که بازیگران از ساختارهای اجتماعی خاص استخراج می‌کنند و سپس برای پیگیری علایق خود از آن استفاده می‌کنند؛ این منبع با تغییر در روابط بین بازیگران ایجاد می‌شود"(Baker, ۱۹۹۰: ۶۱۹).

۳۰- زیرا باعث افزایش توجه به بستر اجتماعی، خواست، دیدگاه و تفکر مخاطب انسانی در معماری و شهرسازی میشود، و از جهتی دیگر موجب گسترش و تعمیق دیدگاه های مطالعات اجتماعی در این حوزه میگردد.

۳۱- در همین دوران پست مدرنیستی، هستند افرادی که برخلاف کسانی که بر منافع فردی ناشی از شبکه روابط اجتماعی و پیوندهایی که بازیگران فردی در آن قرار دارند تمرکز می کنند، سرمایه اجتماعی را به افزایش دسترسی شخصی به اطلاعات و مجموعه مهارت ها و افزایش قدرت عملکردی ناشی از آن نسبت می دهند (Uzzi & Dunlap, ۲۰۰۶). بر اساس این دیدگاه، افراد می توانند از سرمایه اجتماعی برای پیشبرد چشم اندازهای شغلی خود استفاده کنند نه برای هدف تعالی مستقیم نهادهای اجتماعی. در این دوران مفهوم سرمایه اجتماعی، رویکردی فردگرایانه تری دارد. میتوان از دیدگاه لین در زمینه اقتصاد سرمایه اجتماعی، برداشتی مفهومی کرد بر این اساس که نفع و بازگشت مستقیم کنشگران اجتماعی، رابطه

مستقیمی با میزان مشارکت و تداوم روابط، شبکه و ارزش های جمعی در سرمایه اجتماعی دارد (as noted in Lin, ۲۰۰۱).

۳۲- تعدادی از محققان در مورد عدم تعریف دقیق سرمایه اجتماعی نگرانی هایی را مطرح کردند. به عنوان مثال، پورتس، خاطرنشان می کند که تکرار بهره گیری از سرمایه اجتماعی در رشته ها و زمینه های مختلف و برای توضیح پدیده های متعدد از جمله در رسانه های جریان اصلی، که این فرایند به "نقطه ای نزدیک می شود که سرمایه اجتماعی برای بسیاری از رویدادها و در بسیاری از زمینه های مختلف به کار می رود به گونه ای هر معنای متمایزی برای آن غیر ممکن خواهد شد." (Portes, ۲۰۰۰).

۳۳- مثلا در گزارش سازمان همکارهای اقتصادی و توسعه به نقش سرمایه اجتماعی در کنار سایر اقدامات در زمینه افزایش سلامت رفتاری و روانی جامعه، از طریق افزایش پیوندهای اجتماعی مبتنی بر اعتماد و اهداف والای انسانی اشاره شده است (OECD, ۲۰۰۱). در گزارش دیگری از ۳۹ کشور درحال توسعه و توسعه یافته رابطه مستقیمی بین ارزش های اجتماعی مبتنی بر هنجارهای مثبت اجتماعی دیده شده است (Lederman et al, ۱۹۹۹).

۳۴- مشارکت (participation)، تبادل (Reciprocity)، اعتماد (Trust)، هنجار جمعی (Social Norms)، اشتراک و نفع جمعی (Commons)، کنشگرایی (Proactivity) و ... (شریفیان ثانی، ۱۳۸۰: ۸).

۳۵- مطابق دیدگاه های افرادی همچون بوردیو و کلمن (Khanh, ۲۰۱۱:۱۱)

۳۶- مبتنی بر نقش کار گروهی و همکاری در کسب اعتماد، سازش و دستیابی به اهداف مشترک

۳۷- در این بین نظریه پردازانی همچون (North, ۱۹۹۰) نیز هستند که دو سطح خرد و کلان را برای ماهیت و سنجش سرمایه اجتماعی در نظر میگیرند.

۳۸- چیزهایی که به تنهایی قادر به کسب آن نیستند

۳۹- پوتنام خود اینگونه به تعریف هنجارهای همیاری میپردازد: "من اکنون این کار را برای شما انجام میدهم بیآنکه چیزی فوراً در مقابل انتظار داشته باشم، و شاید حتی بیآنکه شما را بشناسم، با این اطمینان که، در طول راه، شما یا دیگری لطف مرا پاسخ خواهید داد" (Putnam, ۲۰۰۰: ۴۵)

۴۰- مبتنی بر توجه آگاهانه و به کار گیری خردمندانه تاریخ و و تحولات اجتماعی، به عنوان منابعی از تجربه، شیوه تفکر و خرد ورزی

۴۱- در حقیقت واژه سرمایه اجتماعی دربرگیرنده ارزش های مثبت میان افراد گروه یا جامعه، همچون اعتماد، همکاری و همیاری است که نظام هدفمندی را برای دستیابی به اهدافی فرا فردی شکل می‌دهد.

۴۲- انسان معاصر به مرور دریافته که روابط متقابل جمعی می‌تواند حتی سبب تأمین بهتر نیازها و اهداف فردی نیز شود؛

۴۳- خرد ورزی و درک، شناخت، سنجش و ارزش گذاری پدیده های زندگی فردی و جمعی

منابع

احمدی، ی.، و نمکی، آ. (۱۳۹۱). سرمایه اجتماعی و گونه دموکراتیک فرهنگ سیاسی. علوم اجتماعی، ۱۹(۵۹)، ۲۵۰-۳۰۶. https://doi. rg/10.22054/QJSS.2013.6887

اردلان، م.، قنبری، س.، بهشتی راد، ر.، و نویدی، پ. (۱۳۹۴). تأثیر سرمایه اجتماعی و مسئولیت‌پذیری اجتماعی بر تعهد سازمانی. مطالعات اندازه‌گیری و ارزشیابی آموزشی، ۵(۱۰)، ۱۰۹-۱۳۲.

اکبری، م.، بوستان احمدی، و.، موسوی، س. چ.، و حاجی پور، ن. (۱۳۹۷). ارزیابی وضعیت زیست‌پذیری مناطق کلان‌شهر شیراز از منظر شهروندان. برنامه‌ریزی رفاه و توسعه اجتماعی، ۱۰(۳۷)، ۱۲۴-۱۵۴. https://doi. rg/۱۰٫۲۲۵۴/QJSD.۲۰۱۸٫۹۸۹۹

پاک سرشت، س. (۱۳۹۳). ملاحظات و راهبردهای ارتقای سرمایه اجتماعی. راهبرد فرهنگ، (۲۵)، ۷۱-۱۰۴.

پریزادی، ط.، قادرمرزی، ح.، و پارسا، پ. (۱۳۹۵). تحلیل پایداری شهر بروجرد در مقایسه با نقاط شهری کشور. تحقیقات کاربردی علوم جغرافیایی، ۱۶(۴۱)، ۷-۳۰

پورموسوی، س.، عباسی کسبی، د.، و واحدی، ح. (۱۳۹۲). تحلیل و ارزیابی مؤلفه‌های سرمایه اجتماعی و تأثیر آن در امنیت

اجتماعی شهر (مطالعه موردی: منطقه ۲۱ شهر تهران). آمایش جغرافیایی فضا، ۳(۱۰)، ۱۳۹-۱۵۶.
پیران، پ. (الف. ۱۳۸۵). بررسی مسایل اجتماعی ایران. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.
پیران، پ. (ب. ۱۳۸۵). کارپایه مفهومی و مفهوم‌سازی سرمایه اجتماعی با تأکید بر شرایط ایران. فصلنامه علمی پژوهشی رفاه اجتماعی، (۲۳)، ۹-۴۴.
توانا، م.، نوریان، ف.، و صوفی نیستانی، م. (۱۳۹۵). شناسایی ابعاد و شاخص‌های سرمایه اجتماعی در بافت‌های تاریخی و فرسوده شهر (نمونه مورد مطالعه: محله سیروس). هفت شهر، ۴(۵۳-۵۴)، ۱۰۵-۱۱۶.
جوان پور، م.، گرجی دوز، س.، و سبحانی، ع. (۱۳۹۶). تحلیلی بر سرمایه اجتماعی در سازمان. مطالعات مدیریت و حسابداری، ۳(۴)، ۱۰۸-۱۲۵.
جیکوبز، ج. (۱۳۸۶). مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکا (حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی، مترجمان). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
حیدرآبادی، ا. (۱۴۰۰). نوسازی شهری؛ بررسی نقش سرمایه اجتماعی فرهنگی در مشارکت مردم در بازسازی بافت فرسوده شهری (مطالعه موردی شهرهای گنبد و گرگان). اقتصاد و برنامه‌ریزی شهری، ۲(۳)، ۲۱۱-۲۲۳. https://doi.org/10.22034/UE.2021.02.03.08
حیدری، د. (۱۳۸۴). مروری بر ادبیات موضوع سرمایه اجتماعی. مجله رشد علوم اجتماعی، (۲)، ۱۷-۲۶.
خسروی، پ.، چوبین، م.، و حاجی اسفندیاری، ع. (۱۳۹۸). بررسی رابطه سرمایه اجتماعی با سلامت اجتماعی و سلامت سازمانی کارکنان شاغل در یک بیمارستان نظامی. طب دریا، ۱(۲)، ۱۱۰-۱۱۷. https://doi.org/10.30491/1.2.110
خوش فر، غ.، بارگاهی، ر.، و کرمی، ش. (۱۳۹۲). سرمایه اجتماعی و پایداری شهری (مورد مطالعه: شهر گرگان). مطالعات شهری، ۲(۸)، ۳۱-۴۶.
دربندی، ع.، امین بیدختی، ع.، دربندی، خ.، و دربندی، ح. (۱۴۰۰). بررسی نقش مدیریت دانش و سرمایه اجتماعی بر جذب منابع مالی در شهرداری‌ها. هشتمین کنفرانس بین‌المللی حسابداری، مدیریت و نوآوری در کسب و کار. تهران.
دهقان، ح.، و مهدی سراجیان، م. (۱۳۹۶). رابطه سرمایه اجتماعی خانوادگی و مشارکت والدین در امور مدرسه با موفقیت تحصیلی دانش‌آموزان. خانواده و پژوهش، ۱۴(۳)، ۷-۲۸.
رکن الدین افتخاری، ع.، محمودی، س.، غفاری، غ.، و پورطاهری، م. (۱۳۹۴). تبیین الگوی فضایی سرمایه اجتماعی در توسعه پایدار روستایی (مورد: روستاهای استان خراسان رضوی). اقتصاد فضا و توسعه روستایی، ۴(۱)، ۸۷-۱۰۷.
روشه، گ. - م. (۱۳۹۱). جامعه‌شناسی تالکوت پارسونز (عبدالحسین نیک‌گهر، مترجم). تهران: نشر نی.
رهبر، ع.، و حیدری، ف. (۱۳۹۰). تاثیر سرمایه اجتماعی بر ارتقا سیاستگذاری. مطالعات روابط بین‌الملل (پژوهشنامه روابط بین‌الملل)، ۴(۱۴)، ۲۱۹-۲۵۳.
رئیس دانا، ف. (۱۳۹۳). نقد مفهومی سرمایه اجتماعی. رفاه اجتماعی، ۱۴(۵۵)، ۴۴-۷۱.
زین آبادی، م. (۱۳۸۷). بررسی وضعیت اعتماد در جامعه ایران و راه‌های بازسازی آن. پژوهشنامه پژوهشکده تحقیقات استراتژیک مجمع تشخیص مصلحت نظام، (۱۶)، ۳۳-۶۶.
سرگزی، ز.، و رهنورد آهن، ف. (۱۴۰۰). تاثیر سرمایه اجتماعی، توسعه فناوری اطلاعات و ارتباطات، و جهانی شدن بر حاکمیت خوب شهری در پرتو فرهنگ مشارکت و تمایل مقامات محلی. فرایند مدیریت و توسعه، ۳۴(۱)، ۱-۲۶.
سلاورزی‌زاده، م.، شیخی، ح.، و شکاری، ز. (۱۳۹۷). تحلیل و ارزیابی نقش سرمایه اجتماعی در توسعه پایدار محله‌ای (مطالعه موردی: شهر ایلام). برنامه‌ریزی توسعه کالبدی، ۵(۱)، ۱۲۳-۱۳۶. https://doi.org/10.30473/psp.2018.4835
سوری، ع. (۱۳۹۳). سرمایه اجتماعی و رشد در ایران. پژوهش‌ها و سیاست‌های اقتصادی، ۲۲(۶۹)، ۴۹-۶۴.
شادالوئی، ف. (۱۴۰۰). نقش امنیت اجتماعی در ارتقاء مؤلفه سرمایه‌های اجتماعی با توجه به کیفیت مدیریت شهری. مطالعات کاربردی در علوم مدیریت و توسعه، ۶(۱)، ۵۵-۶۴.
شریفیان ثانی، م.، و ملکی سعیدآبادی، ا. (۱۳۸۰). سرمایه اجتماعی به مثابه یک سیستم پیچیده. فصلنامه رفاه اجتماعی، (۲۳)، ۴۵-۶۵.

شریفیان ثانی، م. (۱۳۸۰). سرمایه اجتماعی: مفاهیم اصلی و چارچوب نظری. رفاه اجتماعی، ۱(۲)، ۱۸-۵.
شعبانی، ا.، نخلی، س.، و شیخانی، م. (۱۳۹۲). اثر سرمایه اجتماعی بر توسعه انسانی: مطالعه کاربردی مناطق ایران. برنامه‌ریزی و بودجه، ۱۸(۲)، ۱۲۷-۱۶۱.
صفرعلی‌زاده، ا.، اکبری، م.، بوستان احمدی، و.، و موسوی، س. (۱۴۰۱). بررسی شاخص‌های سرمایه اجتماعی و ارتباط آن با توسعه پایدار شهری. تحقیقات کاربردی علوم جغرافیایی، ۲۲(۶۶)، ۱۰۵-۱۲۳.
صیدایی، ص. ا.، احمدی شاپورآبادی، م. ع.، و معین‌آبادی، ح. (۱۳۸۸). دیباچه‌ای بر سرمایه اجتماعی و رابطه آن با مؤلفه‌های توسعه اجتماعی در ایران. مجله راهبرد یاس، (۱۹)، ۱۸۸-۲۲۵.
علی اکبری، ا.، و اکبری، م. (۱۳۹۶). مدل‌سازی ساختاری تفسیریِ عوامل مؤثر بر زیست‌پذیری کلانشهر تهران. برنامه‌ریزی و آمایش فضا، ۲۱(۱)، ۱-۳۱.
غفاری، غ. (۱۳۸۳). اعتماد اجتماعی در ایران. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
فاضلی کبریا، ح.، شفقت، ا.، بهمنی، ا.، و کریمی، م. (۱۴۰۰). تأثیر سرمایه اجتماعی بر تاب‌آوری با تأکید بر نقش میانجی رفتار شهروندی سازمانی در بحران‌ها. مدیریت بحران، (۱۹)، ۷۳-۸۱.
فلاحی، ف.، و مرادی، ر. (۱۴۰۰). تحلیل نقش مؤلفه‌های کیفی طراحی شهری بر میزان سرمایه اجتماعی در محلات فرسوده (نمونه موردی: محله مهدی آباد قصرالدشت شهر شیراز). پنجمین کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و مدیریت شهری. سازمان بین‌المللی مطالعات دانشگاهی.
فوکویاما، ف. (۱۳۷۹). پایان نظم، سرمایه اجتماعی و حفظ آن (غ. توسلی، مترجم). تهران: انتشارات جامعه ایرانیان.
فیروزآبادی، س.، و ایمانی جاجرمی، ح. (۱۳۸۵). سرمایه اجتماعی و توسعه اقتصادی-اجتماعی در کلان‌شهر تهران. رفاه اجتماعی، ۶(۲۳)، ۱۹۷-۲۲۴.
قلعه نویی، م.، و تدین، ب. (۱۳۹۴). سنجش میزان بهره‌مندی از قابلیت‌های رنگ در راستای بهبود کیفیت خیابان‌های شهری؛ نمونه موردی: خیابان سپه اصفهان. معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، ۸(۱۵)، ۲۴۵-۲۶۰.
کاکاوند، ا.، آهنی، س.، زارعی، ف.، و هاشم پور، ر. (۱۳۹۴). ارزیابی تطبیقی جایگاه سرمایه اجتماعی در ساختار محلات شهری با استفاده از تکنیک AHP. آمایش محیط، (۳۶)، ۲۵-۴۶.
کاووسی، ا.، و کیاسی، ح. (۱۳۸۸). بررسی نقش و سرمایه اجتماعی در توسعه کارآفرینی. پژوهشنامه مدیریت و سرمایه اجتماعی، (۴۰)، ۴۹-۷۷.
کلمن، ج. (۱۳۹۰). بنیادهای نظری اجتماعی (م. صبوری، مترجم). تهران: نشر نی.
کوزه گر کالجی، ل.، اسکندرپور، م.، و درزاده مهر، ع. (۱۳۹۸). تحلیلی بر رابطه سرمایه اجتماعی و کیفیت زندگی شهری (مورد پژوهی: محله هفت چنار تهران). جغرافیا و مطالعات محیطی، ۸(۲۹)، ۲۱-۳۴.
گروت، ل.، و وانگ، د. (۱۳۹۰). روش‌های تحقیق در معماری (ع. عینی فر، مترجم). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
لنگ، ج. (۱۳۹۵). آفرینش نظریه معماری: نقش علوم رفتاری در طراحی محیط (ع. عینی فر، مترجم). چاپ هشتم. موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
محسنی تبریزی، ع.، و آقامحسنی، م. (۱۳۸۹). بررسی نقش سرمایه اجتماعی در توسعه شهری (مورد پژوهی: شهر محلات). مدیریت شهری، (۲۶)، ۱۴۷-۱۶۲.
موسوی، م. (۱۳۸۵). مشارکت اجتماعی یکی از مؤلفه‌های سرمایه اجتماعی. فصلنامه علمی پژوهشی رفاه اجتماعی، (۲۳)، ۶۷-۹۲.
مهریان راد، ا.، و فضلی، ص. (۱۳۹۰). بررسی تأثیر سرمایه اجتماعی در توسعه مدیریت دانش. پژوهشنامه مالیات، ۱۲(۶۰)، ۲۹۱-۳۲۱.
نادمی سندیانی، م. (۱۴۰۰). نقش مدیریت شهری در ساماندهی سکونتگاه‌های غیررسمی با تأکید بر سرمایه اجتماعی. نهمین کنفرانس بین‌المللی مکانیک، ساخت، صنایع و مهندسی عمران. تهران: شرکت همایش آروین البرز.
نوابخش، م. (۱۳۹۲). ضرورت احیاء سرمایه اجتماعی در توسعه فضاهای شهری. فصلنامه مطالعات توسعه اجتماعی ایران،

۵(۴)، ۷-۱۸.
هنرور، م.، پارسیان خمری، ر.، و طراوت، م. (۱۳۹۴). ارزیابی مؤلفه‌های سرمایه اجتماعی در شهر ایرانی از دریچه متون کهن ادبیات فارسی. باغ نظر، ۱۲(۳۳)، ۴۱-۵۸.

Bain, K. and Hicks, N. (1998), Building social capital and reaching out to excluded groups: The challenge of partnerships, Paper presented at CELAM meeting on the struggle against poverty towards the turn of the Millenium, Washington D.C.
Baker, W,E. (1990). Market Networks and Corporate Behavior. American Journal of Sociology 96(3).
Bell, Daniel. 1962. "America as a Mass Society." In The End of Ideology, edited by D. Bell. New York: Collier Books
Berger-Schmitt, R. (2002). Considering Social Cohesion in Quality of Life Assessments: Concept and Measurement. Social Indicators Research, 58(1/3), 403–428. http://www.jstor.org/stable/27527016
Beumer, C (2010), Social Cohesion in a Sustainable Urban Neighbourhood, Sustainable Urban Neighbourhood, SUN Action 6, Theory Working Paper. www.SUN-Euregio.eu
Bhuiyan, Sh., Evers, H.(2005), Social Capital and Sustainable Development: Theories and Concepts. Bonn, Department of Political and Cultural Change- University of Bonn
Bollier, D. (2001) The Cornucopia of the Commons. yes! magazine, http://www.yesmagazine.org/issues/reclaiming-the-commons/the-cornucopia-of-the-commons
Bonaiuto, M., Aiello, A., Perugini, M., Bonnes, M., & Ercolani, A. P. (1999). Multidimensional perception of residential environment quality and neighbourhood attachment in the urban environment. Journal of Environmental Psychology, 19, 331–352.
Bourdieu, P. (1993). Sociology in Question. London: UK sage.
Bourdieu, P. (2018). Esquisse d'une théorie de la pratique: Précédé de trois études d'ethnologie Kabyle. Le Seuil.
Bourdieu, Pierre. (1972) Outline of a Theory of Practice
Bowles, S.; Gintis, S. (2002). "Social Capital and Community Governance". The Economic Journal. 112 (483): 419–436. CiteSeerX 10.1.1.508.4110. doi:10.1111/1468-0297.00077. S2CID 12530827.
Brehm, J., & Rahn, W. (1997). Individual-Level Evidence for the Causes and Consequences of Social Capital. American Journal of Political Science, 41(3), 999–1023. https://doi.org/10.2307/2111684
Brenda Murphy, 2007. "Locating social capital in resilient community-level emergency management," Natural Hazards: Journal of the International Society for the Prevention and Mitigation of Natural Hazards, Springer;International Society for the Prevention and Mitigation of Natural Hazards, vol. 41(2), pages 297-315,
Bullen,P.,and Onyx, J. (1998), Measuring social capital in five communities in NSW, Sydney: University of Technology and Management Alternatives.
Carrington, Peter J.; Scott, John (2011). "Introduction". The Sage Handbook of Social Network Analysis. Sage. p. 1. ISBN 978-1-84787-395-8.
Chawla, L. (1992). Childhood place attachments. In I. Altman & S. Low (Eds.), Place attachment. New York: Plenum Press
Chiras, D. & Wann, D. (2003). Superbia!. Gabriola Island: New Society Publishers.
COE. (2008). Towards an Active, Fair and Socially Cohesive Europe. Report of high level task force on social cohesion. Strasbourg: Council of Europe.
Coleman, James (1988). "Social Capital in the Creation of Human Capital". American Journal of Sociology. 94: 95–120. CiteSeerX 10.1.1.208.1462. doi:10.1086/228943
Cox, E.(1997), Building social capital,Health Promotion Matter, Vol.4,1-4.
de Tocqueville. A. (2000). Democracy in America, trans. and eds, Harvey C. Mansfield and Delba Winthrop, University of Chicago Press.
DEWEY, J. (1907). THE SCHOOL AND SOCIETY. NEW OYORKO: THE UNIYERSITYOF CHICAGO PRESS.

Dewey, J. (2015). The School and Society: Being Three Lectures. Sagwan Press
DFID (1999). DFID sustainable livelihoods guidance sheets. www.ennonline.net/dfidsustainableliving
Durkheim, E. (1893). De la division du travail social: étude sur l'organisation des sociétés supérieures, Paris: F. Alcan. (Translated, 1964, by Lewis A. Coser as The Division of Labor in Society, New York: Free Press.)
European Commission(2000), Conceptual framework and structure of European system of social indicators, Mannheim: Centre for Survey Research and Methodology (ZUMA)
Feldman, T.R., and Assaf, S.(1999), Social capital: conceptual frameworks and emprical evidence, The World Bank, Social Capital initiative, working paper, No.5
Forrest, R., & Kearns, A. (2001). Social Cohesion, Social Capital and the Neighbourhood. Urban Studies, 38(12), 2125-2143.
Fried, M. (1963). Grieving for a lost home. In L. J. Duhl. The Urban Condition: People and Policy in the Metropolis.New York: Simon and Schuster.
Fukuyama, F. (1995), social capital and the global economy, Foreign Affairs,74(5),89-103.
Fukuyama, F. (1997),The end of the order, The Social Market Foundation.
Giddens, A. (2009). Sociology (6th ed.). Cambridge: Polity Press.
Gootaert, c. (1998), social capital: the missing link?, social capital- inititive working paperno5, the world bank, Washington
Halpern, D (2005) Social Capital Cambridge: Polity Press.
Hanifan, L. J. 1916. "The rural school community center." Annals of the American Academy of Political and Social Science 67:130–38.
Hanifan, L. J. 1920. The Community Center. Boston: Silver Burdett.
Haselton, M. G., Mortezaie, M., Pillsworth, E. G., Bleske-Rechek, A., & Frederick, D. A. (2007). Ovulatory shifts in human female ornamentation: near ovulation, women dress to impress. Hormones and behavior, 51(1), 40–45. https://doi.org/10.1016/j.yhbeh.2006.07.007
Hazelton, V. and Kenan, W. (2000). "Social Capital: Reconceptalizing the Line". Corporate Communication: An International Journal Bottom, 2(5), 81-87.
Hidalgo, M. C., Hernandez, B. (2001) Place attachment: conceptual and empirical questions. Journal of Environ Psychol, (21): 273-281.
Jorgensen, B. S., Stedman, R. C. (2006). A comparative analysis of predictors of sense of place dimensions: attachment
Kennedy, H. M. (1988). THE 1986 HABITAT AMENDMENTS TO THE MAGNUSON ACT: A NEW PROCEDURAL REGIME FOR ACTIVITIES AFFECTING FISHERIES HABITAT. Environmental Law, 18(2), 339–364. http://www.jstor.org/stable/43265840
Khanh, H. L. P. (2011) The Role of Social Capital to Access Rural Credit: A case study at Dinh Cu and Van Quat Dong village in coastal of Thua Thien Hue province. Vietnam, Department of Urban and Rural Development, Swedish University of Agricultural sciences, Master Thesis No 56.
Ledeman, D.,Loyza, N., and Menendez, A. M.(1999), Violent crime: Does social capital matter? Presented at the 1999 Annual Meeting of the Latin America, Econometric Society, Cancun, Mexico
Lewicka, M. (2010). What makes neighborhood different from home and city? Effects of place scale on place attachment. Journal of Environmental Psychology, (30) 35–51.
Li, Y., Pickles, A. & Mike Savage. (2003) Social Capital and Social Trust in Berlin. European Sociological Review, 21 (2):109-123
Lin, N. (2001). Social Capital. Cambridge: Cambridge University Press .
Loury, Glenn. (1977). "A Dynamic Theory of Racial Income Differences." Ch. 8 in Women, Minorities, and Employment Discrimination, edited by P. A. Wallace and A. Le Mund. Lexington, MA: Lexington Books.
Low, S. & Altman, L. (1992). Place attachment: A conceptual inquiry. In I. Altman & S. Low (Eds.), Place attachment. New York: Plenum Press.
Lynch, J. W., & Kaplan, G. A. (1997). Understanding How Inequality in the Distribution of Income Affects

Health.JournalofHealthPsychology,2(3),297–314.https://doi.org/10.1177/135910539700200303
Moran, Peter (2005). "Structural vs. Relational embeddedness: Social capital and managerial performance". Strategic Management Journal. 26 (12): 1129–1151. doi:10.1002/smj.486
Nahapiet, J.; Ghoshal, S. (1998). "Social capital, intellectual capital and the organizational advantage". Academy of Management Review. 23 (2): 242–266. doi:10.5465/amr.1998.533225
Narayan, D., Pritchett, L.(1999) Cents and Sociability: Household Income and Social Capital in Rural Tanzania. Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=604937
Newton, Kenneth (1997). "Social Capital and Democracy". American Behavioral Scientist. 40 (5): 575–586. doi:10.1177/0002764297040005004
Nisbet, Robert A. 1969. The Quest for Community. New York: Oxford University Press
North, D. 1990. Institutions, Institutional Change, and Economic Performance. New York: Cambridge University Press.
OECD (2001), The well-being of nations: The role of human and social capital, OECD.
Ognibene, A. (2010), Social Capital in Power Networks: A Case Study of Affordable Housing Development in Winston-Salem, NC, Urban Studies Program, Senior Seminar Papers December 23, 2010. http://repository.upenn.edu/seniorseminar/14/
Osolen, R. and Lister, N. M. (2004), Social Capital, Urban Sprawl, and Smart Growth: A preliminary investigation into sustainable communities in Canada, August 2004. Community Research Connections, Discussion Paper Series, Number 3 www.crcresearch.org.
Padovani, L. and Guentner, S. (2007), Towards a new listening culture? The involvement of inhabitants in urban management. The URBACT Programme.
Paxton, P.(1999), A multiple indicator assessment: Is social capital declining in the United States? The American Journal of Sociology, Chichago, Vol. 105 (1), 88-127
Portes, A. (2000). "Social Capital: Its Origins and Applications in Modern Sociology". In Eric L. Lesser (ed.). Knowledge and Social Capital: Foundations and Applications. Elsevier. p. 33. ISBN 978-0-7507-7222-8
Putnam, R. 2000. Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. Simon & Schuster.
Putnam, R. D., Leonardi, R. and Nanetti, R. Y. (1994). Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy. New Jersey: Princeton University Press.
Putnam, R., D., Feldstein, L., Cohen, D., J. (2004). Better Together: Restoring the American Community. Simon & Schuster
Robison, L.J.; Schmid, A.A.; Siles, M.E. (2002). "Is Social Capital Really Capital?". Review of Social Economy. 60: 1–21. CiteSeerX 10.1.1.195.8949. doi:10.1080/00346760110127074
Rose, N (2000). "Community Citizenship and the Third Way". American Behavioral Scientist. 43 (9): 1395–1411. doi:10.1177/00027640021955955
Rydin, Yvonne, Holman, Nancy. (2004). Re-evaluating the contribution of social capital in achieving sustainable development. Local Environment, 9, 2, 117-133.
Sabatini, Fabio.)2005(. Social Capital as Social Networks: a Net Framework for Measurement,Working Paper No:83. Department of Public Economics,University of Rome La Sapienza.
Sakata, S. (2002). [What is social capital? (Japanese)]. Tokyo: Japan International Cooperation Agency.
Salisbury, R. H. (1969). An Exchange Theory of Interest Groups. Midwest Journal of Political Science, 13(1), 1–32. https://doi.org/10.2307/2110212
Scott, John P. (2000). Social Network Analysis: A Handbook (2nd edition). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
Simmel, Georg (1908). Soziologie, Leipzig: Duncker & Humblot.
Smith, Kyle M. (2011). The Relationship between Residential Satisfaction, Sense of Community, Sense of Belonging and Sense of Place in a Western Australian Urban Planned Community. Ph. D. Thesis in pshychology. Australia: Edith Cowan University.
Stam; et al. (2014). "Social capital of entrepreneurs and small firm performance: A meta-analysis of contextual and methodological moderators". Journal of Business Venturing. 29 (1): 152–173.

doi:10.1016/j.jbusvent.2013.01.002.
Stedman, R.C. (2003). Is it really just a social construction?: The contribution of the physical environment to sense of place. Society and Natural Resources, 16 (8): 671-685.
Stein, Maurice R. 1960. The Eclipse of Community: an Interpretation of American Studies. Princeton: Princeton University Press.
Szreter, S. (2000). Social capital, the economy and education in historical perspective. In S. Baron, J. Field, & T. Schuller (Eds.), Social capital: Critical perspectives. Oxford University Press, p. 56.
The Federalist (2008). Encyclopedia of the American Constitution. . Retrieved December 30, 2021 from Encyclopedia.com: https://www.encyclopedia.com/politics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/federalist
Tönnies, F. (1887). Gemeinschaft und Gesellschaft, Leipzig: Fues's Verlag. (Translated, 1957 by Charles Price Loomis as Community and Society, East Lansing: Michigan State University Press.)
Tonnies, F. (1955) [1887]. Community and Association. London: Routledge and Kegan Paul
Twigger-Ross CL, Uzzell DL. (1996). Place and identity processes. Journal of Environ Psychol, (16): 205-220.
Uzzi, B.,Dunlap, Sh. (2006). How to build your network. Harvard business review. 83(12) 53-60.
Wall, Ellen , Gabriele Ferrazzi, & Frans Schryer. (1998), Getting the Goods on Social Capital, Rural Sociology, 63(2).
Weber, M. (1946) "The Protestant Sects and the Spirit of Capitalism". In Hans H. Gert and Mills C. Wright (eds) From Max Weber. New York: Oxford University Press
Wellman, Barry, and Scot Wortley. 1990. "Different Strokes from Different Folks: Community Ties and Social Support." American Journal of Sociology 96:558–88
Whyte, William H. 1956. The Organization Man. New York: Simon & Schuster.
Wilmott, P. 1986. Social Networks, Informal Care and Public Policy. London: Policy Studies Institute.
Wilson, P. A. (1997), Building Social Capital: A Learning Agenda for the Twenty-Frst Century, Urban Studies, Vol. 34, Nos 5-6, 745-760.
Winter, Lan. (2000), Towards a Theorised Understanding of Family Life and Social Capital, Working Paper No.21, April 2000 Australian Institute of Family Studies
Yokoyama, S. & Ishida, A. (2006). Social capital and community development: a review from: Potential of social capital for community development. Tokyo: Asian Productivity Organization.
Zak, Paul J. (2010). Moral Markets: The Critical Role of Values in the Economy. Princeton University Press

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2023.1988571.1153

تحلیل آثار گرافیتی در ایران طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی

مرضیه مروی*[۱]
۱. گروه تصویرسازی، کارشناسی ارشد مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر سهند خیرآبادی**[۲]
۲. استادیار ادبیات نمایشی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
علی آهنگر***[۳]
۳. مربی گروه تصویرسازی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۱/۱۱/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴
صفحه ۶۹-۵۲

بیان مسئله: گرافیتی از جمله شیوه‌های هنری نوین است که پیوندی تنگاتنگ با تحولات اجتماعی در جوامع معاصر یافته است. در ایران نیز طی دهه‌های اخیر شاید استقبال از این رویکرد هنری در میان نسل جوان هنرمندان بوده‌ایم. با وجود این که بسیاری از آثار گرافیتی در ایران تا حد زیادی متأثر (و یا کپی) از نمونه‌های خارجی به تصویر درآمده‌اند، در برخی آثار شاهد آن هستیم که هنرمند با ارجاع به نشانه‌ها و نمادهای رایج در فرهنگ ایرانی، گونه‌ای نقد اجتماعی را در واکنش به تحولات جامعه ایرانی در اثر خود بازتاب داده است. در این میان، برخی از هنرمندان گرافیتی در ایران با وجود آن که آثارشان در میان طیفی از مخاطبان هنری مورد توجه واقع شده است، به لحاظ نظری در پژوهش‌های موجود کمتر به آنها پرداخته شده است؛ لذا مسئله اصلی در پژوهش پیش رو چگونگی بازتاب مسائل اجتماعی در آثار گرافیتی ایجاد شده در خیابان‌های ایران طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی می‌باشد.
هدف: هدف اصلی در این پژوهش تحلیل برخی آثار گرافیتی در ایران دوران معاصر از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی است.
سؤال: گرافیتی در ایران از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی از چه شاخص‌ها و ویژگی‌هایی برخوردار است؟
روش: روش این پژوهش از نوع کیفی می‌باشد و با رویکردی توصیفی تحلیلی مبتنی بر نشانه‌شناسی اجتماعی به انجام رسیده است. گردآوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و جستجو در منابع اینترنتی صورت گرفته و در انتخاب نمونه‌ها سعی شده بیشتر به آثاری پرداخته شود که به مضامین اجتماعی در آنها توجه بیشتری نشان داده شده است.
نتیجه‌گیری: نتایج حاصل از فرایند انجام این پژوهش نشان‌دهنده آن است که هنرمندان گرافیتی در ایران همچون سایر نقاط جهان به لحاظ جامعه‌شناختی مسائل و چالش‌های اجتماعی فضای زیسته خود را در آثارشان مطرح کرده و هر یک به شیوه خود به آنها واکنش نشان می‌دهند.
واژگان کلیدی: گرافیتی، هنر خیابانی، هنر شهری، نشانه‌شناسی اجتماعی

Article Research Original
10.30508/FHJA.2023.1988571.1153

Analyzing graffiti works in Iran during the 1380s and 1390s (2011-2001) from the perspective of social semiotics.

Marzieh Moravi*[1]
1. Illustration Department, Master's graduate, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
Dr. Sahand Kheirabadi**[2]
2. Assistant Professor of Dramatic Literature, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
Ali Ahangar***3
3. Instructor of Illustration Department, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.

Received: 28/01/2023
Accepted: 14/05/2023
Page 53-69

Abstract

Problem Statement: The structure of images, similar to the structure of language in any society, represents specific interpretations of communication experiences and various forms of social interactions. These interpretations and interactions can be expressed linguistically. Rather than relying on specific semiotic practices, meanings are embedded within specific cultures, and how meanings are conveyed through semiotic objects, whether linguistically, pictorially, or a combination of both, primarily depends on culture and historical periods. These meanings hold significance. Graffiti is one of the emerging art forms closely tied to social developments in contemporary societies. In a broad sense, graffiti involves the depiction of patterns, shapes, letters, visual symbols, and images on walls or public spaces, serving as a canvas for writing, painting, carving, and drawing. Graffiti is considered a means of expressing social desires and aspirations, facilitating dialogue between different social classes, serving as artistic advertising, and enhancing urban spaces' aesthetics. Therefore, many graffiti works incorporate symbolic visual elements and social commentary to express the artist's themes. Over the last two decades, graffiti has witnessed various manifestations in Iranian cities' streets, correlating with the rise of rap music among the younger generation. While many graffiti works in Iran are heavily influenced or imitative of foreign examples, some artists incorporate social criticism by referencing common signs and symbols within Iranian culture, reflecting the developments in Iranian society.

Objective: the primary focus of this research is to explore how social issues are reflected in graffiti works on Iranian streets, seeking insights from thinkers in the field of social semiotics, and analyzing notable works in this domain.

Question: What indicators and characteristics does graffiti in Iran possess from the

perspective of social semiotics?

Methodology: Given the significance of graffiti as a means of expressing contemporary social themes, this research aims to conduct a semiotic analysis of graffiti works in Iran during the 1380s and 1390s (2001-2011). Employing a descriptive-analytical approach and based on field observations, the research begins by discussing the "types and applications of mural painting," the "historical background and evolution of mural painting in Iran," as well as providing general information on "street art" and "graffiti in the contemporary era" to establish the research foundation. The subsequent research findings section analyzes the themes and social approaches employed by four renowned Iranian graffiti artists: "Blackhand," "Nafir," "Mirza Hamid," and "A1one."

conclusion: The findings of this study indicate that graffiti artists in Iran, akin to their counterparts worldwide, sociologically address social issues and challenges within their living environment through their works, each artist responding in their unique way. Some artists, such as Blackhand and Nafir, draw attention to current events and societal news, reacting to them through ironic and metaphorical statements. Others, like Mirza Hamid, express a more general attitude towards societal mechanisms, questioning their universality. Artists like "Tanha" attempt to reflect Iranian identity in their works by incorporating local and historical visual elements, such as Persian calligraphy. Graffiti, in general, possesses a modern and universal nature that transcends specific geographical boundaries. The proliferation of communication through social media in the contemporary world has led artists worldwide to adopt similar approaches in their works. While Iranian graffiti art exhibits evident foreign influences, the examples examined in this study often emphasize issues about Iranian society.

In conclusion, it is essential to acknowledge that analyzing and categorizing graffiti art in research encounters numerous challenges due to its informal nature and the transient lifespan of most graffiti works. Conventional academic methodologies face limitations when studying this art form

Keywords: graffiti, street art, urban art, social semiotics

References:

Coulter, G. (1387). Graffiti as a sign revolution (A. Qolipour, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural.

Gharehgheshlaghi, Solmaz (2019). PUBLIC ART IN PUBLIC SPACE: TRACKING GRAFFITI AND MURAL ART PRACTICES IN CONTEMPORARY TEHRAN, Master of Science in Urban Design in City and Regional Planning Department, Middle East Technical University.

Khabaz, S. (2014). Urban art: A symphony of sunken letters, an essay on the history of graffiti in Iran. Tindis Magazine, (316).

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006[1996]). Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge.

McLuhan, M. (1377). To understand the media (S. Azari, Trans.). Tehran: Center for Research, Studies and Program Evaluation of Radio and Television.

Pakbaz, R. (2008). Encyclopaedia of Art. Tehran: Center Publishing.

Shoemaker Moghadam, A. (2013). Features of wall painting. Fine Arts Journal, (20).

Shoemaker Moghadam, A. (2013). New materials and materials in contemporary wall painting. Art Month Book, (117, Khordad).

Staley, J. (1389). Street art (S. Hazarkhani, Trans.). Tehran: Fakhr Ekia Publications.

Taherikia, H., & Rezaei, M. (2012). Iranian graffiti: Resistance and self-expression through urban walls. Iranian Journal of Sociology, 4(1).

- Encyclopedia Britania, (1998). V.15, p 969.
- sassanids.com
- bravosanat.ir
- hamshahrionline.ir
- nooriato.com
- noushinahmadi.wordpress.com
- huffpost.com
- indianapublicmedia.org
- cooltourspain.com
- theneweuropean.co.uk
- usatoday.com
- galleryred.com
- bbc.com
- theguardian.com
- meidaan.com
- graffitiiranmagazine.com

مقدمه

ساختارهای تصویری مانند ساختارهای زبانی رایج در هر جامعه‌ای، اشاره به تفسیرهای خاصی از تجربه ارتباطی و اشکال گوناگون تعاملات اجتماعی دارد. می‌توان این تفسیرها و تعاملات را تا حدودی به شیوه‌ای زبان‌شناختی بیان کرد. معانی به‌جای این‌که وابسته به شیوه‌های نشانه‌شناختی خاص باشند به فرهنگ‌های خاص تعلق دارند و شیوه‌هایی که به وسیله آنها معانی در کالبد وجوه نشانه‌شناختی - چه به صورت زبانی و چه به صورت تصویری یا مخلوطی از هر دو - جای می‌گیرند عمدتاً بر فرهنگ و دوره تاریخی مشخصی دلالت دارند.

گرافیتی یکی از شیوه‌های هنری نوین است که پیوندی تنگاتنگ با تحولات اجتماعی در جوامع معاصر یافته است. در تعریفی کلی، گرافیتی به تصویرکردن نقوش و اشکال و حروف و نمادهای بصری و الگوهای تصویری بر روی دیوارها و یا هر مکان عمومی که بتوان از آن به عنوان مکانی برای نوشتن، نقاشی، کنده‌کاری و خط‌کشی کردن استفاده کرد، گفته می‌شود. در واقع گرافیتی ابزاری برای بیان امیال و خواسته‌های اجتماعی، راهی برای گفتگوی میان طبقات مختلف اجتماع، ابزاری برای تبلیغات به شیوه هنری و همچنین وسیله‌ای جهت زیباسازی فضاهای شهری تلقی می‌شود؛ لذا در بررسی بخش عمده آثار گرافیتی شاهد آن هستیم که بسیاری از عناصر تصویری نمادین و نشانگان اجتماعی در جهت بیان مضامین مدنظر هنرمند بکار گرفته می‌شوند. در ایران نیز این هنر طی دو دهه اخیر جلوه‌های متنوعی را در برخی خیابان‌های کلان‌شهرها به خود دیده است و می‌توان رشد آن را همپای رشد موسیقی رپ در میان نسل جوان در این سال‌ها در نظر آورد. با وجود این که بسیاری از آثار گرافیتی در ایران تا حد زیادی متأثر (و یا کپی) از نمونه‌های خارجی به تصویر درآمده‌اند، در برخی آثار نیز شاهد آن هستیم که هنرمند با ارجاع به نشانه‌ها و نمادهای رایج در فرهنگ ایرانی، گونه‌ای نقد اجتماعی را در واکنش به تحولات جامعه ایرانی در اثر خود بازتاب داده است؛ لذا مسئله اصلی در پژوهش پیش رو چگونگی بازتاب مسائل اجتماعی در آثار گرافیتی نقاشی شده در خیابان‌های ایران است و در این راستا سعی می‌شود با رویکرد به آرای اندیشمندان حوزه نشانه‌شناسی اجتماعی، به تحلیل برخی آثار شایان توجه در این زمینه پرداخته شود.

روش پژوهش

نشانه‌شناسان اجتماعی مدعی هستند که بازنمایی فرایندی است که طی آن سازندگان نشانه‌ها، شیوه‌ای را برای بازنمایاندن یک ابژه یا نهاد (فیزیکی یا نشانه‌ای) جستجو می‌کنند و به وسیله آن، ابژه مورد نظر سازنده نشانه - که به شکل پیچیده‌ای متأثر از فرهنگ، جامعه و تاریخ روان‌شناختی سازنده نشانه بوده و متمرکز بر بستری است که سازندهٔ نشانه، نشانه را در آن تولید می‌کند - از میان سایر ابژه‌ها برجسته می‌گردد.

ازآنجاکه این تحقیق به دنبال توصیف متغیرهای نشانه‌شناسی اجتماعی مؤثر بر آثار هنر گرافیتی طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی در ایران می‌باشد، راهبرد همبستگی در تحلیل داده‌ها مدنظر قرار گرفته است، به نحوی که در تصاویر موجود، متغیرهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و هنری به عنوان متغیر مستقل و نشانه‌شناسی اجتماعی گونترکرس و ون لیوون[1] به عنوان متغیر وابسته مشخص گردد. همچنین در بررسی‌های موردی پژوهش (آثار هنرمندانی که در بخش جامعه آماری به معرفی آن‌ها پرداخته شد) از شیوه‌های تطبیقی بهره‌گیری شده است.

پیشینه تحقیق

با نظر به جستجوهای صورت گرفته در میان منابع موجود، پژوهشی که به تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی در گرافیتی معاصر ایران اختصاص پیدا کرده باشد یافت نشد. هرچند در باب شیوه نشانه‌شناسی اجتماعی و همچنین درباره تحولات گرافیتی پژوهش‌هایی انجام شده‌اند که در اینجا بررسی می‌شوند.

سعیدی (۱۳۹۳) پژوهشی با عنوان «گرافیتی: تجسم اندیشه انتقادی» تلاش کرده تا گرافیتی از منظر فرهنگ اعتراض و ارتباطش با مکاتب اگزیستانسیالیسم، آنارشیسم و وندالیسم مورد بررسی قرار گیرد.

واحدی (۱۳۹۷) در پژوهشی تحت عنوان «بررسی و تحلیل بصری گرافیتی‌های سه منطقه از شهر تهران» به هنرمندانی پرداخته است که برای جلب توجه جامعه یا بیان دیدگاه‌های خود به تولید هنری می‌پردازند. برخی آثار گرافیتی در شهر تهران در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته است. برخی محلات تهران تعداد بیشتری از گرافیتی‌ها را در خود جای داده‌اند و بسیاری از هنرمندان معروف گرافیتی در آن مکان‌ها به ثبت آثار خود پرداخته‌اند؛ لذا در این تحقیق به بررسی گرافیتی‌های موجود در سه محدوده خیابان ولی عصر، خیابان کریم‌خان زند و شهرک اکباتان پرداخته شده است. این پژوهش با رویکرد به روشی کمی و از طریق مصاحبه با هنرمندان، گزارش میدانی و عکاسی از نقاشی‌های دیواری مناطق مذکور صورت پذیرفته است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که تأثیر محیط در اجرا و ماندگاری آثار گرافیتی و فعالیت هنرمندان بسیار شایان توجه است و نقشی اساسی در شکل‌گیری این آثار ایفا کرده است و تنوع تکنیکی آثار نیز یکی دیگر از ویژگی‌های آثار مورد مطالعه این پژوهش به شمار می‌رود.

فلاحی (۱۳۹۵) «نقش هنر گرافیتی بر طراحی مبلمان شهری» را در پایان نامه خود مورد مطالعه قرار داده است. در این پژوهش آمده است که مهم‌ترین اهداف گرافیتی ارتباط و پیام‌رسانی است و نوعی نشانه‌گذاری هدفمند به دست انسان بر سطوح مختلف در محیط شهری به شمار می‌رود. برخی از گرافیتی به عنوان پدیده‌ای خرابکارانه (وندالیسم) یاد می‌کنند در حالی که مطالعات دهه‌های اخیر پژوهشگران فرهنگی نشان داده است که اقلیت‌های اجتماعی به موجب عدم دسترسی به رسانه‌های رسمی به منظور پیام‌رسانی و اعلام هویت‌های انسان‌شناختی و فرهنگی‌شان از ابزارهای گوناگون و به خصوص گرافیتی استفاده می‌کنند. نتایج این پژوهش نشان داده است که امروزه گرافیتی‌ها صرفاً دیوار نوشته‌های شتابان با محتوای سیاسی و انقلابی نیستند. بلکه خرده فرهنگ‌هایی هستند که مشخصاً جوانان از آن برای تبیین ویژگی‌های سبک زندگی خود از آن بهره می‌جویند.

در میان منابع لاتین پژوهشی که به هنر گرافیتی در ایران اختصاص یافته باشد کمتر به چشم می‌خورد. با این وجود می‌توان به پایان نامه قرقشلاقی (۲۰۱۹) تحت عنوان «هنر عمومی در فضای عمومی: ردیابی گرافیتی و هنرهای دیواری در تهران معاصر» اشاره کرد که در دانشگاه مطالعات خاورمیانه میشیگان ارائه شده است. این تحقیق نشان می‌دهد که شیوه‌های شهرسازی و طراحی مدرن در ایران نمی‌تواند به درستی پاسخگوی ارزش‌ها و نیازهای فرهنگی - اجتماعی مردم باشد و عقاید سیاسی آنها را آزادانه در فضاهای عمومی بیان کند. همچنین با تمرکز بر اهمیت فضای عمومی و عناصر هنری عمومی آن در مرکز شهر تهران، چگونگی مدیریت و کنترل دولت رابطه بین هنر عمومی و زندگی اجتماعی در فضاهای عمومی را از طریق پروژه‌های هنری عمومی در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است.

بحث

در طول تاریخ و در بستر تمدن‌های گوناگون، همیشه نقاشی دیواری به عنوان رسانه‌ای فراگیر و چندوجهی توانسته است بر اساس امکانات موجود در آن جامعه، قالب‌ها و شیوه‌های گوناگونی صورت بخشد. امروزه این تجربه‌ها، به عنوان مبانی آفرینش این گونه آثار به کار گرفته می‌شود و در گوشه و کنار جهان با الهام از همین مبانی، شگفتی‌های بی‌نظیری به دست هنرمندان مشهور و گمنام تحت عناوین و سبک‌های مختلف هنری خلق می‌شود. نقوش بر جای مانده روی دیواره‌های غارها، از ۳۰۰۰۰ سال پیش، تا دیوارنگاره‌های هنرمندانی نظیر سیکه ایروس، دیگو ریورا، اوروسکو، گوستاو کلیمنت، مارک شاگال و بسیاری از دیگر هنرمندان معاصر، نه فقط بیننده را در مقابل آثاری منقوش بر روی دیوار قرار می‌دهند، بلکه به طور نسبی سعی دارند تا به وسیله دریافت‌های هنری و خلاقیت‌های فردی، پتانسیل‌های بصری موجود در محیط

(اعم از دیوار، ساختار معماری، رنگ، نور، مواد و مصالح، و دیگر عناصر بصری در طبیعت) را به فعلیت درآورده و از آن خود کنند (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۳: ۶۷-۷۸).

گرافیتی[1] از کلمه ایتالیایی «اسگرافیزه» مشتق شده است. «اسگرافیتیو» تکنیکی برای دکوراسیون نمای خارجی است که در آن لایه‌های گچ متضاد روی یکدیگر قرار می‌گیرند و سپس طراحی خطوط و الگوها در لایه مرطوب بالایی رسم می‌شود. اصطلاح گرافیتی ابتدا در اواسط قرن نوزدهم میلادی، هم‌زمان با کشف کتیبه‌ها و دیوارنوشته‌ها در پومپی مورد استفاده قرار گرفت؛ اما گرافیتی که در مفهوم اصلی خود به عنوان خراش یا نوشته‌ای از نشانه‌گذاری اجتماعی است به عنوان اولین نمونه از هنر انسانی مطرح می‌شود (طاهری‌کیا و رضایی، ۱۳۹۲: ۹۹).

شکل امروزین گرافیتی، از اواخر دهه ۱۹۷۰ میلادی در نیویورک آغاز شد که با اسپری و قلم‌های نشانه‌گذاری کار می‌شود. از همان آغاز، گرافیتی از ساحتی غیررسمی برخوردار بود. باستان‌شناسانی مانند رافائله گروچی[2]، گرافیتی را از هنر رسمی متمایز کردند. این تمایزی مهم است. عکاس و مقاله نویس فرانسوی (۱۹۳۳) گرافیتی را «هنر حرامزاده خیابان‌های بدنام» می‌نامد (استالی ۱۳۸۹: ۶).

چنان که گفته شد، گرافیتی هنر اعتراض و امری خلاف گفتمان‌های عمده اجتماعی به نظر می‌رسد. حتی، نوعی گرافیتی در تاریخ شکل‌گیری خود در دهه ۱۹۷۰ میلادی در نیویورک با مفهومی از قانون‌گریزی همراه بوده است. علاوه بر این، گرافیتی «بیانی رادیکال و سیاسی» داشته و ادعای نمایندگی خرده‌فرهنگ‌های اعتراضی را دارد. در چارچوب چنین بحثی است که گرافیتی عرصه تلاقی مؤلفه‌های فرهنگ جهانی و محل هم تصور می‌شود (طاهری‌کیا و رضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

صرف نظر از دوگانه‌های متضادی که در نگرش‌های گوناگون نسبت به هنر گرافیتی به چشم می‌خورد (مانند «مخرب/مؤثر»، «قانونی/غیرقانونی»، «هدفمند/پوچ»)، گرافیتی پیوندهای عمیقی با برخی مفاهیم نظری و تئوری‌های انقلابی دارد. در بیشتر اوقات، گرافیتی خرده‌فرهنگی به شمار می‌رود که با جوانان، جنسیت و هویت پیوند خورده است. از این رو، مقاومت جلوه‌ای خاص در این مفهوم پیدا می‌کند که هژمونی و گفتار مسلط در هر شکلش را به پرسش می‌کشد و این چیزی است که فرل (۱۹۹۵) بخشی از سرشت گرافیتی می‌داند. با این وجود، روشن است که بسته به جریان‌های فرهنگی و اجتماعی مسلط در هر جامعه باید انتظار اشکال و محتواهای مختلفی را از گرافیتی داشت (همان: ۱۰۱).

جامعه مورد مطالعه این پژوهش در مقیاسی کلی شامل هنرمندان گرافیتی فعال در ایران است. با توجه به گستردگی حجم آثار و گمنام بودن بسیاری از این هنرمندان خیابانی، آثار برخی از مهم‌ترین هنرمندان فعال در عرصه گرافیتی طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی (شامل: بلک‌هند، نفیر، میرزا حمید و تنها) در ادامه مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند.

آثار گرافیتی «دست سیاه (Black Hand)»

عمده آثار گرافیتی بلک‌هند به لحاظ فرمی از ساختاری فیگوراتیو برخوردارند و همان‌طور که اشاره شد سرشار از مضامین اجتماعی هستند. اغلب آثار بلک‌هند را می‌توان نوعی هنر مفهومی قلمداد کرد که نه تنها در شیوه تصویرگری، بلکه در برخی نمونه‌ها مکان ایجاد گرافیتی نیز در تکمیل محتوای آن نقشی اساسی دارد. به‌عنوان‌مثال می‌توان به اثری با امضای بلک‌هند بر روی دیوار بیمارستان هاشمی‌نژاد تهران اشاره کرد که ظاهراً صحنه‌ای از یک حراج آثار هنری را نشان می‌دهد (تصویر ۱).

1- Graffiti
2- Raffaele Grocchi

تصویر ۱- اثر بلک‌هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 1: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

در این تصویر مردی با کت و شلوار و کراوات که مجری حراج است با دستی که چکش معروف حراج را گرفته به یک نقاشی اشاره می‌کند که در آن تصویری شبیه تصاویر کتب مربوط به اعضای بدن به چشم می‌خورد. مردی نیز که گویا دست‌اندرکار این حراج است در سوی دیگر تابلو با حالتی رسمی و سرد ایستاده است و انگار که به مخاطبین این حراج چشم دوخته است.

در فهم مضمون این گرافیتی توجه به این نکته ضروری است که در بیمارستان هاشمی‌نژاد تهران اغلب جراحی‌های مربوط به پیوند اعضای بدن صورت می‌گیرد و بر روی دیوارهای نزدیک این محل آگهی‌های غم‌انگیزی در رابطه با فروش اعضای بدن (بخصوص کلیه) مشاهده می‌شود که می‌توان آن را نشانه‌ای از عمیق‌ترین لایه‌های فقر در جوامع شهری در ایران دانست. بلک‌هند با توجه به آگهی‌های مذکور این گرافیتی را ایجاد کرده است. در واقع در این اثر حراج اعضای بدن به حراج آثار هنری تشبیه شده است. اثر هنری که در این صحنه به حراج درآمده نیز تصویری از کله‌های انسان است و فردی که کنار آن قرار گرفته با توجه به پیش‌بندی که دارد یادآور حرفه قصابی است.

بلک‌هند در این طرح هوشمندانه از استعاره‌های جالب توجهی سود جسته است که می‌توان آن را اشاره‌ای طعنه‌آمیز به معضل فقر و همدردی هنرمند با کسانی که مجبور به فروش اعضای بدنشان شده‌اند در نظر گرفت. همچنین می‌توان گفت او علاوه بر این که در این گرافیتی به فقر مادی عمیق جامعه پرداخته است، سازوکار اقتصاد هنر نقاشی را نیز به نحوی به چالش کشیده است. به‌طوری‌که انگار مراسم حراج آثار هنری را به سلاخی هنر تشبیه کرده است که این در نوع خود بسیار گزنده به نظر می‌رسد.

اثر طعنه‌آمیز دیگری از بلک‌هند به موضوع فراگیر شدن شبکه‌های اجتماعی در ایران و تبعات اجتماعی آن اشاره دارد (تصویر ۲). جمله معروف دکارت فیلسوف دوران روشنگری که گفته بود «من می‌اندیشم، پس هستم» در دوران پست‌مدرن کارکردهای طعنه‌آمیزی نسبت به فرهنگ مصرفی دوران معاصر در برخی آثار هنری پیدا کرد. به‌عنوان‌مثال باربارا کروگر[1] هنرمند سرشناس پست مدرن در یکی از آثارش جمله «خرید می‌کنم، پس هستم!» را بکار برده است (تصویر ۳). این اثر باربارا کروگر آشکارا این استعاره طعنه‌آمیز را پیش می‌کشد که «خرید کردن» (معامله تجاری) هویت انسان امروزی را تصاحب کرده است. بلک‌هند نیز در این گرافیتی این جمله را به «من لایک می‌زنم، پس هستم» بدل کرده است تا انفعال اجتماعی حاصل از مصرف بیش از حد فضاهای مجازی را به نحوی به چالش بکشد.

تصویر ۲- اثر بلک‌هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 2: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

1- Barbara Kruger

تصویر ۳- خرید میکنم پس هستم، اثر باربارا کروگر، ۱۹۸۷ (ماخذ: galleryred.com)

Image 3: "I Buy Therefore I Am" artwork by Barbara Kruger, 1987 (Source: galleryred.com)

یکی از مهم‌ترین آثار گرافیتی بلک‌هند که توجهات بسیاری را به هنر او ایجاد کرد، اثری است که فردای صعود تیم ملی فوتبال ایران به جام جهانی ۲۰۱۴ برزیل بر دیوار یکی از خیابان‌های تهران ظاهر گشت. در این گرافیتی زنی را مشاهده می‌کنیم که پیراهن تیم ملی فوتبال ایران را بر تن کرده و با نگاهی غضب‌آلود مایع ظرف‌شویی «جام» را با دستکش‌های ظرف‌شویی بالای سر برده است (تصویر ۴).

در این گرافیتی ترکیبی از بازی‌های زبانی و استعاره‌های تصویری را در خود به نحوی هنرمندانه بازتاب داده است که به طور کلی اشارتی طعنه‌آمیز به محدودیت‌های زنان در جامعه ایرانی است. قهرمانان ورزشی «جام» را به نشانه پیروزی بالای سر می‌برند، حال آن که در اینجا مایع ظرف شویی همچون جام قهرمانی در دستان زن قرار گرفته است. نگاه زن حاکی از خشمی فرو خفته است که بر حالت انتقادی تصویر می‌افزاید و باعث می‌شود مخاطب در این جشن پیروزی بر این مهم تأمل کند که سهم زنان از این قهرمانی‌ها چیست؟ و چرا این مردان بوده‌اند که همواره صاحب همه افتخارات شده‌اند؟

تصویر ۴- اثر بلک‌هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 4: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

علاوه بر چالش‌های اجتماعی مربوط به حضور زنان در عرصه‌های قهرمانی در ایران، مسئله ورود زنان به استادیوم‌های فوتبال طی سال‌های اخیر با فراز و نشیب‌های بسیاری همراه بوده است و به مشکلی سیاسی و ایدئولوژیک بدل گشته است. از این رو می‌توان موضع انتقادی بلک‌هند در بحث عدالت جنسیتی در جامعه ایرانی را در این گرافیتی به خوبی تشخیص داد. این اثر ارزشمند بلک‌هند همچون بسیاری دیگر از آثار گرافیتی مستقل که حاوی مضامین سیاسی / اجتماعی هستند پس از دو روز مخدوش گردید. بلک‌هند نیز در واکنش به این اقدام، گرافیتی دیگری را در اعتراض به این اقدام بر دیوار روبروی آن نقاشی کرد و به دفاع از هنر خیابانی پرداخت (تصویر ۵).

تصویر ۵- اثر بلک هند در اعتراض به مخدوش شدن اثرش (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 5: Artwork by Blackhand in protest against the defacement of their artwork (Source: Artist's Facebook page)

بلک‌هند همچنین در یک گرافیتی دیگر نیز موضوع ممنوعیت حضور زنان در استادیوم فوتبال را از زاویه دیگری مطرح نموده است. در این گرافیتی مادری را مشاهده می‌کنیم که به همراه دو فرزندش به تصویر درآمده است. هر دو کودک پسر هستند و با توپ و پرچم ایران در دست پسر بزرگ‌تر تصویر شده‌اند. این گرافیتی در نگاه اول تصویری ساده و معمولی به نظر می‌رسد. اما با دقت در تایپوگرافی که کنار آنها کشیده شده محتوای تصویر آشکار می‌گردد «مامان کی بریم استادیوم؟»

نخستین سؤالی که برای مخاطب ایرانی در مواجهه با این گرافیتی پیش می‌آید این است که یک مادر چطور می‌تواند فرزندان علاقه‌مند به فوتبال خود را به استادیوم ببرد؟ او چه پاسخی می‌تواند به فرزندان خردسال خود درباره این محدودیت اجتماعی بدهد؟ (تصویر ۶).

تصویر ۶- اثر بلک هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 6: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

توجه به کودکان و تأثیر کنش‌های اجتماعی ما بر آینده آنها در نمونه‌ای دیگر از آثار بلک‌هند نیز بازتاب یافته است. در یکی از گرافیتی‌های او دختر خردسالی را مشاهده می‌کنیم که همچون سایر کودکان در این سن و سال به بازی «لی‌لی» مشغول است. در این بازی، خانه‌های مربعی شکی معمولاً با گچ یا زغال روی زمین ترسیم می‌شود و کودک باید با یک پا (اصطلاحاً لی‌لی‌کنان) از این خانه‌ها عبور کند تا به خانه آخر برسد. در این گرافیتی بلک‌هند خطوط بازی انگار با ردی از خون بر زمین نقش بسته‌اند و (در برخی خانه‌ها «مین» قرار داده شده است (تصویر ۷.

تصویر ۷- اثر بلک هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 7: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

این گرافیتی انتقادی تند و صریح را در رابطه با به بی‌تفاوتی جامعه نسبت به نسل‌های آینده به نمایش گذاشته است. «مین» به میدان جنگ تعلق دارد و کودک و بازی نشانه‌هایی از آرامش و سرزندگی هستند؛ لذا ترکیب هنرمندانه این عناصر در یک اثر گرافیتی از این قابلیت برخوردار است که جامعه را به تأمل پیرامون آینده و خطرات ناشی از بی توجهی ما نسبت به نسل‌های بعدی وامی‌دارد.

بلک‌هند مسائلی که از ابعادی جهانی برخوردارند را نیز در برخی آثارش مورد توجه قرار داده است که نشان می‌دهد او مسائل اجتماعی موجود را صرفاً محدود به ایران نمی‌داند. به‌عنوان‌مثال در یکی از گرافیتی‌های بلک‌هند که در پائیز سال ۱۳۹۱ هم‌زمان با حمله اسرائیل به غزه به نمایش درآمد، او واکنش صریح خود را به جنگ و فجایع حاصل از آن نشان داده است (تصویر ۸).

تصویر ۸- اثر بلک هند (ماخذ: theguardian.com)
Image 8: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

این اثر نسبت به سایر آثار بلک‌هند از ساختاری بسیار انتزاعی‌تر برخوردار است. رنگ قرمز به نشانه خون، تایپوگرافی «غزه» و امضای هنرمند تنها عناصر تشکیل‌دهنده این گرافیتی هستند. با این وجود، ساختار انتزاعی مذکور باعث می‌شود تصویر خصلتی جهان‌شمول پیدا کند و هر مخاطبی از هر فرهنگی می‌تواند محتوای دردناک آن را دریابد.

از دیگر ویژگی‌های آثار گرافیتی بلک‌هند، برخورداری از روحیه‌ای طنزآمیز است. به‌ویژه در آثاری که به مضامین سیاسی‌تر اشاره دارند، طنز و شوخی‌های گزنده نمود بارزتری یافته‌اند. در واقع او از طریق به‌کارگیری کلیشه‌های فرهنگی و ترکیب آن با عناصر تصویری به ظاهر ناهمگون، به نوعی بیان طنزآمیز دست یافته است که می‌توان گفت از «هنر مفهومی»[1] نشات گرفته است. اثری که در ادامه قابل مشاهده است. این رویکرد او را در پرداختن به مسائل سیاسی به خوبی نشان می‌دهد (تصویر ۹).

تصویر ۹- اثر بلک هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)
Image 9: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

وجه متعهد اجتماعی گرافیتی تلنگری به وجدان عمومی و پویشی در برابر مهندسی گسترده تصاویر رسمی است، چه در رسانه‌ها و چه در فضای شهر. چنان که گفته شد، در تهران، بخش مهمی از مواد تصویری شهری خصلت ایدئولوژیک یا تجاری دارند، و شهروندان امکانی برای ندیدن این تصاویر در اختیار ندارند. از سوی دیگر، کسانی که به اختیار خود برای دیدن هنر به گالری‌های هنری می‌روند، در بسیاری موارد خود را با صور خیالی عمدتاً کلیشه‌ای مواجه می‌بینند که البته آکنده از کدگذاری فرهنگی و زیباشناختی‌اند که زمینه‌های درک آن برای همه در دسترس نیست. در چنین شرایطی، گرافیتی‌ها بیننده را - عموماً بدون آمادگی قبلی - با مضامین و شیوه‌های تصویرسازیِ به‌کلی متفاوتی روبه‌رو می‌کنند. بلک‌هند در مصاحبه با گاردین به این نکته اشاره می‌کند که: «دیدن هنر حق عموم مردم است. جامعه روشنفکری و هنری ما قدرت مردم معمولی را دست کم می‌گیرد و به آنها محل نمی‌گذارد. من ترجیح می‌دهم که اثرم در عرصه عمومی، توسط مردمی که جدی گرفته نمی‌شوند دیده شود. من حس می‌کنم دیوارهای شهرم بوم نقاشی من‌اند. شهر بزرگ‌ترین نگارخانه است با بیشترین مخاطب»[2].

هویت هنرمندانه فعالین گرافیتی در ایران گاه در تقابل با دنیای هنر رسمی تصویر می‌شود. به عبارتی، به چالش گرفتن انحصارگرایی حاکم بر گالری‌ها و بی‌اعتبار شمردن عالم رسمی هنر نیز از اهداف این هنرمندان است. بدین‌سان، هنرمندان خیابانی همچون بلک‌هند می‌کوشند طلب هنرمندانهٔ خود را از حرفهٔ هنرمندان

1- Conceptual Art
2- Black Hand, "Iran's Banksy: 'The Walls in My City Are the Canvas for My Paintings,'" interview by Saeed Kamali Dehghan, Guardian, August 6, 2014, https://www.theguardian.com.

متعلق به عالم هنر معاصر که به اعتقاد آنان منحصر به گالری‌ها و رخدادهای هنری است، ممتاز کنند و بر وجه مستقل، همگانی، غیرتجاری و دگراندیش کار خود تأکید کنند. در این رابطه می‌توان به گرافیتی دیگری از بلک‌هند اشاره کرد که او را در حال تبر زدن به مجسمه «هیچ» پرویز تناولی نشان می‌دهد (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰- اثر بلک هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 10: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

آثار گرافیتی «نفیر»

از جمله گرافیتی‌هایی که با درون‌مایه‌ای اجتماعی و غالباً بومی در خیابان‌های تهران دیده می‌شود، کارهایی است با امضای «نفیر» که از اواخر دهه ۱۳۸۰ تا امروز تداوم داشته است. نفیر نیز همچون بلک هند پاره‌ای از مضامین اجتماعی و سیاسی را از طریق ایجاد طرح‌های فیگوراتیو و قرار دادن عناصر تصویری گوناگون در کنار یکدیگر در آثارش منعکس ساخته است. به‌عنوان‌مثال او در یکی از طرح‌هایش عطش خودنمایی در فضای مجازی که در قالب عکس‌های سلفی به شکلی انبوه تولید می‌شوند را به تندی مورد انتقاد قرار داده و آن را به خودکشی تشبیه کرده است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)

Image 11: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

در گرافیتی دیگری با امضای نفیر فیگور ساده‌ای را مشاهده می‌کنیم که پلاکاردی در دست گرفته و روی آن به زبان انگلیسی نوشته «من تحت کنترل هستم[1]». او در ترسیم این فیگور، تلویزیونی را به جای سر او قرار داده است که بر صفحه آن عبارت «آنها تحت کنترل هستند[2]» به انگلیسی نوشته شده است. نفیر در این اثر نقد تندی را متوجه رسانه‌های جمعی (که تلویزیون نماد آن است) روا داشته و جوامع امروزی را که افکار و عقایدشان از طریق این رسانه‌ها در کنترل دولت‌ها و قدرت‌های جهانی درآمده است به چالش می‌کشد (تصویر ۱۲).

تصویر۱۲- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)

Image 12: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

1- I am under control
2- They are under control

در تحلیل این اثر می‌توان به بخشی از نظرات جامعه‌شناسانه مارشال مک‌لوهان اشاره کرد. بنا بر گفته مک‌لوهان، ما به کمک رسانه‌های الکترونیکی و با انتقال وجود فیزیکی خود به درون سیستم‌های عصبی امتداد یافته‌مان، پویایی و حرکتی ایجاد می‌کنیم که تمامی فناوری‌های پیشین، یعنی امتدادهای ساده دست‌ها، پاها، دندان‌ها و حتی تنظیم‌کننده‌های حرارت بدن انسانی از قبیل شهرها، به شکل نظام‌های اطلاعاتی قابل بیان و انتقال، در آن ظاهر می‌گردند. فن آوری الکترومغناطیسی از انسان فرمان‌برداری صرف ساخته که با استفاده از وسایل مربوط به فناوری‌های مذکور آرامش خاطر پیدا می‌کند، هرچند این خصوصیت متعلق به موجودی است که مغزش خارج از جمجمه و رشته‌های عصبی‌اش خارج از پوست بدن عمل کنند. به دیگر سخن، انسان باید خود را با همان شدت وفاداری که نسبت به قایق‌های پوستی، چوبی، نوشته‌های چاپی و یا سایر امتدادهای اعضای بدن خود و با به طور کلی «مکانیک» ابراز می‌داشت، در اختیار فن‌آوری الکتریکی و دیجیتالی نیز قرار دهد. ولی در این میان تفاوتی وجود دارد و آن این که فن آوری‌های پیشین تفکیک گرا و مقطعی بودند، در حالی که فناوری الکترونیکی نوین بسیار فراگیر است و عمومیتی چشمگیر یافته است (مک‌لوهان، ۱۳۷۷: ۶۸-۶۹).

این نظرات مک‌لوهان پیرامون ارتباط انسان با تکنولوژی‌های ارتباطی در بسیاری از آثار نفیر به شکلی مفهومی بازتاب یافته است. در واقع می‌توان گفت نفیر رسانه‌های جمعی (از رادیو و تلویزیون گرفته تا فضای مجازی) را در بسیاری از آثارش به شکلی مفهومی به چالش کشیده است. برخی از این آثار به لحاظ مضمونی از پیچیدگی بیشتری برخوردارند و مخاطب در مواجهه با آنها با نوعی ابهام در فهم اثر مواجه می‌شود و برخی دیگر با رویکرد مینیمالیستی هنرمند به انجام رسیده‌اند که تصاویری از این نمونه‌ها در ادامه قابل مشاهده است (تصاویر ۱۳ و ۱۴).

تصویر ۱۳- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توییتر هنرمند

Image 13: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۱۴ - اثر نفیر (ماخذ: صفحه توییتر هنرمند)

Image 14: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

اعتراض به جنگ از طریق تصاویر کنایه آمیز موضوع دیگری است که در آثار نفیر به چشم می‌خورد. در یکی از آثار او مردی را می‌بینیم که دستی را به بر فراز صورتش گرفته و با دست دیگرش چتری را بر بالای سر کودکی نگه داشته است. انگار که این دو در باران قدم می‌زنند و مرد نگاهی تأمل برانگیز را بر آسمان دوخته است. از آسمان اما بجای باران بمب‌های خوشه‌ای هستند که بر سر آنها می‌بارند (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 15: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

بر خلاف حالت ترسیم مرد میان‌سال که هیچ نگرانی در چهره او به چشم نمی‌خورد و انگار که با صحنه‌ای روزمره و عادی مواجه شده است، کودک درون تصویر دو دست را با تمام توان بالا برده و نوعی سراسیمگی و طغیان از حالت ترسیم او تداعی می‌گردد. به نظر می‌رسد نفیر در این گرافیتی به پیوند جنگ زندگی روزمره پرداخته که هرچند دو پدیده متضاد انگاشته می‌شوند، اما در دنیای امروز با اخباری که همه روزه از انواع جنایات و جنگ‌ها منتشر می‌شود، به پدیده‌ای عادی در ذهن بسیاری از افراد جامعه بدل گشته است. هرچند کودکان که از بسیاری جنبه‌ها ذهنیت پاک‌تری نسبت به زندگی دارند در فهم چرایی این حجم از خشونت در جامعه عاجز هستند. این نکته در شیوه تصویر کردن کودکان در آثار نفیر به انواع مختلفی بروز یافته و قابل مشاهده است. سه نمونه دیگر از گرافیتی‌های او که به موضوع کودک و سرنوشت او در جامعه امروزی اختصاص یافته‌اند در ادامه قابل مشاهده است (تصاویر ۱۶، ۱۷ و ۱۸)

تصویر ۱۶- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 16: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۱۷- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 17: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۱۸- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 18: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

آثار گرافیتی «میرزا حمید»

آثار گرافیتی میرزا حمید نسبت به آثار بلک‌هند و نفیر که در بخش‌های قبلی به آنها پرداخته شد، نگرشی متفاوت را در این هنر نشان می‌دهد. میرزا حمید نوعی بدوی‌گرایی را در کار گرافیتی دنبال می‌کند و فضاهای حاشیه‌ای و پستوهای شهر را همچون غارها می‌نگرد. از این رو خود نیز همچون هنرمندی غارنشین به ایجاد تصاویر گرافیتی بر دیوارهایی می‌پردازد که کمتر در معرض دید افراد جامعه است. او برخلاف سایر هنرمندان گرافیتی که اغلب از اسپری رنگ و کلیشه‌سازی برای اجرای تصاویرشان بهره می‌برند، با قلمو به کار می‌پردازد. به لحاظ مضمونی نیز آثار میرزا حمید ویژگی‌های خاص خود را یافته است. او در این

آثار کمتر توجهی را به بازتاب مسائل سیاسی اجتماعی روز از خود نشان داده است و همچون انسان نخستین که از قرن بیست و یکم سر درآورده باشد به انعکاس تصاویر ذهنی خود بر دیوارها می‌پردازد.

به عنوان نمونه، در یکی از گرافیتی‌های او که زیر پلی متروکه در حواشی شهر تهران اجرا شده است، فیگور باریک‌اندامی را مشاهده می‌کنیم که بر فرمی شبیه رنگین‌کمان نشسته است. سر فیگور هرچند بسیار کوچک ترسیم شده اما با تشعشعات نوری که پیرامون آن به صورتی انتزاعی نقش بسته افکار رویایی و خیال‌انگیز را تداعی می‌کند. رنگین کمان هرچند فاقد رنگ است، اما در ایجاد جلوه‌ای خیالی به تصویر نقش مهمی ایفا می‌کند (تصویر ۱۹).

به لحاظ اجتماعی در تفسیر این طرح می‌توان گفت این فیگور می‌تواند نمادی از انسان‌های تنهایی باشد که به حاشیه رانده شده‌اند، اما در دنیای شاعرانه خویش به سر می‌برند. تکنیک ساده ترسیم خطوط نیز نوعی سبکی و بی‌وزنی را به فیگور رویاپرداز این اثر گرافیتی بخشیده است.

تصویر ۱۹- اثر میرزا حمید (ماخذ: سایت چلچراغ)

Image 19: Artwork by Mirza Hamid (Source: Chelcheragh website)

همان‌طور که در بخش‌های قبلی نیز اشاره شد، به چالش کشیدن هنر رسمی که در نهادهای فرهنگی دولتی و گالری‌های خصوصی رایج است یکی از مضامین عمده آثار هنرمندان گرافیتی در ایران به شمار می‌رود. در این راستا، میرزا حمید مجموعه‌ای از نقاشی‌های بدوی‌گرایانه خود را بر دیوارهای یک خانه مخروبه در محله پامنار تهران که محله‌ای فقیرنشین است اجرا کرده و آن را «نمایشگاه بی همه چیز» نام‌گذاری کرده است. واضح است که او با بکار بردن واژه «نمایشگاه» برای این مجموعه، طعنه‌ای آشکار به فضاهای لوکس و مجلل گالری‌های تهران زده است و انتخاب عنوان «بی همه چیز» نیز که در زبان فارسی نوعی اهانت طبقاتی محسوب می‌شود، در اشاره به موضع صریح او در حمایت از طبقات محروم و به حاشیه رانده شده جامعه ایرانی دارد. تصاویری از این نمایشگاه در ادامه قابل مشاهده است (تصاویر ۲۰ و ۲۱).

تصویر ۲۰- نمایشگاه بی همه چیز، اثر میرزا حمید (ماخذ: meidaan.com)

Image 19: Artwork by Mirza Hamid (Source: Chelcheragh website)

تصویر ۲۱- نمایشگاه بی همه چیز، اثر میرزا حمید (ماخذ: meidaan.com)

Image 21 - Exhibition "Without Everything" by Mirza Hamid (Source: meidaan.com)

میرزا حمید در صفحه‌ی اینستاگرامش در توضیح نمایشگاه نوشته است: «نمایشگاه «بی‌همه‌چیز» افتتاح شده است. نمایشگاهی که شاید کمی بتوانیم در آن احساس بی‌همه‌چیز بودن داشته باشیم. نمایشگاهی که در آن می‌توانید بلندبلند صحبت کنید و بدون هیچ ملاحظه‌ای بخندید، بدوید، با فلاش عکس بگیرید».

میرزا حمید اصرار دارد که کار خود را از هنرمندان گرافیتی و خیابانی معاصر و به‌طورکلی از هر نشانه هنر سیاسی/ اجتماعی مد روز دور نگه دارد. او خود را نه معترض می‌داند و نه مصلح اجتماعی. وی ویرانی را همچون صریح‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین واقعیتِ تباهی می‌بیند. اما علیه آن نمی‌جنگد. بلکه با نقاشی‌هایش آن را تبدیل به خاطره‌ای کهن و فراموش‌شده یا رویایی هنوز دست نیافته می‌کند که هر دو یادآور معنویتی انسانی است (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲- اثر میرزا حمید (ماخذ: graffitiiranmagazine.com)
Image 22 - Artwork by Mirza Hamid (Source: graffitiiranmagazine.com)

آثار گرافیتی «تنها (A1one)»

«تنها» نام مستعار هنرمندی است که با امضای مخصوص خود A1one شناخته می‌شود. او از اوایل دهه ۱۳۸۰ با نقاشی‌هایی که همراه با دوستان خود بر دیوارهای حاشیه اتوبان تهران کرج می‌کشید به مرور در جامعه هنری ایران شهرت یافت. گفته می‌شود او دانشجوی اخراجی هنر از دانشگاه تهران بوده و همواره بر وجه ضد سیستمی و اعتراضی کار خود اصرار می‌ورزید. «تنها» علاوه بر جلب توجه جامعه به دیوار در حکم رسانه و تعریف جایگاه هنرمند خیابانی، نقش مهمی در طراحی حروف برای گرافیتی‌نویسی فارسی داشت (تصاویر ۲۲ و ۲۳).

تصویر ۲۲- اثر تنها (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 22 - Artwork by Tanha (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۲۳- اثر تنها (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 23 - Artwork by Tanha (Source: Artist's Twitter page)

آثار «تنها» علاوه بر خیابان در گالری‌های تهران به نمایش درآمد و در مجموعه‌های هنری داخلی و خارجی نگهداری می‌شود. «تنها» علاوه بر خیابان‌های تهران آثار خود را بر دیوار شهرهای کرج، تبریز، انزلی، رشت، اصفهان و همین‌طور شهرهای ملبورن، پاریس، باسل، کلن، برلین و هاوانا نیز تصویر کرده است و بدین ترتیب می‌توان گفت نماینده‌ای از پیام خیابان‌های تهران به دیگر شهرهای بزرگ دنیا بوده است. آثار او حتی در کتاب درسی رشته هنر در کشور آلمان نیز به چاپ رسیده است.

به نظر می‌رسد یکی از دلال اصلی حجم گسترده استقبال از آثار این هنرمند به‌ویژه در خارج از مرزهای ایران، وجود عناصر بصری هویتی ایرانی از جمله خوشنویسی فارسی است. گویا این رویکرد در تأکید بر هویت بصری بومی و سنتی همچنان که در آثار هنرمندانی نظیر شیرین نشاط، پرویز تناولی و هنرمندان سقاخانه‌ای در به شهرت رساندن آنها خارج از مرزهای ایران نقشی کلیدی ایفا کرده است، در آثار گرافیتی نیز مورد توجه قرار گرفته و از چنین کارکردی برخوردار است. به هر حال «تنها» با خلق تصاویری مبتنی بر سنت‌های تصویری بومی ایران توانسته است

توجه بسیاری را به خود جلب کند که نمونه‌ای از آثار او در ادامه قابل مشاهده است (تصاویر ۲۴ و ۲۵).

تصویر ۲۵- اثر تنها (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)

Image 24 - Artwork by Tanha (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۲۴- اثر تنها (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)

Image 25 - Artwork by Tanha (Source: Artist's Twitter page)

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل‌های ارائه شده در این مقاله می‌توان گفت هنرمندان گرافیتی در ایران همچون سایر نقاط جهان به لحاظ جامعه‌شناختی مسائل و چالش‌های اجتماعی فضای زیسته خود را در آثارشان مطرح کرده و هر یک به شیوه خود به آنها واکنش نشان می‌دهند. برخی هنرمندان گرافیتی نظیر بلک‌هند و نفیر توجه خود را به برخی حوادث و اخبار جاری در فضای جامعه معطوف داشته و با بیانی کنایه‌آمیز و استعاری به آنها واکنش نشان می‌دهند. برخی دیگر همچون میرزا حمید نگرشی کلی‌تر را نسبت به سازوکارهای موجود در جامعه در آثارشان اظهار می‌دانند و به نوعی کلیت آن را زیر سؤال می‌برند. برخی دیگر نیز نظیر «تنها» از طریق به‌کارگیری عناصر بصری بومی و تاریخی (همچون خط فارسی) سعی بر آن داشته‌اند تا نوعی هویت ایرانی را در آثارشان بازتاب دهند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در گرافیتی ایران از رویدادها و مسائل روز اجتماعی تا مضامین فلسفی و نیز رویکردهای فرمالیستی مورد توجه قرار گرفته و نمی‌توان رویکرد بخصوصی را به کلیت آن تامیم داد. با این وجود به نظر می‌رسد اغلب گرافیتی‌ها در ایران با هدف انتقال پیام و ایدئولوژی‌هایی مرتبط با جامعه سازنده‌شان ایجاد می‌شوند. این پیام‌ها می‌توانند مرتبط با مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و حتی مسائل زیست محیطی باشند؛ لذا هنر گرافیتی در ایران دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی نقش مهمی در شکل‌دهی به فرهنگ جوانان و جامعه در کل داشته‌اند و بازتاب و تأثیرات آن را در سایر حوزه‌های عمومی و فضای مجازی می‌توان پی گرفت. در آینده نیز به عنوان یک شکل از فرهنگ خیابانی، گرافیتی‌ها می‌توانند شکلی از شناخت و تأثیر بر سلایق و نگرش‌های فرهنگی جامعه داشته باشند.

با این حال، این مهم باید در نظر گرفته شود که گرافیتی به طور کلی ماهیتی مدرن و زبانی جهان‌شمول دارد و نمی‌توان آن را در ارتباط با جغرافیای مشخصی تبیین نمود. گسترش ارتباطات به مدد رسانه‌های اجتماعی در دنیای معاصر باعث شده بسیاری از هنرمندان در هر گوشه از جهان رویکردهای مشابهی را به در آثارشان به کار بندند. در هنر گرافیتی ایران نیز وجوهی از تأثیرپذیری از نمونه‌های خارجی کاملاً مشهود است، اگرچه در نمونه‌های مورد بررسی این پژوهش اغلب هنرمند سعی کرده تا مسائل مرتبط با جامعه ایرانی را در آثارش بیان دارد.

در نهایت اشاره به این نکته نیز ضرورت می‌یابد که به دلیل غیررسمی بودن هنر گرافیتی و عمر کوتاه عمده آثار گرافیتی تحلیل و طبقه‌بندی آنها در حوزه پژوهش با چالش‌های فراوانی همراه است و روش‌شناسی‌های مرسوم آکادمیک در بررسی این گونه هنری با محدودیت‌های متنوعی مواجه است.

فهرست منابع

- استالی، جونز (۱۳۸۹) هنر خیابانی، ترجمه: سامان هزارخانی، تهران: انتشارات فخر اکیا.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹). دایره المعارف هنر، تهران، نشر مرکز.
- خباز، بهاره (۱۳۹۴). هنر شهری: سمفونی حرف‌های فروخورده جستاری پیرامون تاریخچه‌ی گرافیتی ایران، مجله تندیس، شماره ۳۱۶.
- طاهری‌کیا، حامد؛ رضایی، محمد (۱۳۹۲). گرافیتی‌ایرانی: مقاومت و خود بیانگری از طریق دیوارهای شهری، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره چهارم، شماره ۱.
- کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۸۳). ویژگی‌های نقاشی دیواری، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۰.
- کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۸۳). مواد و مصالح جدید در نقاشی دیواری معاصر. کتاب ماه هنر، شماره ۱۱۷، خرداد.
- کولتر، گری (۱۳۸۷) گرافیتی به‌مثابه انقلاب نشانه‌ها، ترجمه علی قلی‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
- مک‌لوهان، مارشال (۱۳۷۷). برای درک رسانه‌ها، ترجمه سعید آذری، تهران: مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیما.

-Kress, G, Van Leeuwen, T (2006 [1996]) Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge.
- Gharehgheshlaghi, Solmaz (2019). PUBLIC ART IN PUBLIC SPACE: TRACKING GRAFFITI AND MURAL ART PRACTICES IN CONTEMPORARY TEHRAN, Master of Science in Urban Design in City and Regional Planning Department, Middle East Technical University.
- Encyclopedia Britania, (1998). V.15, p 969.
- sassanids.com
- bravosanat.ir
- hamshahrionline.ir
- nooriato.com
- noushinahmadi.wordpress.com
- huffpost.com
- indianapublicmedia.org
- cooltourspain.com
- theneweuropean.co.uk
- usatoday.com
- galleryred.com
- bbc.com
- theguardian.com
- meidaan.com
- graffitiiranmagazine.com

پی‌نوشت‌ها

۱- گونتر کرس و تئو ون لیوون دو تن پژوهشگران این حوزه به شمار می‌روند که شیوه نشانه‌شناسی اجتماعی را در مطالعه تصویر با عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی بصری به کار برده‌اند. آنها تصدیق می‌کنند که: «نظریهٔ اجتماعیِ نشانه‌شناختی از حقیقت، هرگز نمی‌تواند در بازنمایی‌ها ادعای تثبیت حقیقت یا کذبی کامل را داشته باشد، بلکه فقط می‌تواند نشان دهد که آیا «قضیه‌ای» (بصری، شفاهی یا اشکالی دیگر) به منزله حقیقت بازنمایی می‌شود یا خیر. از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی، حقیقت ساختمانی از فرآیندهای نشانه‌ای است و چنین حقیقتی که وابسته به گروه‌های اجتماعی خاص باشد، از ارزش‌ها و باورهای همان گروه‌ها ناشی می‌شود» (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۰۲). «نشانه‌شناسان اجتماعی بازنمایی را فرآیندی می‌دانند که طی آن سازندگان نشانه‌ها، شیوه‌ای را برای بازنمایاندن یک ابژه یا نهاد (فیزیکی یا نشانه‌ای) جستجو می‌کنند و توسط آن، ابژه مورد علاقه سازنده نشانه - که به شکل پیچیده‌ای متأثر از فرهنگ، جامعه و تاریخ روانشناختی سازنده نشانه بوده و متمرکز بر بستری است که سازندهٔ نشانه، نشانه را در آن تولید می‌کند - از میان سایر ابژه‌ها برجسته می‌شود» (Kress & van Leeuwen, 2019:7).

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2023.2008636.1165

بررسی شخصیت‌گزینی در تصویرسازی انبیاء الهی در کتاب چاپ سنگی مثنوی الاطفال

فاطمه پیروزفر*[1]
۱. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
مصطفی لعل شاطری**[2]
۲. استاد مدعو، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه دولتی نیشابور، ایران

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۰۵/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۱۷
صفحه ۹۹-۷۰

بیان مسئله: چاپ سنگی از دوره قاجار (۱۲۴۹ق) به ایران وارد شد و متعاقباً نقش مهمی در هنر و به‌ویژه حوزه تصویرسازی داستانی برجای نهاد. دراین‌بین یکی از آثار برخوردار از تصویرسازی کتاب مثنوی‌الاطفال است. این اثر که تلخیصی از روایت‌های مولوی بود، در دوره قاجار توسط مفتاح‌الملک در راستای ادبیات مکتب‌خانه‌ای تغییراتی در آن ایجاد و در ۱۳۰۹ق از سوی هنرمندی به نام میرزا مصطفی تصویرسازی و سپس منتشر شد. (محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی با شماره ثبت ۳۵۵۹۴).

هدف پژوهش: مثنوی‌الاطفال با برخورداری از ۴۴ تصویر ازجمله کتاب‌های مصور ارزشمند است که تا حد زیادی بازتابی از باورها و خواست جامعه زمانه خود را نمایش می‌دهد. این پژوهش بر آن است با بررسی شخصیت‌گزینی در تصویرسازی روایت‌های مربوط به انبیاء الهی و تطبیق بین متن مکتوب و تصویرسازی تولیدی، میزان تأثیر متن مکتوب و نیز باورهای جامعه که میرزا مصطفی نماینده بروز آن محسوب می‌شود را مورد واکاوی قرار دهد.

سؤال پژوهش: محور اصلی پژوهش حاضر بر پاسخ بر این پرسش قرار دارد که در تصویرسازی‌های مثنوی‌الاطفال تا چه میزان ارتباط درزمینه نمایش شخصیت‌های مذکور در متن مکتوب و متعاقباً بازتاب آن در متن بصریِ داستان‌های مربوط به انبیاء الهی وجود دارد و نیز وجوه اشتراک و افتراق آن از منظر شخصیت‌گزینی در تصاویر تا چه میزان است؟

روش پژوهش: این پژوهش با تکیه‌بر روش توصیفی-تحلیلی نگارش یافته و جامعه موردمطالعه از میان ۴۴ تصویرسازی مربوط به ۳۹ داستان، صرفاً ۸ تصویرسازی مربوط به ۷ داستان است که مبنی بر مطالعه تحلیلی-تطبیقی در تاریخِ هنر، سرانجام یافته است.

نتیجه‌گیری: مبنی بر بررسی صورت پذیرفته، یافته‌ها حاکی از آن است که تصویرساز مثنوی‌الاطفال (میرزا مصطفی)، شخصیت‌های داستان‌های مربوط به انبیاء الهی را تا حدودی مطابق با ویژگی‌هایی مذکور در داستان‌های کتاب، تصویرسازی کرده است (وفاداری به متنِ اولیه). بااین‌حال، در قسمت‌هایی فراتر از شعر و با استفاده از هنجارهای حاکم بر جامعه و ذوق و ایده‌های شخصی تصاویری در کنار شخصیت‌های اصلی داستان به تصویر درآورده است (افزایش شخصیت‌های بصری) و گاه با کاهش بعضی از شخصیت‌ها یا انتخاب بخشی خاص از داستان، به تصویرسازی واقعه مذکور پرداخته است (کاهش شخصیت‌های بصری).

واژگان کلیدی: چاپ سنگی، تصویرسازی، شخصیت‌گزینی، انبیاء الهی، مثنوی الاطفال، میرزا مصطفی

* fatimapiroozfar74@gmail.com
** mostafa.shateri@yahoo.com

Article Research Original
10.30508/FHJA.2023.2008636.1165

Character Selection in Visual Representation of Divine Prophets in the Illustrated Book "Mathnavi al-Atfal"

Fatemeh Piroozfar*[1]
1. Master's graduate in Illustration, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran
Mostafa Lal Shateri**[2]
2. Visiting Professor, Department of Archaeology and History, Faculty of Literature and Humanities, State University of Neyshabur, Iran

Received: 06/08/2023
Accepted: 09/10/2023
Page 71-99

Abstract

Problem statement: Lithography was introduced to Iran during the Qajar period (1249 AH) and subsequently had a significant influence on art, particularly in the field of narrative illustration. Among the noteworthy works of this era is the illustrated book "Mathnavi al-Atfal," which is a condensed version of Rumi's narratives. During the Qajar period, it changed in line with the literary trends of the time and was illustrated by Miftah al-Mulk. The illustrated version was later published in 1309 AH by an artist named Mirza Mustafa (preserved in the Astan Quds Razavi Library with registration number 35594).
One of the most famous books in the field of school literature during this period is "Mathnavi al-Atfal," a summary of the work by Jalal ad-Din Muhammad Balkhi (Maulana Rumi). This valuable and content-rich book, consisting of forty-four illustrated frames, was created by Mirza Mustafa. Each of these illustrations is derived from the stories in the book, and each story includes various events involving human and animal characters. One of the important reasons for the focus on selecting human and animal characters in the illustrations of this book, which can be mentioned, is the attention to the details of the images and the comparison between the text and the image in each story, which captivates every reader and enthusiast interested in this subject. In addition to this, another aspect is the recognition of the artist's technical features. Mirza Mustafa incorporated significant influences from Western art and European paintings in his works, attempting to portray human and animal figures in a natural and three-dimensional manner by employing perspective.
Research Objective: "Mathnavi al-Atfal" is a valuable illustrated book containing 44 images, which to a large extent reflects the beliefs and desires of its contemporary society. This research aims to examine the character selection in the illustrations depicting the

* fatimapiroozfar74@gmail.com
** mostafa.shateri@yahoo.com

narratives of divine prophets, and to explore the influence of the written text and the societal beliefs represented by Mirza Mustafa, the illustrator, in the production of these illustrations.

Research Question: The main focus of this research is to answer the following question: To what extent is there a connection between the depiction of the mentioned characters in the written text and their reflection in the visual narratives of the divine prophets in the illustrations of "Mathnavi al-Atfal"? Furthermore, what are the commonalities and differences in character selection in the images?

Research Method: This research is based on a descriptive-analytical approach, and the study population consists of 44 illustrations related to 39 stories. However, the analytical-comparative study in the history of art has ultimately focused on only 8 illustrations from 7 stories.

Conclusion: In less than a decade after the introduction of lithography to Iran, the practice of illustration became prevalent in published books. These books were produced to cater to specific audiences, with the literature of the school genre being of particular importance. Among these works, "Mathnavi al-Atfal" held a significant position. One of the notable features of this work was its illustrations by Mirza Mustafa, a lithographic book illustrator. Due to the nature of the book (narrative stories with moral lessons), human and animal characters held a special place in the illustrations as primary elements. By examining the accepted form of character selection in the narratives related to divine prophets in "Mathnavi al-Atfal," it is evident that Mirza Mustafa depicted the human and animal characters to some extent by the characteristics mentioned in the book (faithfulness to the original text). However, in certain parts beyond poetry, additional characters were portrayed alongside the main characters of the story (increased visual characters). At times, the illustrator reduced certain characters or focused on specific sections of the story to visualize the depicted event (reduction of visual characters). Further analysis reveals that the character selection in "Mathnavi al-Atfal" was influenced by the artistic taste of the illustrator and aligned with the writing style of the book's author. The main characters in each story were depicted based on their gender, social, economic, cultural status, and religious minorities, and their portrayal in the story took shape according to the norms of the Qajar period in which the illustrator lived. Mirza Mustafa illustrated the climax of each story and made alterations to certain elements, but overall, unique artworks were created for "Mathnavi al-Atfal" based on artistic taste. The main characters of each story were consistently reflected in the illustrations, with the overall portrayal following the written text and incorporating the artist's personal ideas and prevailing norms.

Keywords: Lithography, Illustration, Character Selection, Divine Prophets, Mathnavi al-Atfal, Mirza Mustafa.

References:

Babazadeh, S. (1999). Tarikh-e Chap dar Iran. Tehran: Ketabkhaneh Tahuri.

Abarahimi, P. (2019). An Investigation into the Teaching of Ethical Concepts in Three Books: Mathnavi al-Atfal, Ta'dib al-Atfal, Faraid al-Adab (Master's thesis). Shahid Beheshti University, Tehran.

Quran Karim

Hashemidehkorodi, H. (1984). Lithography, a Fresh Life in Writing. Honar, (7), 90-107.

Kalkani, S. M. (2014). An Overview of the Book Mustatab Mathnavi al-Atfal. Naqd-e Ketab-e Kudak va Nowjavan, (1-2), 175-185.

Kooklan, S. (2001). Unknown Calligraphers of the Naseri Era (Mirza Nasrullah and Mustafa). Nameh-e Baharistan, (3), 51-56.

Kashfikhansari, S. A., & Pedram, N. (2017). Manshi-e Nool Keshvar and the Rewriting of Children's Literature: A Comparative Study of Negar-e Danesh and Mathnavi al-Atfal. Naqd-e Ketab-e Kudak va Nowjavan, (13), 275-279.

Lal Shateri, M. (2022). Exploring the Lithographic Technique in the Qajar Period with Emphasis on the Illustrations of Mirza Ali-Qoli Khoi (Initial Requirements, Technical Features, Executive Factors). Pazhuheshnameh-e Motaleat-e Naskh Khati, (1), 203-230.

Marzolph, U. (2001). Narrative Illustration in Persian Lithographed Books. Leiden: Brill.

Marzolph, U. (2002). The Lithographic Print of an Illustrated Persian Prophet Story (1267/1850). In Das gedruckte Buch im Vorderen Orient (pp. 85-117). Dortmund.

Marzolph, U. (2011). The Pictorial Representation

of Shiite Themes in Lithographed Books of the Qajar Period. In P. Khosronejad (Ed.), The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam (pp. 74-103). London: I.B.Tauris.
Matini, J. (1997). An Examination of a Lithographed Edition and Its Images. Iran-Shenasi, (3), 528-541.
Mazandarani, M. M. (2018). Mathnavi al-Atfal (N. Pedram, Trans.). Tehran: Madreseh.
Marzolph, Ulrich. (2001). Narrative Illustration in Persian Lithographed Books. Leiden: Brill.
Marzolph, Ulrish. (2002). "Der lithographische Druck einer illustrierten persischen Prophetengeschichte (1267/1850)". Das gedruckte Buch im Vorderen Orient. Dortmund, 85-117.
Marzolph, Ulrish. (2011). "The Pictorial Representation of Shiite Themes in Lithographed Books of the Qajar Period". The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam. ed. Pedram Khosronejad. London: I.B.Tauris, 74-103.
Nooraee-Ashtiani, M. A. (2011). Arz-e Hal-e Sultan al-Ketab Mahallati be Majles. Payam-e Baharistan, (13), 442-447.
Shachgolwa, O. P. (2009). Tarikh-e Chap Sangi dar Iran (P. Manzavi, Trans.). Tehran: Mo'in.
Teymouri, F. (2013). An Investigation into Child Education in Literary Works of the Qajar Period (Based on Ahmad, Mathnavi al-Atfal, Nasa'ih al-Atfal, and Akhlaq-e Asasi baraye Kudakan) (Master's thesis). Qom University, Qom.

مقدمه

ازجمله موضوعات حائز اهمیتِ آغاز عصر جدید در هنر ایران، ورود دستگاه چاپ و رواج چاپ سربی و بعد از آن چاپ سنگی در دوره قاجار بود که با انتشار اولین کتب به‌صورت جدی تداوم یافت و پنجره‌ای جدید به روی تاریخ هنر و ادبیات داستانی ایران گشود. در این میان، داستان‌ها از حالت روایی و زبانی به‌صورت مکتوب درآمد و ادبیات داستانی داستان موردتوجه اکثر مردم قرار گرفت. در همین راستا با رواج کتاب‌های مصور، کتاب‌هایی برای کودکان و نوجوانان نیز منتشر شد (ادبیات مکتب‌خانه‌ای). مضامین این کتاب‌ها عموماً اخلاقی و آموزشی و دربرگیرنده پندهای مناسب جهت مخاطبان بود. یکی از معروف‌ترین کتاب‌های حوزه ادبیات مکتب‌خانه‌ای در این دوره، *مثنوی‌الاطفال* تلخیصی از اثر جلال‌الدین محمد بلخی (مولوی) است. این کتاب ارزشمند و پرمحتوا که دارای چهل‌وچهار قاب تصویرسازی است، به همت میرزا مصطفی خلق شد. هر یک از این تصاویر، برگرفته از داستان‌های کتاب و هر داستان شامل وقایع مختلفِ شخصیت‌های انسانی و حیوانی است. از دلایل مهم برای رجوع به موضوع شخصیت گزینی انسانی و حیوانی در تصویرسازی‌های این کتاب که می‌توان به آن اشاره کرد، پرداختن به جزییات تصاویر و مقایسه متن و تصویر در هر داستان است که هر مخاطب و علاقه‌مند در رابطه با این موضوع را مجذوب خود می‌کند. علاوه بر این شناخت ویژگی‌های تکنیکی هنرمند موضوع دیگری است، چنان‌که میرزا مصطفی در آثارش تأثیرات فراوانی از هنر غرب و نقاشی‌های اروپایی گرفته است و سعی داشته که با استفاده از پرسپکتیو، پیکرهای انسان و حیوان را به‌صورت طبیعی و سه‌بعدی تصویرسازی نماید.

روش پژوهش

این پژوهش به‌صورت کیفی و جمع‌آوری اطلاعات آن به‌صورت کتابخانه‌ای بوده است و مطالعه منابع مختلف اعم از کتاب‌های مربوطه، مقالات و پایان‌نامه‌های مختلف را شامل می‌شود. شیوه تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت توصیفی-تحلیلی و روش نمونه‌گیری نیز با بررسی ۸ تصویرسازی مربوط به شخصیت‌گزینی در داستان‌های انبیاء الهی در کتاب *مثنوی‌الاطفال* انجام می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

جست‌وجوی منابع بیانگر این امر است که هیچ پیشینه‌ای با اشتراک مستقیم در مسئله این پژوهش با محوریت بررسی تصویرسازی‌های کتاب *مثنوی‌الاطفال* وجود ندارد و صرفاً در پژوهش‌هایی محتوای کتاب و تصویرساز این کتاب موردتوجه قرارگرفته است. درزمینهٔ محتوای کتاب می‌توان به مقاله سیده معصومه کلانکی (۱۳۹۳) با عنوان «نگاهی به کتاب مستطاب *مثنوی‌الاطفال*»، مقاله سید علی کاشفی‌خوانساری و نرگس پدرام (۱۳۹۶) با عنوان «منشی نول‌کشور و بازنویسی ادبیات کودک و نوجوان؛ بررسی تطبیقی نگاردانش و *مثنوی‌الاطفال*»، پایان‌نامه فاطمه تیموری (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی تربیت کودک در آثار ادبی دوره قاجار (با تکیه‌بر کتاب احمد، *مثنوی‌الاطفال*، نصایح الاطفال و اخلاق اساسی برای کودکان)» و پایان‌نامه پارمیس ابراهیمی (۱۳۹۸) با عنوان «بررسی چگونگی آموزش مفاهیم اخلاقی در سه کتاب *مثنوی‌الاطفال*، تأدیب الاطفال، فرائد الادب» اشاره کرد. در پژوهش‌های مذکور صرفاً به‌صورت بسیار مختصر، ویژگی محتوایی، ادبی و داستانی *مثنوی‌الاطفال* موردتوجه قرار داشته است. درزمینهٔ توجه به میرزا مصطفی، نخستین اثر، کتاب Narrative Illustration in Persian Lithographed Books از محقق آلمانی اُلریش مارزُلف (2001) است.

پژوهشگر در این اثر ضمن اشاره به تاریخچه چاپ سنگی و ورود تصویرسازی به چاپ سنگی، به بررسی زندگی و آثار تصویرسازان/ نقاشان این کتاب‌ها نیز پرداخته و در بخشی بسیار مختصر، به معرفی میرزا مصطفی توجه داشته است. شیوا کوکلان (۱۳۸۰) در مقاله‌ای با عنوان «سیاه‌قلم‌کاران گمنام عهد ناصری (میرزا نصرالله-مصطفی)» با نگاهی کل‌گرایانه صرفاً به بررسی تکنیک هنری میرزا مصطفی در تعداد محدودی از تصویرسازی‌های او پرداخته است. همچنین از منظری دیگر درزمینهٔ موضوع پژوهش حاضر، در تعداد محدودی از پژوهش‌های حوزه چاپ سنگی مصور، داستان‌های انبیاء الهی موردتوجه قرارگرفته‌اند که از آن جمله می‌توان به مقاله الریش مارزلف (2002) با عنوان «Der lithographische Druck einer illustrierten persischen Prophetengeschichte» اشاره داشت که صرفاً به داستان‌های پیامبران در کتاب اخبارنامه پرداخته است. بر این اساس، مبنی بر خلاء پژوهش درزمینهٔ بررسی تصویرسازی‌های کتاب *مثنوی‌الاطفال* به معنای عام و تصویرسازی‌های انبیاء الهی از منظر شخصیت‌گزینی، ضرورت بررسی حاضر، محسوس است.

مبانی نظری

چاپ سنگی در ایران

نخستین دستگاه چاپ در قرن پانزدهم میلادی و توسط گوتنبرگ اختراع شد که به‌واسطه بهره‌گیری از حروف سربی، به چاپ سربی نیز شهرت یافت. این‌گونه از چاپ بنا به دلایلی همچون هزینه زیاد، نیروی متخصص[1] و نیز عدم امکان بهره‌مندی گسترده از آرایه‌های هنری در بعضی از کشورها همچون ایران[2]، پس از ورود و چند دهه استفاده با چاپ سنگی جایگزین شد. چاپ سنگی یا لیتوگرافی توسط یوهان آلویس زنفلدر بازیگر و نمایشنامه‌نویس آلمانی سه قرن بعد از چاپ سربی، اختراع شد. چاپ سنگی به‌عنوان یکی از روش‌های رایج برای انتشار کتاب در قرن هجدهم میلادی وارد ایران شد و به‌صورت رسمی مورد استفاده قرار گرفت. هرچند قبل از آن و در دوره صفوی نیز تلاش شد که چاپ رواج پیدا کند، اما به‌طور رسمی و گسترده چاپ در دوره قاجار رونق و گسترش یافت. نخستین کتاب به شیوه چاپ سنگی قرآنی بود که در ۱۲۴۹ق در تبریز منتشر شد (لعل‌شاطری، ۱۴۰۱: ۲۰۶؛ شچگلوا، ۱۳۸۸: ۴۱). چاپ سنگی به دلیل سهولت در کار و امکان دسترسی راحت‌تر به مواد موردنیاز اصلی و ضروری برای چاپ که معمولاً فقط به کاغذ و مرکب و سنگ و اسید احتیاج داشت و انجام خطای کم‌تر از چاپ سربی و امکان چاپ چندین نسخه از یک طریق و تکثیر نسخه‌های یک‌شکل با قیمت نسبتاً مناسب باعث شد که موردتوجه عموم مردم قرار بگیرد (Marzolph, 2001: 14).

از دیگر دلایل برتری چاپ سنگی حس زیباپسندی در خوانندگان ایرانی بود که کتاب‌های چاپ سربی را مطالعه می‌کردند و به‌احتمال‌زیاد ظاهر حروف چاپ سربی که برخلاف هنر زیبای خوشنویسی بسیار ناشیانه و زمخت به چشم می‌خورد را نمی‌پسندیدند. با ورود چاپ سنگی، خوشنویسی نیز که در دوره چاپ سربی در حال افت و فراموشی بود، بار دیگر زنده شد و رواج یافت. این موضوعات می‌تواند به‌تنهایی دلایل کافی برای کنار گذاشتن چاپ سربی بعد از پانزده سال و رواج چاپ سنگی باشد. اولین کتاب مصور چاپ سنگی لیلی و مجنون (۱۲۵۹ق) بود و مدتی بعد از آن تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی رواج یافت و موردتوجه قرار گرفت (Marzolph, ۲۰۱۱: ۷۴؛ بابازاده، ۱۳۷۸: ۲۰۲۱). به‌واسطه علاقه دیرینه جامعه ایران به مصورسازی متون ادبی و داستانی، چاپ و تصویرسازی کتاب‌های این حوزه در دوره قاجار، به ژانری هنری و بدیع مبدل شد و تصویرگران برای خلق آثار متمایز تلاش می‌کردند، ضمن اینکه سایر آرایه‌های هنری همچون خلق سرلوح‌های بدیع و گاه با الگوبرداری از نسخه‌های خطی نیز موردتوجه قرار گرفت (هاشمی‌دهکردی، ۱۳۶۳: ۹۷).

مثنوی‌الاطفال

این کتاب که برای نخستین‌بار در دوره قاجار تولید و

۱. چاپ سنگی برخلاف چاپ سربی، با هزینه های کم‌تر و نیروی کار محدودتر و به وسیلهٔ یک دستگاه چاپ، سنگ مخصوص، کاغذ، مرکب و همچنین زیر نظر یک فرد به نام استاد چاپ و چند نفر دیگر (سنگ‌ساب، مرکب‌زن، کاغذگذار یا چرم‌گذار یا لایه‌گذار، چرخ‌گردان، اسیدساز، سنگ‌بردار، جدول‌کش، صحاف، خوشنویس، نقاش) (لعل‌شاطری، ۱۴۰۱: ۲۲۶).

۲. نخستین گونهٔ چاپِ وارد شده به ایران به صورت همگانی، چاپ سربی بود. اولین چاپخانه سربی به‌واسطه تلاش‌های نایب‌السلطنه عباس‌میرزا از روسیه خریداری و در تبریز مستقر شد و نخستین کتاب با عنوان رساله جهادیه در ۱۲۳۳ق منتشر شد (همان: ۲۰۵).

گزیده‌ای از هر شش دفتر مثنوی مولوی است که توسط مفتاح‌الملک[1] با دقت فراوان برای کودکان و نوجوانان به‌صورت خلاصه درآمد و پس از آن در ۱۳۰۹ق در دارالخلافه ناصری به چاپ رسید. داستان‌های چاپ‌شده به ترتیب ۱۳ داستان از دفتر اول، ۱۷ داستان از دفتر دوم، ۱۵ داستان از دفتر سوم، ۱۱ داستان از دفتر چهارم، ۱۱ داستان از دفتر پنجم و در آخر ۲۰ داستان از دفتر ششم را روایت می‌کند. مفتاح‌الملک هیچ متن و بیتی را از خود به اصل کتاب نیفزوده است و فقط قسمت‌های زیادی را متناسب با محدوده سنی مدنظرش، حذف و یا خلاصه کرده است (کاشفی‌خوانساری و پدرام، ۱۳۹۷: ۱۶). ویژگی‌های نسخه‌شناسی این کتاب بر اساس مشاهده مستقیم نگارندگان عبارت است از: ابعاد کتاب ۲۱×۱۳cm، ابعاد نوشتاری ۱۵×۸cm/۵، برخوردار از ۳۲۷ صفحه. جلد کتاب به‌صورت مرمت با مشما بر روی مقوایی به رنگ مشکی و در هنگام مرمت صفحاتی در ابتدا و انتهای کتاب به رنگ سفید و در قالب آستربدرقه به کتاب افزوده شده است. نوع کاغذ فرنگی به رنگ نخودی، با ضخامت نسبتاً نازک و واترمارک برجسته در بالای برخی از صفحات مشاهده می‌شود. صفحه آغازین کتاب با خط نستعلیق و مهر بیضی‌شکل منقوش و متن مفتاح‌الملک در آن قرارگرفته و در جدولی که با لچک و ریسه‌های گل و برگ مزین گردیده، احاطه شده است. صفحه نخست کتاب دارای حاشیه‌ای تذهیب شده است که در داخل کادر آن نام نویسنده و نام چاپخانه، آورده شده و تاریخ چاپ به تحریر درآمده است. سرلوح آغازین کتاب دربردارنده نقش پنج فرشته حامل کتیبه سرلوحی با عبارت «هو الله تعالی شأن العزیز» است. اشعار درون کتاب در داخل جدولی به‌صورت دو ستونه در ۱۵ سطر قرار گرفته‌اند و عنوان هر بخش درون کتیبه‌ای با قلم درشت‌تر متمایز شده است. در صفحه آغازین مهر ملاحظه شد از سوی وزارت انطباعات مشاهده می‌شود که نشانگر تأیید انتشار و چاپ کتاب است. متن اشعار نیز به‌صورت یکدست و به خط نستعلیق است. در حواشی برخی صفحات کلمات توضیحیِ درون‌متن کتابت شده است. کتاب برخوردار از صفحه‌شمار در حاشیه بالایی جدول و درون نیم‌دایره‌ای متصل به جدول است و در حاشیه پایینی صفحات رکابه مشاهده می‌شود. همچنین در بین متون داخل کادر نیز می‌توان به تزیینات و تذهیب و زیبانگاری متن اشاره کرد که نشان از ذوق و هنر کاتب (حاج محمدرضا ملقب به سلطان‌الکتاب[2]) دارد.

جدول ۱: داستان‌های *مثنوی‌الاطفال* (مأخذ: نگارندگان)

Table 1: Stories of “ Mathnavi Al-Atfal” (Source: Authors)

شماره	حکایت و موضوع	تعداد تصاویر	شماره تصاویر
۱	پادشاه و کنیزک و طبیب غیبی	۱	تصویر۱
۲	مرد بقال و طوطی	۱	تصویر۲
۳	استاد و شاگرد احول	-	-
۴	بازرگان و طوطی	۱	تصویر۳
۵	شیر با خرگوش	۲	تصویر۴ و ۵
۶	پادشاه بت‌پرست و به آتش انداختن طفل را	-	-

۱. مفتاح‌الملک با نام اصلی میرزا محمودخان مازندرانی، از مهمترین نویسندگان ادبیات کودک در دوره قاجار است. از فعالیت های مهم این شخص می توان به روزنامه نگاری و نویسندگی و مدرسه داری اشاره کرد. او در ۱۲۶۰ق در مازندران متولد شد و بعد از گذراندن دوره تحصیل، در سن ۲۶ سالگی در وزارتخانه امورخارجه استخدام شد. مفتاح‌الملک پنج کتاب برای کودکان و سه کتاب را برای بزرگسالان منتشر کرده است که پنج کتاب کودک به ترتیب عبارتند از: تادیب الاطفال، الف و بای مصور، *مثنوی‌الاطفال*، تعلیم الاطفال، خلاصه التواریخ، مفتاح الرموز و رمز محمودی، ناسخ الرموز و کشف الاسرار ناصری (کاشفی‌خوانساری و پدرام، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

۲. خطاط کتاب، حاج محمدرضا ملقب به سلطان الکتاب، از خوشنویسان به نام و مشهور دوره قاجار است که در دربار ناصرالدین شاه قاجار و پس از آن نیز در خدمت پسر او یعنی مظفرالدین شاه به عنوان خوشنویسی حضور داشته است. اسنادی که از آن دوره بر جای مانده است نشان می دهد که سلطان الکتاب بیش از چهل سال فعال و بیشتر کتاب‌هایی کتابخانهٔ سلطنتی، توسط این هنرمند کتابت شده است. او در کارهای دیگری مانند لشگرنویسی‌ها، فرمان‌نگاری‌ها و خوشنویسی برای مجلات مشارکت داشت (نورائی‌آشتیانی، ۱۳۹۰: ۴۴۲).

جدول ۱: داستان‌های *مثنوی الاطفال* (مأخذ: نگارندگان)
Table 1: Stories of " Mathnavi Al-Atfal" (Source: Authors)

۷	مردی که از عزرائیل گریخته بود	۱	تصویر ۶
۸	خلیفه صاحب کرم و اعرابی	۲	تصویر ۷ و ۸
۹	حضرت امیرالمؤمنین در میدان جنگ	-	-
۱۰	مرد نحوی و کشتیبان	-	-
۱۱	مرد قزوینی و دلاک	-	-
۱۲	شکار رفتن شیر با گرگ و روباه	۱	تصویر ۹
۱۳	عیادت‌کردن کر بیمار را	-	-
۱۴	دزدیدن دزدی مار را	-	-
۱۵	مهمان شدن صوفی در خانقاه	۱	تصویر ۱۰
۱۶	صوفی دیگر در خانقاه	-	-
۱۷	مفلس در زندان قاضی	-	-
۱۸	شخصی که جویای خانه بود	-	-
۱۹	شخصی که مادر خود را کشت	-	-
۲۰	خواجه لقمان با لقمان	۱	تصویر ۱۱
۲۱	امتحان‌کردن پادشاه دو غلام را	-	-
۲۲	ملاقات حضرت موسی با شبان	۱	تصویر ۱۲
۲۳	شخصی مار به شکم او رفته بود	۱	تصویر ۱۳
۲۴	مردی که به دوستی خرس مغرور بود	۱	تصویر ۱۴
۲۵	تنبیه‌کردن باغبان صوفی و علوی و فقیه را	-	-
۲۶	محتسب با مست	-	-
۲۷	کودکی که در پیش تابوت پدر نوحه می‌کرد	۱	تصویر ۱۵
۲۸	اعرابی که یک جوال گندم و ازریک بار کرده بود	-	-
۲۹	موشی که مهار شتری را می‌کشید	-	-
۳۰	منازعه چهار کس به جهت انگور	-	-
۳۱	دانایی که گفت پیل بچگان مخورید	۱	تصویر ۱۶
۳۲	دعوت‌کردن روستایی شهری را	۱	تصویر ۱۷
۳۳	مردی که لب و سبلت خود را چرب می‌کرد	-	-
۳۴	مارگیری که اژدهای افسرده را مرده پنداشت	۱	تصویر ۱۸

جدول ۱: داستان‌های *مثنوی الاطفال* (مأخذ: نگارندگان)
Table 1: Stories of " Mathnavi Al-Atfal" (Source: Authors)

۳۵	آن مرد که دعا می‌کرد و طلب روزی حلال می‌نمود	۲	تصویر ۱۹ و ۲۰
۳۶	مریض‌شدن معلم کودکان به وهم و خیال	۱	تصویر ۲۱
۳۷	پیرمردی که از زرگر ترازو می‌خواست	-	-
۳۸	گریختن حضرت عیسی از احمق	۱	تصویر ۲۲
۳۹	کور دوربین و کر تیزگوش و برهنه درازدامن	-	-
۴۰	استدعا نمودن شخصی از موسی زبان بهائم را	۱	تصویر ۲۳
۴۱	آن زن که فرزندش نمی‌زیست	-	-
۴۲	مسجد مهمان کش	۱	تصویر ۲۴
۴۳	داد خواستن پشه از باد به حضرت سلیمان	-	-
۴۴	منازعه امیران عرب با حضرت رسول	-	-
۴۵	بحث‌کردن متقی و فلسفی از باب حدوث عالم	۱	تصویر ۲۵
۴۶	آن واعظ که بر منبر دعای ظالمان کردی	-	-
۴۷	آن صوفی که به خانه آمد و زن را با بیگانه دید	-	-
۴۸	مرد دباغ در بازار عطاران	۱	تصویر ۲۶
۴۹	گم کردن حلیمه حضرت پیغمبر را	۱	تصویر ۲۷
۵۰	شاعر وصله دادن شاه او را	-	-
۵۱	فقیهی که ژندها در دستار خود پیچیده بود	۱	تصویر ۲۸
۵۲	صیادان و ماهی عاقل و نیم عاقل و مغرور ابله	-	-
۵۳	آن مرغ که به صیاد خود سه پند داد	-	-
۵۴	آن زن که طفل او بر سر ناودان رفته بود	-	-
۵۵	آن پادشاه زاده که دختر زاهد را برایش گرفتند	۲	تصویر ۲۹ و ۳۰
۵۶	سؤال و جواب استر با شتر	-	-
۵۸	مهمان شدن کافران در خدمت پیغمبر	۱	تصویر ۳۱
۵۹	آن عرب که بر بالای سر سگ خود می‌گریست	۱	تصویر ۳۲
۶۰	آهو در آخور خران	-	-
۶۱	نصوح و توبه‌کردن او	۱	تصویر ۳۳
۶۲	شیر و روباه و خرکازر	۱	تصویر ۳۴
۶۳	در جبر و اختیار	۱	تصویر ۳۵

جدول ۱: داستان‌های *مثنوی الاطفال* (مأخذ: نگارندگان)
Table 1: Stories of " Mathnavi Al-Atfal" (Source: Authors)

۶۴	آن درویش که گفت ای خدا بنده نگه‌داشتن بیاموز	-	-
۶۵	مؤذن زشت آواز در کافرستان	-	-
۶۶	مهمان و کدخدا و زن او	-	-
۶۷	رفتن صوفی به حربگاه	۱	تصویر ۳۶
۶۸	امتحان کردن سلطان محمود وزرای خود را	-	-
۶۹	حسد بردن امیران بر ایاز	۱	تصویر ۳۷
۷۰	رفتن دزد شب به خانه بزرگی	-	-
۷۱	آن زاهد که سبوی می را بشکست	-	-
۷۲	شخصی که ترسان به خانه گریخت و گفت خر می‌گیرند	۱	تصویر ۳۸
۷۳	مطرب در بزم امیر ترک	-	-
۷۴	رنجوری که طبیب وی را گفت هرچه خواهی کن	۱	تصویر ۳۹
۷۵	فقیر روزی‌طلب و خواب دیدن او	-	-
۷۶	سه نفر مسلمان و جهود و ترسا	۱	تصویر ۴۰
۷۷	شتر و گاو و قوچ که بندی گیاه جستند	-	-
۷۸	رفاقت موش و چغز	-	-
۷۹	پادشاه مست و فقیه	-	-
۸۰	مرد میراث یافته که مفلس شد	-	-
۸۱	زن جوحی و مکر او با قاضی	۱	تصویر ۴۱
۸۲	صیادی که خود را در گیاهی پیچیده بود	۱	تصویر ۴۲
۸۳	بردن دزد قچ را	-	-
۸۴	کمپیر نودساله	۱	تصویر ۴۳
۸۵	سؤال و جواب سائل با صاحب‌خانه	-	-
۸۶	صید ملک ترمد با دلقک	-	-
۸۷	رفاقت سلطان محمود با دزدان	۱	تصویر ۴۴

میرزا مصطفی

تصویرساز *مثنوی الاطفال*، میرزا مصطفی (مصطفی) از معدود هنرمندان صاحب‌سبک و به نام در دوره قاجار و در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه بود. او که پیش‌تر از آن کار خود را از نقاشی‌های زیرلاکی شروع و بر روی قلمدان‌ها تصویرسازی می‌کرد، پس از آن با ورود به حوزه چاپ سنگی، اولین تجاربش را از طریق همکاری با میرزا نصرالله آغاز کرد. پس از آن مصطفی به‌سرعت سبک خاص خود را یافت و در ساخت تصاویر بی‌نظیر به کمال رسید (پدرام، ۱۳۹۷: ۳۰). آثار چاپ سنگی

که میرزا مصطفی به تصویر درآورده است از حدود ۱۲۹۹ق آغاز و تا ۱۳۱۱ق ادامه داشت. او تصویرسازی‌های متعددی را خلق کرد، اما از شناخته‌شده‌ترین آثار او می‌توان به شاهنامه فردوسی نسخه ۱۳۰۷ق اشاره کرد که در این کتاب نیز هنر خود را به‌صورت تمام و کمال به تصویر درآورده است. بعد از آن به تصاویر کتاب چهارفصل میکده می‌توان اشاره کرد که برعکس *مثنوی‌الاطفال*، تصاویر را به‌صورت جسورانه‌تر و به شیوه فرنگی تصویرسازی نموده است. از دیگر آثار او می‌توان به خمسه نظامی (۱۳۰۱ق)، لاله رخ (۱۳۰۶ق)، مثنوی (۱۳۰۶-۱۳۰۷ق)، حبیب الاوصاف (۱۳۰۸ق)، فلک‌ناز و خورشید آفرین (۱۳۱۱ق) اشاره کرد. از مهم‌ترین راه‌های شناخت قلم میرزا مصطفی در تصاویری که آفریده است می‌توان به خطوط نرم و ظریفی در اجرای کارهایش یا خطوط صاف و یکدست در قسمت‌های مختلف آثارش اشاره کرد. میرزا مصطفی در آثارش متأثر از هنر غرب و نقاشی‌های اروپایی است و پیوسته سعی بر این داشته که تصاویر را سه‌بعدی و طبیعی‌تر و نزدیک به واقعیت ترسیم کند. مصطفی همچنین با سایه‌پردازی بر روی اجسام و البسه و پیکره‌ها سعی بر نمایش حجم داشته است. او جزو معدود تصویرگرانی است که شیوه خاص خود را در شروع سرفصل‌ها به تصویر درآورده است و عموماً در ابتدای کارهایش با ایده گرفتن از نقاشی شرق از پیکره‌های انسان که لباس مصر باستان را پوشیده‌اند یا پیکره کودکان برهنه با بال‌هایی بر دوش آن‌ها که تمثیلی از فرشتگان است را مصور کرده است. برای مثال، در صفحه آغازین کتاب *مثنوی‌الاطفال* از خطوط ظریف و منحنی و پیکره کودکان بالدار برهنه یا همان فرشته که نشان از سبک شرقی اختصاصی، استفاده کرده است (Marzolph, 2001: 42). مصطفی در کتاب خمسه نظامی در صفحاتی که فقط تزیینات کتاب صورت گرفته است اسمی از خود نیاورده، اما در صفحاتی که واقعه‌ای را به تصویر درآورده است از نام خود با این کلمات (عمل کمترین مصطفی سنه ۱۲۹۹)، (عمل مصطفی سنه ۱۳۰۰)، (عمل بنده درگاه مصطفی)، (راقمه مصطفی سنه ۱۲۹۹) و (رقم مصطفی ۱۲۹۹) یاد کرده است (متینی، ۱۳۷۶: ۵۲۹).

میرزا مصطفی در تصویرسازی‌هایش، بیشتر جایگزینی عناصر در راستای افق و خطوط عمودی را به تصویر کشیده است. او در بعضی موارد از خطوط مورب نیز استفاده می‌کند. این هنرمند در آثارش بیشتر به تجسم فضای بیرونی پرداخته و در برخی دیگر از آثارش فضای بیرونی و داخلی را در یک قاب و یک پلان‌بندی می‌توان مشاهده کرد. میرزا مصطفی وقت زیادی را صرف توجه به جزئیات و تزیینات در تصویر کرده است که نشان از حساسیت بالای او در خلق آثارش دارد. تصویرسازی‌های او برعکس تصاویر هنرمندان دیگر که انسان را خشک و بی‌تحرک می‌کشیدند، نشان‌دهنده تحرک و انسان‌ها را پویاتر ترسیم نموده است. منبع نور در آثار او طبق سلیقه‌اش از جهات مختلف اجرا و سایه‌پردازی شده و به آن‌ها حجم داده است. مصطفی در آثارش با دقت بر رعایت کوچکی و بزرگی اجسام و انسان‌ها در تصاویر یا دور و نزدیک بودنشان، فضاسازی و پرسپکتیو را رعایت کرده است. تصویر زنان در آثار این تصویرساز تقریباً با صورتی یکسان رسم شده است، اما زاویه ترسم صورت‌ها و محل قرارگیری آن‌ها در صفحه متفاوت است. مصطفی در *مثنوی‌الاطفال* برعکس خمسه نظامی، تصاویر را خیال‌انگیز و زیباتر به تصویر کشیده است. تصاویر *مثنوی‌الاطفال* از جنبه روایی بسیار بالایی برخوردار است. مصطفی در کارهایش بیشتر تصاویر را به‌صورت شلوغ به تصویر درآورده است، اما با هنر دستان او این شلوغی باعث دلزدگی یا خستگی چشم مخاطب نمی‌شود، زیرا با مهارت بسیار بالایی توسط هنرمند ترسیم شده است، به‌طوری‌که بیننده را ترغیب می‌کند تا به تصویر دقت بیشتری نموده و بهتر ببیند. مصطفی همچنین در آثار خود به حیوانات توجه ویژه‌ای دارد و تصاویر آن‌ها را نیز با تحرک به نمایش درآورده است. ترکیب‌بندی و یکپارچگی در تصاویر این هنرمند بسیار مشهود است. او به حرکت خطوط در تصاویر و ارتباط اشیاء و اجسام با یکدیگر توجه ویژه‌ای داشته و درنتیجه فضاهای خالی در آثار او کمتر مشاهده می‌شود. ترکیب‌بندی‌هایی که میرزا مصطفی در آثار مختلفش همچون *مثنوی‌الاطفال*، استفاده کرده است، بیشتر مستطیلی، دایره‌ای و مثلثی است. او از حجم‌نمایی و هاشور در تصاویر استفاده زیادی نموده و در بیشتر موارد موضوع اصلی را نزدیک به وسط صفحه قرار داده و برای نمایش صخره‌ها در مصورسازی‌هایش از حلقه‌های منحنی شده استفاده کرده است (کوکلان، ۱۳۸۰: ۵۴).

تجزیه و تحلیل تصویرسازی‌ها

کتاب *مثنوی‌الاطفال* دارای ۸۶ داستان و برخوردار از ۴۴

تصویر است که هر یک خط داستانی یکی از اشعار کتاب را مستقلاً دنبال می‌کند. در این کتاب، در ۷ داستان و برخوردار از ۸ تصویرسازی به داستان‌های انبیاء الهی اشاره شده است: ۱. داستان مردی که از عزرائیل می‌گریخت (مربوط به سلیمان (ع)، ۱ تصویر)، ۲. ملاقات موسی (ع) با شبان (۱ تصویر)، ۳. مردی که دعا می‌کرد و طلب روزی حلال می‌نمود (مربوط به داوود (ع)، ۲ تصویر)، ۴. گریختن عیسی (ع) از فرد احمق (۱ تصویر)، ۵. استدعا نمودن شخصی از موسی (ع) زبان بهایم را (۱ تصویر)، ۶. گم کردن حلیمه پیغمبر (ص) را (۱ تصویر)، ۷. مهمان شدن کافران در خدمت پیغمبر (ص) (۱ تصویر). در راستای هدف پژوهش و سؤال مطروحه، هرکدام از تصاویر از منظر شخصیت‌های داستان، مشابهت و تفاوت‌های ایجادی با متن مکتوب (اشعار) و ارتباط آن‌ها با یکدیگر و حالات و پوشش‌های هر شخصیت انسانی یا حیوانی داستان و افزایش و کاهش‌های احتمالی از سوی تصویرساز بررسی و به جزئیات تصویری و ویژگی‌های آن در ادامه پرداخته خواهد شد.

مردی که از عزرائیل می‌گریخت

داستان درباره مردی است که روزی با صورت زرد و ترسیده به سرای سلیمان (ع) می‌رود و نبی الهی از او علت این ترس و عجله را پرسیده و مرد پاسخ می‌دهد که قبل از آمدن به این مکان، عزرائیل را دیده است که خشمگین به او می‌نگریسته و قصد داشته که جانش را بگیرد. مرد از سلیمان (ع) خواهش می‌کند که به‌وسیله باد او را به هندوستان بفرستد تا از مرگ نجات پیدا یابد. سلیمان (ع) نیز تقاضای مرد را اجابت و او را به‌وسیله باد به دورترین جزیره در هندوستان می‌فرستد. بعد از آن سلیمان (ع)، عزرائیل را در سرای خود ملاقات می‌کند و از او می‌پرسد چرا به مرد با خشم نگاه کرده‌ای؟ عزرائیل با تعجب می‌گوید: من از خشم به او نگاه نکردم، بلکه نگاهم به‌واسطه تعجب بود! خداوند دستور داده بود که همان روز جان او را در هندوستان بگیرم و من در فکر این بودم که او اگر بال هم داشته باشد نمی‌تواند در زمانی که برای مرگش تعیین‌شده، در هندوستان حضور داشته باشد، اما بعد از اینکه به دستور الهی به هندوستان رفتم، او را در آنجا یافتم و جانش را گرفتم:

«[...] ساده مردی چاشتگاهی در رسید — در سرا عدل سلیمانی دوید
رویش از غم زرد و لب هر دو کبود — پس سلیمان گفت: ای خواجه چه بود؟
گفت: عزرائیل در من این‌چنین — یک نظر انداخت پر از خشم و کین
گفت: هین اکنون چه می‌خواهی بخواه؟ — گفت فرما باد را ای جان‌پناه
تا مرا زین‌جا به هندستان برد — بوک[1] بنده کان طرف شد جان برد [...]»

تصویر در سرای سلیمان (ع) را مصور ساخته و شخصیت‌های اصلی (سلیمان (ع) و مرد فراری از عزرائیل) را می‌توان مشاهده کرد. چهره پریشان و ترسیده مرد در مقابل تخت نبی‌الله ترسیم‌شده است. در کنار این افراد، حیوانات مختلفی که سلیمان (ع) با آن‌ها قادر به سخن گفتن بود از جمله طاووس، هدهد، شتر، روباه، اسب، خرچنگ، شیر، پلنگ و غیره نیز تصویرسازی شده‌اند. داخل کادر، مرد با چهره‌ای پریشان و ترسیده از عزرائیل عاجزانه دستانش را به‌سوی سلیمان (ع) برای درخواست خود دراز کرده است[2]. در دو طرف مرد تعدادی از اجنه با بال‌های کوچک و پاهای شبیه به سُم و دیوها (شیاطین) نیز حضور دارند که بنا متن قرآن، در نزد سلیمان (ع) حضور مادی داشته‌اند[3]. نکته قابل‌توجه ماری است که در کنار مرد به تصویر کشیده شده است و در ادبیات نماد باطنی فریبنده و هوای نفسانی و دنیوی است و اشاره به این دارد که مرد تحت تأثیر ظاهر دنیا و لذت‌های زودگذر آن است و نمی‌خواهد آن را ترک کند.

---

۱. باشد که.

۲. بر اساس متن قرآن، انجام درخواست مرد، از جمله توانایی های الهی بود که سلیمان(ع) به انجام آن توانا بود. «وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ؛ و برای سلیمان تندباد را [رام کردیم] که به فرمان او به سوی سرزمینی که در آن برکت نهاده بودیم جریان می یافت و ما به هر چیزی دانا بودیم» (سوره انبیاء: آیه ۸۱).

۳. «وَمِنَ الشَّيَاطِينِ مَنْ يَغُوصُونَ لَهُ وَيَعْمَلُونَ عَمَلًا دُونَ ذَلِكَ وَكُنَّا لَهُمْ حَافِظِينَ؛ و برخی از شیاطین بودند که برای او غواصی و کارهایی غیر از آن میکردند و ما مراقب [حال] آنها بودیم» (سوره انبیاء: آیه ۸۲).

تصویر ۱: التماس مرد به سلیمان (ع) (مفتاح‌الملک، ۱۳۰۹: ۳۵)
Image 1: A Man Seeking Audience with Soleiman (Meftah al-Mulk, 1309: 35)

جدول ۲: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان مردی که از عزرائیل می‌گریخت (مأخذ: نگارندگان)
(Comparative Analysis of Characters in the Story "Man Fleeing from Ezrael" (Source: Authors :۲ Table

			تصویرسازی	متن
	حالت جسمی	نشسته	*	
	حالت روحی	متعجب	*	*
سلیمان (ع)	چهره	پوشیده	*	
	پوشش	پیراهن بلند ساده	*	
		عمامه	*	
خدمتگزار	سن	میان‌سال	*	
	حالت جسمی	دست‌به‌سینه	*	
	حالت روحی	متعجب	*	
	پوشش	قبا بلند	*	
		عمامه	*	
	حالت روحی	پریشان	*	*
		ناراحت	*	*
	حالت بدن	مُلتَمِس	*	*

جدول ۲: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان مردی که از عزرائیل می‌گریخت (مأخذ: نگارندگان)
Table ۲: Comparative Analysis of Characters in the Story "Man Fleeing from Ezrael" (Source: Authors)

مرد	ظاهر	میان‌سال	*	
		پیراهن	*	
	پوشش	کمربند	*	
		کلاه نمدی	*	
	سن	میان‌سال	*	
	حالت جسمی	گوش به‌فرمان	*	
مردان شاهد	حالت روحی	متعجب	*	
	پوشش	کلاه	*	
		پیراهن	*	
شیاطین	حالت جسمی	فرمان‌بردار و دست به سینه	*	
	حالت روحی	متعجب	*	
جنیان	حالت بدن	فرمان‌بردار و دست به سینه	*	
	حالت روحی	متعجب	*	
	طاووس	نظاره‌گر	*	
	هدهد	نظاره‌گر	*	
	شتر	نظاره‌گر	*	
	اسب	نظاره‌گر	*	
	خرچنگ	نظاره‌گر	*	
حیوانات	شیر	نظاره‌گر	*	
	پلنگ	نظاره‌گر	*	
	لاک‌پشت	نظاره‌گر	*	
	خرگوش	نظاره‌گر	*	
	روباه	نظاره‌گر	*	
	مار	نظاره‌گر	*	
	زنبور	نظاره‌گر	*	
	کبک	نظاره‌گر	*	
	بزکوهی	نظاره‌گر	*	

مبنی بر بررسی تطبیقی دریافت می‌شود که در تصویرسازی این داستان، هم‌راستا با اشعار، شخصیت‌های اصلی (مردِ

فردوس هنر
شماره نهم
تابستان ۱۴۰۱

گریزان و سلیمان (ع)) حضور دارند چهره ترسیده و پریشان مرد و حالت بدن عاجزانه او و حضور سلیمان (ع) باتوجه‌به متن مکتوب تصویرسازی شده است. میرزا مصطفی سرای سلیمان (ع) را نیز به تصویر درآورده است و مبنی بر رویکردی افزایشی، از عناصر دیگر همچون موجودات طبیعی و فراطبیعی که در خدمت و تحت امر سلیمان (ع) بودند، اما در متن به آنان اشاره نگردیده، در راستای نمایش قدرت فرابشری این نبی الهی، تصویرسازی کرده است. مصطفی با رویکردی کاهشی، از تصویرسازی دیگر شخصیت اصلی (عزرائیل) خودداری نموده و قاب تصویری خود را محدود به زمان درخواست مرد از سلیمان (ع) ساخته است. دراین‌بین در راستای ایجاد فضای بصری متراکم خدمتگزار و مردان شاهد نیز به تصویر افزوده شده‌اند. در کلیه تصاویر شخصیت‌های انسانی متأثر از هنجارهای حاکم بر جامعه تصویرسازی شده‌اند (همچون پوشش و ظاهر) و موجودات فراطبیعی افرادی (شیاطین و جنیان) تا حد گسترده‌ای بر اساس باورهای عامیانه و سلیقه هنری میرزا مصطفی خلق‌شده‌اند.

ملاقات موسی (ع) با شبان

داستان درباره روزی است که موسی(ع) چوپانی را در راه مشاهده می‌کند که مشغول رازونیاز به زبان ساده و عامیانه با خداوند است و می‌گوید: خدایا من نوکری تو را می‌کنم و موهایت را شانه می‌زنم و لباس‌هایت را رفو می‌کنم و می‌دوزم. خدایا جان من و فرزندانم به فدای تو. از شیر گوسفندانم به تو خواهم داد و دستانت را می‌بوسم و پاهایت را نوازش می‌کنم و هنگام خواب، جای خوابت را پاکیزه می‌کنم. پس موسی(ع) از شنیدن این سخنان ناراحت و پریشان شد و چوپان را برای این‌گونه صحبت باخدا نکوهش نمود و چوپان با ناراحتی سر به بیابان نهاد. در آن لحظه از سوی خداوند به موسی(ع) وحی نازل شد که ای موسی! چرا بنده مرا از من جدا کردی؟ تو آمده‌ای که انسان‌ها را به من وصل کنی نه این‌که آن‌ها را از من جدا کنی. پس موسی(ع) بی‌درنگ به دنبال مرد چوپان راهی بیابان می‌شود:

[...] گفت موسی‌های خیره‌سر شدی — خود مسلمان تاشده کافر شدی
این چه ژاژ[1] است این چه کفر است و فشار — پنبه‌ای اندر دهان خود فشار
کند کفر تو جهان را کنده کرد — کفر تو دیبای دین را ژنده[2] کرد
چارق و پاتابه لایق مر تو راست — آفتابی را چنین‌ها کی رواست
گر نبندی زین سخن تو حلق را — آتشی آید بسوزد خلق را
گفت ای موسی دهانم دوختی — وز پشیمانی تو جانم سوختی
جامه را بدرید و آهی کرد و تفت — سر نهاد اندر بیابانی و رفت [...]

(مفتاح‌الملک،۱۳۰۹: ۷۸-۷۹)

در این تصویرسازی مکالمه موسی(ع) با چوپان در لحظه پایانی داستان، ترسیم شده است. چهره موسی(ع) به‌وسیله هاله‌ای از نور پوشانیده و چوپان در حالی مشاهده می‌شود که از سخنان موسی(ع) منقلب و پریشان شده است. میرزا مصطفی بادقت قسمت‌های خالی تصویر را پر ساخته است، چنان‌که به‌عنوان نمونه قسمت بالای تصویر، درختی از دل کوه برخواسته و آسمان خالی را پوشانیده و زمین با گوسفندان و گیاهان پوشیده و به‌وسیله هاشور، حجم را در تصویر ایجاد نموده است.

---

۱. سخن بیهوده
۲. کهنه، فرسوده

تصویر ۲: ملاقات موسی (ع) با چوپان (مفتاح‌الملک، ۱۳۰۹: ۸۰)
Image 2: Moses' (AS) Encounter with the Shepherd (Miftah al-Mulk, 1309: 80)

جدول ۳: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان ملاقات موسی (ع) با شبان (مآخذ: نگارندگان)
Table 3: Comparative Analysis of Characters in the Story "Encounter of Moses (AS) with the Shepherd" (Source: Authors)

			تصویرسازی	متن
	حالت جسمی	در حال گفتگو	*	*
	حالت روحی	درخواست‌گر	*	*
موسی (ع)	چهره	هاله نور	*	
	پوشش	قبا	*	
	ابزار	عصا	*	
	حالت جسمی	در حال دویدن	*	*
	حالت روحی	ناراحت	*	*
شبان		پریشان	*	*
	سن	میان‌سال	*	
	پوشش	لباس چوپانی	*	*
حیوانات	گوسفندان		*	*

مبنی بر بررسی تطبیقی دریافت می‌شود که شخصیت‌های اصلی داستان (موسی (ع) و چوپان) در تصویر حضور و از منظر زمانی، لحظه پریشان چوپان بعد از شنیدن گفتار موسی (ع) تصویرسازی شده است. چهره موسی (ع) همچون تصویر پیشین با هاله نور پوشیده شده و از حالت بدن موسی (ع) می‌توان به هنگامه درخواستِ بازگشتِ او از چوپان پی برد. میرزا مصطفی مکانی برای شخصیت‌های غیرانسانی (حضور گوسفندان) را بر اساس تکنیک هنری‌اش انتخاب و در ترسیم ظاهر و پوشش موسی (ع) و چوپان مبنی بر سلیقه شخصی متأثر از هنجارهای اجتماعی عمل نموده است. آنچه مشهود

است در شخصیت‌گزینی این تصویر، هنرمند تا حد گسترده‌ای به متن مکتوب وفادار بوده و صرفاً در جزییات ظاهری فاقد اطلاعات مذکور در متن، به افزایش و کاهش پرداخته است.

مردی که دعا می‌کرد و طلب روزی حلال می‌نمود

شخصی در زمان داوود(ع) پیوسته در حال دعا بود و طلب روزی بی‌مشقت می‌نمود. مردم که دعاهای او را می‌شنیدند او را به تمسخر می‌گرفتند، اما او بازهم به دعا می‌پرداخت. روزی که مرد در حال دعا بود، گاوی به در خانه او آمد و در را شکست و وارد خانه شد. مرد نیز بی‌درنگ جانِ گاو را گرفت و خدا را شکر کرد که دعایش را قبول کرده است و به او روزی داده است. ناگهان مردی وارد خانه او شد و با دیدن گاو که جانش گرفته‌شده افروخته و به مرد گفت: ای بی‌رحم چرا جان گاو مرا گرفته‌ای؟ مرد نیز گفت: من گناهی ندارم! این گاو را خدا برایم فرستاده است. صاحب گاو عصبانی شد و مرد را کتک زد و پس از آن به نزد داوود(ع) برد:

«[...] پس گلوی گاو ببرید آن زمان — بی‌توقف بی‌تأمل بی‌امان
چون سرش ببرید شد سوی قصاب — تا اهابش[1] برکند در دم شتاب
صاحب گاوش بدید و گفت هین — ای بظلمت گاو من گشته زمین
هین چرا کشتی بگو گاو مرا؟ — ابله طرّار[2] انصاف اندرا [...]»

(مفتاح الملک،۱۳۰۹: ۱۲۰)

تصویر ۳: کشتن گاو از سوی مردِ دعاگو (مفتاح‌الملک،۱۳۰۹: ۱۲۲)

Image 3: Slaughtering of the Cow by the Pious Man (Miftah al-Mulk, 1309: 122)

داوود(ع) ماجرا را جویا شد و صاحب گاو داستان را تعریف کرد. نبی الهی توضیحات مردی که گاو را کشته بود نیز شنید و پس از آن به محراب رفت و وحی بر او نازل شد و داوود(ع) حقیقت را فهمید. پس از خلوتگاه بیرون آمد و به صاحب گاو گفت:

۱. پوست حیوان
۲. حیله‌گر، دزد

حق باکشنده گاو است. پس حاضرین از این حکم متعجب و عده‌ای اعتراض کردند. سپس داوود(ع) گفت: به صحرا برویم تا واقعیت را برای شما بازگو کنم. همه رفتند تا به درختی پرشاخ و برگ رسیدند. داوود(ع) گفت: از زیر این درخت بوی خون را حس می‌کنم. صاحب گاو از غلامان پدرِ این مرد بوده که او را کشته و همه اموالش را تصاحب کرده است و او به دلیل عجله‌ای که داشته با همان کاردی که فرد را به قتل رسانده، او را خاک نموده است. مردم با کندن زمین کارد را پیدا می‌کنند که نام صاحب گاو بر آن نوشته‌شده و حقیقت برملا می‌شود:

«[...] چون که داوود بنی آمد برون — گفت هین چون است این احوال چون
مدعی گفت: ای بنی الله داد — گاو من در خانه او اوفتاد
کشت گاوم را بپرسش که چرا — گاو من کشت او بیان کن ماجرا
گفت داوودش بگو ای بوالکرم[1] — چون تلف کردی تو ملک محترم
هین پراکنده نگو حجت بیار — تا به یک‌سو گردد این دعوی و کار [...]»

(مفتاح‌الملک،۱۳۰۹: ۱۲۴)

تصویر ۴: مجلس دادخواهی نزد داوود (ع) (مفتاح‌الملک،۱۳۰۹: ۱۲۵)
Image 4: Court of Justice in the Presence of David (AS) (Miftah al-Mulk, 1309: 125)

داستان شامل دو تصویر است. در تصویر اول ماجرای کشتن گاو به دست مردِ دعاگو و رسیدن صاحب گاو به این صحنه و عصبانیت او تصویرسازی گردیده و مردم نیز اطراف آن دو اجتماع کرده‌اند. تصویر دوم مجلس دادخواهی نزد داوود(ع) را نشان می‌دهد که در آن، دو مرد در حال مشاجره در مقابل تخت داوود(ع) ترسیم‌شده و اطرافیان ناظر بر رفتارشان هستند.

۱. بخشنده، صاحب بخشش

جدول ۴: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان مردی که دعا می‌کرد و طلب روزی حلال می‌نمود (مأخذ: نگارنده)

Table 4: Comparative Analysis of Characters in the Story "The Man Who Prayed and Sought Lawful Sustenance" (Source: Author)

کشتن گاو از سوی مردِ دعاگو				
				متن
	حالت روحی	خوشحال	*	*
	حالت جسمی	مقتدر	*	*
مرددعاگو	ابزار	چاقو	*	*
	سن	جوان	*	
	پوشش	پیراهن	*	
		کلاه	*	
	حالت روحی	خشمگین	*	*
	حالت جسمی	در حال هجوم	*	
صاحب‌گاو	سن	میان‌سال	*	
	پوشش	کلاه	*	
		پیراهن	*	
	حالت روحی	متفکر	*	
		متعجب	*	
	حالت جسمی	ایستاده	*	
حضار	سن	جوان-میان‌سال	*	
		کلاه	*	
	پوشش	عبا	*	
		قبا	*	
گاو	حالت	مرده	*	*
مجلس دادخواهی نزد داوود (ع)				
	حالت روحی	متفکر	*	*
داوود (ع)	حالت جسمی	نظاره‌گر	*	*
	پوشش	قبا	*	
		عبا	*	
صاحب گاو	حالت جسمی	در حال درگیری	*	*
	حالت روحی	عصبانی	*	*

جدول ۴: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان مردی که دعا می‌کرد و طلب روزی حلال می‌نمود (مأخذ: نگارنده)
Table 4: Comparative Analysis of Characters in the Story "The Man Who Prayed and Sought Lawful Sustenance" (Source: Author)

	پوشش	پیراهن	*	
		کلاه	*	
	سن	میان‌سال	*	
	حالت جسمی	در حال درگیری	*	*
	حالت روحی	مضطرب	*	*
مرد دعاگو	سن	جوان	*	
	پوشش	پیراهن	*	
		کلاه	*	
	حالت روحی	متفکر	*	*
		متعجب	*	*
	حالت جسمی	ایستاده	*	
حضار	سن	جوان-میان‌سال	*	
		کلاه	*	
	پوشش	عبا	*	
		قبا	*	

مبنی بر بررسی تطبیقی دریافت می‌شود شخصیت‌های اصلی انسانی و حیوانی (صاحب گاو، مرد دعاگو، داوود(ع) و گاو کشته‌شده) توسط میرزا مصطفی ترسیم‌شده است. در تصویر نخست، لحظاتی اندک پس از مرگ گاو مشاهده می‌شود که گاوِ کشته، صاحب گاو حضوریافته و مرد دعاگو نیز چاقو به دست مقابل یکدیگر قرار داشته و در حال گفت‌وگو هستند و حاضرین، شاهد بر این ماجرا و در حال قضاوت هستند. در تصویر دوم، مجلس دادرسی داوود(ع) تصویرسازی شده است که در آن شاکی و متهم ضمن درگیری و مشاجره به بیان گفتارشان می‌پردازند و داوود(ع) و حضار مستقیماً در حال مشاهده رفتار آنان هستند. میرزا مصطفی در هر دو تصویر، نقطه اوج داستان (کشتن گاو و رفتن به نزد داوود(ع)) را تصویرسازی کرده است. هنرمند ضمن وفاداری به شخصیت‌پردازی بر اساس متن داستان، در تصویر اول، حضاری را به تصویر افزوده است.

گریختن حضرت عیسی (ع) از فرد احمق

روزی عیسی(ع) در حال فرار و بسیار هراسان بود. فردی او را می‌بیند و می‌گوید چه شده و از چه می‌گریزی؟ عیسی(ع) پاسخ می‌دهد: از فرد نادان فرار می‌کنم. فرد می‌گوید: تو همان نیستی که کور را بینا و مرده را زنده می‌کند؟ عیسی(ع) می‌گوید: آری من همانم. فرد می‌گوید: پس از چه می‌ترسی که این‌گونه فرار می‌کنی؟ عیسی(ع) می‌گوید: هزاران بار برای درمان فردی تلاش کردم، اما نشد. مرد دلیل را می‌پرسد و عیسی(ع) می‌گوید: حماقت قهر خداوند است، اما کوری و کری تجربه‌ای برای انسان:

«[...] عیسی مریم به کوهی می‌گریخت / شیر گویی خون او می‌خواست ریخت
آن‌یکی در پی دوید و گفت: خیر / در پیت کس نیست چه بگریزی چو طیر
با شتاب او آن‌چنان می‌تاخت جفت / کز شتاب خود جواب او نگفت
یک دو میدان در پی عیسی براند / پس بجد جد عیسی را بخواند
کز پی مرضات حق یک‌لحظه بیست / که مرا اندر گریزت مشکلیست
از که این‌سو می‌گریزی ای کریم / نه پیت شیر و نه خصم و خوف و بیم
گفت: از احمق گریزانم برو / می‌رهانم خویش را، بندم مشو [...]»

(مفتاح‌الملک،۱۳۰۹: ۱۳۷)

تصویرسازی، قسمتی از داستان را نشان می‌دهد که عیسی(ع) از صحبت‌های فرد احمق ترسیده و در حال فرار از او به‌سوی کوه و صحرا است. در راه، مردی عیسی(ع) را در این حال می‌بیند و متعجب از او علت این عجله و فرار را جویا می‌شود. پس عیسی(ع) نیز در حال فرار علت را برای مرد توضیح می‌دهد.

تصویر۵: گریختن عیسی (ع) از احمق (مفتاح‌الملک،۱۳۰۹: ۱۳۹)

Image 5: Escape of Jesus from the Fool (Miftah al-Mulk, 1309: 139)

جدول ۵: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان گریختن عیسی(ع) از احمق (مأخذ: نگارندگان)

Table 5: Comparative Analysis of Characters in the Story "Escape of Jesus from the Fool" (Source: Authors)

			تصویرسازی	متن
	حالت چهره	پوشیده	*	
		نورانی	*	
	سن	نامشخص		

جدول ۵: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان گریختن عیسی(ع) از احمق (مأخذ: نگارندگان)
Table 5: Comparative Analysis of Characters in the Story "Escape of Jesus from the Fool" (Source: Authors)

عیسی (ع)	حالت روحی	مضطرب	*	*
	حالت جسمی	در حال دویدن	*	*
		قبا	*	
	پوشش	کمربند	*	
		پیراهن	*	
	حالت جسمی	ایستاده	*	*
	حالت روحی	متعجب	*	
مرد رهگذر	سن	میان‌سال	*	
		پیراهن بلند	*	
	پوشش	عمامه	*	
		کمربند	*	
حیوانات	خرگوش		*	
	آهو		*	

مبنی بر بررسی تطبیقی دریافت می‌شود، دو شخصیت اصلی (عیسی(ع) و مرد رهگذر) توسط میرزا مصطفی تصویرسازی شده‌اند. هنرمند چهره عیسی(ع) را در هاله نور مخفی نموده، اما باتوجه‌به حرکات بدن عیسی(ع)، اضطراب و فرار او نمایان است. او با نشان دادن حرکات بدن در مرد رهگذر که با حالت تعجب و پرسش ایستاده است، مستقیماً به داستان و پرسش او از عیسی(ع) اشاره دارد. دیگر شخصیت‌های افزوده توسط میرزا مصطفی که در شعر به آن اشاره نشده است، شامل حیوانات (خرگوش و آهو) است. پوشش افراد نیز طبق سلیقه هنری تصویرساز و باتوجه‌به هنجارهای جامعه ترسیم شده است.

استدعا نمودن شخصی از موسی (ع) زبان بهایم را

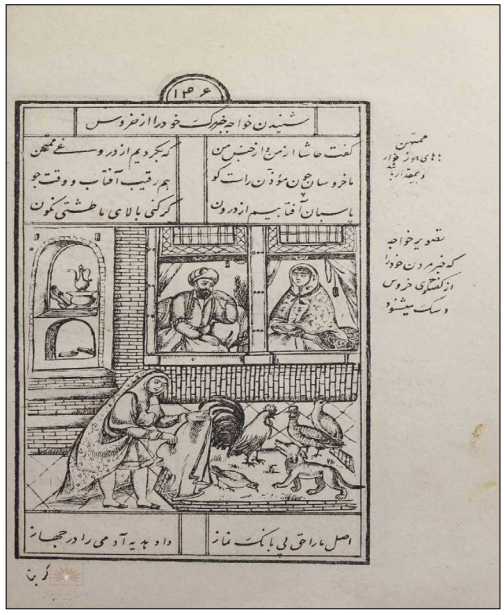
مردی از موسی(ع) درخواست می‌کند تا زبان حیوانات را به آموزش دهد. موسی(ع) او را از این کار منصرف می‌کند، اما مرد بر این خواسته اصرار می‌نماید و بر موسی(ع) وحی می‌آید که خواسته مرد را اجابت کند. موسی(ع) مجدد با دلسوزی به او هشدار می‌دهد، اما مرد قبول نمی‌کند و می‌گوید: لااقل زبان خروس و سگ خانه‌ام را به من تعلیم بده و موسی(ع) خواسته او را برآورده می‌کند. صبح روز بعد، مرد در حیاط منزلش بود و کنیز همان موقع باقیمانده سفره غذا را در حیاط تکاند و تکه نانی به زمین می‌افتد و خروس سریع آن را برمی‌دارد. سگ از این کار خروس گله می‌کند، اما خروس به او می‌گوید: نگران نباش، اسب این مرد فردا می‌میرد و تو می‌توانی از لاشه آن یک دل سیر بخوری. مرد که این را می‌شنود سریع اسب را می‌فروشد. فردای آن روز دوباره سگ به خروس گله می‌کند و خروس می‌گوید فردا قاطر این مرد می‌میرد و می‌توانی از آن بخوری. مرد که این را می‌شنود سریع قاطر را می‌فروشد. فردای آن روز سگ دوباره خروس را ملامت می‌کند، اما خروس می‌گوید: فردا غلام این خانه می‌میرد و تو از مجلس عزا و غذاهای برجای‌مانده می‌توانی بخوری. مرد با شنیدن این حرف غلام را نیز می‌فروشد. فردای آن روز مثل قبل سگ نزد خروس می‌آید و خروس می‌گوید من به تو درست گفته‌ام بدان که فردا صاحب این خان می‌میرد و تو از غذای مجلس او می‌توانی شکم خود را سیر کنی. مرد که این را می‌شنود هراسان نزد موسی(ع) می‌رود و می‌گوید: مرا یاری دِه که فردا اجل من فرامی‌رسد. موسی(ع) به او می‌گوید: به تو هشدار داده بودم،

اما قبول نکردی. اکنون تنها کمکی که می‌توانم انجام دهم این است که تو را با ایمان از این دنیا ببرم و آن مرد با ایمان از دنیا می‌رود:

«[...] بامدادان از برای امتحان ایستاد او منتظر بر آستان
خادمه سفره بیفشاند و فتاد پاره نان بیات آثار زاد
در ربود آن را خروسی چون کرو گفت سگ کردی تو بر ما ظلم رو
دانه گندم تو تانی خورد و من عاجزم در دانه خوردن در وطن [...]»

(مفتاح‌الملک،۱۳۰۹:۱۴۴)

تصویرسازی، قسمتی از داستان را نشان می‌دهد که کنیز سفره را در حیاط می‌تکاند و مرد در کنار همسرش، نزدیک به پنجره مشرف به حیاط قرار دارند و با توجه به توانایی که به دست آورده است، در حال مشاهده سگ و خروس و شنیدن مکالمه بین آنان و متعاقباً از گفتار آن متعجب شده است.



تصویر ۶: استدعا نمودن شخصی از موسی زبان بهایم را (مفتاح‌الملک،۱۳۰۹:۱۴۶)

Image 6: A Person Requesting Moses to Interpret the Language of Animals (Miftah al-Mulk, 1309: 146)

جدول ۶: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان استدعا نمودن شخصی از موسی (ع) زبان بهایم را (مأخذ: نگارندگان)

Table 6: Comparative Analysis of Characters in the Story "Requesting Moses (AS) to Interpret the Language of Animals" (Source: Authors)

			تصویرسازی	متن
	حالت روحی	منتظر	*	*
	حالت جسمی	نشسته	*	*
مرد	سن	میان‌سال	*	
		قبا	*	

جدول ۶: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان استدعا نمودن شخصی از موسی (ع) زبان بهایم را (مأخذ: نگارندگان)
Table 6: Comparative Analysis of Characters in the Story "Requesting Moses (AS) to Interpret the Language of Animals" (Source: Authors)

	پوشش	پیراهن	*	
		کمربند	*	
		عمامه	*	
	حالت جسمی	نشسته	*	
همسر مرد	حالت روحی	نظاره‌گر	*	
	سن	جوان	*	
	پوشش	چارقد	*	
	حالت جسمی	تکاندن سفره	*	*
	حالت روحی	نظاره‌گر	*	*
	ظاهر	جوان	*	
کنیز		چادر	*	
	پوشش	چارقد	*	
		جوراب	*	
		شلیته	*	
	سگ		*	*
حیوانات	خروس		*	*
	کبک		*	
	بوقلمون		*	

مبنی بر بررسی تطبیقی دریافت می‌شود میرزا مصطفی علاوه بر شخصیت‌های اصلی بخشی از داستان (کنیز و مرد، سگ و خروس)، در روندی افزایشی در شخصیت‌پردازی انسانی و حیوانی، همسر مرد، کبک و بوقلمون را نیز تصویرسازی نموده است که این موارد در شعر ذکر نگردیده و تصویرساز باتوجه‌به سلیقه هنری، به این اقدام پرداخته است. در شعر به‌ظاهر و پوشاک و جزئیات مرتبط به آن اشاره نشده، اما هنرمند باتوجه‌به دوره‌ای که در آن زیسته است و هنجارهای حاکم، به تکمیل آن پرداخته است.

گم کردن حلیمه پیغمبر (ص) را

داستان درباره حلیمه دایه حضرت محمد(ص) است. زمانی که پیامبر(ص) را از شیر گرفت برای سپردنش به دست عبدالمطلب، به کعبه رفت و در همان هنگام صدایی او را مخاطب قرار داد، حلیمه هرچه اطراف را نگریست صاحب‌صدا را نیافت و به همین علت پیامبر(ص) را بر زمین گذاشت تا در پی یافتن صاحب‌صدا برود. او به گشتن ادامه داد، اما به نتیجه نرسید. سپس به سمت پیامبر(ص) آمد تا او را بلند کند، اما حضرت را نیافت. حلیمه نگران شد و سراسیمه به اطراف می‌دوید و از مردم سراغ کودک را می‌گرفت و مردم اظهار بی‌اطلاعی می‌کردند. در همان هنگام، پیرمردی عصازنان به او نزدیک شد و ماجرا را جویا شد. حلیمه ماجرا را توضیح داد و پیرمرد گفت: نگران نباش. من بزرگی را به تو نشان خواهم داد

که او می‌گوید طفل کجاست. حلیمه خوشحال شد و پیرمرد او را نزد بُتی برد و رو به آن سجده کرد و گفت: ای خداوند بزرگ این زن طفلی را گم نموده که اسم او محمد است. همین‌که پیرمرد اسم پیامبر(ص) را بیان کرد، ناگهان همه بت‌ها گفتند: پیرمرد تو چه می‌گویی که ما همگی به‌وسیله او نابود می‌شویم. پیرمرد از ترس عصا از دستش افتاد. از آن‌سو عبدالمطلب که خبر گم‌شدن محمد(ص) را شنید، شیون‌کنان و ناراحت خود را به کعبه رساند و به راز و نیاز با خدا پرداخت. ناگهان ندا آمد که محمد(ص) در صحرا مشغول به بازی در زیر درخت است:

«[...] چون محمد گفت، آن جمله بتان — سرنگون گشتند و ساجد آن زمان
که برو ای پیر این چه جست‌وجوست — آن محمد را که عزل ما دروست
ما نگون و سنگ سارانیم از او — ما کساد و بی‌عیارانیم از او
آن خیالاتی که دیدندی ز ما — وقت فترت گاه‌گاه اهل هوا
گم شود چون بارگاه او رسید — آب آمد مر تیمم را درید
دور شو ای پیر، فتنه کم فروز — هین ز رشک احمدی ما را مسوز
دور شو بهر خدا ای پیر تو — تا نسوزی زآتش تقدیر تو
این چه دمّ اژدها افشردنست — هیچ‌دانی چه خبر آوردنست!
زین خبر خون شد دل دریا و کان — زین خبر لرزان شود هفت‌آسمان
چون شنید از سنگ‌ها پیر این سخن — پس عصا انداخت آن پیر کهن
پس ز لرز و خوف و بیم آن ندی — پیر دندان‌ها بهم برمی‌زدی
آنچنان کاندر زمستان مرد عور — او همی لرزید و می‌گفت ای صبور
چون در آن حالت بدید آن پیر را — پا و سر گم کرد زن تدبیر را [...]»

(مفتاح‌الملک،۱۳۰۹:۱۷۱)

تصویر بخشی از داستان را روایت می‌کند که پیرمرد برای کمک به حلیمه برای یافتن محمد(ص) او را به بت‌خانه آورده است تا از بت‌ها کمک بگیرد، اما پیرمرد با آوردن نام کودک، باعث ترسیدن و شکست بت‌ها شده و با ترس و تعجب این صحنه را نگریسته و در پشت سر او حلیمه نیز از این منظره متعجب شده است.

تصویر ۷: گم کردن حلیمه پیغمبر (ص) را (مفتاح‌الملک،۱۳۰۹:۱۷۲)

Image 7: The Lost of the Prophet Muhammad (PBUH) (Miftah al-Mulk, 1309: 172)

جدول ۷: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان گم کردن حلیمه پیغمبر (ص) را (مأخذ: نگارندگان)

Table 7: Comparative Analysis of Characters in the Story "The Lost of the Prophet Muhammad (PBUH)" (Source: Authors)

			تصویرسازی	متن
	حالت روحی	ترسیده	*	*
	حالت جسمی	ملتمس	*	
	سن	پیر	*	*
پیرمرد		پیراهن	*	
	پوشش	کمربند	*	
		عصا		*
		عمامه	*	
	حالت روحی	متعجب	*	*
	حالت جسمی	ایستاده	*	
حلیمه	سن	جوان	*	
	پوشش	پیراهن بلند	*	
		چارقد	*	
	حالت روحی	ترسیده		*
بت‌ها	حالت جسمی	در حال سقوط-شکسته	*	*

مبنی بر بررسی تطبیقی دریافت می‌شود تصویرساز دو شخصیت اصلی (پیرمرد و حلیمه) را موردتوجه داشته است. پیرمرد و حلیمه که از تعجب به بت‌های در حال صحبت خیره شده و ترسیده‌اند. دراین‌بین، حضور بت‌ها به‌عنوان شخصیت‌هایی در ظاهر فاقد جان، اما در داستان دارای عقل و درک تصویرسازی شده‌اند و متعاقباً میرزا مصطفی به‌واسطه خلاء اطلاعاتی در این حوزه، سلیقه هنری خود را اعمال نموده است، چنان‌که در نمایش ظاهر و پوشش پیرمرد و حلیمه، هنجارها و سلیقه هنری او مشهود است.

مهمان شدن کافران در خدمت پیغمبر (ص)

روزی تعدادی کافر در مسجد به پیامبر (ص) گفتند: ما از راه دوری آمده‌ایم به ما پناه بده. پیامبر (ص) نیز رو به اصحاب نمود و فرمود: هرکدام از شما یک نفر را به خانه خود برده و از او پذیرایی کند. هر فرد یکی از کافران را انتخاب و در آخر یکی از کافران که هیکلی چاق و فربه داشت باقی ماند و کسی حاضر به میزبانی او نشد. پی پیامبر (ص) مرد را به خانه خود برد و هنگام شام اهل خانه هرچه که بر سر سفره می‌گذاشتند، او سریع می‌بلعید، چنان‌که به‌اندازه هجده نفر غذا خورد. آن شب اهل خانه بی‌شام خوابیدند و مهمان به اتاقی که برای خواب آماده‌شده بود، رفت. یکی از افراد که از پرخوری مرد عصبانی بود، درِ اتاقِ او را قفل کرد و رفت. نیمه‌شب مرد با دل‌پیچه بیدار شد و برای قضای حاجت به سمت در دوید، اما با درِ قفل‌شده روبرو شد. او ناچار به بستر بازگشت و به خوابی عمیق فرورفت و در خواب خود را در ویرانه‌ای دید و با خیال راحت خود را تخلیه کرد. ناگهان از خواب پرید و دید رختخواب پر از سرگین است و نمی‌دانست چه کند. صبح زود پیامبر (ص) بی‌آنکه خودش را نشان بدهد، قفل را باز کرد و مرد با سرعت از خانه خارج شد. پس یکی از اهل خانه عصبانی شد،

اما پیامبر (ص) به او گفت: خودم آن بستر را می‌شویم و شروع به شستن نمود. بعد از آن مرد مهمان فهمید که دستبند خود را جاگذاشته و به خانه پیامبر (ص) بازگشت و او را در حال شستن بستر مشاهده و بسیار از رفتارش پشیمان شد و عجز و ناله کرد و به‌پای پیامبر (ص) افتاد. پیامبر (ص) با مهربانی با او رفتار کرد و مرد بعد از دیدن مهربانی او به اسلام گروید و شب را مهمانش شد، اما برای شام کمی شیر خورد و دست از غذا خوردن کشید. پیامبر (ص) به او اصرار کرد که بیشتر بخورد، اما مهمان گفت: کاملاً سیر شدم و همه اهل خانه متعجب شدند. پیامبر (ص) فرمود: از زمانی که این مرد مسلمان شده است، دست از طمع و حرص کشیده است:

«[...] کافران مهمان پیغمبر شدند — وقت شام ایشان به مسجد آمدند
کامدیم ای شاه ما اینجا قنق — ای تو مهماندار اسکان افق
بینوائیم و رسیده ما ز دور — هین بیفشان بر سر ما فضل نور
رو بیاران کرد آن سلطان راد — دستگیر جمله شاهان و عباد
گفت: ای یاران من قسمت کنید — که شما پر از من و خوی منید
هریکی یاری یکی مهمان گزید — در میان بُد یک شکم زفت عنید
جسم ضخمی داشت کس او را نَبُرد — ماند در مسجد چو اندر جام دُرد [...]»

(مفتاح‌الملک، ۱۳۰۹: ۱۹۷)

تصویرسازی، قسمتی از داستان را نمایش می‌دهد که کافران به مسجد رسیده و درخواست پناه دادن از سوی پیامبر(ص) را می‌کنند و هرکدام از اصحاب یکی از کافران را برای پذیرایی انتخاب نموده است. دراین‌بین، یکی از کافران که فربه و چاق است تنها مانده و روبه روی پیامبر(ص) ایستاده است.

تصویر ۸: مهمان شدن کافران در خدمت پیغمبر (ص) (مفتاح‌الملک، ۱۳۰۹: ۱۹۸)

Image 8: The Hospitality of Disbelievers in the Service of the Prophet Muhammad (PBUH) (Miftah al-Mulk, 1309: 198)

جدول ۸: مقایسه تطبیقی شخصیت‌های داستان مهمان شدن کافران در خدمت پیغمبر (ص) (مأخذ: نگارندگان)

Table 8: Comparative Analysis of Characters in the Story "The Hospitality of Disbelievers in the Service of the Prophet Muhammad (PBUH)" (Source: Authors)

			تصویرسازی	متن
	حالت روحی	نظاره‌گر	*	*
پیامبر (ص)	حالت جسمی	نشسته بر منبر	*	
	پوشش	عبا	*	
		عمامه	*	
	حالت روحی	کنجکاو	*	
	حالت جسمی	ایستاده	*	*
اصحاب	سن	میان‌سال	*	
		پیراهن بلند	*	
	پوشش	عمامه	*	
		قبا بلند	*	
		کمربند	*	
	حالت روحی	کنجکاو	*	
	حالت جسمی	ایستاده	*	*
کافران	سن	میان‌سال	*	
		عبا	*	
	پوشش	شال	*	
		کمربند	*	
	حالت روحی	ملتمس	*	
	حالت جسمی	ایستاده	*	*
مرد چاق	سن	میان‌سال	*	
	اندام	درشت‌هیکل	*	*
		عبا	*	
	پوشش	شال	*	
		کمربند	*	

مبنی بر بررسی تطبیقی دریافت می‌شود میرزا مصطفی تمامی شخصیت‌های اصلی داستان (پیامبر (ص)، مرد چاق، اصحاب و کافران) را تصویرسازی نموده است. برخلاف تعداد افراد زیادی که در تصویر وجود دارند، هنرمند باتوجه‌به پوشش افراد تلاش داشته تا مخاطب بتواند به‌درستی پیامبر (ص) و یارانشان را از کافرانی که به‌تازگی وارد مسجد شده‌اند

تشخیص دهد. بااین‌حال، به دلیل عدم ذکر تعداد افراد در متن، هنرمند بر اساس فضای کادری موجود، به خلق آنان پرداخته است. دراین‌بین، پوشش کلیه شخصیت‌ها بر اساس فرهنگ اجتماعی-فرهنگی جامعه قاجار و سرزمین‌های عربی مجاور ایران، صورت پذیرفته است.

نتیجه‌گیری

در کمتر از یک دهه پس از ورود چاپ سنگی به ایران، تصویرسازی در کتاب‌های انتشاریافته با این‌گونه از چاپ رواج یافت. کتاب‌های مذکور در راستای بهره‌مندی مخاطبان خاصی تولید شد، چنان‌که ادبیات مکتب‌خانه‌ای گونه‌ای حائز اهمیت بود و دراین‌بین *مثنوی‌الاطفال* در این حوزه قرار می‌گرفت. یکی از ویژگی‌های مهم این اثر، تصویرسازی‌های آن به‌وسیله میرزا مصطفی از نقاشان کتاب‌های چاپ سنگی است که به‌واسطه ماهیت کتاب (روایت داستان‌های آموزنده)، ترسیم شخصیت‌های انسانی و حیوانی به‌عنوان عناصر اصلی، جایگاه ویژه‌ای می‌یافتند. با بررسی صورت پذیرفته از منظر شخصیت‌گزینی در داستان‌های مرتبط به انبیاء الهی در *مثنوی‌الاطفال*، چنین دریافت می‌شود که میرزا مصطفی، شخصیت‌های انسانی و حیوانی را تا حدودی مطابق با ویژگی‌هایی مذکور در داستان‌های کتاب، تصویرسازی کرده است (وفاداری به متنِ اولیه). بااین‌حال، در قسمت‌هایی فراتر از شعر تصاویری در کنار شخصیت‌های اصلی داستان به تصویر درآورده است (افزایش شخصیت‌های بصری) و گاه با کاهش بعضی از شخصیت‌ها یا انتخاب بخشی خاص از داستان، به تصویرسازی واقعه مذکور پرداخته است (کاهش شخصیت‌های بصری). با تطبیق بیشتر دریافت می‌شود که شخصیت‌گزینی در *مثنوی‌الاطفال*، باتوجه‌به سلیقه هنری تصویرساز و پیرو قلم نویسنده کتاب اجرا شده است. شخصیت‌های اصلی در هر داستان باتوجه‌به جنسیت، جایگاه اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و اقلیت‌های مذهبی تصویرسازی شده و پوشش هر شخصیت در داستان باتوجه‌به هنجارهای دوره قاجار که تصویرساز در آن زیست می‌داشته، شکل‌گرفته است. دراین‌بین، میرزا مصطفی نقطه اوج هر داستان را تصویرسازی نموده و در قسمت‌هایی عناصر را کاهش و یا افزایش داده است، اما درمجموع باتوجه‌به سلیقه هنری آثاری انحصاری برای *مثنوی‌الاطفال* خلق گردیده که همواره شخصیت‌های اصلی هر داستان در تصاویر آن بازتاب یافته‌اند؛ چنان‌که کلیت شخصیت‌ها پیرو متن مکتوب و در جزییاتِ مسکوت مانده در متن، ایده‌های شخصی هنرمند و هنجارهای حاکم، تبلوریافته است.

فهرست منابع

قرآن کریم.

ابراهیمی، پارمیس. (۱۳۹۸). «بررسی چگونگی آموزش مفاهیم اخلاقی در سه کتاب *مثنوی الاطفال*، تأدیب الاطفال، فرائد الادب». **پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد**. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

بابازاده، شهلا. (۱۳۷۸). **تاریخ چاپ در ایران**. تهران: کتابخانه طهوری.

تیموری، فاطمه. (۱۳۹۲). «بررسی تربیت کودک در آثار ادبی دوره قاجار (با تکیه‌بر کتاب احمد، *مثنوی الاطفال*، نصایح الاطفال و اخلاق اساسی برای کودکان)». **پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد**. قم: دانشگاه قم.

شچگلوا، الیمپیادا پاولونا. (۱۳۸۸). **تاریخ چاپ سنگی در ایران**. ترجمه پروین منزوی. تهران: معین.

کاشفی‌خوانساری، سیدعلی، و پدرام، نرگس. (۱۳۹۶). «منشی نول‌کشور و بازنویسی ادبیات کودک و نوجوان، بررسی تطبیقی نگار دانش و *مثنوی الاطفال*». **نقد کتاب کودک و نوجوان**. (شماره ۱۳)، ۲۷۵-۲۷۹.

کلانکی، سیده معصومه. (۱۳۹۳). «نگاهی به کتاب مستطاب *مثنوی الاطفال*». **نقد کتاب کودک و نوجوان**. (شماره ۱-۲) ۱۷۵-۱۸۵.

کوکلان، شیوا. (۱۳۸۰). «سیاه‌قلم‌کاران گمنام عهد ناصری (میرزا نصرالله و مصطفی)». **نامه بهارستان**. (شماره ۳)،۵۱-۵۶.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار با تکیه‌بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی). **پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی**. (شماره ۱)، ۲۰۳-۲۳۰.

متینی، جلال. (۱۳۷۶). نگاهی به یک نسخه چاپ سنگی و تصاویر آن. **ایران‌شناسی**. (شماره ۳). ۵۲۸-۵۴۱.

مفتاح‌الملک مازندرانی، محمود. (۱۳۹۷). **مثنوی الاطفال**. نرگس پدرام. تهران: مدرسه.

نورائی‌آشتیانی، محمدعلی. (۱۳۹۰). «عرض حال سلطان الکتاب محلاتی به مجلس». **پیام بهارستان**. (شماره ۱۳). ۴۴۲-۴۴۷.

هاشمی‌دهکردی، حسن. (۱۳۶۳). «چاپ سنگی، حیات تازه‌ای در کتابت». **هنر**. (شماره ۷)، ۹۰-۱۰۷.

Marzolph, Ulrich. *(2001). Narrative Illustration in Persian Lithographed Books. Leiden: Brill.*

Marzolph, Ulrish. (2002). “Der lithographische Druck einer illustrierten persischen Prophetengeschichte (1267/1850)”. *Das gedruckte Buch im Vorderen Orient*. Dortmund, 85-117.

Marzolph, Ulrish. (2011). “The Pictorial Representation of Shiite Themes in Lithographed Books of the Qajar Period”. *The Art and Material Culture of Iranian Shi’ism: Iconography and Religious Devotion in Shi’i Islam*. ed. Pedram Khosronejad. London: I.B.Tauris, 74-103.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2024.558240.1134

مطالعه‌ی تطبیقی عکاسی درباری قاجار و نقوش کاشی قاجاری از منظر وانمایی بودریار

(مورد پژوهی عمارت قاجاری در استان کرمانشاه)

مرتضی صدیقی‌فرد*[1]
۱. عضو هیئت علمی دانشگاه سوره، دانشکده هنر، گروه عکاسی.

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۱/۰۴/۳۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸
صفحه ۱۱۱-۱۰۰

فردوس هنر
شماره نهم
تابستان ۱۴۰۱

بیان مسئله: در دوران قاجار، نوعی از نقاشی با عنوان پیکرنگاری درباری با مختصات زیبایی‌شناسی جدید پدیدار شد که انفصال از سنت نگارگری ایرانی را به همراه داشت. این سنت جدید، در نمایش واقعیت، متفاوت از گذشته عمل می‌کرد که بیشتر شبیه به واقع‌نمایی عکاسانه بود.

هدف پژوهش: پژوهش حاضر با ترسیم نمایی تاریخی از نقاشی پیکرنگاری درباری و عکاسی قاجار، تأثیر زیبایی‌شناسی عکاسانه را بر واقع‌نمایی پیکرنگاری درباری بررسی می‌کند و آن را بر اساس نظریه وانمایی بودریار مطالعه می‌نماید.

سؤال پژوهش: مسئله اصلی پژوهش بررسی تأثیر واقع‌نمایی عکاسانه بر تغییر زیبایی‌شناسی نقاشی پیکرنگاری درباری است.

روش پژوهش: برای رسیدن به پاسخ پژوهش از روش توصیفی و تحلیلی استفاده شده و شیوه‌ی دستیابی به اطلاعات، با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بر اساس مطالعات نظری بوده است. نقاشی‌های بنای صارم‌الدوله بهعنوان موردپژوهشی موردمطالعه قرار گرفتند.

نتیجه‌گیری: با بررسی انجام‌گرفته میان عکاسی دوره قاجار و نقاشی‌های بنای صارم‌الدوله این نکته مشخص شد که عکاسی با ورود به ایران درزمینه شبیه‌سازی و واقع‌نمایی بسیار مؤثر بوده است. شباهت‌های نقاشی‌های این بنا با مختصات زیبایی‌شناسی عکاسانه در ارائه شبیه‌سازی و مفاهیم، بسیار حائز اهمیت بوده و نشان‌دهنده آن است که هنرمندان برای رسیدن به شباهت ظاهری عکس و نقاشی بر پایه واقع‌گرایی تلاش کردند و تفاوت‌ها را به حداقل رساندند. درنهایت از منظر نظام سه‌گانه بودریار چنین نتیجه شد که نقاشی‌های پیکره نگاری درباری، به‌طور خاص آثار بنای صارم‌الدوله در مرحله آغاز مدرنیته تولیدشده‌اند و به‌زعم بودریار به مرحله‌ی تولید، تکثیر و شبیه‌سازی تعلق دارند. هنرمند برای رسیدن به این شبیه‌سازی از تکنیک‌های چاپ و عکاسی کمک گرفته است و ازنظر مفهومی نیز، حضور واقعیت و سوژه بهطور توأمان وجود داشته و در آخر به کمرنگ شدن رابطه‌ی واقعیت و سوژه منتج شده است.

واژگان کلیدی: پیکرنگاری درباری، عکاسی قاجار، نظریه وانمایی، بودریار

Article Research Original
10.30508/FHJA.2024.558240.1134

A Comparative Study of Qajar Court Photography and Qajar Tile Motifs from the Perspective of Baudrillard 's Theory of Representation

(Case Study: A Qajar Mansion in Kermanshah Province)

Morteza Sadighifard*[1]
1. Faculty member of the Sooreh University of Art, Photography Department.

Received: 22/07/2022
Accepted: 08/01/2024
Page 101-111

Abstract

Problem Statement: Iranian painting has long followed its aesthetics, disregarding the productions of other regions. The influence of Western aestheticism on Iranian painting began with the travels of some painters to Europe during the Safavid era, which manifested itself in their artistic assimilation. However, during the Qajar era, the encounter with the realism of photography brought about different depictions by painters. Photography made its way into the court for the first time during the Qajar period, greatly impacting the painterly artists and transforming the representation of reality. Photography was introduced in Iran only three years after its invention in Europe (1839 AD/1255 AH) and initially served the court due to its substantial cost, then the aristocracy, and eventually entered the public sphere of society.

Art during the Qajar period was a politically oriented art supported by the Qajar court in various periods. From the art of portraiture, the painted portrayals of the Shah were produced to legitimize the monarchy and serve political objectives. The last instance of such portraiture can be seen in works influenced by photography. The portraiture of this era was influenced by the art of photography and had significant political, material, and decorative aspects.

Despite the rich artistic heritage of the Qajar era in Iran, there is a need for a comparative study that explores the convergence and divergence between court photography and Qajar tile motifs through the lens of Bourdieu's theory of representation, specifically focusing on the concept of "wannamayi" (display) in the context of Qajar court photography and tile designs. Furthermore, there is a lack of research that investigates the cultural and social influences on these art forms, particularly about the architectural context of a Qajar mansion in Kermanshah province.

Research Objective: This study examines the influence of photographic aesthetics on the realism of Court Pictorialism and Qajar photography through a historical representation of these art forms based on the theory of simulation by Baudrillard.

Research Question: The main research question is to investigate the impact of photographic

realism on the transformation of aesthetic aspects in Court Pictorialism.

Research Method: This article presents a historical representation of the development stages of Iranian painting up to Court Pictorialism during the Qajar period using a descriptive and analytical method. The relationship between this type of representation and realism is examined, and the method of obtaining information is based on library sources and theoretical studies. The research is divided into three sections. The first section introduces Court Pictorialism and attempts to establish the relationship between this form of representation and reality. The next section applies Baudrillard's triadic order to describe the realism in Qajar paintings from his perspective. The final section of the article addresses the issue of visual representation in a historical context, specifically focusing on the relationship between representation and reality in the selected works of this research, namely the Amarate Sani al-Dawla Kermanshah tiles.

Conclusion: The comparative study between Qajar photography and the paintings of Sani al-Dawla indicates that photography had a significant impact on simulation and realism in Iran. Artists and courtiers embraced this emerging art form and aligned it with their aesthetic criteria. The Iranian art community was moving towards renewal, and photography was considered one of the means of modernization. The patronage and support of Fath Ali Shah and Naser al-Din Shah Qajar played a crucial role in shaping their instrumental and purposeful approach to art, which extended to subsequent periods. The presence of portraiture of male figures and the depiction of the Shah in the paintings testify to the artists' efforts to satisfy the court's preferences. The influence of photography on the Qajar art community led to a forward movement in painting, characterized by a modern and realistic approach. Artists focused on depicting facial features and human figures with great precision, highlighting the close relationship between photography and painting.

In a progressive society where the invention of photography and printing opened up new ways of presenting art and enhancing artists' capabilities, the registration of visual elements provided painters and designers with the opportunity to execute scenes and portray individuals accurately. Therefore, the application of photography and painting pursued common objectives.

Ultimately, from Baudrillard's triadic perspective, it can be concluded that the court pictorial paintings, particularly the works of Sani al-Dawla, were produced during the early stages of modernity and belong to the stages of production, reproduction, and simulation. Artists utilized printing and photography techniques to achieve this simulation. Conceptually, the presence of reality and subject coexisted, resulting in the blurring of the relationship between reality and subject.

Keywords: Court Pictorialism, Qajar photography, simulation theory, Baudrillard.

References

Afzhand, Y. (2013). Iranian Painting Art, Volume 2. Tehran: Samt. (in Persian)

Ebrahimi Naghani, H. (2007). The Manifestation of Human Form in Qajar Era Paintings. Journal of Fine Arts, 3(3), 82-88. (in Persian)

Afshar Mahajer, K. (2012). Iranian Artists and Modernism. Tehran: University of Art. (in Persian)

Bourdiar, J. (2015). Why Has Everything Not Disappeared Yet? (E. Kiani-Khah, Trans.). Tehran: Harefe-Novin. (in Persian)

Panjehbashi, E. (2022). Revisiting the Art of Court Portrait Painting in the Late Qajar Period. (in Persian)

Zek, Y. (1997). History of Photography and Pioneering Photography in Iran. Tehran: Elm va Farhang. (in Persian)

Mansourian, S. (2012). Representation: History and Concept - A Look at the Requirements of Representation for Society and Contemporary Art from the Perspective of Jean Bourdieu. Kimiya-ye Honar, 1(2), 109-120. (in Persian)

Mansourian, S., & Nasri, A. (2016). The Relationship Between the End of Art and the End of Man from the Perspective of Jean Bourdieu. Hekmat va Falsafeh, 12(2), 93-104. (in Persian)

Cultural Heritage of Kermanshah. (2000). Written Documents of the Cultural Heritage of Kermanshah. Kermanshah: Cultural Heritage. (in Persian)

Ward, G. (2014). Postmodernism. (Q. Fakhrranjbari & A. Karami, Trans.). 5th ed. Tehran: Mahi. (in Persian)

Mohajer, M. (2005). Playing with Qajar Trifles. Harefe va Honarmand, 13, 58-59. (in Persian)

مقدمه

نقاشی ایرانی از دیرباز مختصات زیبایی‌شناسی مختص خود را دنبال می‌کرد و تا مدت‌ها، بی‌توجه به تولیدات سایر مناطق مناسبات خود را پیش می‌برد. زیبایی‌شناسی نقاشی غربی در ابتدا با سفر برخی نقاشان به اروپا و اروپاییان به ایران در عهد صفوی تغییراتی را به دنبال داشت که در فرنگی سازی خود را نشان داد. اما در عهد قاجار این برخورد با واقع‌نمایی تصاویر نقاشانِ متفاوت از گذشته بود . دوربین عکاسی که در عهد قاجار برای اولین بار وارد دربار شد، بر هنرمندان نقاش تأثیرات زیادی گذاشت و نوع نمایش واقعیت را دگرگون ساخت. عکاسی تنها سه سال بعد از اختراع در اروپا (۱۸۳۹م/۱۲۵۵هـ.ق) ایران (۱۸۴۲م/۱۲۵۸هـ.ق)راه پیدا کرد و به علت هزینه هنگفت در ابتدا به خدمت دربار و سپس اشراف و درنهایت به عرصه عمومی جامعه گام نهاد (مهاجر، ۱۳۸۴: ۵۹-۵۸ .)

هنر دوران قاجار هنری سیاسی و تحت حمایت دربار قاجار در دوران‌های مختلف بوده است و از هنر پیکرنگاری، برای مشروعیت بخشی به سلطنت و اهداف سیاسی، آخرین بار، پیکرنگاری‌های نقاشی شده از شاه تهیه و موقعیت متمایز آن به‌صورت تصویری متأثر از عکاسی دیده می‌شود. نقاشی‌های پیکرنگاری این دوران متأثر از هنر عکاسی بوده و جنبه نقاشی بااهمیت، سیاسی، مادی و تزیینی داشته است. (پنجه باشی، ۱۴۰۱).

پژوهش حاضر به بررسی تأثیر زیبایی‌شناسی عکاسانه بر واقع‌نمایی نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره قاجار می‌پردازد. با استناد به نظریه وانمایی بودریار، این پژوهش با ترسیم نمایی تاریخی از نقاشی پیکرنگاری و عکاسی در دوره قاجار، تأثیر زیبایی‌شناسی عکاسانه بر تغییرات در نقاشی پیکرنگاری درباری را مورد بررسی قرار می‌دهد.

روش پژوهش

این مقاله، با روش توصیفی و تحلیلی، نمایی تاریخی از دوره‌های توسعه بازنمایی در نقاشی ایرانی تا نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره‌ی قاجار را ارائه کرده است و نسبت آن با واقع‌نمایی بررسی می‌شود و شیوه‌های دستیابی به اطلاعات، با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بر اساس مطالعات نظری می‌باشد. این پژوهش، موضوع خود را در سه بخش دنبال می‌نماید. در بخش اول، به معرفی نقاشی پیکرنگاری درباری می‌پردازد و سعی در ترسیم رابطه این نوع از بازنمایی با واقعیت دارد. در بخش بعدی، سعی شده است تا با طرح نظم‌های سه‌گانه بودریار، به شرح واقعیت نمایی آثار نقاشی قاجاری از منظر او پرداخته شود و در بخش آخر مقاله، مسئله بازنمایی تصویری در سیری تاریخی طرح می‌شود و نسبت بازنمایی با واقعیت در آثار موردنظر این پژوهش، یعنی کاشی‌های عمارت صارم الدوله کرمانشاه شرح داده‌می‌شود تا درنهایت، نسبت شیوه‌ی نقاشی پیکرنگاری درباری با وضعیت وانمایی به قیاس دربیاید.

پیشینه پژوهش

تاکنون، به‌صورت خاص، پژوهشی در مورد رابطه نقاشی‌های کاشی‌کاری قاجاری و نظریه وانمایی بودریار انجام‌نشده است؛ اما مقالاتی در مورد ارتباط نظریه وانمایی بودریار با هنر نوشته شده که شرح آنان بدین‌صورت است. یکی از این پژوهش‌ها، مقاله «وانمایی: تاریخچه و مفهوم؛ نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار» نوشته سهیلا منصوریان است که در سال ۱۳۹۱ انجام شده و در آن، نویسنده از طریق نظریه وانمایی بودریار و جایگاه منفعل سوژه و بی‌معنایی آن، وضعیت هنر پست‌مدرن را شرح می‌دهد. مقاله‌ای دیگر با

عنوان «نسبت میان پایان هنر و پایان انسان از دیدگاه ژان بودریار» که سهیلا منصوریان و امیر نصری در سال ۱۳۹۵ در آن به دیدگاه بودریار در مورد معنای عام هنر و استحاله آن می‌پردازند. در هیچ‌کدام از دو مقاله‌ی ذکر شده، اشاره‌ای به نسبت عکاسی و نقاشی نشده است. ازاین‌رو، تحقیق حاضر، سعی در گشودن دریچه‌ای تازه در مورد ارتباط نظریه بودریار و نسبت نقاشی با سنت واقع‌گرایی نقاشی پیکرنگاری درباری دارد.

مبانی نظری

نقاشی قاجار

تصویر انسانی یکی از اساسی‌ترین عناصر شکل‌دهنده‌ی نگارگری ایران، چه از منظر ساختاری و چه به لحاظ محتوایی است. در تاریخ نگارگری ایرانی و به‌طور ویژه پس از مستقل شدن آن از سنت نسخه آرایی کتاب‌ها و تبدیل نگارگری به هنری استقلال‌یافته که قواعد زیبایی‌شناسی جدید و مخصوص خود، همانند جزئی محوری بر سایر اجزای نگارگری سایه انداخت و این تا جایی پیش رفت که حتی در تک‌نگاره‌ها، نقشی مستقل و یگانه به دست آورد (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۸۵). در سنت نقاشی قاجاری، شکل انسان تخت تأثیر نگاه انسان‌مدارانه‌ی غربی قرار داشت. در این دوره و نقاشی آن، شکل انسان در مرکزیت مفاهیم قرار داشت و همه‌ی المان‌های دیگر نگاره‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد و سیطره خاصش را، هم ازنظر اندازه و هم از منظری تأکیدی، بر ترکیب تصویر تحمیل می‌نماید. همه‌ی شیوه‌های ریزه‌پردازی، ظریف‌کاری و تنوع رنگی و پرداخت ماهرانه که قبل از این بیشتر مربوط به فضاهای معماری، طبیعت و زمینه‌ی نگاره‌ها بود، یکسره در شکل آنان خلاصه شدند و به اجزای دیگر تصویر و فضای پیرامون پیکره‌ها توجه چندانی نشد. توجه به تک‌چهره‌نگاری که از میانه‌ی عهد صفوی رواج یافته بود نیز در سنت نقاشی قاجاری رواجی دوباره یافت. بخشی از این رواج دوباره، به‌واسطه‌ی تمایل درباریان قاجاری نظیر شاه و فرزندانشان در به تصویر کشیدن شوکت و جلال خود در ساحت نقاشی بود. البته نباید از حضور عکاسی در دوره‌ی قاجار و نقش آن در تشویق نقاشان جهت سوق داده شدن به سمت تک‌چهره‌نگاری واقع‌گرایانه که به دلیل نوعی رقابت با فن عکاسانه پدید آمد، غافل بود. تمام عوامل ذکر شده زمینه‌ساز این شدند که تصویر انسان در نقاشی دوران قاجار به حاکمیت برسد و همه‌ی عناصر تصویر را تحت تأثیر قرار دهد (همان).

همان‌طور که از منابع تاریخی برمی‌آید، نقاشی و عکاسی در عهد قاجار تا مدت‌ها بعد در اختیار درباریان و اشراف‌زادگان بود. آن‌ها تلاش می‌کردند تا توسط این فنون، جایگاه و مقام خویش را بنمایانند و به همین دلیل پیکرنگاری، تبدیل به موضوع اصلی نقاشی در این دوره شد و سبب شد که نقاشی این دوره را به لحاظ کارکرد درباری‌اش، پیکرنگاری درباری بنامند. پس از مرگ فتحعلیشاه قاجار، به‌تدریج شیوه‌ی کار اروپاییان در کار هنرمندان نقاش فزونی یافت و جنبه‌های واقع‌نمایی در نقاشی همراه با اسلوب سایه‌روشن و پرسپکتیو، شاخص شد. در زمان قاجار با روی کار آمدن توجه به‌رنگ روغن و طرح مسئله‌ی پرسپکتیو، سایه‌روشن و حجم‌پردازی که مختصات زیبایی‌شناسی نقاشی غربی بود، ویژگی‌های سنتی و خاص نقاشی ایرانی کنار گذاشته شد و نقاشان ایران با گرایش به تک‌نگاره گری و چهره‌پردازی، فضای سنتی را رها کردند (همان: ۸۴).

عکاسی در دوران قاجار

ژوزف نیس فور نیپس فرانسوی که یک دانشمند بود، نخستین فردی بود که توانست تصویر جهان را به مدد شیوه‌ی عکاسانه که امروز شناخته‌شده است، ثبت نماید. ستاری بیان می‌کند زمانی که فن عکاسی به ایران وارد شد، ایرانیان کلمه عکس را که اصطلاح مرسوم و سنتی هنرمندان گذشته برای منعکس شدن صورت اشیا در آیینه، آب و بعضی از فلزات بود، برای این اختراع جدید به کار بردند (ستاری، ۱۳۸۹:۲۰۵). عکاسی در ایران، مانند سایر پدیده‌های مدرنیته، در دوره قاجار آغاز گردید و اولین عکس‌های چهره در همین سال در ایران برداشته شد. اگرچه در سالیان ابتدایی دستگاه عکاسی در انحصار دربار بود، اما به‌تدریج به میان درباریان و کم‌کم مردم عادی راه پیدا کرد و عکاس‌خانه‌هایی در سطح شهر راه افتاد.

ورود و رواج صنعت عکاسی آن‌قدر در میان مردم مهم بود که بر روی لوحه‌ی حجاری پایین مجسمه ناصرالدین‌شاه قاجار که در باغ شاه نصب شده بود، در میان تشریح فعالیت‌های مهم آن دوره، ظهور و صنعت عکس نیز به‌عنوان موردی مهم مطرح‌شده است.

عکاسی جای خود را باز کرده بود و کم‌کم حتی نقاشی چهره‌نگاری به عکاسی وابسته شد، مدل‌ها دیگر نیاز نداشتند که ساعت‌ها مقابل نقاش بنشینند و ماحصل همه‌ی این‌ها پیکره‌های نقاشی شده عکس‌واری است که در نیمه دوم سده نوزدهم پدید آمدند.

علاوه بر تأثیر عکاسی در نقاشی پرتره، دورنماسازی و سایه‌روشن اجسام، نقاشان از عکاسی برای نقاشی‌های خود استفاده می‌کردند و به سقوط و انحطاط مؤلفه‌های سنتی نقاشی ایرانی سرعت بخشیدند (افشار مهاجر،۱۳۹۱: ۱۴۵). حضور دستگاه عکاسی تحولی چشمگیر در نقاشی به‌ویژه چهره‌نگاری بر جای گذاشت. بعضی نقاشان با استفاده از عکاسی به نقاشی چهره‌پردازی پرداختند. عکس که واقعیت را بی‌کم و کاست و بی‌واسطه به تصویر می‌کشید، بعدها جای چهره‌نگاری را گرفت و چهره‌نگاری برای درباریان یک ضرورت تلقی می‌شد (آژند، ۱۳۹۲: ۸۲۳)

بودریار و بازنمایی تصویر

جهت بررسی وضعیت واقع‌نمایی نقاشی پیکره نگاری درباری در سیر بازنمایی واقعیت در نقاشی، در این بخش تلاش خواهد شد تا به‌مانند هایپررئالیته بودریار، در رسیدن به وضعیت زایش کپی از واقعیت، مراحل تاریخی طرح شوند. با توجه به اینکه نوع نگرش جامعه و هنرمند به رئالیسم، در یک حالت ثابت نیست و در طول زمان، گسترش پیدا می‌کند، می‌توان عنوان نمود که واقع‌نمایی یک شیوه‌ی هنری نیست که در یک‌زمان به وجود آمده باشد. بروز واقع‌نمایی در معنای نسبت با بازنمایی واقعیت، می‌تواند در هر دوره‌ای ممکن باشد؛ زیرا این شیوه از نقاشی با تأثیرات زمانه خودش ارتباط برقرار می‌کند. پس در این نگاه، می‌توان واقع‌نمایی را به تمایلی در بازنمایی واقعیت تعبیر کرد که در طول تاریخ، هنرهای تصویری سعی در نمایش آن داشته است. مرحله‌ی نخست گرایش به واقع‌گرایی را شاید بتوان به دوران پیشامدرن و کلاسیک مربوط دانست؛ یعنی همان مرحله‌ای که نظم اول بودریار را هم در برمی‌گیرد؛ نظمی که بر مبنای نماد و نشانه است. همان‌طور که نماد و نشانه در نقاشی‌های دوران پیشین موضوعات مذهبی، دستاوردهای سیاسی بود. درواقع، بودریار، نظر بر این دارد که تنها نشانه، نماد و تکرارپذیری هستند که از زمان رنسانس وجود داشته‌اند. به گفته او، تصویر خودش یک نشانه است؛ خواه بازنمودی باشد. ولی ایده و اطلاعات و یا پوششی برای واقعیت تلقی می‌شود؛ بنابراین، به نظر بودریار، تمام تصاویری که بازنمایی می‌شوند، چه از طریق عکاسی، چه نقاشی و غیره، بر روی واقعیت سرپوش می‌گذارند و واقعیتی فراتر از واقعیت اولیه را بیان می‌کنند.

مرحله دومی که برای تمایل به واقع‌گرایی می‌توان در نظر گرفت، دوره‌ی بعد از پیشامدرن، یعنی دوره مدرن است. دوره‌ای که مقارن با انقلاب صنعتی، عصر تولید و تکثیر و شبیه‌سازی است. پیشرفت تکنولوژی در عکاسی و چاپ لیتوگرافی، راه‌های جدید را برای تجربه‌های هنری فراهم می‌آورد. در این مرحله، نشانه‌ها حضورشان کمی محو می‌شود و بازگوی کامل واقعیت نیستند و تصویر تعهد خود را به واقعیت، تا حدودی از دست می‌دهد که این، از طریق تکثیر امکان‌پذیر می‌شود. همان‌طور که بودریار، در مرحله دوم خود، از تکثیر و اثرات تکنولوژی در برداشت انسان از واقعیت می‌گوید. بودریار با اشاره به این سخن وال‌تر بنیامین که می‌گوید «شبیه‌سازی یعنی نسخه‌های بدل بدون اصالت»، بیان می‌دارد که ممکن است تکثیر در مقیاس انبوه، اهمیت اصالت و اعتبار را کاهش دهد. اما بودریار با او مخالف بود؛ چراکه به نظر او شبیه‌سازی‌ها، نه‌تنها هاله را از بین نمی‌برند، بلکه تکثیر نسخه‌های چاپی، علاقه و اشتیاق را برای دیدن بیشتر می‌کند و هاله از بین نخواهد رفت. مثلاً اگر اثر رونگوگ، فاقد این هاله بود، چه کسی به آن علاقه‌مند می‌شد؟ به عقیده بودریار، نسخه‌های بدل بی‌شمار میل نوستالژیک برای دیدن نسخه اصلی را برمی‌انگیزند و واقعیت از طریق تکثیر تولید می‌شود (وارد، ۱۳۹۳: ۱۱۵). چنین رخدادی در قرن نوزدهم، با یک هنرمند فرانسوی تولوز لوترک اتفاق افتاد و به علت اختراع لیتوگرافی در اوایل قرن ۱۹، نقاشی لیتوگرافی با هنر پوستر، روزنامه و مجله متداول شد. در سال ۱۸۹۰ میلادی، تولوز لوترک از لیتوگرافی رنگی، برای تولید کردن یک سری پوسترهایی که زندگی شبانه را در پاریس نشان می‌داد، استفاده می‌کرد. نکته جالب‌توجه این است که وانموده‌ها بدلی و تقلیدی هستند؛ اما کاملاً عجیب عمل می‌کنند؛ چراکه کاملاً در کل سیستم یک امر واقعی وارد شده و آن را جعل می‌کنند و واقعیت، هویت خود را از دست می‌دهد.

مرحله سوم، یعنی مرحله اصلی و کامل گرایش واقع‌گرایی به بازنمایی، مقارن است با اواخر قرن بیستم

و دوران پسامدرن، یعنی زمانی که این گرایش خود را در قالب شیوه و سبک معین نقاشی هایپررئالیستی بروز داد. در این مرحله، نقاشی هایپررئالیسم، به‌طور تمام و کمال، موجودیت خود را به نمایش گذاشت و گذشته از نشانه‌پردازی و تکثیر بازنمایی‌ها، کنار گذاشتن و رد شدن از واقعیت به‌طور تام و مطلق دیده‌می‌شود. زمانی که نقاش هایپررئالیست اثر خود را خلق می‌کند، واقعیت به وجود آمده از اصل، به‌طور مطلق یک واقعیت ناب است؛ یعنی چیزی فراتر از واقعیت؛ اثری که دیگر به سوژه‌ای اشاره نمی‌کند و واقعیت اولیه در آن، پیدا نیست و موضوع، سوژه و واقعیت ناپدیدشده است. درواقع، یکی از چیزهایی که پست‌مدرنیته کشف کرد، سوژه است؛ در عصر مدرنیته، ما هنوز به سوژه ایمان نداشتیم و پست‌مدرنیته، سوژه را پراکنده ساخت. به نظر بودریار، پست‌مدرنیته، حقیقت یا اصالت را از میان برداشته است و این روند، مرحله‌به‌مرحله انجام پذیرفته است. این بدان معناست که دیگر با بازنمایی طرف هستیم که از واقعیت و حقیقت، جلوتر رفته است. این مرحله، همانند مرحله سوم نظم‌های بودریار و دنیای هایپررئالیته او، به دوره‌ی پسامدرن تعلق دارد. همان‌طور که بودریار، خودش بر این اتفاق‌نظر دارد که از دهه هفتاد به بعد، انقطاع بین مدرن و پیشامدرن و پسامدرن، بخش بزرگی از اندیشه‌ها را تشکیل می‌داد (بودریار، ۱۳۹۴: ۸۱)، روند بازنمایی در این دوره‌ها و فرایند جدایی قطعی بازنمایی از واقعیت در هایپررئالیته، هم‌زمان با دوره سوم بوده است.

جدول ۱. نظام سه‌گانه بودریار. منبع: نگارنده
Table 1. Bourdieu's Triadic System. Source: Author.

ادوار تاریخی	کلاسیک و پیشامدرن	مدرن	پسامدرن
مراحل سه‌گانه نظم بودریار	اول: نشانه	دوم: تولید، تکثیر و شبیه‌سازی	سوم: وانموده
امر واقعی	- عدم پوشش واقعیت با بازنمایی - تفکیک واقعیت و بازنمایی	حضور واقعیت و سوژه کمرنگ شدن رابطه واقعیت و سوژه	- از بین رفتن ارتباط واقعیت و سوژه - ناپدید شدن واقعیت و سوژه
امر تصویری	تصویر نگاشت (پیکتوگرام) - نقاشی سمبولیک - ایکونوگرافی مسیحی	- تکنیک‌های چاپ - رئالیسم تصویری	- کیفیات تصویری فوق ادراکی (دقت، اندازه، سرعت و...) - هایپر رئالیسم در نقاشی - تهاجم تصاویر رسانه‌ای

خانه‌ی تاریخی صارم‌الدوله

شکل‌گیری شهر کرمانشاه مربوط به دوره‌ی زندیه است و توسعه و گسترش بافت تاریخی شهر در ۱۲۲۱ ه. ق از زمانی آغاز شد که فرزند بزرگ فتحعلیشاه قاجار، یعنی محمدعلی میرزا دولت شاه، به حکمرانی کرمانشاه نصب گردید و تا پایان عمرش در سال ۱۲۳۷ ه. ق، در همان مسند باقی‌ماند. از آن دوران، کرمانشاه به‌عنوان شهری مهم در مناسبات سیاسی کشور شناخته می‌شد. محمدعلی میرزا در تمامی حوزه‌های حکومتی خود دست به ساخت عمارات و ابنیه‌های زیادی زد، که یکی از این بناها خانه‌ی صارم‌الدوله است. بانی بنای مذکور، پسر بزرگ حاکم کرمانشاه امامقلی میرزا عمالدوله بود که بانام صارم الدوله شناخته می‌شد، لقبی که در سال ۱۲۷۹ ه. ق به او اعطا گردید و یک سال بعد به حکومت لرستان منصوب شد. اصل این بنا شامل اندرونی بسیار بزرگ، چندین حیاط که البته در دوران قبل و پس از تفکیک، قسمت‌هایی از آن‌ها خراب‌شده و به‌جای برخی از آن‌ها خانه‌های جدیدی ساخته‌شده است و الباقی به‌صورت خرابه‌هایی رهاشده‌اند. به دلیل از بین رفتن قسمت‌های داخلی این مجموعه بزرگ، امکان بررسی و دستیابی به فرم معماری اولیه آن میسر نیست. تنها بخش سالم این بنا، حیاط عکاس‌خانه به همراه زمینی به مساحت ۴۳۵ مترمربع است. بنای مذکور شامل دوطبقه است که طبقه‌ی همکف آن شامل اضلاع شمالی، جنوبی و غربی حیاط است و طبقه‌ی بالایی فقط شامل ضلع غربی می‌شود. نقاشی‌های این بنا دارای مضامین متفاوتی همچون پرتره‌هایی از اشخاص اروپایی، صحنه‌هایی از آرایش جنگ

و لشکرکشی است و در بخش دیگری از آن، جنگ میان روسیه و فرانسه نقاشی شده است. همچنین دو پرتره در این سرا خودنمایی می‌کند؛ یکی متعلق به ناصرالدین‌شاه قاجار و دیگری متعلق به آقاخان صدراعظم است. سقف یکی از اتاق‌ها یکپارچه نقاشی شده و یکی از نادرترین مجموعه نقاشی‌های دوره قاجار را در خود جای‌داده است که در آن تصاویر بسیار زیبایی از گل‌وبوته و فرشته‌ها وجود دارد که زینت‌بخش سقف شده‌اند. این بنا به شماره ۱۰۴۴۳ سال ۱۳۸۲ در فهرست آثار ملی قرارگرفته است.

در دوران ناصری، دیوارنگاری و نقاشی دیواری منازل مرسوم بود و جزئی از تزئینات و نمایش شوکت شاهانه‌ی دولتمردان محسوب می‌شد. اگرچه تاریخ دقیق احداث بنای صارم‌الدوله مشخص نیست، اما با در نظر گرفتن دوران زندگی او، مشخص است که بی‌تردید در نخستین سالیان پادشاهی ناصرالدین‌شاه ساخته‌شده است. نقاشی پرتره شاه که از مهم‌ترین نقاشی‌های اتاق است، شاه را با کلاه و ریش‌بلند نشان‌می‌دهد که مربوط به سال‌های اولیه سلطنت او است. علاوه بر آن شخص مقابل شاه، آقاخان نوری، صدراعظم دربار ناصری است که پس از مرگ امیرکبیر در مسند صدارت بود (میراث فرهنگی کرمانشاه، ۱۳۷۹: ۱).

نکته‌ی مهمی که درباره وضعیت مهم نقش عکاسی در این دوره قابل‌اعتنا است، این است که نخستین زن ایرانی که با دوربین عکاسی سرکار داشته است، احتمالاً عزت ملک خانم ملقب به اشرف السلطنه، دختر امام قلی میرزا عمادالدوله پسر محمدعلی میرزا دولت شاه فرزند فتحعلیشاه است؛ دختر روشنفکر عمادالدوله که به زبان فرانسه نیز آشنایی داشته است (ذکاء، ۱۳۷۶: ۱۷۸). این مورد نیز نکته مهمی است که نشان‌می‌دهد این خاندان با عکاسی آشنا بوده است؛ دختر این خانواده عکاسی می‌کرده که نکته مهمی برای زنان در دورة قاجار بوده است. قسمتی از این خانه عکاس‌خانه بوده و این نشان‌می‌دهد که عکاسی در این بنا اهمیت فراوانی داشته است و احتمالاً عکس‌هایی از شاه و درباریان، نمونه‌هایی از عکس‌های تهران و عکس‌های درباری در بنای صارم‌الدوله وجود داشته است.

این بنا دارای نقاشی‌های دیواری متنوعی است که موضوعات مختلفی را دربرمی‌گیرد. تمام تصاویر نقاشی شده در این خانه در قاب‌هایی ترسیم‌شده‌اند که متأثر از عکاسی است. اطراف تمامی تصاویر با نقوش گل‌های تزئینی و با رنگ طلایی بر روی گچ نقاشی شده است. تصویر زنان در این نقاشی‌ها با لباس اروپایی و مدل موهای اروپایی تزیین شده است. چهره ناصرالدین‌شاه و وزیرش آقاخان نوری نیز تصویر شده است که یکی از سندهای که حکومت ناصرالدین‌شاه در زمان آقاخان نوری را تأیید می‌کند همین نقاشی است. یکی دیگر از موضوعات مهم در این نقاشی‌ها تصویر نقاشی‌های جنگی است که همواره به‌عنوان یکی از موضوعات قدرت است. این موضوع در نقاشی‌های دورة قاجار در دورة ابتدایی هم دیده شده است. تصویر اروپاییان با لباس نظامی است و ازآنجاکه دو نفر به‌صورت مشخص به‌صورت تک پرتره تصویر شده‌اند، نشان‌می‌دهد این افراد، دارای جایگاه مهمی بوده‌اند. این نقاشی‌ها به‌صورت تک رنگ‌کار شده و ته‌رنگ مانند است شاید افرادی اروپایی در این مکان حضور داشته‌اند. سقف بنا به‌صورت اسلیمی نقاشی شده است.

تصویر ۱: نقاشی دیواری اروپاییان با لباس نظامی
Image 1: European Mural Painting with Military Uniforms

نقاشی با موضوع زن بیشترین موضوعی است که در این تصاویر دیده‌می‌شود. زنان در این نقاشی‌ها هم به‌صورت تک‌چهره و هم به‌صورت دو پیکره وجود دارند. نکته مهم در این تصاویر حضور زنان بدون حجاب در کنار تصویر یک مرد است. همچنین تصویر زنان با کودکان و فرشتگان نیز ترکیب شده است که می‌تواند متأثر از هنر نقاشی اروپایی و مسیحی باشد. کادربندی تصاویر آن‌ها را از یکدیگر مجزا می‌کند و دایره یا بیضی درون یک مربع است که اطراف آن را نقوش اسلیمی که با رنگ طلایی رسم شده‌اند می‌پوشاند. نحوه قرارگیری دست‌های زنان، ترکیب آن با ستون‌های فرنگی که از ژست‌هایی است که

برای عکاسی در دوران قاجار به کار می‌رفت، می‌تواند از این تأثیرات باشد. یکی از نقش‌های دیگر که احتمالاً متأثر از نقش حضرت مریم و مسیح است، نقش زن و کودکی برهنه است که در این بنا دو مورد دیده‌می‌شود. نقش مهم دیگری که در دورهٔ قاجار به‌صورت زن دیده‌می‌شود نقش فرشته است که در این تصاویر یک مورد در حاشیه نقاشی زن و کودک دیده‌می‌شود. به نظر می‌رسد نقش زن به‌عنوان اصلی‌ترین نقش در این تصاویر به‌کاررفته و با عناصر تصویری دیگری تلفیق شده است. این عناصر را می‌توان به‌صورت زن، مرد، کودک و فرشته و نقوش اسلیمی مشاهده کرد.

تصویر ۲: نقاشی دیواری زن و کودک
Image 2: Mural Painting of a Woman and Child

مطالعه قاب‌بندی تصویر زنان نقاشی شده و حالت قرار گرفتن آن‌ها در کادر نشان‌می‌دهد که این آثار کاملاً متأثر از عکاسی بوده‌اند. نحوه نشستن، آرایش، پوشش و قاب‌بندی نقاشی‌های این بنا تأثیرات عکاسی را بر نقاشی‌های زنان نشان‌می‌دهد.

تصویر ۳: نقاشی دیواری زنان
Image 3: Mural Painting of Women

تصویر ۴: نقاشی دیواری زنان تاریخ
Image 4: Historical Mural Painting of Women

دیوارنگاره‌های نقاشی شده‌ی بنای صارم الدوله به‌عنوان یک سند مهم تاریخی است که بخش‌هایی از آن از بین رفته و بخش‌هایی از آن با مرمت نه‌چندان خوب حفظ‌شده است. این نقاشی‌ها تأثیرات هنر اروپایی و عکاسی را بر نقاشی پیکره نگاری درباری ایران در دوران قاجار نشان‌می‌دهد. تصویر زنان با لباس‌های اروپایی، شیوه حالت گرفتن سه‌رخ در قاب‌های تصویری و نحوه قرار گرفتن دست‌ها بر روی‌هم متأثر از عکاسی است. تصویر مردان نظامی اروپایی و نقاشی‌های نظامی احتمالاً از روی عکس‌های اروپایی کار شده است که با توجه به وجود عکاس‌خانه در حیاط بنای صارم الدوله و وجود عکس‌هایی ازاین‌دست، احتمالی دور از ذهن نیست. در این نقاشی‌ها تأثیرات غرب بر هنر نقاشی ایرانی، تأثیرات ژست‌های مخصوص عکاسی، استفاده از پس‌زمینه‌هایی که برای عکاسی تدارک دیده می‌شد، مانند ستون‌های غربی در پس‌زمینه نقاشی‌ها، دیده‌می‌شود. در این نقاشی‌ها الگوهای اروپایی با هنر ایرانی ترکیب شده و فضای اطراف تصاویر با نقوش ایرانی گل و مرغ پر شده است.

تصویر ۵: ترکیب نقاشی الگوهای اروپایی با هنر ایرانی
Image 5: Combination of European Patterns with Iranian Art

تصویر ۶: نقاشی دیواری زنان تاریخ
Image 6: Historical Mural Painting of Women

حالت قرارگیری پیکره‌های زنان در تصاویر، نحوه ایستادن به‌صورت سه‌رخ، عکس گونه نقاشی شده است. دست‌ها حالت ثابت دارند و از عناصر اروپایی که برای عکاسی به کار می‌رفت، مانند ستون و پله و فضای ابری و گیاهان در فضای پس‌زمینه نقاشی استفاده شده است. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار برای نقاشی پیکره نگاری از عکاسی استفاده می‌شد، زیرا نقاش فرصت کافی برای تمام کردن نقاشی داشت. او می‌توانست نقاشی را با دقت و ملاحظه بیشتری در سایه‌روشن‌ها و چهره‌نگاری به پایان برساند.

با توجه به این موارد به نظر می‌رسد در نقاشی‌های بنای صارم الدوله در دورهٔ قاجار در شهر کرمانشاه به‌عنوان یک بنای اعیانی و مهم، از این امر برای تزئینات استفاده شده است. حالت چهره‌ها، تزئینات کنار پیکره‌ها، عناصر تزئینی در تصاویر مشابه است و می‌تواند این فرضیه را اثبات نماید. مهم‌ترین نکته در تأثیرپذیری نقاشی‌های بنای صارم الدوله از عکاسی قاب‌بندی‌های تصویری نقاشی‌ها است که کاملاً تحت تأثیر عکاسی، نقاشی شده است. حالت قرار گرفتن پیکره‌ها در کنار یکدیگر و ترکیب‌بندی نقاشی‌ها متأثر از عکاسی است و برای نقاشی‌های مردان اروپایی ممکن است از عکس‌های اروپاییان الهام گرفته‌شده باشد.

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی میان عکاسی دوره قاجار و نقاشی‌های بنای صارم‌الدوله این نکته را مشخص می‌کند که عکاسی با ورود به ایران درزمینهٔ شبیه‌سازی و واقع‌نمایی بسیار مؤثر افتاد و هنرمندان و درباریان، از این هنر نوظهور استقبال کردند و آن را با معیارهای زیبایی‌شناسی خود هماهنگ یافتند. جامعه هنر ایران از سنت به‌سوی تجدد در حرکت بود و عکاسی یکی از راهکارهای تجددگرایی قلمداد می‌شد. سلطنت فتحعلیشاه و حمایت بسیار او از هنر و هنرمندان موجب شد، نگاه ابزاری و هدفمند وی به هنر به دوره‌های بعدی نیز انتقال یابد؛ همچنین ناصرالدین‌شاه قاجار، استحکام قدرت خود را در حمایت از هنر ارزیابی نمود. در پاسخ به پرسش‌های فرضیه پژوهش باید گفت شباهت‌های نقاشی‌های این بنا با مختصات زیبایی‌شناسی عکاسانه در ارائه شبیه‌سازی و مفاهیم، بسیار حائز اهمیت بوده است. هنرمندان برای رسیدن به شباهت ظاهری عکس و نقاشی بر پایه واقع‌گرایی تلاش کردند و تفاوت‌ها را به حداقل رساندند. برخی تفاوت‌ها چون اضافه کردن عنصر تخیل و تزیین به تصویر، به سنت نقاشی ایرانی بازمی‌گردد. هنر در اختیار درباریان است، چهره‌پردازی‌های رجال و سیمای شاه، گواهی بر این ادعاست پس بدیهی است که نقاش و طراح در مسیر رضایت خاطر آنان گام بردارد. تأثیری که عکس بر جامعه هنری دوره قاجار داشت موجب شد تا نقاشی، حرکتی مدرن و واقع‌گرا به جلو داشته باشد و هنرمندان در پرداخت جزئیات شمایل و اندام بسیار دقیق شوند

که این امر، ارتباط تنگاتنگ عکاسی با نقاشی را نمایان می‌سازد. در جامعه متجدد که اختراع عکاسی و چاپ، راه را برای شیوه‌های نوین ارائه هنر و توانمندی هنرمندان گشوده است، ثبت عناصر تصویری، زمان را برای ساخت و پرداخت صحنه‌ها و افراد، در اختیار نقاشان و طراحان قرار می‌داد تا به اجرای منطبق برعکس بپردازند. پس درنتیجه، کاربرد عکس و نقاشی اهداف مشترکی را طلب می‌کرد. درنهایت از منظر نظام سه‌گانه بودریار می‌توان چنین نتیجه گرفت که نقاشی‌های پیکره نگاری درباری، به‌طور خاص آثار بنای صارم‌الدوله در مرحله آغاز مدرنیته تولیدشده‌اند و به‌زعم بودریار به مرحله‌ی تولید، تکثیر و شبیه‌سازی تعلق دارند. هنرمند برای رسیدن به این شبیه‌سازی از تکنیک‌های چاپ و عکاسی کمک گرفته است و ازنظر مفهومی نیز، حضور واقعیت و سوژه به‌طور توأمان وجود داشته و در آخر به کمرنگ شدن رابطه‌ی واقعیت و سوژه منتج شده است.

فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). *هنر نگارگری ایران*، جلد ۲، تهران: سمت.

ابراهیمی ناغانی، حسین. *جلوه شکل انسان در نقاشی دوره قاجار*. ۱۳۸۶؛ ۳ (۳):۸۸-۸۲.

افشار مهاجر، کامران. (۱۳۹۱). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: دانشگاه هنر.

بودریار، ژان. (۱۳۹۴). *چرا همه‌چیز تاکنون ناپدید نشده؟*، ترجمه احسان کیانی‌خواه، تهران: حرفه نویسنده.

پنجه باشی, الهه. (۱۴۰۱). بازشناسی هنر نقاشی پیکرنگاری درباری از مظفرالدین شاه در دورهٔ انتهایی قاجار.

ذکا، یحیی (۱۳۷۶). *تاریخ عکاسی و عکاسی پیشگام در ایران*، تهران: علمی و فرهنگی.

منصوریان، سهیلا. *وانمایی: تاریخچه و مفهوم-نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار*. کیمیای هنر. ۱۳۹۱؛ ۱ (۲):۱۲۰-۱۰۹.

منصوریان، سهیلا. نصری، امیر. *نسبت میان پایان هنر و پایان انسان از دیدگاه ژان بودریار*. حکمت و فلسفه. ۱۳۹۵. ۱۲(۲): ۹۳-۱۰۴.

میراث فرهنگی کرمانشاه (۱۳۷۹). *اسناد مکتوب میراث فرهنگی کرمانشاه*، کرمانشاه: میراث فرهنگی.

وارد، گلن. (۱۳۹۳). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، چاپ پنجم، تهران: ماهی.

مهاجر، مهران. (۱۳۸۴). پرسه زدن در بازیگوشی‌های قاجاری. حرفه و هنرمند، (۱۳: ۵۹ - ۵۸)

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2024.2008831.1166

بررسی نقوش آجرکاری در ابنیه تاریخی منطقه قومس بر اساس مطالعات تاریخی-تطبیقی و پراکندگی منطقه‌ای

صدیقه شکری*[1]
۱. فارغ التحصیل کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان.
سعید مقیمی**[2]
۲. استادیار گروه معماری، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان (نویسنده مکاتبه کننده).
وحید حیدری***[3]
۳. مربی گروه مرمت بناهای تاریخی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان.
مهدی امرائی****[4]
۴. استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان.

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۲/۰۵/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۲۸
صفحه ۱۲۹-۱۱۲

بیان مسئله: آجر یکی از مهم‌ترین مصالح ساختمانی در بناهای تاریخی ایران است که علاوه بر جنبه سازه‌ای به لحاظ تزیینی موردتوجه می‌باشد. اگرچه پیشینه استفاده از آجر به دوران پیش از اسلام و تمدن ایلام بازمی‌گردد؛ اما استفاده از آجر به‌صورت تزیینی عمدتاً مربوط به دوره اسلامی و از قرن سوم هجری به بعد است. منطقه قومس (استان کنونی سمنان) یکی از مناطق پیشگام در هنر آجرکاری بوده است که می‌توان به آثار شاخص به‌کاررفته در بناهایی همچون مناره مسجد جامع و تاریخانه؛ برج‌های پیر علم‌دار و مهمان‌دوست و چهل‌دختران دامغان؛ بقعه و مناره مسجد بایزید و برج کاشانه در بسطام و همچنین مناره مسجد جامع سمنان و رباط انوشیروانی آهوان و رباط سپنج اشاره کرد که همگی متعلق به عصر طلایی هنر آجرکاری در ایران (قرون ۴-۸ ه. ق) هستند. طی دوران مذکور، در منطقه قومس آجرکاری سیر تحولی تاریخی را می‌پیماید که می‌توان آن را به لحاظ تغییرات در نقش‌مایه، تکنیک اجرا، ترکیب مصالح و پراکندگی جغرافیایی بررسی نمود.

هدف پژوهش: هدف از این تحقیق بررسی تطبیقی نقوش و تکنیک‌های آجرکاری‌های در ابنیه تاریخی منطقه قومس و شناخت سیر تحول تاریخی آن‌هاست.

پرسش‌های پژوهش: این پژوهش در پی پاسخگویی به دو سوال زیر است:

۱. در آجرکاری‌های منطقه قومس در قرون میانه هجری (مشخصاً ۴-۸) چه نقوش و تکنیک‌های شاخصی به‌کاررفته است؟

۲. سیر تحول در هنر آجرکاری و پراکندگی آثار مربوط در منطقه قومس در قرون میانه هجری به چه شکل می‌باشد؟

روش پژوهش: ماهیت پژوهش حاضر توصیفی و روش تحقیق بر اساس مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای است. طی مطالعات میدانی با استفاده از عکاسی الگوهای به‌کاررفته در آجرکاری‌های مهم‌ترین بناهای منطقه مستندسازی گردید. در بخش کتابخانه‌ای علاوه بر بررسی تاریخچه ابنیه موضوع پژوهش به مطالعه پژوهش‌های پیشین حول آجرکاری در تاریخ معماری ایران پرداخته شد. نهایتاً آرایه‌های مستندسازی شده در حوزه قومس مقایسه تطبیقی شده و الگوهای مورداستفاده شناسایی گردید. نتیجه گیری: بررسی پیشرو حاکی از آن است که آجرکاری‌های به‌کاررفته در ابنیه تاریخی منطقه قومس طی قرون ۴-۸ هجری به لحاظ نقش‌مایه از آرایه‌های مشخصی پیروی می‌کند که به لحاظ تکنیک اجرایی و مصالح از نمونه‌های ساده‌تر تا نقوش پیچیده‌تر در آن دیده‌می‌شود و همچنین آجرکاری در ترکیب با کاشی و توپی‌های گچی سیری تکاملی را طی می‌نماید. بررسی نقش‌ها نشان می‌دهد متناسب با نوع بنا اعم از مناره، برج یا رباط نوع نقش‌ها تا حدودی متفاوت بوده و طی دوره‌های تاریخی مختلف استفاده از کاشی یا توپی گچی در کنار آجرکاری به‌تدریج افزایش‌یافته است.

کلیدواژه‌ها: آجرکاری، قومس، سمنان، آجر - کاشی، تزیینات معماری، سیر تحول تاریخی.

* sedigheshokri64@gmail.com
** saeed.moghimi@profs.semnan.ac.ir
*** vahidary@semnan.ac.ir
*** amraei@semnan.ac.ir

Article Research Original
10.30508/FHJA.2024.2008831.1166

The examination of brickwork patterns in historical structures of the Ghomus region is based on historical-comparative studies and regional distribution

Sadegheh Shokri*[1]
1. Master's graduate in Art Research, Faculty of Art, Semnan University.
Saeed Moghimi**[2]
2. Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Art, Semnan University (Corresponding author).
Vahid Heydari***[3]
3. Instructor, Department of Historic Building Conservation, Faculty of Art, Semnan University.
Mehdi Amraei****[4]
4. Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, Semnan University.

Received: 08/08/2023
Accepted: 18/01/2024
Page 113-129

Abstract

Problem Statement: Brick is one of the most important building materials in historical structures in Iran, which is highly regarded not only for its structural aspects but also for its decorative features. Although the use of brick dates back to pre-Islamic and Elamite civilizations, its decorative use is mainly associated with the Islamic period and the third century AH (Islamic calendar) onwards. The region of Ghoms (present-day Semnan province) has been a pioneering area in the art of brickwork, with notable works found in buildings such as the minaret of the Grand Mosque, the historical archive, the towers of Pir Alamdar and Mahmandust, and the Forty Girls Tower in Damghan. Other examples include the mausoleum and minaret of the Baizid Mosque, the Kashaneh Tower in Bastam, the minaret of the Grand Mosque in Semnan, and the Anoosheh-rovani Ahvan and Sepanj Rabat. All of these structures belong to the golden age of brickwork in Iran (4th-8th centuries AH). During this period, the region of Ghoms witnessed a historical evolution in brickwork, which can be examined in terms of changes in motifs, execution techniques, material combinations, and geographical distribution.

Research Objective: The aim of this study is to conduct a comparative analysis of patterns and techniques used in brickwork in the historical buildings of the Ghoms region and to understand their historical evolution.

Research Questions: This research seeks to answer the following two questions:

* sedigheshokri64@gmail.com
** saeed.moghimi@profs.semnan.ac.ir
*** vahidary@semnan.ac.ir
*** amraei@semnan.ac.ir

1. What are the prominent patterns and techniques employed in brickwork during the medieval period (specifically 4th-8th centuries AH) in the Ghoms region?
2. How does the art of brickwork and the distribution of related works in the Ghoms region evolve during the medieval period?

Research Method: This research has a descriptive nature and employs a research method based on field studies and library research. Field studies involved documenting the patterns used in the most significant brickwork structures through photography. In the library section, besides exploring the history of buildings, previous research on brickwork in the history of Iranian architecture was examined. Ultimately, the documented arrays in the Ghoms region were comparatively analyzed, and the utilized patterns were identified.

Conclusion: Pioneering research demonstrates that the Ghomus region, corresponding to the present-day Semnan province, was an important center of brickwork art during the Middle Ages, particularly from the 4th to the 7th centuries AH (10th to 13th centuries CE). Notably, valuable brick decorations were created on various structures such as minarets, mausoleum towers, caravanserais, and tombs during the reigns of the Al-Ziyar, Seljuk, and Ilkhanid dynasties. However, these brickworks exhibit unity and a regional execution style in terms of symbolism, execution techniques, and integration with other materials such as tiles and plaster. In fact, the execution methods and techniques of brickwork artifacts trace a historical evolution in which the complexity of brick patterns gradually diminished. The use of single-colored turquoise and blue tiles as gemstones and the application of gypsum as banding in tile work increased over time, reaching its peak during the Ilkhanid period. Another achievement of this research is the preparation of a map showing the distribution of brickwork structures. It indicates that the city and the Damghan region served as the political center of Ghomus during the mentioned centuries and possessed the highest number of brickwork artifacts. The region extends from the west to the city of Semnan and from the east to the border of Khorasan province. It is worth mentioning that this study specifically focuses on the historical area of Ghomus in terms of brickwork art and its results demonstrate a stylistic and technical connection in this art form in the aforementioned region. Therefore, to complete the research on the brickwork art of Iran, it is necessary to separately investigate other regions of Iran to ultimately create a comprehensive map of the distribution of patterns and techniques of brickwork throughout different periods in the land of Iran.

Keywords: Brickwork, Ghoms, Semnan, Brick-tile, Architectural Decorations, Historical Evolution.

References

Almani, H. R. D. (1956). Travelogue from Khorasan to Bakhtiari (A. M. Farhoushi, Trans.). Tehran: Amir Kabir Publications.

Afzal al-Molk, G. K. (n.d.). Travelogue from Khorasan and Kerman (G. Roshani, Ed.). Tehran: Tous Publications

Azad, M. (2014). Study of Three Important Minarets from the Seljuk Period: Chahar Dukhtaran Isfahan, Damghan Historical Archive, and Jameh Mosque Saveh. Journal of Iranian Architectural Studies, (5), 39-56.

Bler, S. (2008). Zuzan School: Islamic Architecture in Eastern Iran during the Mongol Invasion (M. Jalali, Trans.). Journal of Historical Research, 10(36-37), 130-151.

Davoudian, M. (2014). Evolution of Architecture and Urban Planning in Damghan in the Early Islamic Centuries. Tehran: Ganjineh Honar Publications.

Dehkhoda, A. A. (1923). Lughat-Namah (M. Moin & J. Shahidi, Eds.). Tehran: University of Tehran Publications

Hatam Gholamali & Astiri, N. (2009). Analysis of Brickwork Decorations in the Minaret of Khosrowjerdsabzevar. Naghsh-Mayeh Journal, (3), 45-52.

Haghighat, A. (2000). Identification of Historical Monuments in Koomesh, Semnan Province, including Damghan, Shahrood, Garmsar. Koomesh Publications.

Heydari, V., & Salehi, A. (2022). Robat-e-Sepanj: Comparative and Detailed Study of the Historical Period. Iranian Architectural Studies, (21), 31-51.

Golzari, M. (1956). Travelogue of Astara, Mazandaran, Gilan, and... Tehran: Iran Cultural Foundation Publications.

Karzen, G. (1971). Iran and the Question of Iran (G. V. Mazandarani, Trans.). Tehran: Bongah

Translation and Publishing.
Kleiss, Wolfram (1996): Karawanenbauten in Iran, Dietrich Reimer Verlay, Berlin.
Kiani, M. Y., & Claris, W. (1994). List of Caravanserais in Iran. Tehran: Cultural Heritage Organization Publications.
Klovikh, R. G. (1971). Travelogue of Klovikh (M. Rajabnia, Trans.). Tehran: Bongah Translation and Publishing.
Mousavi, A. (1989). Article from the book "History of Buildings and the City of Damghan." Tehran: Faza Publications.
Pirnia, M. K. (2003). Introduction to Islamic Architecture in Iran (G. Memarian, Ed.). Tehran: Iran University of Science and Technology.
Pope, A. (2008). A Survey of Iranian Art from Prehistoric Times to the Present (Vol. III: Islamic Architecture) (A. Pope & P. Ackerman, Eds.; B. A. Shirazi, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications.
Sartipi, B., & Valibig, N. (2017). Geometrical Analysis of Brickwork Patterns in the Ivans of Hakim Mosque in Isfahan Regarding the Emergence of Visual Techniques. Urban and Rural Management, (49).
Siro, M. (1949). Caravanserais in Iran and Small Buildings along the Roads (E. Behnam, Trans.). Iran Cultural Heritage Organization.
Shoroder, E. (2008). A Survey of Iranian Art from Prehistoric Times to the Present (Vol. III: Islamic Architecture) (A. Pope & P. Ackerman, Eds.; B. A. Shirazi, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications.
Shokoufeh, A., Ahmadi, H., & Oudbashi, O. (2015). Seljuk Brickwork Decorations and Their Continuation in the Khwarazmian and Ilkhanid Periods. Research in Islamic Architecture, 3(1).
Schindler, H. (1977). Travelogue of Khorasan (Three Travelogues) (G. R. Zafaranlu, Trans.). Tehran: Tous Publications.
Sani al-Dowleh, M. H. K. (1923). Matla al-Shams (Vol. III). Unknown location: Lithograph edition.

۱.مقدمه

آجرکاری ازجمله مهم‌ترین آرایه‌های تزیینی در تاریخ معماری ایران‌زمین است که دیرینگی آن به دوران پیش از اسلام می‌رسد و تا دوران معاصر نیز تداوم یافته است. اهمیت آجرکاری در مطالعات تاریخ معماری علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی و سازه‌ای به‌واسطه سبک‌شناسی و تعیین دوره تاریخی ابنیه نیز حائز اهمیت است. ضمن آنکه پراکندگی جغرافیایی مناطق برخوردار از آجرکاری از شمال شرق، شمال و شمال غرب گرفته تا مرکز و غرب و برخی نقاط پراکنده در شرق و جنوب غرب ایران را دربر می‌گیرد و ازآنجاکه هر یک از مناطق مذکور در دوره‌ای از تاریخ شاخص‌تر شده‌اند این امکان وجود دارد که بتوان سیر تحول آجرکاری را به لحاظ نقوش و تکنیک‌های اجرایی به شکل منطقه‌ای بررسی کرده و همچنین با سایر مناطق تطبیق داد. انجام این کار می‌تواند به ترسیم نقشه پراکندگی نقوش و تکنیک‌های آجرکاری مناطق و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نقاط هم‌جوار و غیر همسایگی در بازه‌های تاریخی منفک کمک نماید. عبدالرفیع حقیقت که پژوهش‌های چندی پیرامون جغرافیای تاریخی منطقه سمنان انجام داده در تعریف حوزه جغرافیایی قومس آرای جغرافی‌دانان صاحب نامی همچون ابن حوقل، اصطخری، مقدسی، یعقوبی را مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. نهایتاً به نظر می‌رسد نزدیک‌ترین آدرس با تعاریف منطقه‌بندی‌های کنونی حدود مشخص شده توسط محمدحسن خان صنیع‌الدوله باشد که از کتاب مطلع الشمس آورده شده و عیناً ذکر می‌گردد: «قومس اسم ناحیه ایست هشتاد فرسخ طول و شصت فرسخ عرض دارد. کرسی این ایالت در قدیم‌الایام دامغان بوده، امتداد خاک قومس در انتهای خوار است در سمت ری تا آخر بسطام از طرف خراسان و در همین زمان استرآبادی‌ها و طبرستانی‌ها اهالی این ناحیه را کومشی می‌نامند» (حقیقت، ۱۳۷۹: ۲۴-۲۵). پژوهش پیشرو به بررسی هنر آجرکاری در بازه زمانی قرون میانه هجری در حدفاصل قرن ۴-۸ هجری در منطقه جغرافیایی موسوم به قومس می‌پردازد که علاوه بر مقایسه تطبیقی آثار در محدوده مذکور نقوش، تکنیک‌ها و ترکیب آجر با سایر مصالح (کاشی و گچ) را نیز بررسی می‌نماید. این پژوهش می‌تواند الگویی در بررسی‌های منطقه‌ای در سایر نقاط ایران محسوب گردد. ازجمله اهداف قابل اشاره در انجام پژوهش پیشرو به این موارد می‌توان اشاره کرد:

۱. شناسایی و مستندسازی آجرکاری در بناهای شاخص منطقه قومس طی قرون ۴-۸ هجری.

۲. بررسی تطبیقی نقوش آجرکاری در ابنیه شاخص منطقه قومس و شناسایی آرایه‌ها و تکنیک‌های مشابه به‌کاررفته.

۳. بررسی سیر تحول هنر آجرکاری طی دوران تاریخی آل زیار، سلجوقی و ایلخانی در منطقه قومس و تأثیرگذاری آن‌ها بر یکدیگر.

۲. روش پژوهش

ماهیت پژوهش حاضر توصیفی و روش تحقیق بر اساس مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای است. طی مطالعات میدانی با استفاده از عکاسی الگوهای به‌کاررفته در آجرکاری‌های مهم‌ترین بناهای منطقه مستندسازی گردید. در بخش کتابخانه‌ای علاوه بر بررسی تاریخچه ابنیه موضوع پژوهش به مطالعه پژوهش‌های پیشین حول آجرکاری در تاریخ معماری ایران پرداخته شد. نهایتاً آرایه‌های مستندسازی شده در حوزه قومس مقایسه تطبیقی شده و الگوهای مورداستفاده شناسایی گردید.

۳.پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالات متعددی با موضوع آجر و هنر آجرکاری

تا به امروز منتشر و در اختیار پژوهشگران قرارگرفته است. در این پژوهش سعی شده است گزیده‌ای از این منابع تحقیق مورد بررسی قرار گیرد که به‌طور خلاصه به شرح زیر می‌باشد:

در مقاله آجر و هنر آجرکاری از دوران باستان تا امروز، تألیف حسین زمرشیدی و علی صادقی حبیب‌آباد (۱۳۹۷)، نویسندگان ضمن اشاره به تاریخچه آجرکاری در ایران باستان، تزیینات آجری در معماری اسلامی ایران از اوایل اسلام تا عصر حاضر به‌اختصار بررسی شده است. وجه تمایز مقاله مذکور و تحقیق حاضر، بررسی آجرکاری در منطقه قومس است که در مقاله مغفول مانده و به نظر می‌رسد نقش کلیدی و مهمی در سیر تحول آجرکاری ایران در قرون‌وسطی داشته باشد. بهناز سرتیپی و نیما ولیبک (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان تحلیل هندسه نقوش آجرکاری ایوان‌های مسجد حکیم اصفهان پیرامون پیدایش تکنیک‌های بصری؛ ابتدا نمونه‌های موردمطالعه را مدل‌سازی کرده و تکنیک‌های بصری موردنیاز را استخراج کرده و سپس با تحلیل طرح‌ها، ویژگی‌های تکنیک‌های بصری را در دو شکل کلی تعادل و نظم نشان داده‌اند. ازآنجایی‌که تأکید این مقاله بیشتر بر روی تکنیک‌ها و به‌طور خاص برساختمانی در اصفهان است، بنابراین انطباق جغرافیایی با موضوع تحقیق ندارد و صرفاً قابل‌مطالعه و استناد محتوایی است.

تزیینات آجرکاری سلجوقیان و ادامه آن در تزیینات دوران خوارزمشاهی و ایلخانی مقاله‌ای است که توسط عاطفه شکفته و همکاران نوشته‌شده است (۱۳۹۴). در این پژوهش نویسندگان به بررسی تکنیک‌ها و تنوع طرح‌ها در دوران مذکور پرداخته‌اند. وجه تمایز پژوهش حاضر با مقاله مذکور، وجه بررسی تطبیقی در یک منطقه بندی جغرافیایی است که پژوهش اخیر به آن پرداخته است. سمانه شیرخانی و سید هاشم حسینی (۱۳۹۴) در مقاله مناره مسجد جامع قومس (سمنان)، گنجینه آجرکاری غزنوی، این اثر منطقه قومس را نسبت به دو مناره دیگر منطقه (یعنی مناره‌های مسجد جامع و تاریخانه دامغان) بررسی کرده است. شایان‌ذکر است در این مقاله تنها اشتراکات این سه اثر به‌اختصار مورد بررسی قرارگرفته و سایر جنبه‌های موردتوجه نگرفته است. لازم به ذکر است تاریخ‌گذاری‌های انجام‌شده در مقاله مذکور با اشکالاتی توأم است.

۲. تاریخچه و معرفی کلی ابنیه موردپژوهش

۲-۱. مناره مسجد جامع سمنان

پیرنیا مناره مسجد جامع سمنان را در کنار مسجد جامع و تاریخانه دامغان ازجمله شش مناره مهم آجری می‌داند و بانی آن را ابوحرب بختیار ذکر می‌کند. وی همه این مناره‌ها نشانه مسجد می‌داند و معتقد است «این مناره‌ها به نحوی ساخته‌شده‌اند که از دور دیده شوند و جالب است که درست در کنار جاده‌ها هم ساخته‌شده‌اند» (معماریان، ۱۳۸۷: ۵۱۰-۵۱۱). عبدالرفیع حقیقت مناره را چنین توصیف می‌کند: «مناره معروف سمنان که به آن مناره مسجد جامع سمنان می‌گویند درست در گوشه عمودی ضلع شرقی و شمالی ساختمان مسجد جامع سمنان قرار دارد. ارتفاع مناره که با آجر ساخته‌شده است ۳۱٫۵ متر است. در پایین مناره شبستانی وجود دارد که به دلیل ساخت آن قسمتی از طول ضلع پایینی مناره که حدود ۵ متر ارتفاع دارد دیده نمی‌شود. در قسمت پایین منار از روی بام به بعد از حدود دوم‌تر آجرچینی تزیینی کتیبه‌ای به خط کوفی به چشم می‌خورد و بعد از آن ۴ بخش با تزیینات آجری متفاوت ایجادشده است که با طرح‌های متنوع خود جلوه خاصی به بنا بخشیده‌اند (حقیقت، ۱۳۷۹: ۱۰۹-۱۱۰). اگرچه تاریخ ساخت مناره در کتاب مرآت البلدان، نوشته صنیع‌الدوله، به سلطنت سلطان سنجر سلجوقی منسوب گشته لیکن مطابق مفاد کتیبه منقوش در ساقه گنبد اثر در دوران ابوحرب بختیار حاکم ایالت قومس - ممدوح منوچهری دامغانی شاعر معروف - بنا گردیده است (مخلصی، بی‌تا: ۸۷). لازم به ذکر است ابوحرب بختیار از امرای آل زیار بوده و تاریخ ساخت مناره ۴۱۷-۴۲۳ ه. ق است (آبادیان، ۱۴۰۱: ۱۵۰). جرج ناتانیل کرزن که در سال ۱۸۷۱ م. از سمنان بازدید کرده، آن را با مناره دامغان برابر دانسته و واسیلی ولادیمبروویچ بارتولد مستشرق روسی درباره آن چنین اظهارنظر می‌کند: در دامغان و سمنان مناره‌هایی از قرون‌وسطی باقی‌مانده که طرز معماری آن‌ها شبیه مناره خسروجرد سبزوار است (مخلصی، بی‌تا: ۸۷). آنچه بیش از هرچیز در مناره مسجد جامع سمنان چشمگیر است نقش آجرکاری‌ها است نقوش قالب آجرکاری‌ها علاوه بر کتیبه شامل گل‌انداز، گره‌چینی، جناقی یا آبشاری و دیگر

نقوش هندسی است (جداول ۱ و ۲).

۲-۲. مناره مسجد جامع دامغان

شاید مهم‌ترین دلیل معروفیت منار مسجد جامع دامغان استفاده از کاشی فیروزه‌ای در بخش فوقانی منار باشد و اینکه بسیاری منابع پژوهشی این مورد را نخستین استفاده از کاشی در کنار آجرکاری در دوران اسلامی دانسته‌اند. این مناره دارای ۱۰۵ پله و ارتفاعی در حدود ۳۱ متر است. در بدنه آن تزیینات آجری زیبایی کارشده است. تقریباً در وسط مناره کتیبه زیبایی به خط کوفی نوشته‌شده که آیه‌ای از سوره نور می‌باشد (داوودیان، ۱۳۹۳: ۱۴۴). پیرامون تاریخ احداث مناره نظرات متعددی وجود دارد ازجمله (حقیقت، ۱۳۷۹: ۲۷۸) و (کشاورز دامغانی، ۱۳۵۲: ۱۱۹) آن را حوالی ۵۰۰ ه. ق؛ (زهتابی، ۱۳۴۸: ۶۶۷) سال ۴۰۰ ه. ق و نصرالله مشکوتی آن را سال ۴۵۰ ه. ق ذکر می‌کند (مشکوتی، ۱۳۴۹: ۲۸۳) و برخی منابع آن را هم‌زمان با منار تاریخانه می‌دانند: «عموماً مردم دامغان، معمار هر دو مناره مسجد جامع و مسجد تاریخانه را یک نفر می‌دانند» و این یعنی زمان حکومت ابوحرب بختیار یعنی حدود ۴۱۸-۴۲۲ ه. ق (آزاد، ۱۳۹۳: ۵۰). بااین‌وجود به نظر می‌رسد تاریخ احداث مناره میانه قرن ۵ (۴۵۰ ه. ق) باشد (داوودیان، ۱۳۹۳: ۱۴۰ به نقل از دهخدا، ۱۳۰۲: ۳۸۹) که این تاریخ مقارن با تسلط سلجوقیان در دامغان است. علاوه بر کاشی فیروزه‌ای که ذکر آن رفت از دیگر تزیینات مناره نقوش آجرکاری‌های ساقه مناره است. نقوش هندسی با طرح‌هایی چون گل‌انداز و گره‌چینی است (جداول ۱ و ۲).

۲-۳. مناره مسجد تاریخانه دامغان

اگرچه احداث مسجد تاریخانه (مسجد جامع قدیم) در قرن سوم هجری مسجل گشته لیکن احداث مناره مسجد قدری متأخرتر است: «مناره مسجد تاریخانه، که در کنار مسجد تاریخی قرار دارد، یکی از قدیمی‌ترین مناره‌های آجری ایران و اولین بنای سلجوقیان دامغان است که دارای کتیبه‌ای به خط کوفی است بدین مضمون «به دستور امیر عجل بختیار بن محمد معروف به ابوحرب حاکم معروف قمس ساخته شد»». (حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۷۶) لازم به ذکر است ابوحرب بختیار حاکم نواحی قومس در اوایل قرن ۵ (حدود ۴۱۷-۴۲۶ ه. ق) بوده و پس از پدرش ابوجعفر ابن محمد معروف به پیر علم‌دار حاجب یا امیر دست‌نشانده حاکمان آل زیار، غزنوی و آل بویه بوده است (آبادیان، ۱۴۰۱: ۱۵۷) و زمان احداث مناره مسجد تاریخانه در زمان حاجبی وی از امرای آل زیار است: «تاریخانه دامغان همچنان به‌عنوان جامع بزرگ شهر دایر بود و بر جای مناره ویران آن به سال ۴۱۷، در سمت شمال شرقی آن، مناره‌ای مرتفع با خشت خام برپا شد» (آزاد، ۱۳۹۳: ۵۰ به نقل از موسوی، ۱۳۶۸: ۳۹). پس طبق کتیبه کوفی مسجد، مناره به همت بختیار بن محمد که قرن پنجم هجری زندگی می‌کرده، احداث و به مجموعه زیبای تاریخانه اضافه شده است. این مناره آجری ۲۵/۳۰ متر ارتفاع داشته که قطر آن در پایین حدود ۴/۵ متر و در بالا در حدود ۳ متر است؛ دارای ۸۶ پله در داخل و بدنه آن با آجرکاری زیبا تزیین شده است (آزاد، ۱۳۹۳: ۵۰). تزیینات مناره تاریخانه آرایه‌های آجری مشابهی با مناره جامع دامغان و سمنان دارد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت لیکن اثری از کاشی در آن دیده نمی‌شود (جداول ۱ و ۲).

۲-۴. برج پیر علم‌دار دامغان

پیرامون تاریخچه، معماری و سبب احداث بقعه معروف به پیر علم‌دار در منابع تحقیقی به این موارد برخورد می‌کنیم: گنبد پیر علم‌دار که یادگار سلجوقیان است در محله خوریا و نزدیک مسجد جامع در شرق دامغان قرار دارد. آرامگاه پیر علم‌دار برجی مدور گنبدی است که بر اساس تاریخ کتیبه در سال ۴۱۷ تا ۴۲۰ هجری قمری معادل ۱۰۲۱ میلادی ساخته‌شده است. شهرت این بنا در قرن پنجم هجری بیشتر به دلیل داشتن کتیبه زیبای کوفی داخل بقعه و تزیینات آجری بیرون آن است. این بنا آرامگاه ابوجعفر محمد بن ابراهیم (معروف به پیر علم‌دار) است که توسط پسرش ابوحرب بختیار ساخته‌شده است (زهتابی، ۱۳۴۸: ۶۷۷) گرچه وجه‌تسمیه اثر صحیح به نظر می‌رسد لیکن همان‌طور که گفته شد ابوحرب بختیار در زمان احداث بنا خراج‌گزار زیاریان بوده است و هم‌زمان مناره‌های مساجد جامع سمنان و تاریخانه را نیز احداث کرده است (موسوی، ۱۳۶۸: ۳۹) برج پیر علم‌دار از آجر ساخته‌شده، پلان آن دایره‌ای شکل با بدنه استوانه‌ای و گنبدی نیم کروی بر روی آن قرار دارد. ارتفاع این برج تا رأس گنبد ۱۳ متر و قطر داخلی آن ۴/۵ و قطر خارجی ۵/۵ متر است. معمار بنا علی این محمد ابن حسین ابن شاه بوده است (داودیان، ۱۳۹۳: ۱۵۷-۱۵۹). متصل به برج پیر علم‌دار ایوانی مقرنس

وجود داشته که در اطراف آن کتیبه‌ای از گچ بوده؛ ولی اکنون از آن ایوان فقط کتیبه آن بجاست (حقیقت، ۱۳۷۹: ۲۸۱). مهم‌ترین تزیینات آجری به‌کاررفته در بدنه برج، علاوه بر کتیبه به خط کوفی بنایی، شامل گره‌چینی، گل‌انداز، پتکین، قطعات هندسی از گل پخته مربع و لوزی شکل و مشبک‌های سفالین است (جداول۱ و ۲).

۲-۵. برج چهل دختر دامغان

آرامگاه مدور چهل دختر واقع در دامغان دومین آرامگاه بازمانده از زمان طغرل سلجوقی است. این بقعه برجی شکل در وسط شهر و پشت بقعه امامزاده جعفر قرار دارد. ارتفاع برج آجری با گنبد آن حدود ۱۵٫۵ متر، محیط بیرونی آن در پایین ۲۳ متر و قطر داخلی آن ۵٫۵ متر است. درگاه ورودی برج شامل طاقی هلالی است که بروی ستونچه‌های استوانه‌ای و باریک دو طرف در برپا شده‌اند. تزیینات این ستونچه‌های را آجرپاره‌های کوچکی که در داخل ملاط اصلی فرورفته‌اند تشکیل می‌دهد. کتیبه کوفی گچ‌بری شده در حاشیه طاق هلالی که زینت‌بخش این درگاه است احتمالاً نام بانی و مدفون داخل این بنا را ذکر می‌کرده است. سطح داخل طاق هلالی را قوسی مقعر شکل تشکیل می‌دهد که سطح آن با آجرهای چهارگوشه پوشیده شده که با طرح‌های زیگزاگی مزین شده است. کتیبه در میان چند ردیف نقوش هندسی آجری که به‌موازات یکدیگر دور بدنه می‌چرخند قرارگرفته است. در بالای این کتیبه نیز یک دورچینی آجری تزیینی دیگر همانند تزیینات زیرین کتیبه و سپس دو ردیف مقرنس زیبا به چشم می‌خورد. خانیکوف که به سال ۱۸۵۸ م. از دامغان می‌گذشته و توانسته کتیبه برج را بخواند تاریخ آن را ۴۴۶ ه. ق و آن را از ابنیه دوره سلجوقی به‌شمار می‌آورد. مطابق کتیبه‌های موجود این بنا به دستور ابوشجاع موسوم به اسفاربکی بن اصفهان، که هویتش مجهول است ساخته‌شده است (حاتم، ۱۳۷۸: ۱۰۷-۱۰۸). عبدالرفیع حقیقت به‌استناد نام چهل دختر یا چهل‌دختران ساخت اولیه بنا را از خشت و به پیش از اسلام نسبت می‌دهد که در قرن ۵ توسط ابوشجاع بازسازی شده و گنبد مخروطی کنونی بر آسمانه آن قرارگرفته است (حقیقت، ۱۳۷۹: ۲۸۲-۲۸۳). مهم‌ترین طرح‌های آجرکاری برج چهل دختر به‌جز کتیبه خط کوفی شامل گل‌اندازها، گره‌چینی‌ها و پتکین‌های آجری زیر گیلویی گنبد است. همچنین استفاده از آجر پیش‌بر به شکل سفالین و با نقوش هندسی و گیاهی ساده در بدنه برج دیده‌می‌شود (جداول۱ و ۲).

۲-۶. برج مهمان‌دوست دامغان

برج مهمان‌دوست در ۲۰ کیلومتری شمال شرقی شهرستان دامغان و در مجاورت روستای مهمان‌دوست قرار دارد که اهالی روستا آن را امامزاده قاسم از نوادگان امام موسی بن جعفر (علیه‌السلام) می‌دانند. اما این برج هیچ شباهتی به امامزاده ندارد و ممکن است آرامگاه یکی از بزرگان سلجوقی باشد. این برج را برج طغرل مهمان‌دوست و برج معصوم زاده نیز می‌نامند. این برج زیبا روی زمینی هموار بنا شده است تا از دور هم قابل‌رؤیت باشد. ارتفاع برج حدود ۱۴٫۵ متر و قطر داخلی آن حدود ۳۰ متر است. (حاتم، ۱۳۷۸: ۱۲۱) مؤلف مطلع الشمس (صنیع‌الدوله) این بنا را مشابه با برج طغرل بیک ری و میل را دکان می‌داند و چنین توصیف می‌کند: «این برج دوازده ترک دارد و عرض هر ترکی ۱/۲۳ متر و بعد از ده زرع و نیم ارتفاع سه فقره مقرنس از آجر به وضع‌های بسیار خوب انیق ساخته‌شده و پس از آن کتیبه ایست به عرض سه چهار یک به خط کوفی و بالای آن کتیبه دیگری است به خط بنایی و از آن به بعد گنبد مخروطی شروع می‌شود؛ اما فعلاً گنبد آن خراب و آنچه باقی است به ارتفاع چهارده زرع می‌باشد (حقیقت، ۱۳۷۹: ۳۲۰). بر اساس کتیبه قسمت بالای برج، این بنا در سال ۴۹۰ هجری قمری معادل ۱۰۹۷ میلادی به دستور ابوجعفر محمد بن علی ساخته‌شده است. معمار ابراهیم فرزند ادریس بیاسی است (چراغیان، ۱۳۹۵: ۵۲). مهم‌ترین تزیینات برج مهمان‌دوست علاوه بر نقوش کتیبه‌ها، طاق‌نماها و مقرنس‌کاری‌ها شامل طرح آجرکاری با نقش برجسته شبیه پرنده است که با تکنیک تیشه‌داری اجرا شده است. که در سایر نمونه‌های بررسی شده مشابهی به چشم نمی‌خورد سایر نقوش آجرکاری شامل گل‌انداز، زنجیری و نقوش هندسی است (جداول۱ و ۲).

۲-۷. مجموعه بایزید بسطامی و مناره مسجد بایزید

ارسن بایزید بسطامی مجموعه‌ای مفصل مشتمل بر آرامگاه، صومعه و مسجد و مناره مسجد بایزید و همچنین ایوان و گنبد غازان خان و امامزاده محمد است که طی دوره‌های مختلف ساخته‌شده است. علاوه بر این آثار ابنیه‌ای چون مدرسه، مسجد جامع بسطام و برج کاشانه

در فاصله نسبتاً کمی از آرامگاه بایزید قرارگرفته‌اند همچون آثار فاخر گچ‌بری، منبت‌کاری و کاشی در مجموعه وجود دارد که خارج از بحث این نوشتار است. مهم‌ترین آثار آجرکاری در مجموعه بسطام را می‌توان در ایوان موسوم به غازان خان، مناره مسجد و جداره بیرونی مسجد مشاهده کرد. مسجد بایزید مستطیلی است به ابعاد ۱۰ در ۶ متر و در دو ردیف سه ستونی با پوشش چوبی تخت و بنای آجری با آجرهای به ابعاد ۲۲ در ۱۰ در ۴ و ۲۴ در ۱۰ در ۴ سانتی‌متر ساخته‌شده است و متشکل از دو بخش است یکی برای مردان و دیگری برای زنان؛ بالای یکی از ورودی‌های فضای مذکور با آجرکاری خاص، مطالبی به خط کوفی نوشته‌شده است (صدیقی، ۱۳۸۸: ۵۹-۶۸). در بین دو گنبد مذکور (گنبد غازان خان و امامزاده محمد) ایوانی است که بنام غازان خان مغول (۶۷۰-۷۰۳ ه. ق) شناخته می‌شود (حقیقت، ۱۳۷۹: ۳۵۴). بر روی ایوان نقوش عالی ترکیب آجر و کاشی و همچنین گچ‌بری‌هایی مشاهده می‌شود و بر بدنه بیرونی ایوان آثار آجرکاری با طرح راسته دو رَج قابل‌ملاحظه است. منار بسطام در سمت مشرق مسجد و متصل به آن است. تاریخ بنای مناره مطابق متن کتبه آن ۵۱۴ ه. ق است و به گفته صنیع‌الدوله مشابه منارجنبان اصفهان قابل ارتعاش و حرکت است (حقیقت، ۱۳۷۹: ۳۵۶-۳۵۴). ازجمله نقوش آجرکاری بر بدنه مناره علاوه بر کتیبه‌ها می‌توان به نقوش متنوع گل‌انداز و گره‌چینی‌های متعدد اشاره کرد. همچنین از مقرنس‌های به‌کاررفته در گیلویی بالای مناره قابل‌توجه‌اند. نقوش آجرکاری بر بدنه بیرونی مسجد که در میان طاق‌نماها اجرا شده تنوع بیشتری دارند. انواع گره‌چینی‌ها، گل‌اندازها و نقوش هندسی دیگر که بعضاً مرمت شده‌اند (جدول ۱).

۲-۸. برج کاشانه بسطام

در جنوب قصبه بسطام و همچنین در جنوب شرقی مسجد بسطام برج بلندی وجود دارد که به کاشانه معروف است. ارتفاع برج از داخل ۲۴ متر و از بیرون تقریباً ۲۰ متر است و شکل بیرونی آن کثیرالاضلاع منتظم سی ضلعی است. در بالای برج دو حاشیه از آجرهای بزرگ وجود دارد که بر روی آن مطالبی نوشته‌شده است، در ضلع جنوب غربی این برج بر روی یک آجر کلمه بسم‌الله الرحمن الرحیم با خط ثلث بسیار جلی خوانده می‌شود. به‌مرورزمان سقف برج مذکور فروریخته و در دوره‌های بعد نسبت به تعمیر آن اقدام شده است. جهت ورود به برج کاشانه از داخل مسجد جامع دری وجود دارد که مجاور محراب مسجد است. قبل از ورود به کاشانه دالان کوچکی است که سه طرف آن گچ‌بری شده و در اطراف و سر در دالان آیات الک رسی منقوش می‌باشد (حقیقت، ۱۳۷۹: ۳۶۴-۳۶۳). همچنین شیلا بلر پژوهشگر تاریخ معماری عدد ۷۱۳ را تاریخ ساخت بنا منظور می‌کند (بلر، ۱۳۸۷) مهم‌ترین نقوش در تزیینات برج کاشانه علاوه بر پیلک‌های بدنه و آجرهای بخش فوقانی و گیلوئی‌ها شامل تایل‌های ترکیب آجر با قطعات آجر نگینی است که با نقوش هندسی اجرا شده‌اند (جداول ۱ و ۲).

۲-۹. رباط سپنج

رباط سپنج در منطقه جغرافیایی قومس دوره اسلامی در روستای جهان‌آباد در ۶۵ کیلومتری شهر میامی قرار دارد و به همین دلیل به کاروان‌سرای جهان‌آباد نیز معروف است. به نظر می‌رسد رباط سپنج در زمان ساخت و پس از آن تا دوره صفویه از موقعیت جغرافیایی ممتازی برخوردار بوده و از رونق برخوردار بوده است، لیکن به‌تدریج استفاده از آن کاهش‌یافته، بخش‌های زیادی از آن تخریب شده و از اصالت اولیه فاصله می‌گیرد. (حیدری و صالحی: ۱۴۰۱: ۳۲) پیرامون قدمت رباط سپنج، واقع روستای جهان‌آباد در شمای میامی، تحقیقات پراکنده‌ای انجام‌شده است. محققینی همچون روبرت هیلن برند (هیلن برند، ۱۳۸۰: ۳۶۰-۳۶۱)، ولفرام کلایس (kleiss,1996:112)، محمد یوسف کیانی (کیانی و کلایس، ۱۳۷۳)، محمدکریم پیرنیا (پیرنیا، ۱۳۸۲: ۲۳۵) و برخی دیگر آن را مختصراً توصیف کرده و تاریخ‌گذاری‌هایی انجام داده‌اند. تحقیقی که اخیراً در غالب طرح پژوهشی انجام‌شده و نتایج آن به انتشار رسیده بنای مذکور را بر اساس بررسی‌های تطبیقی خاصه در مورد فرم کلی پلان و ورودی و همچنین تزیینات آجرکاری فاخر آن متعلق به دوران پیش از حمله مغول تشخیص داده و محتمل‌ترین تاریخ را اواخر دوران سلجوقی تخمین می‌زند (حیدری، صالحی، ۱۴۰۱: ۴۹). ازجمله مهم‌ترین بخش‌های بنا که تزیین آجرکاری آن بازمانده طاق‌نماها و درگاه ورودی اثر است که با طرح‌های چون گل‌انداز، جناقی، پتکین، زنجیری و... به شکل ساده و در ترکیب با کاشی فیروزه‌ای به شکل

نگینی اجرا شده‌اند (جداول۱ و ۲).

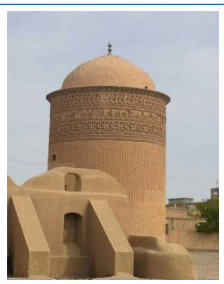
۲-۱۰. رباط انوشیروانی آهوان

رباط سنگی آهوان در حدفاصل سمنان به دامغان و در ۴۰ کیلومتری شهر سمنان و در گردنه آهوان قرارگرفته است. در نزدیکی رباط سنگی بناهای تاریخی دیگری قرار داشته است که مهم‌ترین آن‌ها بنای کاروان‌سرایی آجری از دوران صفویه است که حدوداً ۱۰۰ متر با رباط سنگی فاصله دارد و به نسبت سالم‌تر می‌باشد. برخی از دیگر آثار مجموعه مانند چاپارخانه و آب‌انبار تخریب‌شده‌اند. در منابع تاریخی و پژوهشی متعددی از منطقه آهوان و کاروان‌سراهای آن نام برده شده و تاریخ‌گذاری‌های متعددی بروی آن انجام‌شده است که برخی توسط منابع تاریخی و برخی مربوط به منابع تحقیقی هستند. از میان منابع تاریخی حمدالله‌مستوفی قرون ۷ و ۸ه.ق(لسترینج،۱۳۹۰: ۳۹۱) و کلاویخو قرن ۹ ه. ق (کلاویخو، ۱۳۴۴: ۱۸۱) تنها به توصیف پرداخته و اشاره‌ای به تاریخ احداث آن ندارند. میرزا ابراهیم‌خان در سفرنامه استرآباد بنا را به انوشیروان ساسانی نسبت می‌دهد (گلزاری،۲۵۳۵: ۲۱)، هوتم‌شیندلر آن را به متعلق به دوران مأمون خلیفه عباسی می‌داند (شیندلر،۲۵۳۶، ۱۵۶-۱۵۷) و صنیع‌الدوله آن را رباط انوشیروانی می‌نامد و توصیف جامع می‌کند (صنیع‌الدوله،۱۳۰۱: ۳۱۰)، همچنین لردکرزن (کرزن، ۱۳۵۰: ۳۸۵) و افضل‌الملک (افضل‌الملک، بی‌تا: ۲۲) هر دو به بنا اشاره‌کرده‌اند، اولی دوران انوشیروان ساسانی و دومی دوران پیش از انوشیروان ساسانی را تاریخ احداث می‌دانند. هانری رنه دِ آلمانی بنا را به‌استناد بومی‌های منطقه صفوی می‌نامد (آلمانی، ۱۳۳۵: ۷۲۹). از میان منابع تحقیقی اریک شرودر بنا را منسوب به شرف‌المعالی انوشیروان زیاری می‌داند (شرودر، ۱۳۸۷: ۱۲۷)، پس از وی آرتورپوپ (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۴۱۹) و ماکسیم سیرو (سیرو،۱۹۴۹: ۹۵) بازه‌های تاریخی آل‌زیار، سلجوقی و ایلخانی را دوران ساخت و پس از آن مرمت بنا قلمداد می‌کنند. محققین دیگری همچون هرتسفلد، گدار، هیلن‌براند و محمدعلی مخلص (مخلصی، بی‌تا:۱۵۴) نیز راجع به بنا کم و بیش اظهارنظرهایی کرده‌اند که درنهایت به نظر می‌رسد تاریخ اولیه ساخت بنا در زمان آل‌زیار قطعی باشد. رباط انوشیروانی چهارایوانه و دارای حیاط مرکزی با رواق پیرامونی به سبک کاروانسراهای پیش از ایلخانی است و برج‌هایی در کنج و میانه دیوار پیرامونی دارد. مهم‌ترین تزیین آجری به‌کاررفته در رباط انوشیروان در محل سردر و ایوان ورودی به چشم می‌خورد. این آجرکاری در دهه اخیر مرمت شده لیکن بخش‌های اصیل آن همچنان باقی است و با نقش جناقی (آبشاری) اجرا شده است (جدول۱).

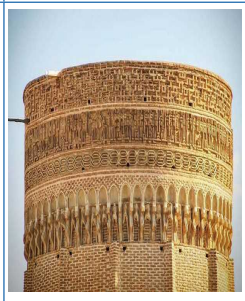
۳. انواع مصالح، تکنیک‌ها و نقوش به‌کاررفته در ابنیه مورد بررسی

مهم‌ترین مصالح تزیینی به‌کاررفته در ابنیه مورد بررسی همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد آجر است که در انواع مختلف واکوب و آبمال، پیش‌بر، تراش و قالبی به‌کاررفته است. همچنین استفاده از سفالینه‌های مختلف در بخش‌های گوناگون بناهای مذکور خصوصاً در کتیبه‌ها دیده‌می‌شود. دیگر مصالح مهم کاشی است. استفاده از کاشی در ابنیه مورد بررسی عمدتاً به شکل تراش و در ابعاد کوچک است که عنوان نگینی به آن اطلاق شده است. این کاشی‌ها عموماً تک‌رنگ بوده و تم اصلی‌شان فیروزه‌ای و لاجوردی است. گچ در ترکیب با آجر عمدتاً در بندکشی‌های به شکل توپی (کلوک بند) به‌کاررفته است. لازم به ذکر است مصالح و تزیینات دیگری مانند نقاشی (کتیبه داخل برج پیر علم‌دار) و گچ‌بری (مانند محراب‌های متعدد در مجموعه بسطام) در ابنیه مورد بررسی وجود دارد و ازآنجاکه این پژوهش متمرکز بر آجرکاری است از آن‌ها صرف‌نظر شده است. از بررسی حجم تزیینات به‌کاررفته و پیچیدگی نقش‌ها و کیفیت اجرایی آن‌ها چنین به نظر می‌رسد طی قرون ۴ تا ۸ هجری قمری و در ابنیه مورد بررسی که عمدتاً در سه دوره حکومتی آل زیار، سلجوقی و ایلخانی خلق‌شده‌اند به‌تدریج و باگذشت زمان حجم استفاده از کاشی و توپی‌های گچی به‌تدریج افزایش یافت است درعین‌حال از تنوع و پیچیدگی نقش در آجرکاری کاسته می‌شود (جداول۱ و ۲).

جدول ۱: تصاویر کلی و جزئیاتی از نقوش آجرکاری بناهای موضوع پژوهش
Table ۱: General and detailed images of brickwork patterns in the research subject buildings (Source: Author).

نام بنا	تصویر از جزئیات تزیینی	تصویر از جزئیات تزیینی	تصویر از جزئیات تزیینی	تصویر کلی
۱. مناره مسجد جامع سمنان				
۲. مناره مسجد جامع دامغان				
۳. مناره مسجد تاریخانه دامغان				
۴. برج پیر علم‌دار دامغان				
۵. برج چهل‌دختران دامغان				

جدول ۱: تصاویر کلی و جزئیاتی از نقوش آجرکاری بناهای موضوع پژوهش
Table ۱: General and detailed images of brickwork patterns in the research subject buildings(Source: Author).

نام بنا	تصویر از جزئیات تزیینی	تصویر از جزئیات تزیینی	تصویر از جزئیات تزیینی	تصویر کلی
۶. برج مهمان‌دوست دامغان				
۷. مجموعه ارسن بسطام شامل آرامگاه و مناره بایزید بسطامی و ایوان اولجایتو				
۸. برج کاشانه بسطام				
۹. رباط سپنج				
۱۰. رباط انوشیروانی آهوان				

جدول ۲: خلاصه تکنیک‌ها و نقوش به‌کاررفته در ابنیه منتخب منطقه قومس (منبع: نگارنده)

Table 2: Summary of techniques and patterns used in selected buildings in the Qomis region (Source: Author).

نام بنا	تاریخ یا دوره تاریخی	انواع مصالح آجری و ترکیب شده با آجر	انواع نقوش، تکنیک‌ها و چیدمان‌های تزیینی در آجرکاری‌ها	کتیبه‌های آجری، توپی‌های گچی و سفالینه‌ها
۱. مناره مسجد جامع سمنان	۴۱۷-۴۲۳ ه.ق، آل زیار	آجر واکوب و آبمال - آجر پیش‌بر - آجرتراش - آجرتراش قالبی	گره‌چینی آجری برجسته - گل‌انداز برجسته - کتیبه سفالی - ترکیب آجرکاری و کاشی نگینی	کتیبه سفالی با نقش هندسی حاوی آیات قرآنی و نام بانی
۲. مناره مسجد جامع دامغان	۴۵۰ ه.ق آل زیار	آجر واکوب و آبمال آجر پیش‌بر - آجرتراش - آجرتراش قالبی	گره‌چینی آجری برجسته - گل‌انداز برجسته - کتیبه سفالی - تایل کاشی منقوش	کتیبه سفالی با نقش هندسی حاوی آیات قرآنی ریتم سفالینه با نقش هندسی در قاب اطراف کتیبه
۳. مناره تاریخانه دامغان	۴۱۷-۴۲۶ ه.ق آل زیار	آجر واکوب و آبمال آجر پیش‌بر - آجرتراش - آجر مهری - آجرتراش قالبی	گره‌چینی آجری برجسته - گل‌انداز برجسته - کتیبه سفالی - ریتم آجرکاری مهری و تراش اطراف قاب‌ها	کتیبه سفالی با نقش گیاهی و هندسی حاوی نام بانی
۴. برج پیر علم‌دار دامغان	۴۱۷-۴۲۰ ه.ق آل زیار	آجر واکوب و آبمال - آجر پیش‌بر - آجرتراش - آجر قالبی - آجر قواره بری	پتکین - گره‌چینی - گل‌انداز کتیبه - ردیف آجرهای پیش‌بر تزیینی اطراف کتیبه	کتیبه از جنس سفالینه و نقوش هندسی و گیاهی و ذکر نام بانی و مضامین قرآنی
۵. برج چهل‌دختران دامغان	۴۴۶ ه.ق سلجوقی	آجر واکوب و آبمال - آجر پیش‌بر - آجرتراش - آجر قالبی - آجر قواره بری	پتکین - دندان‌موشی - گره‌چینی - گل‌انداز - کتیبه	کتیبه از جنس سفالینه و نقوش هندسی و گیاهی و ذکر نام بانی
۶. برج مهمان‌دوست دامغان	۴۹۰ ه.ق سلجوقی	آجر واکوب و آبمال - آجر پیش‌بر - آجرتراش - آجرتراش قالبی	گره‌چینی آجری - مقرنس آجر مشبک آجری - گره‌چینی و قطاربندی	کتیبه سفالی با نقش هندسی نقش پرنده در اطراف قطاربندی
۷. ارسن بسطام و مناره مسجد بایزید	مناره ۵۱۴ ه.ق و سایر آثار سلجوقی ایلخانی	آجر واکوب و آبمال - آجر پیش‌بر - آجرتراش - آجر قالبی - آجر قواره بری	رگ‌چین با مهر گچی - ترکیب آجر و کاشی - پتکین و دندان‌موشی - گره‌چینی - گل‌انداز	کتیبه با اسماً قدسی از جنس سفالینه و نقش اسماً مقدس - آجرکاری با مهر گچی نقش هندسی
۸. برج کاشانه بسطام	۷۱۳ ه.ق ایلخانی	آجر واکوب و آبمال - آجرتراش	رگ‌چین با مهری گچی - ترکیب آجر و کاشی - پتکین - دندان‌موشی	کتیبه با اسماً قدسی از جنس سفالینه و نقش گیاهی و هندسی - آجرکاری با مهر گچی و نقش هندسی
۹. رباط سپنج	اواخر سلجوقی	آجر واکوب و آبمال - آجر پیش‌بر - آجرتراش - آجر قالبی - آجر قواره بری	پتکین - گره‌چینی - گل‌انداز - آبشاری - کتیبه آجری - رگ‌چین دو رج ترکیب آجر با کاشی - کاشی تایل منفرد	کتیبه از آجر پیش‌بر با ذکر اسماء قدسی، توپی‌هایی از جنس آجر یا کاشی مهری بین آجرکاری‌ها دیده‌می‌شود و همچنین از سفال نیز به‌عنوان توپی بین آجرکاری استفاده شده است.
۱۰. رباط انوشیروانی آهوان	آل زیار	آجر واکوب و آبمال	آجرکاری جناقی (آبشاری)	در وضع موجود فاقد کتیبه است.

۳. بررسی تطبیقی نقوش آجرکاری در ابنیه موردمطالعه

جهت شناخت بهتر نقوش به‌کاررفته در ابنیه تاریخی منطقه قومس نیاز بود این نقوش به شکل دوبه‌دو مورد مقایسه تطبیقی قرار گیرند. بدین منظور خلاصه‌ای از تطبیق نقوش مشابه به‌کاررفته در جدول ۳ ارائه گردیده است؛ همچنین نمونه‌های موردی از بررسی‌های تطبیقی در تصاویر ۱ الی ۸ ارائه‌شده است.

جدول ۳: خلاصه بررسی تطبیقی نقوش به‌کاررفته در ابنیه تاریخی قومس به شکل دو به دو

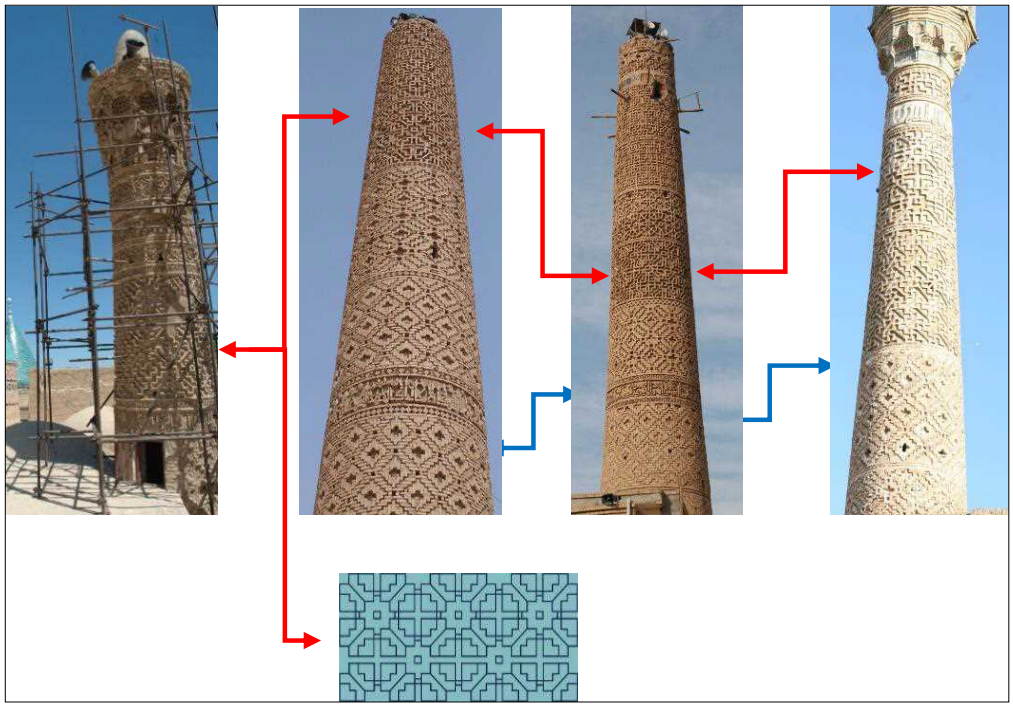
Table 3: Summary of comparative analysis of patterns used in historical buildings in Qomis in pairs

بنا	نقش مشابه منار مسجد جامع سمنان	نقش مشابه منار مسجد جامع دامغان	نقش مشابه منار مسجد تاریخانه دامغان	نقش مشابه برج پیر علم‌دار دامغان	نقش مشابه برج چهل‌دختران دامغان	نقش مشابه برج مهمان‌دوست دامغان	نقش مشابه مقبره بایزید بسطامی	نقش مشابه برج کاشانه بسطام	نقش مشابه رباط سپنج	نقش مشابه رباط انوشیروانی آهوان
۱. منار مسجد جامع سمنان	-	گل‌انداز گره چینی آجرپیش بر	گل‌انداز گره چینی خط کتیبه آجر پیش‌بر	گره چینی آجر پیش‌بر	گل‌انداز آجر پیش‌بر	گره چینی	گره چینی آجر پیش‌بر		گل‌انداز	
۲. منار مسجد جامع دامغان	-	-	گل‌انداز گره چینی آجر پیش‌بر	گره چینی خط کتیبه آجر پیش‌بر	گل‌انداز خط کتیبه آجر پیش‌بر	گره چینی خط کتیبه	گره چینی کاشی نگینی آجر پیش‌بر	کاشی نگینی خط کتیبه	گل‌انداز گره چینی کاشی نگینی	
۳. منار مسجد تاریخانه دامغان	-	-	-	گره چینی آجر پیش‌بر	گل‌انداز آجر پیش‌بر	گره چینی	گره چینی آجر پیش‌بر		گل‌انداز گره چینی	
۴. برج پیر علم‌دار دامغان	-	-	-	-	آجرچینی تک رج آجر پتکین آجرپیش بر خط کتیبه	گره چینی خط کتیبه آجرچینی تک رج نقش جناقی	گره چینی آجرچینی یک رج آجر پیش‌بر نقش جناقی	آجرچینی یک رج	گره چینی آجر پتکین	آجرچینی یک رج نقش جناقی
۵. برج چهل‌دختران دامغان	-	-	-	-	-	گره چینی آجرچینی تک رج	آجرچینی یک رج آجر پیش‌بر	آجرچینی یک رج	گل‌انداز	آجرچینی یک رج
۶. برج مهمان‌دوست دامغان	-	-	-	-	-	-	آجرچینی یک رج نقش جناقی	آجرچینی یک رج دندان‌موشی	گره چینی	نقش جناقی
۷. مقبره و مناره بایزید بسطامی	-	-	-	-	-	-	-	آجرچینی یک رج	رگ‌چین یک و دو رج با توپی گچی کاشی نگینی نقش جناقی	آجرچینی یک رج
۸. برج کاشانه بسطام	-	-	-	-	-	-	-	-	کاشی نگینی	آجرچینی یک رج

جدول ۳: خلاصه بررسی تطبیقی نقوش به‌کاررفته در ابنیه تاریخی قومس به شکل دو به دو

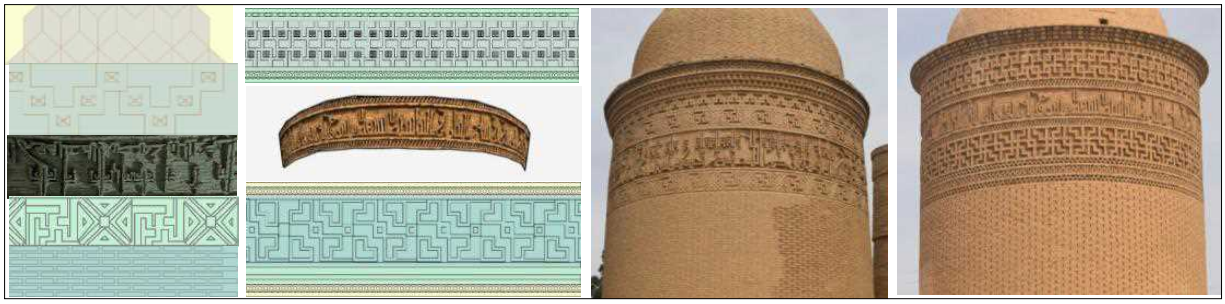
Table 3: Summary of comparative analysis of patterns used in historical buildings in Qomis in pairs

۹. رباط سپنج	-	-	-	-	-	-	-	-	-	نقش جناقی
۱۰. رباط انوشیروانی آهوان	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-



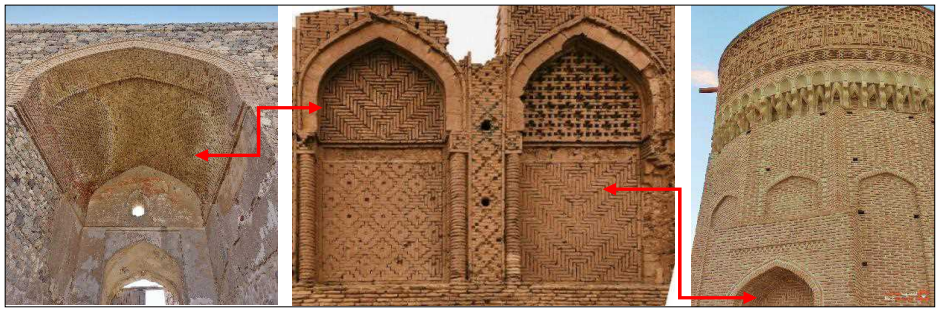
تصویر ۱: تزیینات آجرکاری مشابه در مناره‌های مورد بررسی.
به ترتیب از راست به چپ: مسجد جامع سمنان، مسجد جامع دامغان، تاریخانه دامغان و مسجد بایزید بسطامی

Image 1: Similar brickwork decorations in the examined minarets.
From right to left: Jameh Mosque of Semnan, Jameh Mosque of Damghan, Historical Archive of Damghan, and Bayazid Bastami Mosque.



تصویر ۲: تطبیق تزیینات آجرکاری دو برج پیر علم‌دار (راست) و چهل‌دختران (چپ) دامغان

Image 2: Comparison of brickwork decorations in the two towers of Pir Alamdar (right) and Chahar Dukhtaran (left) in Damghan.



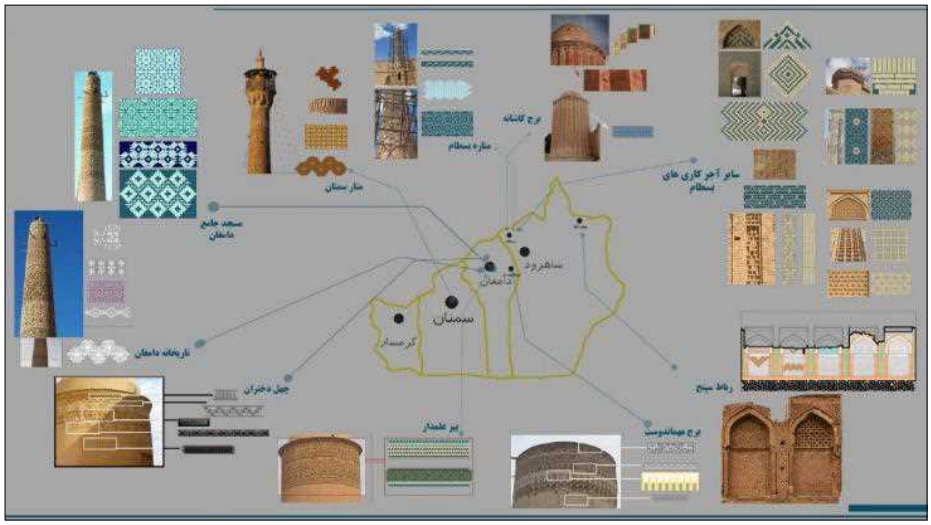
تصویر ۳: بخشی از تزیینات آجرکاری مشابه در برج مهمان‌دوست (راست) رباط سپنج (وسط) و رباط انوشیروانی آهوان (چپ)

Image 3: Part of similar brickwork decorations in the Tower of Mehrabandust (right), Robat-e-Sepanj (middle), and Robat-e-Anushirvani Ahvan (left).

بررسی نقوش در ابنیه مورد بررسی نشان می‌دهد نقوش گل‌انداز و گره چینی در مناره‌ها بیشترین کثرت و مشابهت را دارد. آجرچینی رگ‌چین در مناره‌ها دیده نمی‌شود و در سطوح آجرکاری عریض‌تر مانند جداره برج‌ها و رباط‌ها متداول‌تر آن. نقش جناقی (آبشاری) هم در مناره‌ها دیده نمی‌شود و بیشترین استفاده از آن در بالا و زیر طاق‌نماها است؛ گرچه در پوشش گنبد برج پیر علم‌دار و زیر طاق رباط انوشیروانی همکار شده است. کتیبه در بسیاری نمونه‌ها به‌کاررفته است. برخی از آن‌ها تاریخ‌دار هستند و به نام بانی اشاره دارند؛ مانند مناره‌های جامع سمنان و تاریخانه و پیر علم‌دار و چهل‌دختران و برخی دیگر تنها شامل اسماء قدسی و ادعیه هستند؛ مانند مناره‌های جامع سمنان، جامع دامغان و بایزید و برج‌های کاشانه و مهمان‌دوست و رباط سپنج. ضمن آنکه رباط انوشیروانی آهوان کم تزئین‌ترین بنا بوده و فاقد هرگونه کتیبه است. استفاده از کاشی نیز در بناهای مورد بررسی عمدتاً به شکل نگینی و پیش‌بر است. حجم استفاده از کاشی نیز به‌تدریج در بناهای مورد بررسی از دوران آل زیار تا سلجوقی و سپس ایلخانی افزایش چشمگیر دارد. چنانچه کاشی‌های به‌کاررفته در مناره مسجد جامع سمنان را عمدتاً الحاقی و غیراصیل منظور کنیم. شروع استفاده از کاشی در مناره مسجد جامع دامغان به شکل تایل کاشی به نظر نخستین نمونه می‌آید که مربوط به دوره آل زیار است. سپس در بنای رباط سپنج با حجم بیشتری از کاشی نگینی مواجه هستیم که مربوط به اواخر دوران سلجوقی است. در بنای برج کاشانه که مربوط به دوره ایلخانی است نیز کاشی در قسمت گیلویی زیرین گنبد استفاده شده است و نهایتاً در ایوان معروف به اولجایتو در مجموعه ارسن بسطام که آن هم ایلخانی است استفاده از کاشی به بیشترین حجم کاربرد می‌رسد. استفاده از توپی‌های گچی در بندکشی آجرکاری‌ها نیز وضعیت مشابهی دارد. بااینکه بسیاری منابع پژوهشی این موتیف را ویژگی خاص دوره ایلخانی قلمداد می‌کنند لیکن استفاده از آن به شکل محدود در رباط سپنج دیده‌می‌شود که پس از آن در بناهای برج کاشانه و ارسن بسطام در سطح وسیع‌تری به‌کاررفته‌اند.

۴. نقشه پراکندگی نقوش آجرکاری منطقه قومس (قرن ۴-۸ ه.ق)

یکی از دیگر نتایج پژوهش پیشرو تهیه نقشه پراکندگی نقوش آجرکاری در بناهای قرون ۴-۸ هجری منطقه قومس است (تصویر ۴). ازجمله اطلاعاتی که از نقشه مذکور می‌توان کسب کرد تعدد و کیفیت پراکندگی آثار است. چنانچه مرز غربی آثار را مسجد جامع سمنان و مرز شرقی را رباط سپنج در نزدیکی مرز استان خراسان به‌شمار بیاوریم بیشترین تعدد آثار در شهر دامغان دیده‌می‌شود که می‌توان دلیل آن را مرکزیت دامغان در سده میانه هجری در حوزه قومس دانست. پراکندگی آثار به لحاظ تاریخی نیز قابل‌توجه است. ۵ بنا متعلق به بانی یا حاکمی از دوران آل زیار، ۳ اثر متعلق به حاکمی از دوران سلجوقی و یک اثر کاملاً ایلخانی (برج کاشانه) در محدوده قابل‌تشخیص‌اند و مجموعه ارسن بایزید مشترکاً آثاری از هر دو دوره سلجوقی و ایلخانی را دربر دارد. نکته دیگری که قبل‌تر نیز به آن اشاره شد روند رو به افزایش استفاده از کاشی به شکل پیش‌بر و نگینی است که باوجوداینکه شروع آن از دوران آل زیار است لیکن سطح به‌کارگیری آن بسیار مختصر - بخش فوقانی مناره مسجد جامع دامغان - می‌باشد. در دوران سلجوقی و خاصه انتهای این دوره استفاده از کاشی در رباط سپنج افزایش‌یافته و نهایتاً در ارسن بسطام که عمده آثار آن متعلق به دوران ایلخانی است کاشی در سطح وسیع به کار گرفته‌می‌شود.



تصویر ۴. نقشه پراکندگی آجرکاری در ابنیه منتخب منطقه قومس در بازه تاریخی ۴-۸ ه. ق.

Image 4: Distribution map of brickwork patterns in selected buildings in the Qomis region during the historical period of 4th-8th centuries BCE.

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش پیشرو نشان می‌دهد منطقه قومس منطبق بر استان کنونی سمنان از حوزه‌های مهم هنر آجرکاری در سده میانی هجری خاصه قرون ۴ تا ۷ هجری قمری بوده است و خاصه طی حکومت‌های آل زیار، سلجوقی و ایلخانی آثار ارزشمندی از تزیینات آجری بر نماهای ابنیه گوناگون مانند مناره، برج آرامگاهی، کاروان‌سرا (رباط) و مقبره خلق شده است. بااین‌وجود این آجرکاری‌ها به لحاظ نقش‌مایه، سبک اجرا و ترکیب با مصالح دیگر همچون کاشی و گچ از یک وحدت و سبک اجرایی منطقه‌ای برخوردار است. درواقع شیوه‌ها و تکنیک‌های اجرایی آثار آجرکاری نوعی سیر تحول تاریخی را می‌پیماید که طی آن به‌تدریج از پیچیدگی نقوش آجری به‌تدریج کاسته شده و استفاده از کاشی تک‌رنگ آبی لاجوردی و فیروزه‌ای به شکل نگینی و همچنین استفاده از گچ‌بری به شکل بندکشی در فواصل کاشی‌کاری فزونی می‌یابد که اوج استفاده از هر دو تکنیک یادشده دوره ایلخانی است. دست‌یافته دیگر این پژوهش تهیه نقشه پراکندگی ابنیه دارای آجرکاری است که پژوهش حکایت از این موضوع دارد که شهر و حوزه دامغان به‌عنوان مرکزیت سیاسی قومس در قرون مذکور دارای بیشترین آثار دارای آجرکاری بوده و حدود این منطقه از غرب تا شهر سمنان و از شرق تا مرز استان خراسان گسترگی دارد. لازم به ذکر است این پژوهش مشخصاً حوزه تاریخی قومس را در هنر آجرکاری موردپژوهش قرار داده و نتایج حاصل از آن نشان از ارتباط سبکی و تکنیکی در این هنر در منطقه فوق‌الذکر دارد؛ لذا در تکمیل پژوهش بر هنر آجرکاری سرزمین ایران لازم است حوزه‌های دیگر سرزمینی ایران نیز جداگانه مورد بررسی قرار گیرند تا نهایتاً بتوان نقشه جامعی از پراکندگی نقوش و تکنیک‌های آجرکاری سرزمین ایران در دوره‌های مختلف تهیه نمود.

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع

-آلمانی، هانری رنه د (۱۳۳۵): سفرنامه خراسان تا بختیاری، ترجمه علی‌محمد فره‌وشی، تهران، انتشارات امیرکبیر.
-آزاد، میترا (۱۳۹۳): بررسی سه مناره مهم دوره سلجوقی، چهل‌دختران اصفهان، تاریخانه دامغان و مسجد جامع ساوه، مجله مطالعات معماری ایران، شماره ۵، ص ۳۹-۵۶.

- افضل الملک، غلامحسین خان (بی تا): سفرنامه خراسان و کرمان، به اهتمام قدرت الله روشنی، تهران، انتشارات توس.
- بلر، شیلا (۱۳۸۷): مدرسه زوزن: معماری اسلامی در شرق ایران در سحرگاه تهاجم مغول، ترجمه میثم جلالی، مجله تاریخ‌پژوهی، سال دهم، شماره ۳۶ و ۳۷، ص ۱۳۰-۱۵۱
- پوپ، آرتور (۱۳۸۷): سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، (جلد سوم: معماری دوران اسلامی)، زیر نظر آرتور پوپ و فیلیس آکرمن، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۸۲. *آشنایی با معماری اسلامی ایران*. تدوین غلامحسین معماریان. تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.
- حاتم غلامعلی و نفیسه استیری. (۱۳۸۸). بررسی تزیینات آجرکاری در مناره خسروجرد سبزوار، دوفصلنامه نقش‌مایه، شماره ۳، ص ۴۵-۵۲.
- حقیقت عبدالرفیع، (۱۳۷۹) شناسنامه آثار تاریخی کومش، استان سمنان، شامل شهرستان‌های دامغان، شاهرود، گرمسار، نشر کومش
- داوودیان، معصومه، (۱۳۹۳) سیر تحول معماری و شهرسازی دامغان در قرون اولیه اسلامی، تهران، گنجینه هنر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۰۲): لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی؛ تهران، انتشارات دانشگاه تهران،
موسوی، احمد؛ (۱۳۶۸)، مقاله از کتاب تاریخ بناها و شهر دامغان، تهران، نشر فضا.
- حیدری، وحید و امیرحسین صالحی (۱۴۰۱) رباط سپنج، مطالعه تطبیقی و تدقیق دوره تاریخی، مطالعات معماری ایران، شماره ۲۱، صص ۳۱ تا ۵۱.
- سرتیپی، بهناز؛ ولی‌بیگ، نیما (۱۳۹۶): تحلیل هندسه نقوش آجرکاری ایوان‌های مسجد حکیم اصفهان پیرامون پیدایش تکنیک‌های بصری، مدیریت شهری و روستایی، شماره ۴۹ .
- سیرو، ماکسیم (۱۹۴۹): کاروانسراهای ایران و ساختمان‌های کوچک میان راه‌ها. ترجمه عیسی بهنام. سازمان حفاظت از آثار باستانی.
- شرودر، اریک (۱۳۸۷): سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، (جلد سوم: معماری دوران اسلامی)، زیر نظر آرتور پوپ و فیلیس آکرمن، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- شکفته، عاطفه، احمدی، حسین و امید عودباشی (۱۳۹۴) تزیینات آجرکاری سلجوقیان و ادامه آن در تزیینات دوران خوارزمشاهی و ایلخانی، پژوهش‌های معماری اسلامی دوره ۳، شماره ۱.
- شیندلر، هوتم (۲۵۳۶): سفرنامه خراسان (سه سفرنامه)، ترجمه قدرت الله روشنی زعفرانلو، تهران، انتشارات توس.
- صنیع‌الدوله، محمدحسن خان (۱۳۰۱): مطلع الشمس، چاپ‌سنگی، جلد سوم. بی جا.
- کرزن، جرج (۱۳۵۰): ایران و قضیه ایران، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کلاویخو، روی گنزالس (۱۳۴۴): سفرنامه کلاویخو، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کیانی، محمد یوسف و کلاریس، ولفرام (۱۳۷۳): فهرست کاروانسراهای ایران، تهران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
- گلزاری، مسعود (۲۵۳۵): سفرنامه استرآباد و مازندران و گیلان و...، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- لسترنج (۱۳۹۰) سرزمین‌های خلافت شرقی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- مخلصی (بی تا): آثار تاریخی سمنان، بی جا.
- هیلن برند، روبرت (۱۳۸۰): معماری اسلامی، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران، انتشارات روزنه.

- Kleiss, Wolfram (1996): Karawanenbauten in Iran, Dietrich Reimer Verlay, Berlin.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2024.549685.1125

بازخوانی سیر تحولات ابنیه اصفهان از نقاشی‌های سفرنامه‌نویسان اروپایی

عاطفه طایفی *[1]
۱. دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران، دانشگاه امام جواد (ع)، یزد، ایران

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۰/۱۲/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۲۱
صفحه ۱۶۷-۱۳۰

فردوس هنر
شماره نهم
تابستان ۱۴۰۱

بیان مسئله: اصفهان به‌عنوان از شهرهای باستانی و تاریخی ایران، نقش بسیار مهمی در شناخت بناهای تاریخی اعصار گذشته دارد. این شهر به دلیل موقعیت جغرافیایی مرکزی خود، از دوران‌های مختلف تاریخی به‌عنوان یک مرکز فرهنگی، اجتماعی و سیاسی برجسته محسوب شده است؛ بنابراین، مطالعه و بررسی این بناها به ما کمک می‌کند تا بهترین فهم از تاریخ و فرهنگ اعصار گذشته برسیم و غنای زیادی را در مورد هنر، معماری و زندگی اجتماعی آن دوران به دست آوریم. در عصر کنونی اصفهان تعدادی از ابنیه موجود از گذشته تابه‌حال تغییراتی داشته و بعضی دیگر به‌کلی از بین رفته یا بخش‌هایی از آن باقی است که در این صورت تصاویر تاریخی و اطلاعات مرتبط با آن در متون تاریخی و ... و قیاس با وضع کنونی، می‌توان مواردی را دریافت که علاوه بر شناخت بهتر ابنیه، کمک شایانی در اقدامات آینده مربوط به آن نیز خواهد کرد.

هدف پژوهش: پژوهش حاضر باهدف بازخوانی تحولات ابنیه اصفهان با توجه به گراورهای اروپاییان به‌ویژه سفرنامه نویسان پدید آمده است که برای دستیابی به این هدف، اهداف فرعی زیر دنبال شده است:

- شناخت سفرنامه نویسان و سیاحان اروپایی سفرکرده به اصفهان
- شناسایی گراورها و عکس‌های تاریخی اصفهان از سیاحان اروپایی و تطبیق آن با اطلاعات تاریخی ابنیه
- شناخت و معرفی مهم‌ترین تحولات ابنیه موجود و ناموجود اصفهان در گذار از دوره صفویه تا قاجار و عصر کنونی

سؤالات پژوهش: در جهت دستیابی به هدف اصلی پژوهش سؤالات زیر مطرح گردیده است:

- چگونه نقاشی‌های سفرنامه‌ها می‌تواند سیر تحولات کالبدی بناهای اصفهان را روایت کند؟
- با توجه به نقاشی‌های سفرنامه‌نویسان اروپایی چه اطلاعاتی از آثار ازدست‌رفته و به‌جامانده اصفهان می‌توان دریافت نمود؟

روش پژوهش: این مقاله با به‌کارگیری روش‌های توصیفی-تحلیلی و پژوهش در متن و با تکیه به منابع کتابخانه‌ای پس از شرح مختصری از سفرنامه نویسان اروپایی و گراورها و عکس‌های تاریخی آنان به بیان اطلاعات متون مختلف و وضع حال حاضر پرداخته است... نام سیاحان و گراورهای ترسیمی هریک به‌منظور دستیابی به نحوه عملکرد آنان در نموداری نشان داده‌شده است. سیر تحولات ابنیه موجود و ناموجود بر اساس ترسیمات سیاحان در قالب نمودارهایی آمده تا روایت بهتری از ابنیه اصفهان برای برنامه‌ریزان، مرمتگران و... داشته باشد.

نتیجه‌گیری: همان‌گونه که تصمیمات حاکمان اصفهان از یک‌سو باعث رونق شهر و پیشرفت آن شده‌اند، اما از سوی مقابل، همین تصمیمات در دوره‌های دیگر به عاملی مؤثر در تسریع روند روبه‌زوال ابنیه شهر مبدل گردیده‌اند. بر اساس قیاس بین گراورهای دوره صفویه و قاجاریه و وضع کنونی بیشتر خرابی‌ها مربوط به دوره صدارت ظل‌السلطان است که منجر به نابودی کامل یا تغییرات عمده در ابنیه اصفهان شده است.

کلید واژگان: اصفهان، سیر تحولات، ابنیه، نقاشی، اروپاییان

Article Research Original
10.30508/FHJA.2024.549685.1125

Revisiting the Evolution of Architecture in Isfahan through the Paintings of European Travel Writers.

Atefeh Taiefi*[1]
1. Master's student in Iranian Architectural Studies, Imam Javad (AS) University, Yazd, Iran.

Received: 27/02/2022
Accepted: 09/04/2024
Page 131-167

Abstract

Problem Statement: Isfahan, as one of the ancient and historical cities of Iran, has played a significant role in recognizing the historical structures of past eras. Due to its central geographical location, this city has been considered a prominent cultural, social, and political center throughout different historical periods. Therefore, studying and examining these structures helps us gain a better understanding of the history and culture of past eras and acquire rich knowledge about art, architecture, and social life of those times. In the present era, some of the existing buildings in Isfahan have changed, while others have completely disappeared or only remnants remain. In such cases, historical images and related information in historical texts and comparisons with the current situation can provide valuable insights not only for a better understanding of the buildings but also for future actions related to them.

The valuable paintings of European travel writers of Iran, depicting its cities and structures from a time before the advent of photography, hold significant value. These paintings not only contribute to a better understanding of historical buildings but also contain valuable ethnographic insights. This aspect can be observed in the paintings of Flannden and Pascal Cost, who never depicted buildings and cities without people. The paintings of Diolafa are also remarkable and serve as evidence of the city's history that can be examined and analyzed. To gain a better and more comprehensive understanding of the development of Isfahan's buildings, including the lost ones, throughout historical periods, sources such as Flannden, Cost, Diolafa, Shardeen's paintings, Tavarnieh, Kempfer, and others are considered valuable resources for an architectural researcher. Studying the evolution of Isfahan's buildings based on historical paintings is a considerable subject for research and contains information that is less accessible in the texts and documents of the city's past.

Objective: The present research aims to revisit the evolution of Isfahan's buildings based on the observations of European travelers, particularly travel writers. To achieve this objective, the following sub-objectives have been pursued:

1. Understanding the travel writers and European tourists who visited Isfahan.
2. Identifying the observations and historical photographs of Isfahan by European travelers and comparing them with historical information about the buildings.
3. Recognizing and introducing the most important existing and non-existing transformations of Isfahan's buildings from the Safavid era to the Qajar era and the present era.

Research Questions: To achieve the main research objective, the following questions have been raised:

1. How can the paintings of travel writers depict the physical transformations of Isfahan's

buildings?
2. Based on the paintings of European travel writers, what information can be obtained about the lost and surviving architectural works of Isfahan?

Research Method: This article employs descriptive-analytical and textual research methods, relying on library resources. After a brief description of European travel writers and their sketches and historical photographs, it delves into various textual information and the current state of Isfahan's buildings. The names of travelers and their depicted sketches are presented to understand their functioning. The evolution of existing and non-existing buildings based on the travelers' sketches is depicted in the form of charts to provide a better narrative of Isfahan's architecture for planners, conservators, etc.

Conclusion: From the foregoing, it becomes evident that in studying the historical buildings of Iranian cities, which have partially or entirely vanished, written sources and images play a significant role. Even the smallest piece of new information is valuable in studying the evolution of urban buildings. Isfahan, due to its importance and population during the Safavid era, attracted the attention of numerous travelers, and their sketches reflect the city's significance during the reigns of rulers like Shah Safi, Shah Suleiman, and especially Shah Abbas. European travelers such as Tavernier, Chardin, Sanson, etc., observed and depicted Isfahan during the reigns of Shah Safi, Shah Suleiman, and Shah Abbas. In the Qajar era, Flannden, Cost, Diolafa, Holster, and Byron produced the most comprehensive sketches after visiting Isfahan during the reign of Mohammad Shah Qajar and Naser al-Din Shah. By comparing the sketches from the Safavid and Qajar periods with the current situation, it can be observed that most of the damages are attributed to the Safavid era, leading to destruction or significant changes in Isfahan's buildings. Isfahan, which is remarkable and beautiful in every era, whether Safavid, Qajar, etc., have witnessed decisions that, on one hand, have contributed to the city's prosperity and progress. On the other hand, these decisions in other periods have accelerated the decline of the city's buildings. The following pages' charts provide a more detailed examination of the timing and activities of European travelers, as well as the evolution of Isfahan's buildings based on the travel writers' sketches.

Keywords: Isfahan, evolution, buildings, paintings, European

References:

- Afooshteh-ye Natanzi, M. b. H. (1350). Naqaweh al-Athar fi Zikr al-Akhayar [The Purity of Works in Mentioning the Righteous]. (E. Eshraghi, Ed.). Tehran, Iran: Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab.
- Amiri, S. (2010). Isfahan, the City of Mosques. Gerdeshi Journal, 12.
- Amir-Mansouri, G. H., Hanai, G., Diba, D., & Dabagh, A. M. (2020). Explaining the Influence of the Safavid Government on the Formation of Public Space in Safavid Bridges of Isfahan (Case Study: Allah Verdi Khan and Khaju Bridges). Naghsh-Jahan Scientific-Research Quarterly, 10(1).
- Delavaleh, P. (1991). Safarnama-ye Pietro Delavaleh [Pietro Delavaleh's Travelogue]. (S. Shafa, Trans. & Ed.). Tehran, Iran: Ministry of Culture and Higher Education.
- Erabi Hashemi, S. S. (1999). Esfahan-e Asr-e Safavi [Isfahan in the Safavid Era]. Farhang-e Esfahan Magazine, (11).
- Ettezadi, L., & Binna, M. J. (2015). Study of Kushk 8 Behesht Isfahan in the Viewpoint of Critique. Safhe Journal, 1(1).
- Flandin, E. (1977). Eugene Flandin's Travelogue to Iran (H. Nour-Sadeghi, Trans.). Tehran, Iran: Ashra Publications.
- Figuerea, D. G. D., (1984). Figueredo's Travelogue (G. Samiei, Trans.). Tehran, Iran: Nashr-e No.
- Homayi, J. D. (2005). The History of Isfahan: Buildings and Mansions (M. B. Hemayi, Ed.). Tehran, Iran: Homa Publishing.
- Honarfar, L. (1974). Isfahan's Two Famous Historical Bridges from the Safavid Era. Honar va Mardom Magazine, 81.
- Honarfar, L. (1975). Chehel Bagh of Isfahan. Honar va Mardom Magazine, 96-97.
- Honarfar, L. (1977). The Oldest Historical Portal of Isfahan's Jameh Mosque. Honar va Mardom Magazine, 145.
- Holtzer, E. (1975). Iran a Hundred and Thirteen Years Ago (M. Assemi, Ed.). Tehran, Iran: Ministry of Culture and Art, Iranian Center for Ethnology.
- Jafariyan, R. (1982). The Era of Shah Abbas I in Safavid Dynasty from Emergence to Decline (5th

ed.). Tehran, Iran: Kanun-e Andisheh-e Javan.
- Javari, M. (2005). Negahi Digar be Pol-e Khaju bar Asas-e Yafteh-haye Bastanshenasi [Another Look at Khaju Bridge Based on Archeological Findings]. Golestan-e Honar, 1.
- Jenab, M. S. A. (2007). Historical Monuments and Buildings of Isfahan. Isfahan: Cultural and Recreational Organization of Isfahan Municipality.
- Kampfer, E. (1981). Kampfer's Travelogue (K. Jahandari, Trans.). Tehran, Iran: Kharazmi.
- Omid Shafiei, S. (2021). The Impact of Climatic Characteristics on the Creation of Water Gardens in Iranian Landscaping. Journal of Iranian Architecture and Urbanism, (17).
- Mostafavi, F. (1938). Ancient Works: Historical Monuments of Isfahan. Ta'lim va Tarbiat Magazine, 8(11-12).
- Motedayen, H., & Aghabazarg, N. (2015). The Origins of the Concept of Naghsh-e Jahan Square. Bagh Nazar Scientific Journal, 1.
- Mossadegh, Z., & Taheri, M. S. (2012). Re-reading Architecture from Travelogues: Re-reading and Analyzing Iranian Architectural Works throughout History through the Method of Research and Study in Travelogues. Iranian Architecture Quarterly Journal.
- Saberi, A. (2006). Safavid Period Palaces in Isfahan Based on Shardan's Travelogue. Comprehensive Portal of Humanities Sciences.
- Shahabi Nezhad, A. (2019). Seir-e Shakl-giri-ye Maydan-e Naghsh-e Jahan Isfahan [The Formation Process of Naghsh-e Jahan Square Isfahan]. Journal of Architectural Studies, 4(2).
- Shahabi Nezhad, A., Ghalenoee, M., & Abu'i, R. (2016). Faza-ye Baz-e Maydan-e Naghsh-e Jahan; Azhavashha va Masa'el [The Open Space of Naghsh-e Jahan Square; Values and Issues]. Bagh Nazar Journal, 13.
- Shaheedimaranai, N. (2015). Bagh-e Saadatabad Isfahan dar Ayeneh-ye Mathnavi-ye Gulzar-e Saadat [Saadatabad Garden in Isfahan in the Mirror of Gulzar-e Saadat]. Iranian Architecture Biannual Journal, 7(2).
- Sharden, J. (1983). Safarnama-ye Shardan Bakhsh-e Esfahan [Shardan's Travelogue, Isfahan Section]. (M. H. Ebrahimi, Trans.). Tehran, Iran: Negah.
- Tabibipur, F. (2020). Woodcarving and Woodcarvers' House in Safavid Isfahan. Growth of History Education, 10(4).
- Tavildar, M. H. (2009). Joghrafiyaye Esfahan [The Geography of Isfahan]. (E. Tir, Ed.). Tehran, Iran: Akhtar Publications.
- Tavernier, J. B. (1957). Safarnama-ye Tavernier [Tavernier's Travelogue]. (H. Arab Shirani, Trans.). Isfahan, Iran: Tayid-e Isfahan Publications.
- Zarei, M. I., & Soltanmoradi, Z. (2017). Ab dar Bagh-e Irani; Barrasi-e Memari-ye Ab va Sakhtare Abresani dar Bagh-e Chehelston Isfahan [Water in Iranian Gardens; Study of Water Architecture and Water Supply Structure in Chehelston Garden Isfahan]. Journal of Iranian Islamic Urban Studies, 6(2).
https://www.iranicaonline.org/articles/flandin-and-coste- URL:
https://www.injaisfahan.ir/news/122/ URL1:
URL2: https://fodasun.com
URL3: https://fa.shafaqna.com
URL4: https://www.gutenberg.org/cache/epub/62108/pg62108-images.html
URL5: https://instagram.com/isfahan_cthh?utm_medium=copy_link
URL6: https://www.instagram.com/p/CVQXOdBNpSF/?utm_medium=copy_link
URL7: https://www.kojaro.com
URL8: https://www.forumauctions.co.uk
https://www.imna.ir/ URL9:
URL10: https://reiseniran.de
URL11: https://commons.wikimedia.org
URL12: Encyclopedia and Information Related to Travel in Iran https://reiseniran.de/fa
URL13: https://irantrawell.com
https://www.isna.ir/ URL14:
URL15: https://www.farsnews.ir
URL16: https://titreshahr.com 40-Column Palace in Isfahan with a Magnificent Hall of 20 Columns - News Code: 102089 - Publication Date: August 1398"
URL17: https://www.irna.ir
Beautiful Isfahan Website - https://www.isfahanziba.ir/ URL18:
URL19:https://archive.aramcoworld.com
URL20: https://vista.ir/
URL21: https://www.forumauctions.co.uk/
URL22: https://www.iketab.com/
URL23: https://seeiran.ir
URL24:https://kherada.com
URL25:https://instagram.com/mohseen_afshar?utm_medium=copy_link
URL26: https://www.eligasht.com
URL27: https://cafesour.ir
URL28: https://www.fadaktrains.com

مقدمه

دیـدن گذشـته شـهر فقـط از دایـره کلمـات مقـدور نیسـت. گاهـی اوقـات یـک تصویـر، نقاشـی یـا عکـس بیـش از هـزاران نوشـته اطلاعاتـی را بازگـو می‌کنـد کـه منجـر بـه شـناخت حلقـه مفقـوده در تحـولات ابنیـه شـهر اسـت. نقاشـی‌های ارزشـمند سفرنامه‌نویسـان اروپایـی از ایـران، شـهرها و ابنیـه آن در روزگاری که هنـوز دوربیـن عکاسـی نیامده از ارزش زیادی برخـوردار اسـت. ایـن نقاشـی‌ها عـلاوه بـر کمـک بـه شـناخت بهتـر ابنیـه تاریخـی، نـکات مردم‌شناسـی بسـیاری هـم دارد. ایـن موضـوع در نقاشـی‌های فلانـدن و پاسـکال کوسـت هـم دیـده می‌شـود کـه هرگـز ابنیـه و شـهر را بـدون انسـان‌ها بـه تصویـر نکشـیده‌اند. تصاویـر دیولافـوا هـم به‌نوبـه خـود دیدنـی و شـاهکار اسـت و به‌عنـوان یـک شـاهد از تاریـخ شـهر قابل‌بررسـی و تحلیـل اسـت. بـرای شـناخت بهتـر و بیشـتر از سـیر تحـولات ابنیـه حـال حاضـر اصفهـان و ابنیـه ازدسـت‌رفته آن درگـذر از دوره‌هـای تاریخـی عـلاوه بـر فلانـدن، کوسـت، دیولافـوا، نقاشـی‌های شـاردن، تاورنیـه، کمپفـر و... منابـع مطالعـات ارزشـمندی بـرای یـک محقـق مطالعـات معمـاری محسـوب می‌شـوند. مطالعـه سـیر تحـولات ابنیـه شـهر اصفهـان بـر اسـاس نقاشـی‌های تاریخـی موضـوع قابل‌تأملـی بـرای پژوهـش اسـت و حـاوی اطلاعاتـی کـه در لابه‌لای متـون و اسـناد گذشـته ایـن شـهر کمتـر قابل‌دسـتیابی اسـت.

بـرای شـناخت شـهرها منابـع مطالعاتـی بسـیاری همچـون اسـناد، نقاشـی‌ها و عکس‌هـای تاریخـی وجـود دارنـد. نقاشـی‌های به‌جامانـده از سفرنامه‌نویسـان اروپایـی در طـی چنـد دوره تاریخـی سـندی بـاارزش بـرای شـناخت تحـولات شـهرها به‌حسـاب می‌آینـد. فلانـدن و پاسـکال کوسـت، مـادام دیولافـوا، شـاردن، تاورنیـه، دبروین، کمپفـر نقاشـی‌های ارزشـمندی بـرای شـناخت بهتـر ابنیـه اصفهـان در طـول زمان‌دارنـد. شـناخت سـیر تحـولات ابنیـه بـر اسـاس نقاشـی‌های سـفرنامه نویسـان چـه آن‌هایـی کـه امـروزه ازدسـت‌رفته و چـه آن‌هایـی کـه پابرجاسـت و تغییراتـی در بسـتر زمـان بـر آن واردشـده، هدفـی اسـت کـه در ایـن مقالـه بـه آن پرداخته‌شـده اسـت. بـرای دسـتیابی بـه ایـن هـدف مـوارد زیـر دنبـال شـده اسـت: شـناخت سـفرنامه نویسـان و سـیاحان اروپایـی سـفرکرده بـه اصفهـان، شناسـایی گراورهـا و عکس‌هـای تاریخـی اصفهـان از سـیاحان اروپایـی و تطبیـق آن بـا اطلاعـات تاریخـی ابنیـه، شـناخت و معرفـی مهم‌تریـن تحـولات ابنیـه موجـود و ناموجـود اصفهـان در گـذار از دوره صفویـه تـا قاجـار و عصـر کنونـی. در ایـن راسـتا سـؤالات مطرح‌شـده در ایـن پژوهـش بـه شـرح زیـر اسـت:

- چگونـه نقاشـی‌های سـفرنامه‌ها می‌توانـد سـیر تحـولات کالبـدی بناهـای اصفهـان را روایـت کنـد؟
- بـا توجـه بـه نقاشـی‌های سفرنامه‌نویسـان اروپایـی چـه اطلاعاتـی از آثـار ازدسـت‌رفته و به‌جامانـده اصفهـان می‌تـوان دریافـت نمـود؟

روش تحقیق

در ایـن نوشـتار بـا ترکیـب روش‌هـای توصیفـی- تحلیلـی و پژوهـش در متـن و از طریـق داده‌انـدوزیِ کتابخانـه‌ای بـه بررسـی تحـولات ابنیـه شـهر اصفهـان پرداخته‌شـده اسـت. بـا بررسـی ویـژه گراورهـا و نقاشـی‌ها و به‌مـوازات آن عکس‌هـای تاریخـی ابتـدا نگاهـی مختصـر بـه کلیـت شـهر اصفهـان شـده اسـت. بـا اسـتناد بـه منابـع کتابخانـه‌ای به‌ویـژه مقـالات مرتبـط بـا سـیر تحـولات شـهر و سـفرنامه‌ها، ابنیـه مهـم موجـود و ناموجـود شـهر و هم‌چنیـن تغییـرات آنـان تـا بـه امـروز موردبحـث و بررسـی قرارگرفتـه اسـت.

پیشینه تحقیق

درزمینـه سـیر تحـولات شـهر اصفهـان تحقیقـات زیـادی

انجام‌شده است. باوجود مقالات متعدد در این زمینه، در خصوص سیر تحولات ابنیه بر اساس گراورهای سیاحان اروپایی، مطالعات زیادی صورت نگرفته است. مقالات زیر نمونه‌هایی ازین مطالعات بسیارند:

• مقاله « آثار تاریخی اصفهان (۱۳۱۷) » به تألیف فرحناز مصطفوی به بررسی مسجد شاه و ۴۰ ستون پرداخته است.

• مقاله «۲ پل تاریخی اصفهان از دوره صفویه (۱۳۴۸)» و « ۴ باغ اصفهان (۱۳۴۹) » و «قدیمی‌ترین سردر تاریخی مسجد جمعه اصفهان (۱۳۵۳)» به تألیف لطف‌الله هنرفر، همان‌طور که از نام مقالات پیداست به بررسی این موارد پرداخته است.

• اصفهان عصر صفوی (۱۳۷۸) به تألیف شکوه‌السادات اعرابی هاشمی به شرح مختصری از توضیحات سفرنامه نویسان این دوره پرداخته است.

• کاخ‌های دوره صفویه در شهر اصفهان بر اساس سفرنامه شاردن (۱۳۸۵) به تألیف عطیه صابری مختصر اشاره‌ای به مکان‌یابی و دلایل ایجاد کاخ‌ها در این دوره دارد.

• نقاره‌زنی و نقاره‌خانه در اصفهان عصر صفوی ۱۳۸۸ به تألیف فرید طبیبی پور بر اساس گفته‌های سفرنامه به اهمیت نقاره زدن تا دوره قاجار اشاره دارد که پس‌ازآن دیگر مانند گذشته اهمیت ندارد.

• اصفهان شهر مساجد ۱۳۸۹ به تألیف شهرام امیری به بررسی مسجد امام و ۴ باغ پرداخته است.

• سیر تحول محیط زاینده‌رود و تعامل آن با شهر تاریخی اصفهان ۱۳۹۰ به تألیف علی عمرانی پور و اصغر محمدمرادی به نحوه تأثیر پل‌های ۳۳ پل و خواجو و دولت‌خانه صفوی و عمارت‌های باغ فرح‌آباد اشاره دارد.

• بازخوانی بنا از روی سفرنامه ۱۳۹۱ به تألیف زهرا مصدق و محسن استاد طاهری به توضیحات سفرنامه نویسان از چند بنای اصفهان و بازخوانی چند تصویر از سفرنامه‌ها پرداخته است.

• مقاله خاستگاه نظری میدان نقش‌جهان ۱۳۹۴ به تألیف حشمت‌الله متدین و نرگس آقابزرگ با رجوع به چند گراور از سفرنامه نویسان به ویژگی‌های خاص آن در زمان اولیه پرداخته و راهبردهایی برای طراحی میدان حکومتی ارائه‌شده است.

• بررسی کوشک ۸ بهشت اصفهان ۱۳۹۴ به تألیف لادن اعتضادی و محمدجواد بینا در راستای دستیابی به هدف اطلاعاتی با توجه به گراور فلاندن و دیولافوا ارائه داده است

• باغ سعادت‌آباد اصفهان در آینه مثنوی گلزار سعادت ۱۳۹۴ به تألیف نازنین شهیدی مارنانی به تحلیل گراور شاردن از عمارت‌های باغ سعادت‌آباد پرداخته است.

• مقاله فضای باز میدان نقش‌جهان ۱۳۹۵ به تألیف علی شهابی نژاد، محمود قلعه‌نویی، رضا ابوئی و سیر شکل‌گیری میدان نقش‌جهان اصفهان ۱۳۹۸ به تألیف علی شهابی نژاد به تحلیل چگونگی شکل‌گیری میدان در طی چندین سال با توجه به سفرنامه‌ها و توضیحات پرداخته است.

• مقاله تبیین تأثیر حکومت صفوی بر شکل‌گیری فضای جمعی در پل‌های صفوی اصفهان ۱۳۹۹ به تألیف بهروز منصوری و همکاران با بررسی پل‌های ۳۳ پل و خواجو به این نکته اشاره داردکه این پل‌ها به‌جای کارکرد صرف گذر، فضای جمعی مهمی در شهر اصفهان بوده‌اند.

سفرنامه‌های سیاحان اروپایی نیز مطالبی از تمام ابنیه مشاهده‌شده در زمان خوددارند که جای بررسی بسیار دارد. باوجود چنین پژوهش‌هایی، لیکن تابه‌حال اثری که به‌صورت مفصل به سیر تحولات ابنیه مهم اصفهان و جنبه‌های جالب در نگاه سیاحان اروپایی بپردازد، شکل نگرفته است. همین امر سبب شد تا در این نوشتار به بازخوانی چگونگی ورود سیاحان، گراورهای مهم و سیر تحولات تاریخی ابنیه بر اساس آن‌ها و تغییرات بناها تا عصر کنونی در این شهر پرداخته شود.

مبانی نظری

۱- پیشینه تاریخی سیاحان اروپایی سفرکرده به ایران- اصفهان

ایران و شهرهای آن در بستر زمان سیاحان اروپایی بسیار به خود دیده است. توصیفات و نقاشی‌های این سیاحان برای دریافت حقایق پنهان ازین مرزوبوم حائز اهمیت است. گاهی برای شناخت یک بنا یا حتی مرمت و حفاظت از آن در دست داشتن یک عکس، نقاشی و.کفایت می‌کند. با داشتن گراورهایی در رهگذر از تاریخ این فرصت دست داده تا به بخشه‌ای ناشناخته در سیر تحولات تاریخی اصفهان بهتر پی برد. شاردن در ۱۶۶۵ میلادی همراه با یک بازرگان فرانسوی برای انجام امور حرفه‌ای پدرش؛ یعنی جواهرات به هند مسافرت کرد و در بازگشت مدتی در اصفهان ماند. در همین موقع جواهراتی را برای شاه‌عباس

دوم آماده کرد و در ۱۶۷۱ میلادی به پاریس بازگشت. او که باسلیقه شرقیان آشنا شده بود بار دیگر در اواخر سال ۱۶۷۱ میلادی پاریس را ترک کرد و به‌سوی ایران به راه افتاد و در ۲۴ ژوئن ۱۶۷۳ میلادی به اصفهان رسید. در این دوره شاردن نزدیک به چهار سال و نیم در ایران ماند و با فراغت کافی به بررسی وضع زندگی مردم و دربار در اصفهان، پایتخت صفویان و نواحی اطراف آن پرداخت. در پایان سال ۱۶۷۹ میلادی به هندوستان رفت. یک سال پس‌ازآن دوباره به ایران بازگشت. شاردن در طول اقامت و بازدید خود از ایران مطالبی گردآوری کرد. مهم‌ترین سفرنامه دوره صفویه، معروف به دایره المعارف تمدن ایران یا «سیاحت‌نامه شاردن» می‌باشد. شاردن تاجر فرانسوی، سه بار در طی سلطنت شاه‌عباس دوم و شاه سلیمان به ایران آمده و اطلاعات خود را درباره ایران در سفر دوم خویش جمع‌آوری کرده است و به ترتیب ذیل آن را مدون ساخت: «یادداشت‌های روزانه شاردن از مشاهدات پاریس تا اصفهان، توصیف و تشریح کلی کشور ایران». اهمیت سیاحت‌نامه شاردن را می‌توان از گفته‌های خودش درک کرد. (اعرابی هاشمی، ۱۳۷۸: ۸۳)

کمپفر جهانگرد آلمانی در هفتم نوامبر ۱۶۸۳ تقریباً هم‌زمان با مرگ شاه‌عباس دوم و به تخت نشستن شاه سلیمان (شاه صفی دوم) وارد ایران شد. از همین رو توضیحی مختصر از ایران زمان سابق و شرحی کامل از انتخاب و سلطنت شاه جدید ارائه داده است. مدت اقامت او در اصفهان ۲۰ ماه بود که در این مدت به بازدید از نقاط مختلف شهر و تماس با طبقات مختلف مردم پرداخت و از مشاهداتش با دقت یادداشت برداشت. (URL22) و (اعرابی هاشمی،۱۳۷۸: ۶) او به‌عنوان پزشک و منشی همراه سفیر کارل یازدهم (پادشاه سوئد) به دربار شاه سلیمان آمد. نقشه‌های پیمایش شده و طرح‌هایی از باغ‌های اصفهان و ایران تهیه کرد. (عالمی، ۱۳۷۷: ۲۰)

ژان باپتیست تاورنیه یا باتیست تاورنیه (۱۰۱۴-۱۱۰۰ ق/۱۶۰۵-۱۶۸۹ م) جهانگرد و بازرگان فرانسوی که در عصر صفوی بارها به ایران و مشرق زمین سفر کرد. او فاقد تخیل شاعرانه و هنری و سفرنامه او در شرح وقایع دوره صفویه است. اصفهان را که در آن زمان یکی از بزرگ‌ترین و پرجمعیت‌ترین شهرهای جهان است به چشم یک روستا می‌نگرد و ارزش بناهای بی‌نظیر آن را درنمی‌یابد (یا نمی‌خواهد دریابد) و از همه آثار بی‌همتا فقط به زیبایی پل ۳۳ چشمه (الله وردیخان) اذعان می‌کند. ارزش سفرنامه‌های او خاصه آنجا که به ایران مربوط می‌شود، در وصف کشور و نوع حکومتی است که از قدیم‌ترین ایام تا کمتر از یک سده پیش همچنان یکسان مانده بود. تاورنیه هنگام اقامت در اصفهان مدام در دربار شاه رفت‌وآمد داشت، زیرا دربار بهترین مشتری جواهرات او بود و شاه به او محبت می‌کرد و او را «آقا طاورنیه» می‌نامید. (ارباب شیرانی، ۱۳۳۶: ۹-۸)

در آخرین مسافرت تاورنیه شخصی به نام دولیه دلاند که احتمالاً برادرزاده وی بوده به همراه او به ایران آمده است. او سفرنامه‌ای کوتاه دارای تصاویر زیبا، به نام زیبایی‌های ایران به یادگار گذاشته است. (اعرابی هاشمی، ۱۳۷۸: ۸۲) فلاندن (Flandin) جهانگرد فرانسوی در زمان محمدشاه قاجار در سال‌های ۱۸۴۰-۱۸۴۲ م به همراه دیگر هم‌وطن خود پاسکال کست (Coste) به ایران آمد و با گرفتن دستور حمایت شاه وقت مناطق بسیاری را بررسی کرد. اولی نقاشی ماهر که در مسافرت به الجزایر به خاطر علاقه‌اش به باستان‌شناسی اطلاعاتی در این زمینه به دست آورده بود. کوست معماری مجرب که در کاوش‌های نقاط باستانی مصر تجربیات ارزنده‌ای اندوخته بود. آنان به خاطر هماهنگی‌ها و سفارش‌های لازمه در همه‌جا از حمایت دربار و حاکمان محلی برخوردار بوده‌اند. سفر فلاندن و کست در ایران بیش از دو سال طول می‌کشد. (نور صادقی، ۱۳۵۶: ۶-۴)

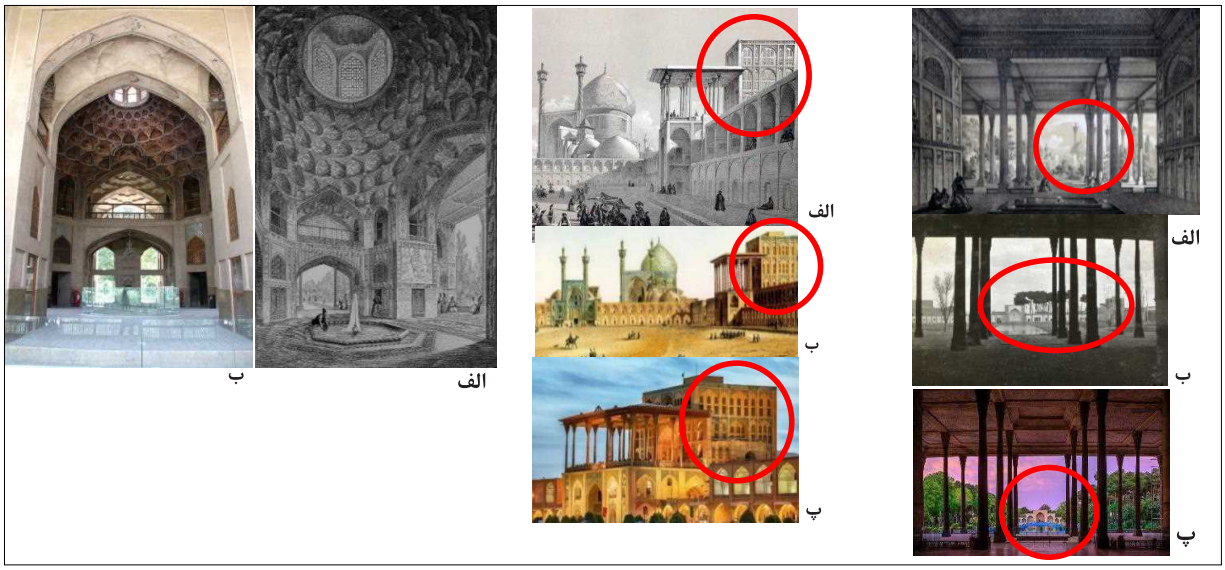
دیولافوا در سال ۱۸۸۱ م به هزینه شخصی از راه ترکیه و قفقاز به ایران آمده و مدت یک سال در ترکیه، قفقاز، شمال، مرکز، جنوب ایران، بین‌النهرین به مطالعه ابنیه تاریخی قدیم و جدید پرداخته است. طرز سلطنت استبدادی و اوضاع اداری، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، زراعی، تجاری، راه‌ها، وسایل نقلیه و به‌طورکلی وضع زندگانی ایرانیان را در دوره قاجار به‌طور کامل روشن می‌سازد. او به‌طور وضوح مدلل می‌نماید که زمامداران قاجار ابداً در فکر آبادی این کشور باستانی نبوده‌اند. (فره‌وشی،۱۳۷۱: ۸) هرکدام از این سفرنامه نویسان گراورهای ارزشمندی به‌جا گذاشته‌اند که جای بررسی بسیار دارد و در ادامه به هرکدام از آن‌ها پرداخته می‌شود.

بررسی نمونه تصاویر سیاحان اروپایی (فلاندن) از اصفهان و نحوه عملکرد آنان

نقاشی‌ها باوجود خطاهایی اندک یا بیشمار تا قبل

از آمدن دوربین عکاسی تصاویر مهمی از تاریخ شهر و ابنیه آن برجا گذاشته است. هرچند فلاندن نقاشی‌های کامل‌تر از ابنیه اصفهان دارد اما سیاحان دیگر نیز باوجود خیال‌پردازی‌ها و اشتباهاتی در به تصویر کشیدن تصاویر، اطلاعاتی را در قالب نقاشی‌ها نشان داده‌اند. برای ریشه‌یابی سیر تحولات شهر اصفهان، تغییرات ابنیه موجود و بازشناسی ابنیه پنهان‌شده در لایه‌های تاریخی شهر، این نقاشی‌ها حقایق زیادی را آشکار می‌کند. به گفته عبد المهدی رجائی کتاب سفر به ایران نوشته فلاندن به همراه نقاشی‌های او که حشمت‌الله انتخابی ویرایش آن را انجام داده و توضیحاتی افزوده است. ویراستار اصفهان‌شناس توانسته ایرادهای احتمالی فلاندن که در ذکر اسامی مکان‌ها یا احیاناً در نقاشی‌هایش داشته تذکر دهد. او می‌گوید «علت این امر آن است که طرح‌ها با سرعت در محل تهیه می‌شده و بعدها در فرصت مناسب تکمیل می‌شده است» (URL18)

تقریباً هیچ کتاب مصور در مورد ایران به‌ویژه کتابی که به دوره قاجار بپردازد وجود ندارد. نقاشی‌های مشهور فلاندن و کوست از بناها، بازارها، شخصیت‌ها و لباس‌ها، صحنه‌های خیابانی، مناظر و... در طراحی باستان‌شناسی جایگزین هنر جدید عکاسی بوده است. داگرئوتیپ و کالوتایپ امکان تهیه سریع و دقیق تصاویر به‌ویژه بقایای باستان‌شناسی را فراهم می‌کند. در فوریه ۱۸۴۲ آن‌ها وظایف مربوطه خود را برای انتشار نقاشی‌های خود تقسیم کردند. کوست مسئولیت رندرهای معماری و پلان‌های یادبود را بر عهده گرفت. فلاندن نمایش جزئیات معماری، نقش برجسته مقبره‌های بزرگ، مناظر زیبا و... به روش لیتوگرافی را انتخاب کرد درحالی‌که کوست تصاویر حکاکی شده را ترجیح داد. بر این اساس نقاشی‌های رنگی مربوط به کوست و تعدادی از نقاشی‌های سیاه‌سفید مربوط به فلاندن است. (URL) به گفته عبد المهدی رجائی نقاش با زاویه درون ایوان چهل‌ستون طرحی انداخته که ازآنجا در دوردست گنبد مسجد شاه آشکار است، با توجه به وضع کنونی و واقعی این بنا از این زاویه به‌هیچ‌وجه گنبد مسجد شاه نمی‌تواند در پس‌زمینه قرار بگیرد. گویا فلاندن این تصویر را با تصویری که کوست از ایوان آیینه‌خانه کشیده، اشتباه گرفته و چون در تصویر او گنبد مسجد جامع عباسی معلوم بوده است، او هم در این تصویر گنبد مسجد مذکور را کشیده است. (URL18) در نقاشی‌های سیاه‌سفید و رنگی که قوس‌های عمارت عالی‌قاپو به دو نحو نشان داده‌شده است. با توجه به وضع واقعی بنا قوس‌ها در نقاشی رنگی درست نشان داده است. نقاشی از هشتی کوشک ۸ بهشت هم مورد دیگری که اشتباهاتی در ترسیم یزدی بندی‌ها رخ‌داده است.



تصویر۱- چهل ستون الف: فلاندن ب: هولستر پ: وضع کنونی عمارت عالی قاپو الف: فلاندن ب:کوست پ: وضعیت کنونی عمارت هشت بهشت الف: فلاندن ب: وضع کنونی

Image1: 40-Column: A:Flandin B:Holster C:Current situation- Ali Qapu Palace: A: Flandin B: Coste P: Current condition
8 Behesht Palace: A: Flandin B: Current condition

در رابطه با گراورهای جهانگردان اروپایی بناهایی که اکنون نیستند مانند عمارت آیینه‌خانه، حمام خسرو آقا، مسجد بابا

سوخته که فقط مناره آن باقیمانده است. به‌غیراز بناهای ناموجود فعلی، در مورد ابنیه موجود نیز اطلاعاتی دارد مانند مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد جامع عباسی، عمارت عالی‌قاپو، سردر بازار قیصریه، عمارت ساعت، نقاره‌خانه، بازار، سردر قیصریه، جوی‌های آب و درختان چنار و... از بررسی نقاشی‌های به‌جامانده از سیاحان غربی می‌توان ابنیه آن را در دودسته بررسی نمود: ۱- ابنیه تاریخی ازدست‌رفته ۲- ابنیه تاریخی به‌جامانده و تغییریافته درگذر از دوران صفوی، قاجار تا امروز

۲- چشم‌انداز شهر اصفهان

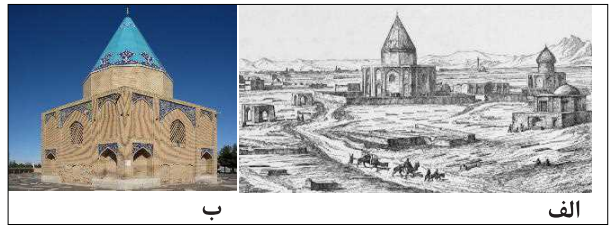
پیترو دلاواله در سال ۱۶۱۷ از اصفهان که تحت نظر شاه‌عباس اول بازسازی گسترده‌ای را پشت سر می‌گذاشت، بازدید کرد. (URL19) در صفحه رسمی میراث فرهنگی و گردشگری اصفهان اولین طراحی شهری در ایران در زمان صفویه در اصفهان انجام‌شده است. پیش از ساخته‌شدن بخشی از شهر، ابتدا طراحی انجام‌شده و یک محور جدید و وسیع شهری با نام چهارباغ شکل‌گرفته که تا آن زمان در شهرسازی و شهر ایرانی سابقه نداشته و تصویر آن اثر آدام اولئاریوس است. نقاشی بر روی بام‌های اصفهان که عنوان آن‌یکی از بام‌های شهر و در سال ۱۸۶۵ میلادی توسط ژولز لورنس فرانسوی ترسیم‌شده است. عکسی از دیمیتری کسل[1] نیز از اصفهان در هفتادسال پیش (۱۳۳۰ هجری شمسی ۱۹۵۱ میلادی) گرفته‌شده است. (ت ۲)

تصویر ۲. منظر شهری اصفهان. الف: دلاواله، ب: آدام اولئاریوس پ:ژوزف گرلوت ت: فلاندن و کوست ث: دیولافوا، ب: لورنس، پ:کسل.
: URL1 - URL5- - URL3- URI4 - URL5 URL5-:
Image2: Urban Landscape of Isfahan A: Delaval, B: Adam Olearius, C: Joseph Girault, D: Flandin and Coste, E: Dieulafoy, F: Lawrence, G: Chesnel.
Sources: URL1 - URL5 - Negarestan - URL3 - URI4 - URL5

۱- عکس Dmitri kessel در مجله Life با تشکر از محمدمهدی کلانتری انتشار در صفحه ایسنتاگرام میراث فرهنگی اصفهان

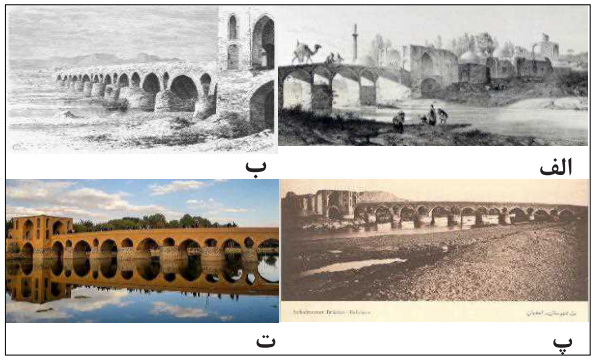
پل شهرستان- آرامگاه بابا رکن‌الدین- منارجنبان - کبوتر خانه‌های اصفهان

فلاندن، دیولافوا از پل شهرستان تصاویری به یادگار گذاشته و در تکمیل کار آنان هولستر نیز عکسی گرفته است. نقاشی ترسیم‌شده توسط فلاندن از این پل و وضعیت فعلی آن، نشان از باقی ماندن این بنا در حال حاضر است. بااینکه پل شهرستان در طول تاریخ براثر طغیان‌های مکرر زاینده‌رود ویرانی‌هایی دیده اما مرمت‌شده است. آثار مرمت به خاطر ناهمگونی قوس‌های طاق مشخص است و احتمالاً پل در دوران آل‌بویه، سلجوقی و صفوی مورد مرمت کلی قرارگرفته است. اهمیت پل که تا دوران صفوی، راه اصفهان به شیراز از فراز آن می‌گذشت، محرز می‌باشد. (URL5) دیولافوا که به‌طور دقیق در سفرنامه خود در مورد منارجنبان توضیحاتی دارد. تصویری از منارجنبان هم حدود ۱۵۰ پیش توسط ارنست هولستر به ثبت رسیده است. (ت ۶)کبوتر خانه‌ها یکی دیگر از جاذبه‌های اصفهان که پس از ترسیمات فلاندن، دیولافوا و عکس هولستر در صفحه رسمی اینستاگرام اداره کل میراث فرهنگی و گردشگری اصفهان نیز عکسی از حال حاضر برج‌های کبوتر اژیه در دسترس علاقه‌مندان قرارگرفته است. (ت ۷ و ۸)



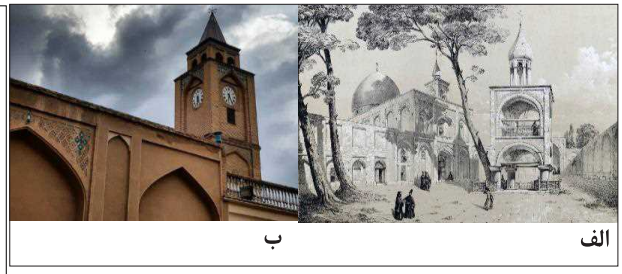
تصویر ۳. آرامگاه بابا رکن‌الدین. الف: فلاندن، ب: وضعیت فعلی، مأخذ: URL3 -URL5

Image3:Tomb of Baba Roknaddin: A: Flandin, B: Current condition. Sources: URL3 - URL5.



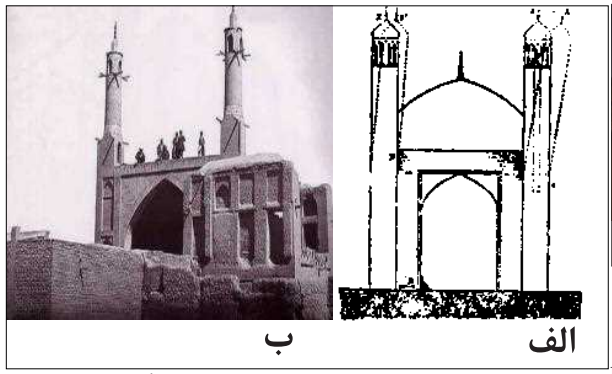
تصویر ۴. پل شهرستان. الف: فلاندن، ب:دیولافوا، پ: هولستر، ت: وضعیت حال حاضر مأخذ:- URL4 - URL3 کتاب هولستر- URL5

Image4. Shahrestan Bridge:A: Flandin, B: Dieulafoy, P: Holster, T: Current condition. Sources: URL3 - URI4 - Holster's book - URL5. Sources: URL3 - URL5.



تصویر۵. کلیسای جلفا (وانک)[1]. الف: فلاندن، ب: علی‌محمد فصیحی، مأخذ: URL3 - URL5

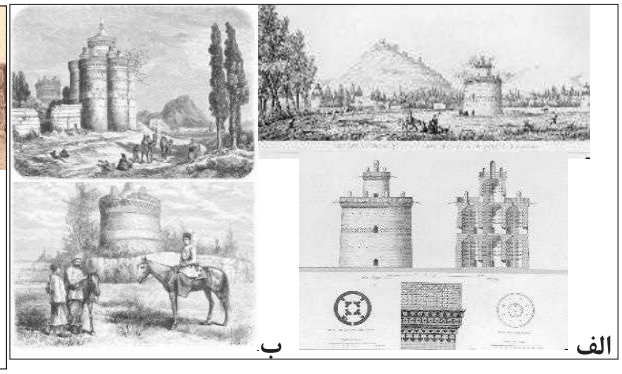
Image 5. Jolfa (Vank) Church: A: Flandin, B: Ali-Mohammad Faseihi. Sources: URL3 - URL5.



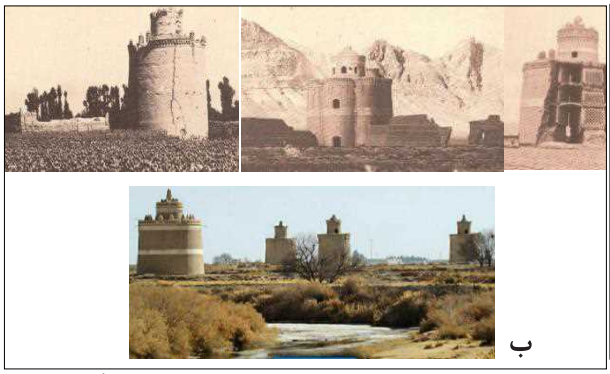
تصویر ۶. منارجنبان اصفهان. الف: دیولافوا، ب: هولستر مأخذ: URL4-کتاب هولستر

Image 6. Monar Jonban, Isfahan: A: Dieulafoy, B: Holster. Source: URI4 - Holster's book.

۱- در سمت راست در ورودی وانک کتیبه ای به ابعاد ۵۳۷۴۰ سانتیمتر با سنگ مرمر نصب شده است. متن کتیبه به این شرح است: «این برج و ساعت آن را ماردیروس گوورگ هوردانانیان در سال ۱۹۳۱ میلادی به یادبود برادر مرحومش که در سال ۱۹۲۴ میلادی فوت کرده ساخته و هدیه کرده است.»(URL۵)

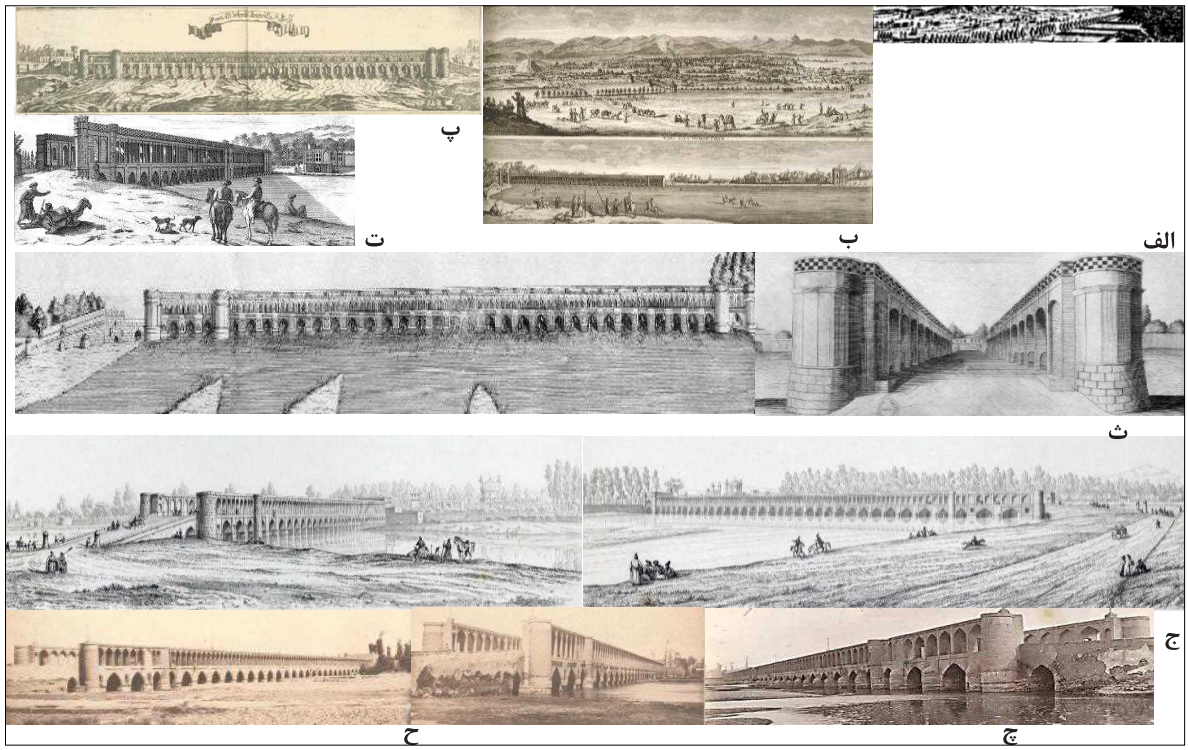


تصویر ۷. نقاشی کبوتر خانه الف: فلاندن، ب: دیولافوا مأخذ:
Image 7. Painting of Pigeon Tower: A: Flandin, B: Dieulafoy. Sources: URL3 - URI4.

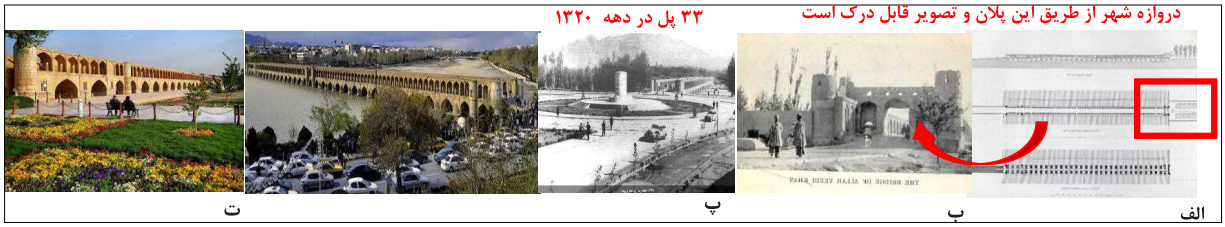


۸. عکس کبوتر خانه اصفهان. الف: هولستر، ب: وضع موجود مأخذ: کتاب
Image 8. Photo of Pigeon Tower in Isfahan: A: Holster, B: Current condition.Sources: Holster's book - URL5.

۳- سرگذشت تاریخی و وضع حال حاضر ابنیه موجود



تصویر ۹. پل جلفا. الف: تاورنیه، ب: دی‌بروین، پ: کمپفر، ت: دیبروین[1]، ث: شاردن، ج: فلاندن، چ: آنتوان سوروگین، ح: هولستر، مأخذ: شیرانی- نگارستان- ویکی پدیا-URL5 - URL3 - کتاب هولستر
Image 9. Jolfa Bridge:A: Taurigny, B: Dubreuil, P: Comper, T: Dubreuil, S: Shardan, J: Flandin, Ch: Antoine Soriegin, H: Holster.Sources: Shirani - Negarestan - Wikipedia - Wikipedia - Wikipedia - URL3 - URL5 - Holster's book.



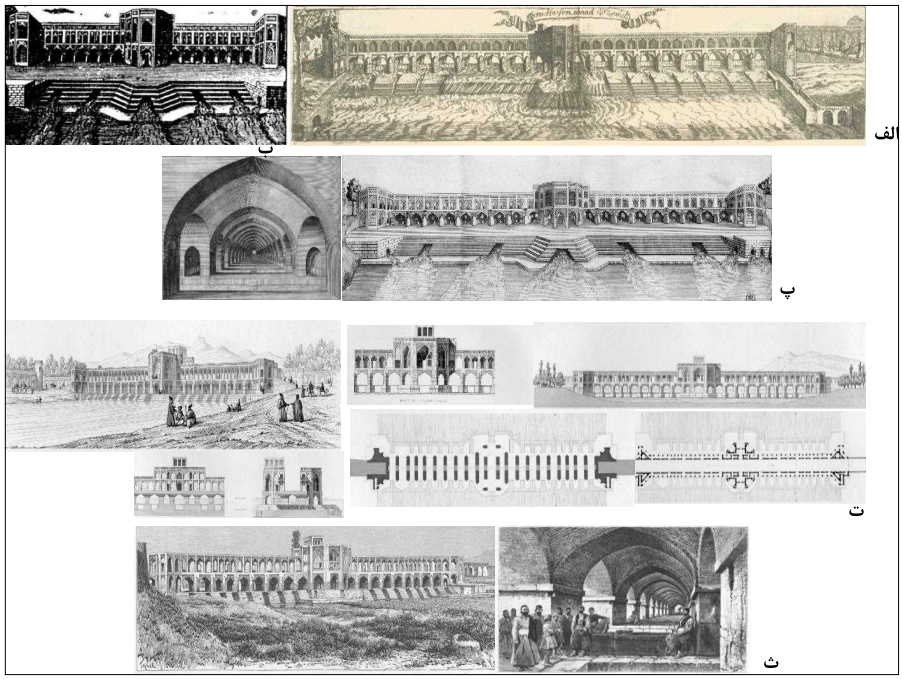
تصویره۱- پل جلفا. الف: فلاندن، ب: - ، پ: وضع قدیم و جدید، ت: وضع جدید و محل تماشای رهگذران مأخذ: URL3-URL6-URL7-URL5
Image 10 - Jolfa Bridge: A: Flandin, B: N/A, P: Old and new condition, T: New condition and location for passersby observation.Sources: URL3 - URL6 - URL7 - URL5.

۱- Cornelis de Bruyn

این پل مربوط به دوران شاه صفوی است. نام دیگر آن جلفا ازآن‌جهت که جلفا را به شهر اصفهان وصل می‌کند و پل چهارباغ ازآن‌جهت که واسطه اتصال خیابان چهارباغ بالا به چهارباغ پائین است، نامیده‌اند. نام دیگر آن پل ۳۳ چشمه ازآن‌جهت که ۳۳ دهنه دارد. (هنرفر،۱۳۴۸: ۱۷) پل جلفا حضور معماری شهری در بستر و کرانه‌های رودخانه که صفات بارزی درزمینه توسعهٔ شهر بر پایهٔ طبیعت دارد؛ چهارباغ با این پل از روی زاینده‌رود محل تقاطع محور شهری چهارباغ با محور طبیعی رودخانه تا دامنهٔ کوه صفه در جنوب شهر امتداد دارد. در طراحی این پل تنها به یک‌راه عبور بسنده نشده است، بلکه راه‌های مختلف عبوری دارد که هر یک ارتباط متفاوتی با طبیعت پیرامون خود دارد. فضاهای این پل محلی برای تفرج و نشستن مردم در غرفه‌های آن برای تماشای مناظر اطراف و رودخانه بوده است. فضاهای طبیعی- شهری در اختیار عامه مردم قرار می‌گرفته و محل حضور مردم در جشن‌ها و مراسم مختلفی چون جشن آبریزان و مراسم آئینی خاجشویان ارامنه جلفا بوده است. (عمرانی پور و مرادی، ۱۳۹۰: ۱۷۸) پل را امتداد فضای جمعی شکل‌گرفته در خیابان چهارباغ به‌گونه‌ای که با ساختار ویژه خود امتداد چهارباغ را بر روی رودخانه فراهم کرده است و شریان شهری متشکل از رویدادهای اجتماعی به روی پل منتقل می‌شود. در این پل در هر طرف راهرویی طویل و سرپوشیده با مقیاس انسانی در بین دو دیوار وجود دارد و کسانی که از داخل این راهرو حرکت می‌کنند دید بهتری به رودخانه دارند. (منصوری و همکاران، ۱۳۹۹: ۸)

به گفته مدیرکل میراث فرهنگی و گردشگری اصفهان، این پل به‌عنوان یکی از عظیم‌ترین پل‌های تاریخی ایران در محور مرکزی شهر واقع شده است. قریب به سه دهه، تردد خودرو از روی این پل تاریخی حذف‌شده و هم‌اکنون محل تردد هزاران رهگذری است که از روی آن عبور و با توجه به دوطبقه بودن پل بر روی آن و یا پیرامون پل توقف کرده و کمی استراحت می‌کنند. (URL۵)

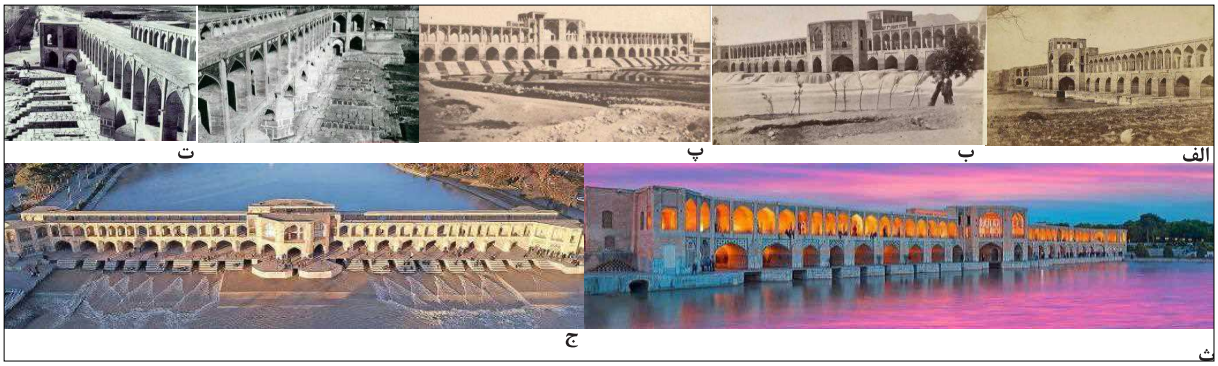
پل حسن بیک- خواجو امروز[۱]



تصویر۱۱. پل حسن بیک. الف: کمپفر، ب: تاورنیه، پ: شاردن، ت: فلاندن، ث: دیولافوا- مأخذ: URL3- URL6- URL17- URL3- URL4

Image 10. Hassan Beyk Bridge: A: Comper, B: Taurigny, C: Shardan, D: Flandin, E: Dieulafoy. Sources: URL3 - URL6 - URL17 - URL3 - URI4.

۱- شرقی‌ترین پلی که در سال ۱۰۶۰ ق، به فرمان شاه عباس دوم صفوی بر روی زاینده رود ساخته شد و اصفهان را با جاده شیراز مرتبط می‌کرده و مسیری که پل را به این جاده پیوند می‌داده تا اوایل دوره پهلوی وجود داشته است. (جاوری، ۱۳۸۴: ۱۱۳)



تصویر۱۲. پل حسن بیک. الف: لوئیجی پشه، ب: آنتوان سورگین[1]، پ: هولستر، ت: بایرون، ث: علیرضا حسینی، ج: پدرام فروزانفر. مأخذ: URL5 -URL5 -URL5- کتاب هولستر- URL5 -URL5

Image 12. Hassan Beyk Bridge. A: Luigi Pesce, B: Antoine Soriegin, C: Holster, D: Byron, E: Alireza Hosseini, F: Pedram Forouzanfar.Sources: URL5 - URL5 - Holster's book - URL5 - URL5.

پس از نقاشی‌های ارزشمند از پل خواجو یکی از قدیمی‌ترین تصاویر مربوط به پل را لوئیجی پشه[2] در اواسط قرن نوزدهم میلادی ثبت نموده که برای اولین بار در صفحه اداره کل میراث فرهنگی اصفهان منتشر می‌شود. دو عکس تاریخی در سال ۱۹۳۴ میلادی توسط رابرت بایرون گرفته‌شده و در دانشگاه هاروارد نگهداری می‌شود. (URL5) پل خواجو یا حسن‌آباد، حلقهٔ اتصال محلات خواجو و شیخ یوسف به‌طرف مقابل رودخانه و درعین‌حال مظهر فاخر دیگری از «پیوند معماری شهری با زاینده‌رود» بوده است. تاورنیه علت وجودی پل خواجو را علاوه بر مجاورت با محلهٔ گبرها، این‌گونه بیان می‌کند که رودخانه در این منطقه از همه‌جا مسطح‌تر، آب آن عمیق‌تر و خوش منظره‌تر است. (عمرانی پور و مرادی، ۱۳۹۰: ۱۸۰) طرح این پل با دیگر پل‌های تاریخی ایران تفاوت دارد که به دلیل طرز عملکرد آن است. این پل صرفاً جنبه عبوری و ارتباطی نداشته و سد و بند نیز بوده است. با بستن بند دریاچه‌ای موقت در بخش غربی پدید آورده که یکی از فواید آن به وجود آمدن چشم‌انداز و محوطه تفرجگاهی بوده که به سبب دخل و تصرف‌های غیراصولی در پل و محوطه اطراف، عملکرد به فراموشی سپرده‌شده است. (جاوری، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

تاورنیه در توصیف این پل می‌نویسد: در وسط پل فضای ۶ گوشه‌ای به‌منزله اسکله قرار دارد. در دو خیابان این پل دو عمارت قشنگ برای شاه ساخته‌اند زیرا این نقطه رودخانه از همه‌جا مسطح‌تر و آب آن عمیق‌تر، مصفا و خوش منظره‌تر است. این پل کارکرد تفریحی خود را در نحوه عبور سطح زیرین، سکوهای میان طاق‌های سطح پایینی، شکل‌گیری رواق‌های کناری سطوح بالایی، چگونگی اسکان، منظرسازی به کمک آب، ایجاد سکوهای پلکان شرقی و وجود کوشک‌ها پیدا می‌کند. امکان حضور افراد در نزدیکی جریان رودخانه و ارتباط حسی با آب، کیفیتی متفاوت نسبت به پل‌های شهری دیگر که صرفاً برای عبور ساخته‌شده‌اند فراهم می‌کند. در سال ۱۰۶۰ هجری قمری، به امر شاه این پل چراغان و گل‌ریزان شد و مراسم افتتاح رسمی پل در حضور شاه برگزار شد. (منصوری و همکاران، ۱۳۹۹: ۸)

در ساختمان پل شاهی اقامتگاه سلطنتی هم پیش‌بینی‌شده که در وسط هریک از دو ضلع شرقی و غربی پل ساختمان مخصوصی به نام بیگلربیگی که این دو بنا که شامل چند اتاق مزین به نقاشی است و تزیینات آن هم‌اکنون باقی است. در مواقعی که پادشاه قصد تماشای آبریزان پل را داشته مورداستفاده خاندان پادشاهی بوده است. (هنرفر،۱۳۴۸: ۱۹)پل شاهی اصفهان به نام حسن‌آباد و بابارکن‌الدین نیز خوانده‌شده است. آن زمان مشهورترین مزارات تخت فولاد و بقعه بابارکن‌الدین بیضاوی انصاری بوده و پل بابا رکن‌الدین نیز نامیده می‌شده است. (همان: ۱۸) در مواقعی خاص (یک تا دو روزه) با تخته‌بند و مسدود کردن دهانه‌های پل، آن را به بند تبدیل کرده و دریاچه‌ای موقت در قسمت غربی، در مقابل کاخ آیینه‌خانه و عمارتهای هفت دست و نمکدان پدید می‌آمد که به طراوت و زیبایی چشم‌انداز این محدوده می‌افزود. کمپفر

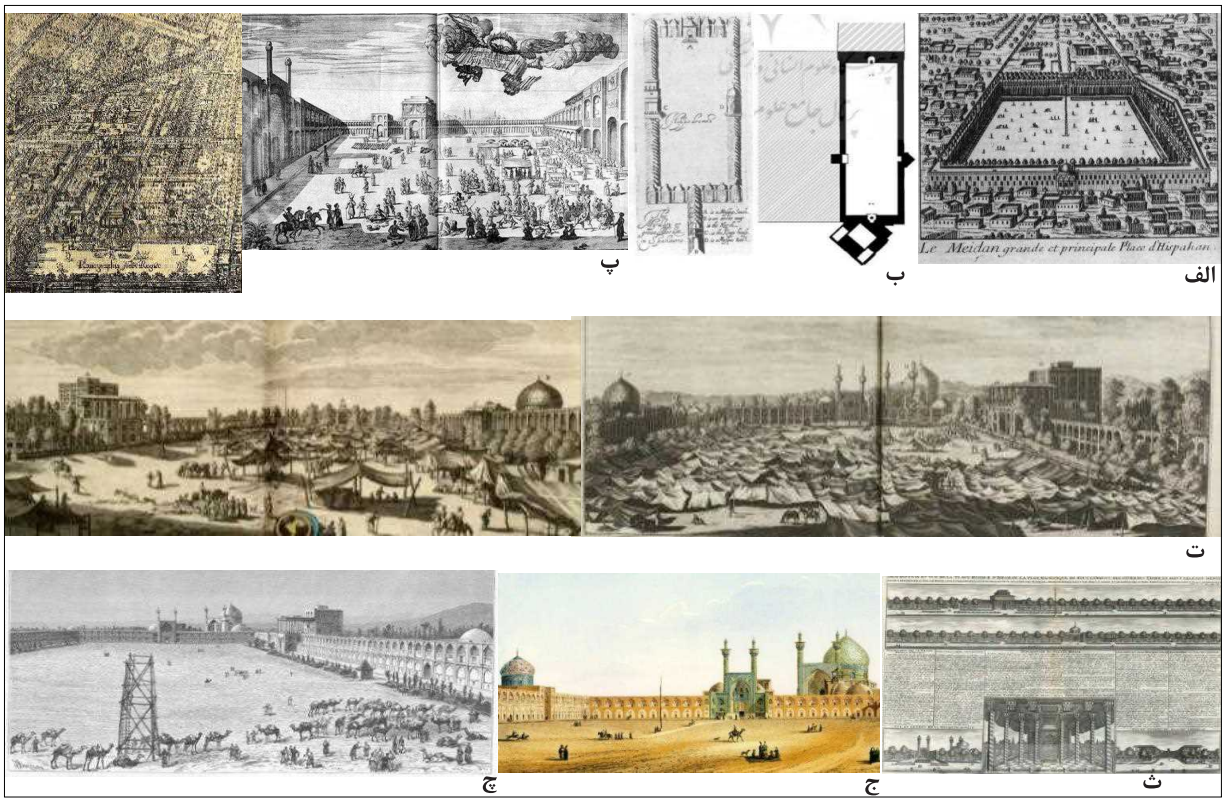
۱- تصویر تاریخی کمتر دیده شده از پل خواجو اثر آنتوان خان سورگین که در ۱۸۳۰ میلادی در تهران به دنیا آمد. پدرش ارمنی و از اتباع روسیه تزاری و دیپلمات و شرق شناس بود. عکس پل توسط سورگین که عکسهای او توجه ناصرالدین شاه را جلب می‌کند و به عنوان یکی از عکاسان دربار ناصری که پس از چندی به او لقب خان می‌دهد و از آنجا به آنتوان خان معروف می‌شود. (URL5)

۲- Luigi Pesce

به‌روشنی سخن گفته که پل دارای ۲۴ دهنه و از مکعب‌های به‌دقت تراش‌خورده که به‌طرف وسط با سدهای چوبی برای گرفتن جلوی رودخانه مسدود گردیده است تا زاینده‌رود در باغ سلطنتی سعادت‌آباد به دریاچه مبدل شود. اصفهانی‌ها از دیدن اینکه امواج از این دانه‌ها با غرش بسیار بر روی موانع مصنوعی که از پله‌های سنگی باشکوه پدید آمده است، فرومی‌ریزند لذت می‌برند. (جاوری، ۱۳۸۴: ۱۱۵)

طبق اسناد تاریخی بر روی خرابه‌هایی از یک پل به نام «پل حسن بیک» بناشده است. در کتاب «تاریخ اصفهان و ری» چنین آمده «و اما مبانی شگرف اصفهان یکی پل‌هایی که روی زاینده‌رود بناشده مانند پل بابا رکن‌الدین که به پل خواجو معروف است. راه چهارباغ نو برای تخت پولاد است. ریشه و اساسش قبل از عجم و زمان ترکمان‌های آق‌قوینلو تعمیری از آن شده در عهده صفویه، مرتبه بالا را طرح انداخته و در دوره بیگلربیگی صدر اصفهانی (سومین صدراعظم فتحعلی‌شاه در بین سال‌های ۱۲۳۴ تا ۱۲۳۹ هجری قمری) به نام وی بالاخانه‌ای بنا شد که در سال ۱۳۱۰ هجری قمری به‌فرمان ظل السلطان (بزرگ‌ترین پسر به سن بلوغ رسیده ناصرالدین‌شاه) تخریب گردید. این پل در پیش از دوران اسلام بناشده در زمان ترکمان‌ها مرمت گشته و در دوران صفویه به اوج شکوه خود رسیده است. (URL۲۰) روایت جالبی ازین پل که هر چه قدر به آن آب برسد برعکس تصورات، باعث استحکام پایه‌های این پل می‌شود و عمر آن را بیشتر می‌نماید و در مقابل اگر آب به آن نرسد، باعث خرابی پل به‌مرورزمان می‌شود. (URL۲۶)

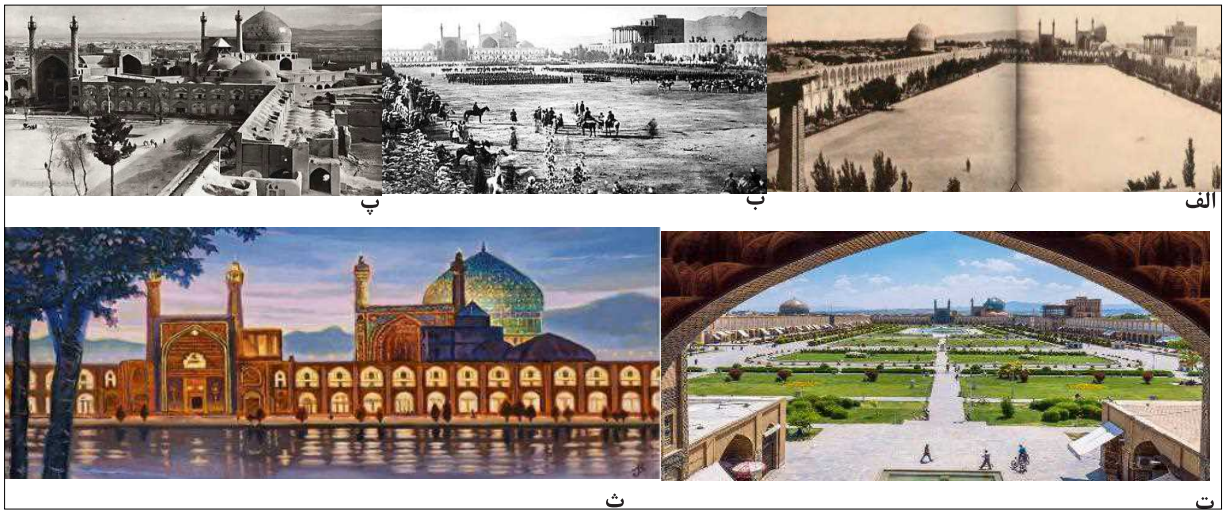
سیر تحولات میدان نقش‌جهان



تصویر ۱۳. میدان نقش‌جهان. الف: دولیه دلند[1]، ب: هربرت، پ: کمپفر، ت: دی‌بروین، ث: شاردن، ج: کوست، چ: دیولافوا
مأخذ: URL5- همایون- نگارستان- URL21 و URL7- شاردن- URL3- URL4

Image 13. Naghsh-e Jahan Square: A: Dolat-Abad B: Herbert C: Comper D: Dubreuil
E: Shardan F: Coste G: Dieulafoa Sources: URL5 - Homayoun - Negarestan - URL21 and URL7 - Shardan - URL3 - URI4.

۱- میدان نقش جهان در دوره شاه عباس دوم از دولیه دلند (همایون ۱۳۸۳) که اولین تصویر تالار ستوندار عالی قاپو را تهیه کرده است. (شهابی‌نژاد، ۱۳۹۸: ۱۲۴)



تصویر ۱۴. میدان نقش جهان. الف: هولستر، ب: در دوره ظل السلطان[1]، پ: سال ۱۹۳۴، ت: وضع فعلی، ث: ماتسوبارا، مأخذ: کتاب هولستر- URL7- URL5- URL5- URL5

Image14:Naghsh-e Jahan Square: A:Holster B:During the Zill al-Sultan period D: In 1934 E:Current condition F: Matsubara.Sources: Holster's book - URL5 - URL5 - URL7 - URL5.

هربرت در زمان شاه‌عباس دوم میدان نقش جهان را با ۴ عنصر اصلی و دولیه دلند به گونه شماتیک آن را به تصویر می‌کشد. پس از آن‌ها، شاردن به‌خوبی توانسته عناصر و اجزای اصلی میدان را با جزئیات کامل به تصویر بکشد. این گراورها از مهم‌ترین اسناد تصویری در خصوص تاریخ میدان نقش جهان است. در گراور شاردن تمام عناصر مهم میدان که تا آن زمان ایجاد شده بودند شامل مسجد شیخ لطف‌الله، کاخ عالی‌قاپو به همراه تالار ستون‌دار، مسجد جامع عباسی با تمامی اجزا، سردر قیصریه، نقاره‌خانه و عمارت ساعت دیده می‌شوند. (شهابی نژاد، ۱۳۹۸: ۱۲۴) هربرت در اواخر دوره شاه‌عباس شکل‌گیری کامل مسجد شیخ لطف‌الله، ساخت بخشه‌ای عمده مسجد امام و ساخت عمارت ۵ طبقه عالی‌قاپو (در این زمان عالی‌قاپو همچنان از بدنه میدان عقب‌تر است) را نشان داده است. در این تصویر ۵ عنصر اصلی میدان شامل بدنه میدان، بازار قیصریه، کاخ عالی‌قاپو، مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد شاه به‌خوبی مشاهده می‌شود. کاخ عالی‌قاپو و مسجد شاه به‌صورت ناقص که برخلاف مسجد شیخ لطف‌الله در این تصویر سایر اجزای مسجد شاه شامل گنبدها، مناره‌ها و ایوان‌ها دیده نمی‌شوند. کرنلیوس دبروین بساط اندازی و بازار عمومی در میدان در زمان شاه سلطان حسین، میله قپق و چادرهای بساط اندازی را نشان می‌دهد. (شهابی نژاد و همکاران، ۱۳۹۵: ۵۸)

میدان در روزگار محمدشاه در دل بافت شهری و جایی برای تجارت و وقت‌گذرانی بوده است. در نقاشی فلاندن کلاه کشیده چند مرد از بالای ایوان عالی‌قاپو به چشم می‌خورد. عده‌ای در وسط میدان فرش انداخته و به دورهم نشسته‌اند. مردم در طبقه دوم مغازه‌های میدان و در هشتی‌هایی که جای اندکی هم دارند نشسته و چشم‌انداز میدان را می‌نگرند. گویا در آن روز آن مکان‌های طبقه بالا هم جایی برای نشستن، نگریستن به میدان و گفت‌وگو با دیگران بوده است. (URL18) تا پیش از دوره صفویه در جایگاه کنونی این میدان باغ نقش جهان وجود داشته که نام خود را از شهری در آذربایجان گرفته که اینک به نام نخجوان خوانده می‌شود. این میدان در زمان ساخت و در تقابل با میدان کهنه که مسجد جامع در آن قرار داشت، میدان نو نامیده می‌شد. بسیاری از جهانگردانی که در زمان‌های گذشته به توصیف شهر اصفهان پرداخته از شکوه و عظمت میدان نقش جهان بسیار سخن گفته‌اند. (مصدق و طاهری، ۱۳۹۱: ۳۷)

در این میدان شاه‌عباس مراسمی از قبیل چوگان‌بازی و قپق‌اندازی به بهانه‌های مختلف ترتیب می‌داد. همچنین از مراسم چوگان‌بازی برای نمایش دلاوری‌ها، تقویت بنیه نظامی سپاه و تربیت سوارکاران چابک بهره می‌گرفت و سعی داشت این ورزش باستانی ایران را بسیار مهم جلوه دهد (فلسفی، ۱۳۴۴: ۲۸۶ و ۳۰۵) وی دستور داد سطح میدان را هموار و پوشیده از سنگریزه

۱- تصویر کمتر دیده شده از میدان نقش جهان در حدود ۱۲۰ سال پیش در دوره صدارت ظل السلطان با همکاری موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران و عکس تاریخی دیگری در سال ۱۹۳۴ میلادی گرفته شده و در صفحه رسمی اینستاگرام میراث فرهنگی اصفهان در دسترس قرار گرفته است.

کنند تا برای حرکت اسب مناسب باشد. (فیگوئروآ، ۱۳۶۳: ۲۱۲ و دلاواله، ۱۳۴۸: ۳۸) پیترو دلاواله در سال ۱۰۲۶ ق، هنگام ورود به اصفهان موفق شده این تغییر و تحولات را مشاهده کند. (دلاواله، ۱۳۷۰، ۳۶ ـ ۳۸) وصف او از میدان بیانگر دو نکته اساسی است: پیوستگی کامل بدنه میدان که نشان از تکمیل ساخت سردر مسجد امام دارد و ادامه عملیات ساختمانی در مسجد شاه به عدم تکمیل سایر بخشه‌ای مسجد اشاره دارد. در این سال به‌جز مسجد جامع عباسی سایر عناصر میدان شامل مسجد شیخ لطف‌الله، سردر قیصریه و عمارت نقاره‌خانه و... شکل گرفته بودند. (شهابی نژاد، ۱۳۹۸: ۱۲۱) آخرین سیاح بازدیدکننده از این میدان فرد ریچاردز در سال ۱۳۴۹ هجری قمری است. نخستین بار در این میدان چوگان‌بازی کردند و طرح این میدان تا حدی در اجرای این بازی مؤثر بود که زمین‌های ورزشی هارلینگام و سایر زمین‌های ورزشی کم‌وبیش از روی آن ساخته‌شدند. از ایوان عالی‌قاپو مناظر زیبایی قابل تماشاست و در حال حاضر نیز ورزش معمول در این میدان دوچرخه‌سواری است. هنگام عصر میدان شاه از صدای زنگ و بوق دوچرخه‌سواران که اغلب شاگردان دکان‌های بزرگ‌اند، پر می‌شود. (مصدق و طاهری، ۱۳۹۱: ۳۱)

اولین کلنگ‌های آبادانی میدان نقش‌جهان در دوره شاه‌عباس در سال ۹۹۹ ق در محدوده باغ نقش‌جهان بر زمین زده‌شده که همان احداث سردر قیصریه و به گفته مؤلف قیساریه، تسطیح میدان نقش‌جهان برای چوگان‌بازی و اسب تازی بوده است.[1] (افوشته‌ای نطنزی ۱۳۵۰، ۳۷۶ـ۳۷۷) دورتادور میدان و در جلوی دکان‌ها جوی آبی که در آن آب روانی جاری بوده است. با توجه به سفرنامه‌ها، جوی‌ها به‌جز یک دوره کوتاه همیشه دارای آب تمیز و زلال بوده‌اند. دلاواله جنس جوی‌ها را سنگ‌های سیاه می‌داند و باقی سیاحان آن را سنگ مرمر می‌نامند. بین دکان‌ها و جوی آب درختان چناری که به دست شاه‌عباس کاشته شده است. درختان در دوران‌های بعدی رو به افول گذاشته، از تعدادی برای ساخت پایه توپ استفاده‌شده، تعدادی کنده‌شده و دیگر آن‌ها را جایگزین نکرده‌اند. در زمان بازسازی میدان در عهد پهلوی اول طرح میدان به‌طورکلی تغییر یافت. به‌غیراز ابنیه‌ای که اکنون موجودند، یادبودهای دیگری نیز وجود داشته که به‌تدریج کاربرد خود را ازدست‌داده و ازمیان‌رفته‌اند. (جعفریان، ۱۳۸۱: ۵۹)

میدان نقش‌جهان و خیابان چهارباغ به‌منظور جشن‌ها و نمایش‌های عمومی طراحی‌شده‌اند. عمارتهای بالای سردر ورودی در خیابان چهارباغ، ایوان‌های طبقه دوم در اطراف میدان برای نشستن مردم، تماشای مراسم و نمایش‌های متنوع در خیابان و میدان بوده است. توصیفی که شاردن از مراسم جشن شاطر در میدان نقش‌جهان کرده، گویای نقش این فضا دراین‌ارتباط است. ازنظر او میدان شاه اصفهان خلوت و تمیز، جلوی عالی‌قاپو چادری افراشته بودند. (منصوری و همکاران، ۱۳۹۹: ۷) شاردن دو سرستون مرمرین را در میدان شاه جلو درب حرم‌سرا نشان داده و به تصور او از تخت جمشید به اینجا آمده است. هرتسفلد در کنفرانس اردیبهشت ۱۳۰۹ از این دو سرستون اسم برده که هشتاد سال قبل در اصفهان وجود داشته هم‌اکنون اثری از آن‌ها نیست. این دو سرستون در مقابل درب خورشید (درب حرم‌سرا) در سال ۱۳۰۹ از زیرخاک و آوار میدان شاه بیرون آمد و به نظر اصل آن‌ها متعلق به عمارت سلطنتی شهرجی بوده که به اینجا منتقل‌شده است. یکی از این دو سرستون در حال حاضر در عمارت چهل‌ستون اصفهان و سرستون دیگر در موزه ایران باستان در تهران برای مشاهده سیاحان به نمایش گذاشته‌شده است.[2] (جعفریان، ۱۳۸۱: ۵۹) علاوه بر جذابیت این میدان برای سیاحان گذشته امروزه هم برای هر انسانی دلپذیر و دیدنی است. تصویر ترسیم‌شده از میدان نقش‌جهان اصفهان از نگاه نقاش برجسته ژاپنی جان ماتسوبارا[3] که این اثر در نمایشگاه تبادلات فرهنگی ایران و ژاپن در تیرماه ۱۴۰۰ در توکیو به نمایش گذاشته شد.

عالی‌قاپو

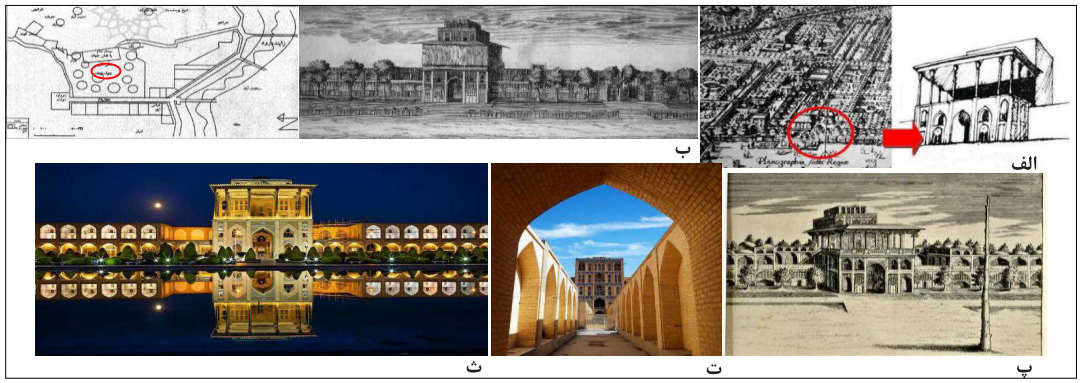
سانسون در سفرنامه‌اش به برگزاری مسابقه‌های رسمی، تشویق و هدیه دادن شاه سلیمان صفوی به برنده مسابقه اشاره دارد. (سانسون، ۱۳۷۷: ۴۴) بر اساس گفته شاردن و سانسون رو به روی عمارت عالی‌قاپو در میدان، محل به نمایش گذاشتن ۱۱۰ توپ چدنی بوده که غنیمتی

۱- تسطیح میدان نقش جهان با استفاده از ریگ رودخانه بوده است.

۲- در ذیل آن: یکی از ۲ سرستون سنگی اصفهان نظیر سرستونهای بیستون متعلق به اواخر ساسانی که در عمارت تیموری اصفهان بدست آمده چندعراده توپ اسپانیایی (غنیمت فتح جزیره هرمز به وسیله امامقلی خان) و میله قیق به ارتفاع ۴۰ متر در مرکز میدان که امروزه به کلی از میان رفته از آن جمله‌اند.

۳- (Jun Matsubara)

از فتح هرمز است. (شاردن، ۱۳۷۴: ۱۴۲۶) و (سانسون، ۱۳۴۶: ۷۲) ۱۱۰ توپ به نام حضرت علی (ع) به حروف ابجد اشاره دارد، چراکه شاه‌عباس به آن حضرت ارادت مخصوص می‌ورزید. (هنرفر، ۱۳۵۰: ۴۲۰) تصویر عمارت عالی‌قاپو به‌عنوان سردر باغ صفوی در زیر آمده است. این تصویر پراکندگی کاخ‌ها و عمارتهای اصفهان در دوره صفویه بر اساس سفرنامه شاردن و توضیحات اوست. (صابری، ۱۳۸۵: ۹۱) خیابان استانداری مسیر معروف به راه شاهی محل تردد دولتمردان و پادشاهان از کاخ عالی‌قاپو اصفهان به دولت‌خانه صفوی بوده است. راه شاهی پس از یک قرن، در سال‌های اخیر توسط اداره کل میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی استان اصفهان احیاشده و در عکس هم دیده می‌شود. (URL۵) از ایوان خنک عالی‌قاپو می‌توان صفحه‌ای از زندگانی روزانه مردم را مطالعه کرد. در طبقه فوقانی که چشم‌انداز رو به میدان دارد، اتاق اسرارآمیزی است که در مورد نوع استفاده آن اطلاعات قانعکننده وجود ندارد. (طاهری، ۱۳۹۱: ۳۱) تصاویر ذیل از این بنا توسط سیاحان اروپایی و همچنین وضعیت کنونی آن است:



تصویر ۱۵. عالی‌قاپو. الف: کمپفر ب: شاردن، پ: سانسون[1]، ت:: علی‌محمد فصیحی[2]، ث: وضع فعلی مأخذ: نگارستان - صابری - یعقوبی، ۱۳۸۳: ۷۹ - URL5 - URL5

Image 15. Ali Qapu:A: Comper, B: Shardan, P: Sanson, T: Ali-Mohammad Faseihi, S: Current condition.Sources: Negarestan - Saberi - Ya'ghoubi, 1383: 79 - URL5 - URL5.

مسجد جامع عباسی یا مسجد شاه

تصویر۱۶- مسجد جامع عباسی (شاه). الف: شاردن، ب: فلاندن، پ: دیولافوا مأخذ: URL27 - نگارستان - URL4

Image 16. Jameh Abbasi Mosque (Shah Mosque) A: Shardan, B: Flandin, C: Dieulafoy. Sources: URL27 - Negarestan - URL4

۱- نگاره‌ای از کاخ عالی‌قاپو توسط سانسون که میل بلند قپق‌اندازی در آن دیده می‌شود.
۲- عکس کاخ عالی قاپو از منظر راه شاهی

تصویر۱۷. مسجد شاه. الف: پشه[۱]، ب: هولستر، پ: بایرون[۲] ت: پوپ[۳] ث:کسل[۴]، ج: وضع فعلی، چ:کامیارکمالی[۵]، ح وضع فعلی
مأخذ: URL5 -کتاب هولستر- نگارستان- نگارستان- URL5- ویکی پدیا - URL5- URL5

Image 17. Shah Mosque: A: Pesce, B: Holster, C: Byron, D Pope, E: Kassel, F: Current condition, G: Kamyar Kamali, H: Current condition. Sources: URL5 - Holster's book - Negarestan - Negarestan - URL5 - Wikipedia - URL5 - URL5.

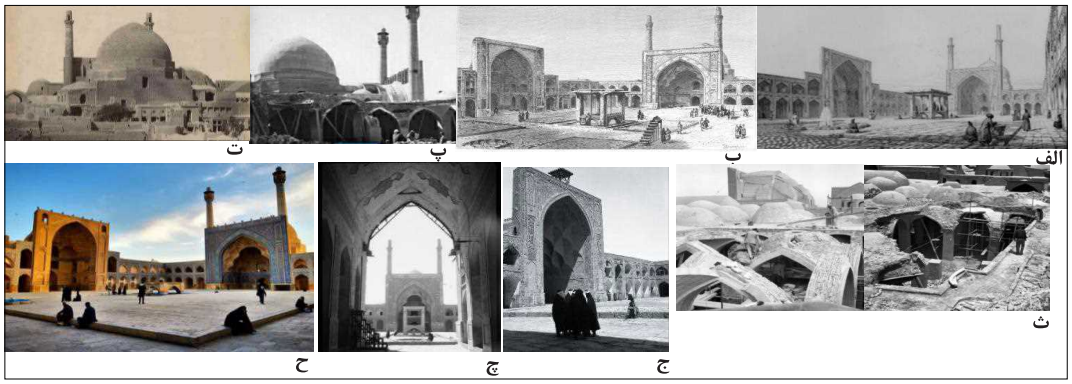
این مسجد در گذشته به نام‌های مسجد مهدی، جامع، سلطانی، شاهی، جامع کبیر عباسی، مسجد شاه و امروزه مسجد امام نامیده می‌شود. (مصدق و طاهری،۱۳۹۱: ۴۰) در تصاویر به‌جامانده از لوبرون پس از اشاره به سردر و گنبد مسجد می‌توان آثار ویرانی و خرابی را در آن مشاهده کرد که طبق آن شاه‌عباس کبیر به حدی در ساختمان و اتمام مسجد عجله داشت که قصد نموده بود سنگ‌های مرمر مسجد جامع عتیق را کنده برای نصب در مسجد جدید خود بکار برد. لکن براثر کشف معدن سنگ مرمر بزرگی در اردستان از این تصمیم صرف‌نظر کرد (مصطفوی،۱۳۱۷: ۵۸) جیمز موریه دیپلمات انگلیسی در سال ۱۲۲۴ می‌گوید که اگر وضع بیرونی مسجد شاه ملاک باشد هنوز وضعی خوب دارد، هرچند کاشی‌های روشن گنبد در بسیاری جاها ازمیان‌رفته است. در زمان اوژن فلاندن در ۱۲۵۵ هجری قمری (زمان محمدشاه قاجار) هم هنوز آثار خرابی کاشی‌کاری‌ها موجود است. کاشی‌های سردر به‌طور کامل از بین رفته است. طبق سفرنامه‌های موجود ساخت سردر تزیینات بیرونی و نمای گنبد زودتر از ساخت و تکمیل بناهای داخل آن انجام‌شده و ابتدا نمای آن تکمیل‌شده و سپس به تکمیل داخل پرداخته‌شده است. در جلوی مسجد حوض آبی قرار دارد که در تمام سفرنامه‌ها به آن اشاره‌شده است و ظاهراً بدون تغییر مانده است. (مصدق و طاهری،۱۳۹۱: ۳۹)

روزی مسجد شاه تعمیر گردید زیرا در اثر زلزله‌ای خرابی‌هایی در آن حادث‌شده بود؛ اما باید متوجه این نکته بود که شدت زلزله نباید به حدی بوده باشد که خرابی ناشی از آن، تعمیر این بنای عظیم را ایجاب نماید در حالی که بناهای اطراف از هرگونه آسیبی محفوظ مانده‌اند. شاه‌عباس فرصت زیادی به معماران نمی‌داد و چندان در فکر استحکام آیندشان نبود. همچنین مایل بود که کارها را به ارزان‌ترین قیمت تمام کند، موضوع مرمرها مؤید این عمل است. بعدها سلاطین قاجار نیز تعمیراتی اساسی در آن معمول داشتند. تعمیری که در عهد محمدشاه قاجار شده اساسی‌ترین تعمیرات بوده است. (هنرفر،۱۳۳۶: ۱۱) به امر شاه‌عباس که به‌هیچ‌وجه میل نداشت باغ‌های سلطنتی چشم‌انداز اشخاص خارجی باشد، سکویی ساختند تا اگر مؤذنی هنگام ادای وظیفه به عالی‌قاپو یا باغ‌های سلطنتی رو کند داخل باغ‌ها را نبیند و حواسش پریشان نشود. این قفس مستطیل شکل عجیب با سقف هرمی شکل در جلو گنبد بزرگ ساخته‌شده، هنوز برپاست و می‌توان آن را دید. (مصدق و طاهری،۱۳۹۱: ۳۳) مادام دیولافوا نیز که در دوره قاجار به اصفهان رفته مسجد را دیده و به برخی از ویژگی‌های آن ازجمله کاشی‌کاری‌های آن اشاره‌کرده است. وی به داربست چوبی اشاره‌کرده که در جلوی سردر اصلی بنا

۱- مربوط به دهه ۱۸۴۰ م که در زمره قدیمی‌ترین تصاویر توسط لوئیجی پشه Luigi Pesce عکاس معاصر با ناصرالدین شاه گرفته شده است.
۲- رابرت بایرون (Robert Byron) تاریخ عکاسی: ۱۹۳۴-۱۹۳۳ م
۳- ۱۹۲۳-۱۹۲۹(دوره پهلوی اول) عکس متعلق به آرتور آپم پوپ
۴- مسجد امام (جامع عباسی) از فراز کاخ عالی قاپو ۱۳۳۰ شمسی ۱۹۵۱ میلادی عکس از دیمیتری کسل (Dmitri kessel) مجله Life
۵- تصویری متفاوت از ورودی مسجد امام (جامع عباسی اصفهان) در صفحه اینستاگرام اداره میراث فرهنگی اصفهان

نصب‌شده بود تا کاشی‌های آسیب‌دیده بنا را مرمت کنند. (دیولافوا، ۱۳۶۱: ۲۹۲)

مسجد جامع یا عتیق اصفهان



تصویر ۱۸. مسجد عتیق. الف: فلاندن، ب: دیولافوا، پ: محمد نریمانی، ت: پوپ[1] ث: اسفند ۶۳ ج: اشمیت[2] چ: باخ[3] ح: علی‌محمد فصیحی،
مأخذ: URL4 - URL3 - نگارستان - URL5 - نگارستان - URL5 - URL5

Image 18. Atiq Mosque: A: Flandin, B: Dieulafoy, C: Mohammad Narimani, D: Pope, E: Esfand 63 (February 1985), F: Schmidt, G: Bach, H: Ali-Mohammad Faseihi.

Sources: URL3 - URI4 - Negarestan - URL5 - Negarestan - URL5 - URL5.

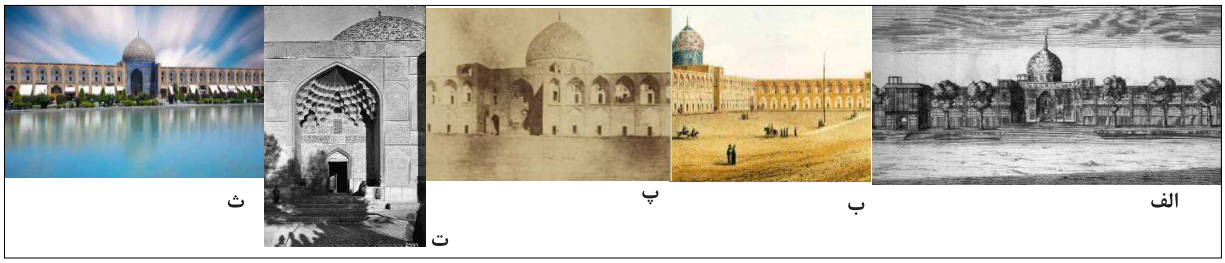
مسجد جامع عتیق از نگاه زنده‌یاد دکتر باقر آیت‌الله زاده شیرازی دایره المعارف معماری ایران با مساحتی حدود ۵ یا ۶ هزار مترمربع که در سال ۲۲۴ هجری قمری از نو در مساحتی حدود یک هکتار بازسازی شد. این مسجد نه‌تنها محل عبادت بلکه محل جلسه‌های درس بزرگان که حتی پای هر ستون مسجد حلقه درسی بوده است. تا پیش از سلجوقیان مسجد تنها از یک شبستان بدون گنبد تشکیل‌شده بود؛ اما با ورود سلجوقیان در معماری مسجد جامع تغییراتی به وجود آمد و دارای گنبد شد. (URL۵) این مسجد در دوران سلجوقی بیشترین تغییرات را دیده است. با مرگ ملکشاه در سال ۴۸۵ قمری، اصفهان کانون رقابت و درگیری جانشینان وی و نیز منازعات مذهبی شد. در ابتدای قرن ششم هجری اختلافات اسماعیلیان و سلجوقیان به اوج رسید و به دنبال این اختلافات (عبدالملک بن عطاش) یکی از بزرگان اسماعیلیان به قتل رسید. پیرو این اتفاق، مسجد جامع اصفهان و کتابخانه آن دچار حریق بزرگی شد که آن را تقصیر اسماعیلیان خشمگین دانستند. پس از آتش‌سوزی بازسازی سریع آغاز شد. در دوره صفویه این مسجد جامع بزرگ شهر پس از ساخته‌شدن میدان جدید و مسجد جامع عباسی لقب عتیق، قدیمی یا کهنه را می‌گیرد. (URL9) در حریق سال ۵۱۵ قمری توابع مسجد یعنی ابنیه مانند آموزشگاه‌ها، صومعه‌ها، کتابخانه بزرگ مسجد سوختند. (هنرفر، ۱۳۵۳: ۲۹)

در طول جنگ تحمیلی بناهای تاریخی بسیاری مورد تجاوز دشمن بعثی قرار گرفت. مرکز تاریخی شهر اصفهان، بازارهای مجاور آن (میدان کهنه) و مسجد جامع عتیق در اسفندماه ۱۳۶۳، به‌شدت آسیب دید و بخش عمده آن در نزدیکی گنبد شمالی و جنوبی تخریب شد. آسیب‌های وارده در ساختمان مسجد و اجزا آن (گنبدهای اصلی، پوشش گنبدی شبستان‌ها، مناره‌ها، ایوان‌ها، تزیینات کاشی‌کاری و گچ‌بری و ...) به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد. با توجه به اهمیت این مجموعه تاریخی زیان‌دیده بلافاصله عملیات ترمیم و تعمیر با همان شیوه و سبک معماری اولیه توسط دفتر فنی سازمان ملی حفاظت از آثار باستانی با همکاری ستاد بازسازی مناطق جنگی اصفهان طبق نقشه‌های موجود آغاز و در مردادماه

۱- ۱۹۲۹-۱۹۲۳ (دوره پهلوی اول) عکس متعلق به آرتور آپم پوپ
۲- اریک فردریش اشمیت (Eric Friedrich) تاریخ عکاسی: ۱۹۳۲ م
۳- عکس آنا ماریا شوارتزن باخ نویسنده و روزنامه نگار سوییسی این تصویر در حدود سال ۱۹۴۰ میلادی گرفته شده است.

۱۳۶۵ به‌پایان رسید[1]. (URL5)

مسجد شیخ لطف‌الله

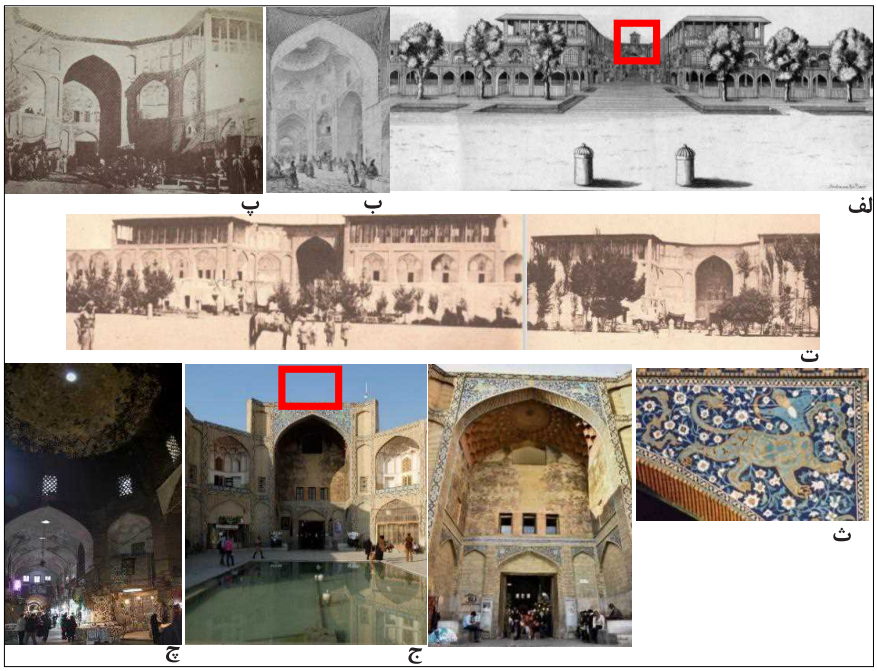


تصویر۱۹. مسجد شیخ لطف‌الله. الف: شاردن، ب: کوست، پ: لوئیجی پشه[2] ت: هرتسفلد ث: علی بندپی، مأخذ: URL17 - URL3 - URL5 - نگارستان - URL5

Image 19. Sheikh Lotfollah Mosque. A: Shardan, B: Koust, P: Luigi Pesce T: Hertzfeld S: Ali Bandpey, Source: URL17 - URL3 - URL5 - Negarestan - URL5

در مجاورت مسجد شیخ لطف‌الله، مدرسه‌ای به نام مدرسه خواجه ملک (بعدها مدرسه شیخ لطف‌الله) وجود داشته که در زمان قاجاریه ازمیان‌رفته است. (جعفریان، ۱۳۸۱: ۶۰)

سردر قیصریه



تصویر۲۰. سردر قیصریه. الف: شاردن، ب: فلاندن، پ: دانقولا ت: هولستر، ث، ج و چ: وضع فعلی مأخذ: URL3 - URL7 - ویکی پدیا - کتاب هولستر - URL11 - URL7 - URL10

Image 20. The Gate of Ctesiphon. A: Shardan, B: Flanden, C: Dangelo D: Holster, S, J, and E: Current situation, Source: URL7 - URL3 - Wikipedia - Holster book - URL11 - URL7 - URL10

در گذشته این سردر در سه‌طبقه ساخته‌شده بود. طبقه بالا که به نقاره‌خانه شهرت داشت، اوقات شرعی و روزانه را با موسیقی اعلام می‌کردند. در قدیم و در باورهای گذشته طلوع و غروب خورشید را با نقاره زنی اعلام می‌کردند. از این قسمت

۱- (با تشکر از آقای مهدی موسوی موحد مدیر پایگاه میراث جهانی مسجد جامع عتیق اصفهان)

۲- عکس تاریخی از مسجد مربوط به دهه ۱۸۴۰ م در زمره قدیمی ترین تصاویر بنا توسط Luigi Pesce عکاس معاصر با ناصرالدین شاه گرفته شده است.

و یا همان نقاره‌خانه برای خبر جنگ و یا صلح نیز استفاده می‌شد. این بخش با بی‌مهری والیان بی‌لیاقت تخریب و از بین رفت. در دو طرف سردر دو سکوی بزرگ سنگی قرار دارد. این سکوها با سنگ یشم و سماق پوشیده شده است. کاربرد این سکوها در زمان قدیم برای بساط و پهن کردن کالاها و اجناس زرگرها و طلافروشان بود. (URL12)

ساعت ناقوس سردر قیصریه

شاردن از ساعتی بزرگ و ناقوسی نام می‌برد که بر فراز سردر قیصریه قرار داشته (شاردن، ۱۳۷۴: ۱۴۳۸) در قسمت جنوبی این میدان زنگ ساعت بزرگ هرمز قرار دارد که به گفته جملی کاری مسیحیان میسیونر او گوستین آن را به شاه‌عباس بزرگ تقدیم نموده‌اند.)کاری، ۱۳۴۸ :۸۰) در بالای سردر بازار قیصریه جای ساعت بزرگی است که اکنون در آن ساعتی نیست. این همان زنگ ساعتی که شاردن به آن اشاره‌کرده و به‌اشتباه غنیمت از دیر پرتغالیه می‌دانست. یکی از دلایل نبود ساعت این است که فعلاً ساعت‌سازی برای بکار انداختن آن موجود نیست یا اینکه هر نوع صدای ناقوس در مذهب ایرانیان ممنوع می‌باشد. (مصدق و طاهری، ۱۳۹۱: ۱۴)

کلمات به لاتین حک‌شده: Santa maria oro pro nobis mulieribus

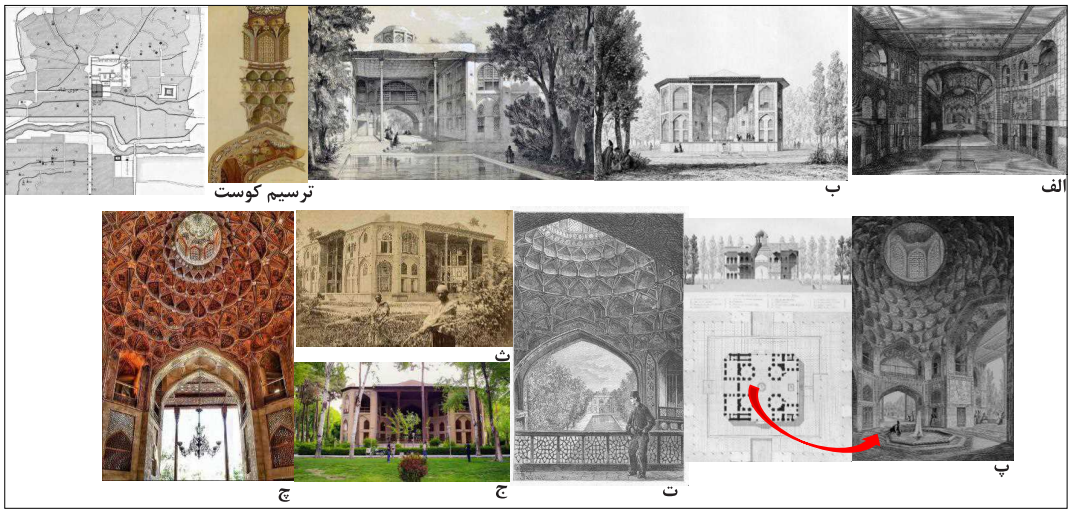
و ترجمه آن: (ای حضرت مریم برای ما بیچارگان دعا کن) به نظر می‌رسد که این ناقوس متعلق به دیر شهر هرمز بوده و پس از غلبه شاه‌عباس بر پرتغالی‌ها و فتح هرمز ازآنجا به اصفهان انتقال داده‌شده و در سر در قیصریه نصب‌شده است. در جبهه فوقانی سردر قیصریه در دو پشت بغل، کاشی‌کاری معرق نفیسی شده که موضوع آن نمایش ستاره قوس است. مورخین مشرق زمین احداث شهر اصفهان را در برج قوس دانسته‌اند و این مجموعه را به شکل نیمه انسان و نیمه ببری که دمش مار بزرگی است در سر در قیصریه نمایش داده‌اند. نیمه انسان در دو تصویر موجود در حال تیراندازی است. (گنجی، ۱۳۹۱: ۱۵) این همان نماد فلکی اصفهان یا برج قوس است. (URL12) جیمز موریه دیپلمات انگلیسی در سال ۱۲۲۴ هجری به اصفهان آمده که فتحعلی‌شان قاجار روی کار آمده است. بازار بزرگ که روزگاری تمام میدان را با چادرهایش می‌پوشانید اینک تنها یک نقاره‌خانه دارد. کمتر آدمیزادی ازآنجا می‌گذرد، بقیه بازار سراسر تهی است. از عمارت کلاه‌فرنگی ساعت دار که در زمان شاردن مردمان را با عروسک‌های خود بسیار سرگرم می‌ساخته اثری ندیده است. (گنجی، ۱۳۹۱: ۱۵)

نقاره‌خانه

نوای نقاره که در بنای نقاره‌خانه بر سردر قیصریه به مناسبت‌های مختلف و به هنگام طلوع و غروب آفتاب به‌رسم ایرانیان باستان در تمام میدان نقش‌جهان طنین‌انداز می‌شد، توجه بسیاری از جهانگردان از قبیل دلاواله و مادام دیولافوا را جلب کرده بود. (دلاواله، ۱۳۴۸ :۳۹ و دیولافوا، ۱۳۳۲ :۲۸۹) شاردن می‌نویسد در محله خواجو هم کاخ نقاره‌چیان هندی است که در آن کرنازنان و سایر نوازندگان هندی منزل دارند و شاه‌عباس دوم، به هنگام فتح قندهار عده‌ای از این نوازندگان را به همراه آورده بود. ازنظر شاردن: «دریکی از گوشه‌های میدان محله عباس‌آباد، نقاره‌خانه‌ای مانند نقاره‌خانه میدان شاه وجود دارد که غروب آفتاب در آن نقاره می‌زنند و این‌یکی از امتیازات شهرهای بزرگ است.» شاه‌عباس اول برای جلب مردم بدین محله، نقاره‌خانه‌ای به آنجا داد و می‌خواست به محله جلفا که مسکن مسیحیان و مقابل با این بخش بناشده نقاره‌خانه دهد. (طبیبی پور، ۱۳۸۸: ۴۳) ازنظر دیولافوا در زمان ناصرالدین‌شاه، میدان نقش‌جهان از بازارهای مجلل و باشکوهی احاطه‌شده است. بازار خیاطان مخصوصاً آراسته‌ترین بازارهای ایران است. یک درب هم که موسوم است به در نقاره‌خانه، این بازار را با میدان ارتباط داده است. (مصدق و طاهری، ۱۳۹۱: ۲۳) پیر لوتی در سال ۱۳۲۱ هجری در میدان نقش‌جهان به سر می‌برد می‌گوید: «به‌محض اینکه مسجد شاه که در تمام‌روز آبی است در پرتو آخرین اشعه غروب در این دقیقه مخصوص، بنفش‌رنگ می‌گردد صدای نقاره‌خانه از مسجد شاه بلند می‌شود.»(همان: ۲۵) ازاین‌رو نقاره زنی رنگ و بوی آیینی داشته است. بنای مذکور که هم‌اکنون از بین رفته، چنان اهمیت داشت که طول آن به‌اندازه نصف عرض میدان نقش‌جهان بود. (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۳) بنا بر اطلاعات سفرنامه‌های تاریخی سال ۱۳۰۷ هجری این بنا به‌طور کامل از بین می‌رود و به‌طورکلی تزئینات سردر قیصریه تغییر

می‌کند. (مصدق و طاهری، ۱۳۹۱: ۵۰)

کوشک هشت‌بهشت



تصویر۲۱. کوشک ۸ بهشت. الف: شاردن، ب و پ: فلاندن، ت: دیولافوا، ث: هولستر ج: وضع فعلی از مصطفی حسینی چ: وضع فعلی
مأخذ: URL4 - - URL3- URL24- URL5- URL5 نگارستان

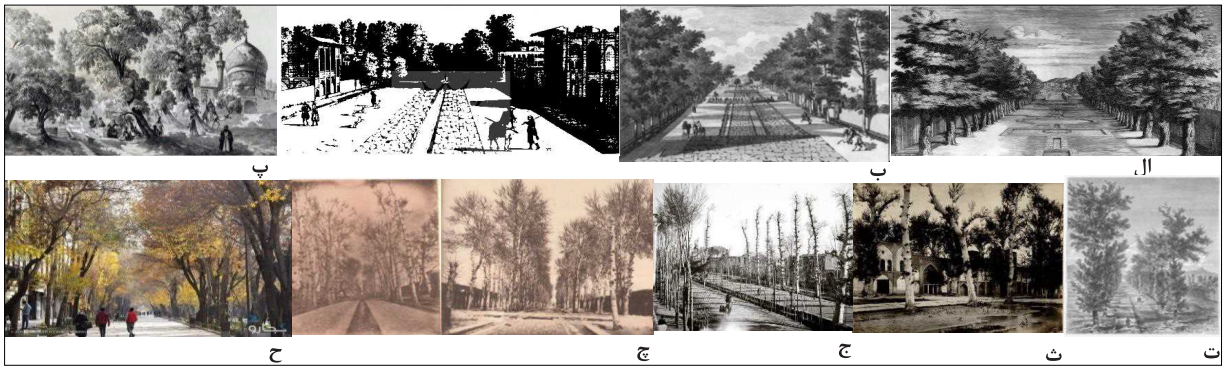
Image 21. Kushk-e Hasht Behesht. A: Shardan, B and C: Flanden, D: Diolafava, E: Holster, F: Current situation by Mostafa Hosseini, G: Current situation. Source: URL24 - URL3 - URI4 Negarestan - URL5 - URL5.

جلوه‌گری باغ بلبل یا ۸ بهشت در توصیف کمپفر نمایان است: «باغ بلبل چنان به‌وفور با خیابان‌های مشجر و کاخ، باغچه‌ها و فواره‌ها مشجر شده است که ازنظر زیبایی در سراسر ایران هیچ جای دیگر به‌پای آن نمی‌رسد.» (اعتضادی و بینا، ۱۳۹۴: ۴۰) شاردن در سفرنامه خود به تمجید از این عمارت می‌پردازد و از زیبایی و تجملات آن در شگفت می‌ماند. در توصیف تزیینات آن می‌نویسد که قسمت پائین تا ده پا از سطح زمین از سنگ یشم و نرده‌ها از چوب زرنگار، قاب‌ها و چهارچوب‌ها از نقره، جام‌ها از بلور، شیشه‌های رنگارنگ ظریف ساخته‌شده است. میان نقاشی‌های این بنا تصاویر برهنه و فرح‌انگیز بسیار زیبا وجود دارد و در همه‌جا آیینه‌های بلورین در دیوارها بکار رفته است. در این تالار اتاق‌های آیینه‌کاری کاملی است که اثاثیه هر اتاق از باشکوه‌ترین و شهوت‌انگیزترین نوع خود در دنیاست. (URL۱۳)

ساخت کاخ ۸ بهشت اصفهان در سال ۱۰۸۰ هجری قمری و مقارن با سومین سال سلطنت شاه سلیمان صفوی به اتمام رسید و نمونه‌ای از عالی‌ترین کاخ‌های نشیمن دوران صفویه است. این عمارت در دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار و حکومت ظل‌السلطان بر اصفهان به مدرسه همایونی تبدیل شد. (اعتضادی و بینا، ۱۳۹۴: ۴۰) به گفته مؤلف تاریخ الاصفهان: «ظل السطان مدرسه همایونی را در هشت‌بهشت تأسیس کرد. ۲ سال بیشتر دوام نکرد لیکن اثرات خوبی گذارد. دیولافوآ ضمن شرحی که در سفرنامه خود از باغ و عمارت هشت‌بهشت داده، به مدرسه همایونی هشت‌بهشت اشاره می‌کند که ایرانیان بزرگ و کوچک، خوشنویس یا بدنویس، شاگرد یا معلم، همه کاغذ را به کف دست قرارداده یا روی زانو گذارده و می‌نویسند. هرگاه فرشی روی زمین افتاده باشد و چوب‌فلکی هم درکناری دیده شود می‌توان فهمید که اینجا دیوان‌خانه یا مکتب است.» (جناب، ۱۳۴۲: ۶۴) چنانکه از شواهد موجود و نقشهٔ پاسکال کوست برمی‌آید، تأمین آب موردنیاز باغ، از مادی جوی شاه (جوقشاه) بوده که از سمت غرب و از زیر چهارباغ وارد باغ می‌شده است. اگرچه در شمال و جنوب عمارت، در راستای طولی، دو حوض بزرگ بوده اما استخرهای اصلی و بزرگ باغ در دو سوی شرق و غرب عمارت و در راستای جوی شاه قرار داشته‌اند. (اعتضادی و بینا، ۱۳۹۴: ۴۰) باغ و قصر ۸ بهشت از طرف ناصرالدین‌شاه به بانو افتخار الدوله واگذار شد؛ مشروط بر اینکه وضع و هیئت آن را تغییر ندهد و حریم آن را در خیابان چهارباغ در کمال تنظیف و تنقیح نگاه‌داری کند. پس از فوت بانوی مزبور، باغ و قصر هشت‌بهشت در تصرف وراث او باقی ماند ولی در این مدت تغییرات

کلی در وضع باغ و قصر مزبور به‌وسیله متصرفین بنا رخ داد. (URL7) در دورهٔ پهلوی اول، اراضی باغ قطعه‌قطعه شده و در آن ابنیه ساخته بوده‌اند و تنها بخشی از سمت غرب و جنوب باغ به‌جای مانده بوده است. (اعتضادی و بینا، ۱۳۹۴: ۴۰) این بنا مانند عالی‌قاپو و چهل‌ستون، تزیینات نقاشی، طلاکاری و آینه‌کاری آن در زیر قشری از گچ با تزیینات گچی مستور شد. از تاریخ پانزدهم شهریورماه ۱۳۴۳ باقی‌مانده باغ هشت‌بهشت و قصر مزبور به وزارت فرهنگ و هنر واگذار شد. هشت‌بهشت امروز همچون سایر بناها و آثار تاریخی کشور زیر نظر سازمان میراث فرهنگی به حیات خود ادامه می‌دهد. (URL7)

چهارباغ عباسی یا ۴ باغ کهنه (خیابان ۴ باغ)



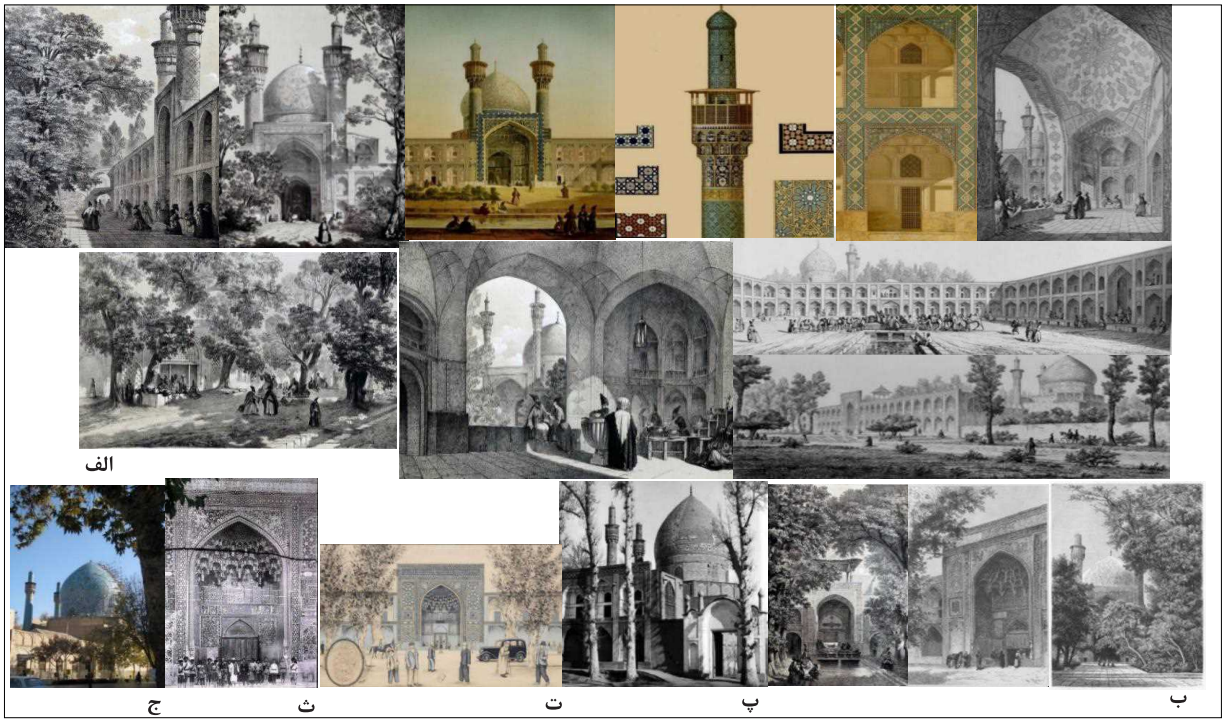
تصویر۲۲. خیابان ۴ باغ. الف:شاردن ب: دبروین پ: فلاندن، ت: دیولافوا ث:تامسون ج: جی کلپ چ: هولستر ح:وضع فعلی
مأخذ: URL7 - URL7 و (هنرفر، ۱۳۴۹: ۴) - URL3 - URL4- نگارستان- نگارستان - نگارستان-کتاب هولستر- URL7

Image 22. 4 Bagh Street. A: Shardan, B: Debruyn, C: Flanden, D: Diolafava, E: Thompson, F: J. Klip, G: Holster, H: Current situation.
Source: URL7 - URL7 and (Honarfar, 1349: 4) - URI4 - URL3 - Negarestan - Negarestan - Negarestan - Holster book - URL7.

یکی از برنامه‌های شهری دوره شاه‌عباس اول و پس‌ازانتخاب شهر اصفهان به‌عنوان پایتخت در سال ۱۰۰۷ هجری قمری، احداث خیابان زیبا و طویل چهارباغ و باغ‌های متعدد پیرامون آن بود. پی‌درپی بودن باغ‌ها که یادآور مفهوم باغ اندر باغ هستند، چون باغ خرگاه، بلبل، هشت‌بهشت، فتح‌آباد، کاج، نسترن، خلعت، انگورستان و سایر باغ‌ها ازجمله اصول طرح اندازی شهر اصفهان مح سوب می‌شد. امروزه به‌جز باغ هشت‌بهشت و چهل‌ستون، سایر باغ‌ها از بین رفته‌اند و تنها نامی از آن‌ها باقی است. (URL19) شکل‌گیری خیابان تفرجگاهی چهارباغ، بیش از همه به‌منظور عرصه بروز رفتارهای اجتماعی بود. شاه‌عباس دستور داد از محل دروازه دولت تا دامنه کوه صفه خیابان طویل و عریض مشجر احداث شود. چهارباغ از جهت ترکیب چنان است که نه‌تنها به‌عنوان خیابانی برای عبور و مرور بلکه بیشتر برای آنکه گردشگاهی باشد ساخته‌شده است. (منصوری و همکاران، ۱۳۹۹: ۷) شاردن خیابان چهارباغ را چنین توصیف می‌کند: «ازین معبر که می‌توان آن را گردشگاه مشجر عمومی اصفهان نامید شروع می‌کنم. این خیابان زیباترین معبری است که من تاکنون دیده و یا شنیده‌ام. کوچه‌هائی که به خیابان می‌پیوندد دارای جوی‌های آب و دو ردیف درخت چنار است که یک ردیف نزدیک دیوارهای خانه‌ها و یک ردیف آن کنار جوی‌هاست. این خیابان به عمارت تفریحی شاه که به مناسبت بزرگی به هزارجریب موسوم است ختم می‌گردد. ابتدای این خیابان دلپذیر زیبا عمارت کلاه‌فرنگی بزرگی است که مقابل عمارت هزارجریب واقع است بطوریکه این دو عمارت در دو انتهای این خیابان می‌باشد. این عمارت سه‌طبقه است و در سمت عقب و طرف چپ در و منفذی ندارد.» منظور نویسنده عمارت جهان‌نماست که امروز وجود ندارد (هنرفر، ۱۳۴۹: ۷-۶) عمارت جهان‌نما در زمان شاه‌عباس صفوی ساخته شد و از بالای آن چهارباغ تا کوه صفه به‌راحتی دیده می‌شد. «ظل السلطان» قاجاری با این ادعا که برخی افراد از آن برج، کاخ «هشت‌بهشت» مکان اسکان خواهرش «بانو عظما» را دید می‌زدند، تخریبش کرد. (URL14) ظل‌السلطان دستور تخریب چهارباغ را صادر کرد و عمال وی برای تخریب باغ شروع به قطع درختان کردند. (URL7) تبدیل‌شدن چهارباغ به خیابان، محصول دوره پهلوی ست. چهارباغ پایین هم در همین

دوره ساخته‌شده، ولی به‌مرور همه‌چیز تغییر کرده و با از بین رفتن باغ‌های اطراف، سروکله ماشین‌ها و موتورها پیدا شد. حالا این خیابان پر از مغازه‌های کوچک و بزرگ است. (URL۲۸)

مسجد (مدرسه) و کاروانسرای شاه سلطان حسین

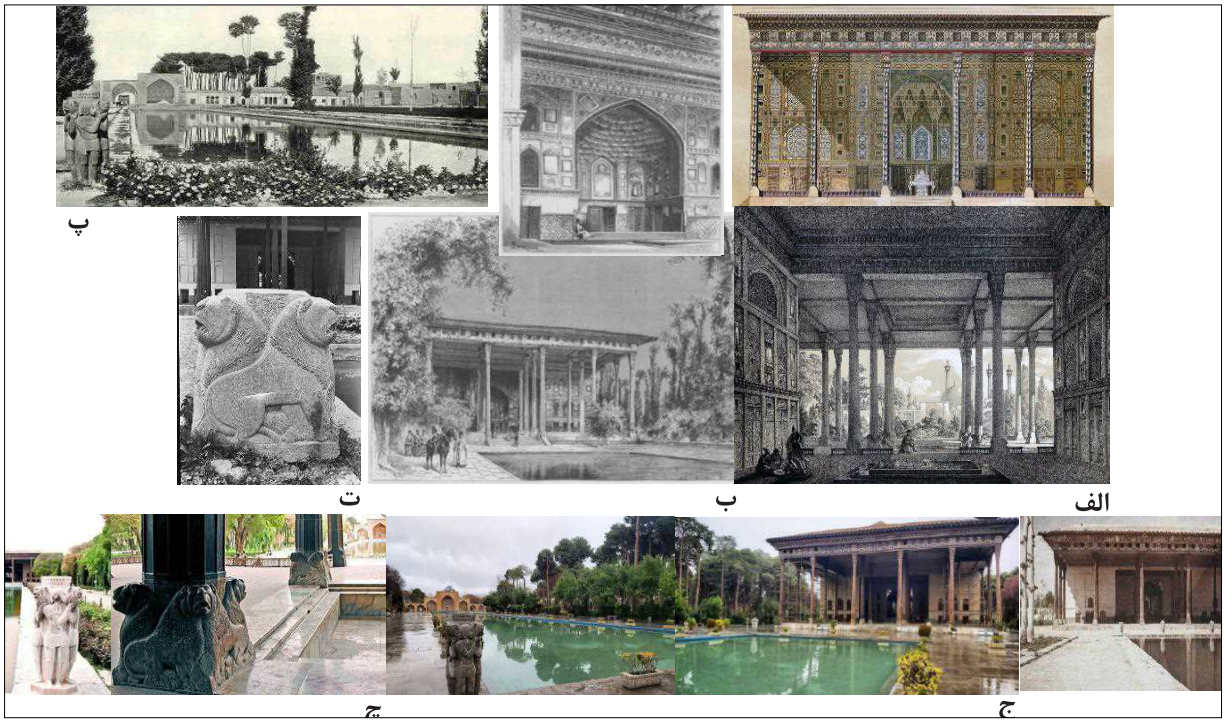


تصویر۲۴.مدرسه چهارباغ. الف:فلاندن، ب:دیولافوا، پ: هولستر، ت: مصورالملکی ث:سوروگین ج: وضع فعلی مأخذ: URL4 - URL3 -کتاب هولستر-- URL5 نگارستان- مهدی صادق احمدی

Image 24. Charbagh School. A: Flanden, B: Diolafava, P: Holster, T: Mosavar al-Molk, S: Surugin, J: Current situation. Source: URL3 - URI4 - Holster book - URL5 Negarestan - Mehdi Sadegh Ahmadi.

اوژن فلاندن، مدرسه چهارباغ را اعجوبه معماری و دارای جذابیت سحرآمیز توصیف می‌کند، هم‌چنین کنت دوگوبینو در سفرنامه خود این بنا را شاهکار مسلم معماری جهان و دل‌پذیرترین بنای اصفهان می‌داند. ((URL۵کاروانسرای پشت مدرسه ۴ باغ معروف به بازارچه شاهی یا بلند است. (فلور، ۱۳۶۵: ۱۳) بنای کاروانسرا هم‌زمان با احداث مدرسه ۴ باغ ساخته‌شده است. نام مدرسه چهارباغ و کتابخانه آن به «مدرسه علمیه و کتابخانه عمومی امام جعفر صادق» تغییر یافت. این مدرسه هم‌اکنون از مدارس طلبه نشین حوزه علمیه اصفهان است. مسجد چهارباغ یا مسجد مادر شاه یا مسجد مادر شاه سلطان حسین در شرق محور اصلی چهارباغ واقع شده و در شمال آن بازار بزرگی است که در آن عصر با نام بازارچه شاهی معروف بود. اکنون با نام بازار هنر خوانده می‌شود. در جانب شرقی مسجد، کاروانسرای عظیمی از عصر صفوی باقی است که در دهه‌های اخیر با تغییر کاربری به یکی از زیباترین اقامتگاه‌های ایران و حتی جهان تبدیل‌شده است. (امیری،۱۳۸۹: ۲۹)

باغ و پاویون ۴۰ ستون



تصویر۲۵. چهل ستون. الف:فلاندن، ب:دیولافوا پ: وستون، ت: هرتسفلدث: گادمر ج: عاصفه بدر، چ: وضع فعلی
URL3 - URL4- نگارستان- - URL5 مأخذ: همشهری آنلاین

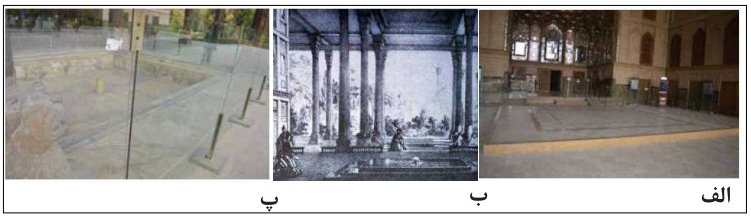
Image 25. Forty Columns. A: Flanden, B: Diolafava, C: Weston, D: Hertzfeld, E: Gadmer, F: Asefeh Badr, G: Current situation.
Source: URL3 - URI4 - Negarestan - URL5 Hamshahri Online

تـاقبـل از اینکـه ایـوان کاخ چهل‌سـتون سـاخته شـود، تمـام ایوان‌هـای بناهـا از سـه طـرف محصـور بودنـد و فقـط یـک طـرف آن‌هـا بـاز بـوده اسـت ولـی در ایـن ایـوان، سـه طـرف بـاز و یـک طـرف بسـته اسـت. ایـن ایـوان فضـای جدیـدی در معمـاری ایرانـی پدیـد آورد کـه ارتبـاط بی‌نظیـری بیـن بیـرون و درون سـاختمان ایجـاد می‌کـرد. از جذابیت‌هـای دیگـر ایـن کاخ، وجـود بـاغ و اسـتخر روبـه‌روی کاخ اسـت کـه انعـکاس بنـا در آب اسـتخر شـباهت بسـیاری بـا ایوان عالی‌قاپـو دارد. ایـن ایوانـی اسـت کـه معمـاری ایـران را متحـول کـرد. سـتون‌های ایـن ایـوان هشـت‌ضلعی از جنـس چـوب چنـار و کاج اسـت و ۴ سـتون وسـط روی ۴ شـیر سـنگی قـرار دارد. (URL15) ایـن بـاغ دربـاری بـرای پذیرایـی از میهمانـان دربـار شـاه در مراسـم اسـتفاده می‌شـده اسـت. بـا شـروع سـلطنت شـاه‌عباس دوم، عمـارت چهل‌سـتون توسـعه داده‌شـده و تالارهـا و ایوان‌هایـی ماننـد تـالار آینـه، تـالار هجـده سـتون و کلیـه تزئینـات نقاشـی، آینـه‌کاری، کاشـی‌کاری بـر آن افـزوده شـدند. ایـن کاخ در سـال ۱۰۵۶ هجری قمری (۱۶۴۲ میلادی) افتتاح شـده اسـت. در دوازدهمیـن سـال سـلطنت شـاه سـلطان حسـین، کاخ دچـار حریـق شـده و سـپس تعمیراتـی در آن مطابـق سـابق به‌عمـل آمـده اسـت. بنـا بـر اظهارنظـر سـیاحانی همچـون فلانـدن، کسـت و دیولافـوآ، در سـال ۱۲۹۸ هجـری قمـری، بـاغ چهل‌سـتون بـه حالـت اصلـی خـود باقـی بـوده امـا از سـال ۱۳۰۰ هجـری قمـری در زمـان ظـل السـلطان خرابـی بسـیار در آن به‌عمـد راه‌یافتـه اسـت. آثـار پراکنـده‌ای از دوران صفویـه ماننـد سـردر مسـجد قطبیـه، سـردرهای زاویـه درب کوشـک، آثـاری از مسـجد درب جوبـاره یـا پیـر پینـه‌دوز و مسـجد آقاسـی کـه بـر دیوارهـای ضلـع غربـی و جنوبـی بـاغ نصـب‌شـده اسـت. سـنگ شـیرها و مجسـمه‌های سـنگی اطـراف حـوض و داخـل باغچه‌هـا تنهـا آثـاری اسـت کـه از ۲ قصـر باشـکوه دیگـر صفویـه یعنـی آیینه‌خانـه و عمـارت سرپوشـیده باقی‌مانـده و بـه ایـن محـل منتقل‌شـده اسـت.[۱] (URL16)

در ضلـع شـرقی سـاختمان دو حـوض مرمریـن وجـود دارد؛ اولـی کـه در تـالار آینـه واقـع اسـت، حوضـی سـه‌طبقه یـا سـه‌بخشـی بـود

۱- کاخ چهل‌ستون که بنا به کتیبه معرف تاریخ آن، با نام مبارک‌ترین بنای دنیا یاد شده، از زیباترین یادمان‌های عصر صفوی در اصفهان امروزی است.

که اکنون پوشانده شده ولی طرحی از شکل اولیه قابل مشاهده است. (تصویر الف) شکل اولیه این حوض را در طرح ترسیمی فلاندن از ایوان چهل ستون می‌توان دید. (تصویر ب) آب جوی شاه پس از عبور از زیر ساختمان، ابتدا وارد این حوض و سپس وارد حوض مرمرین دیگری در ایوان عمارت می‌شد. (تصویر پ) در توصیف این حوض در تاریخ اصفهان آمده که وسط ایوان حوض مرمر است و در چهارگوشه چهار شیر دارد که آب از دهان شیرها در آن حوض می‌ریزد. (جابری انصاری،۱۳۷۸: ۱۵۲) شاردن اشاره می‌کند که در میان هر یک از صفه‌های تالار حوضی از مرمر سفید است؛ حوض صفه اول به شکل مربع و به قطر ده پا و حوض دو صفه دیگر ۸ ضلعی است. (شاردن،۱۳۷۴: ۱۴۵۱) حوض وسط ایوان که لاینقطع آب از فواره‌اش فوران می‌کند. این ایوان هیجده ستونی که سقف پر از آیینه و طلاکاریش دارد. در ایران امکنه‌ای را که بسیار ستون داشته باشد به نام چهل می‌خوانند. پایه‌های ۴ ستون وسط دیدنی است زیرا به هر یک شیر متحجری است که سرشیران در زوایا و از دهانشان آب به درون حوض مانند باران ریزش می‌نماید. این عمارت بدون عیب و خرابی است. (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۴۵)



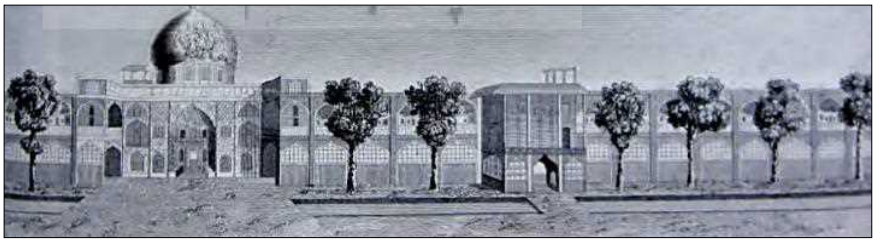
تصویر۲۶. چهل ستون. الف:حوض ۳ بخشی، ب: حوض ۳ بخشی در طرح فلاندن، پ: حوض مرمر مأخذ: (زارعی و سلطانمرادی، ۱۳۹۶)

Image 26. Forty Columns. A: Three-part basin, B: Three-part basin in Flanden's design, C: Marble basin. Source: (Zarei and Sultanmoradi, 1396).

۴- سرگذشت ابنیه جامانده اصفهان در دل تاریخ

عمارت ساعت

بنای آن در ضلع شرقی میدان و پایین‌تر از مسجد شیخ لطف‌الله قرار داشته تنها تصویر موجود از این بنا نیز از شاردن است. (مصدق و طاهری، ۱۳۹۱: ۵۰) عمارت ساعت ساختمانی که به‌طور موقت در زمان شاه‌عباس دوم در کنار عناصر اصلی چهارگانه میدان ساخته و بعد از مدتی برچیده شد. مکان این ساختمان طبق اسناد تصویری تاریخی در جانب جنوبی مسجد شیخ لطف‌الله بوده است. عمارت ساعت تنها به دلایل خاص در یک دوره برای خوشایند شاه‌عباس دوم در گوشه‌ای از میدان ساخته‌شده است. (شاردن، ۱۳۶۲: ۷۰) تاورنیه نیز از این عمارت در سفرنامه خود در زمان شاه سلیمان یادکرده است. (تاورنیه، ۱۳۳۶: ۳۸۵) این بنا در دوره‌های بعد به‌عنوان عنصر الحاقی و بی‌تناسب با ترکیب کلی میدان تخریب‌شده است؛ به‌نحوی‌که در اسناد تاریخی مربوط به دوره قاجار هیچ نشانی از این بنا دیده نمی‌شود. (شهابی نژاد، ۱۳۹۸: ۱۲۴)

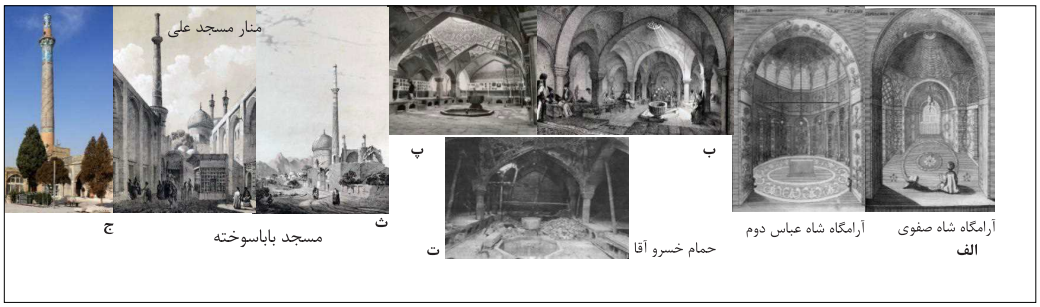


تصویر۲۷.عمارت ساعت[1]. مأخذ: شهابی نژاد، ۱۳۹۸: ۱۲۴

Image 27. Clock Building. Source: Shahabi Nezhad, 1398: 124.

۱- منظره مسجد شیخ‌لطف‌الله و عمارت ساعت که در طرف راست تصویر وجود دارد. (شاردن ۱۳۶۲)

آرامگاه- حمام خسرو آقا - مسجد بابا سوخته- منار مسجد علی



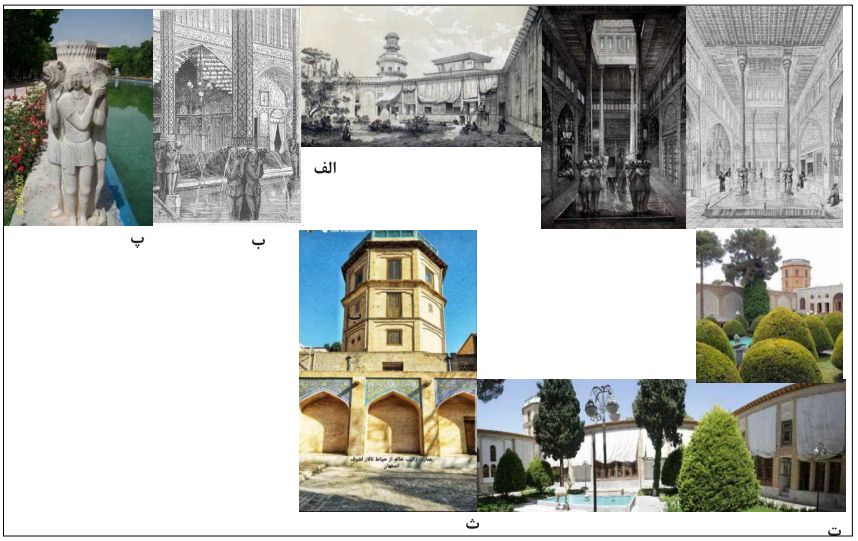
تصویر۲۸. الف: شاردن ب: فلاندن پ: هولستر ت: زمان تخریب ث: ج: فلاندن چ: حال حاضر مأخذ: نگارستان، URL9، کتاب هولستر، نگارستان، URL23، URL9

Image 28. A: Shardan, B: Flanden, C: Holster, D: Time of demolition, E: Flanden, F: Current state. Source: Negarestan, URL9, Holster book, Negarestan, URL9, URL23.

به‌غیراز آرامگاه شاه صفوی، شاه‌عباس دوم، حمام خسرو آقا و بخش‌هایی از مسجد پا سوخته نیز تخریب‌شده‌اند. مسجد پا درخت سوخته (بابا سوخته) قدمت مربوط به ایلخانیان است. مناره مسجد در نزدیکی دروازه کهن طوقچی و به نام‌های باقوشخانه و طوقچی نیز می‌خوانند و به دلیل همسایگی با آرامگاه علی بن سهل، منار علی بن سهل نیز خوانده می‌شد. ناصرخسرو نیز در سفرنامه خود از ورود به اصفهان و اتراق در خانقاه علی ابن سهل و پذیرایی فوق‌العاده از وی اشاره‌کرده است. ابتدا این منار مسجد علی نزدیک مسجد سلطان سنجر بوده که به همین نام خوانده می‌شد و اکنون‌که مسجد علی را به‌جای آن ساخته‌اند، منار مسجد علی خوانده می‌شود. (URL17) ازنظر فلاندن نه‌تنها گنبد و مناره آن کاشی‌کاری شده، بلکه تمام سطوح آن از بالا تا پایین با کاشی مینایی پوشیده شده است. امروزه این نما صدمه کلی دیده و آجرهای زیر کاشی‌ها از هر سو نمایان شده و هنوز هم این نمای درخشان به چشم می‌خورد. مناره که جلوه‌ای بی‌نهایت دل‌انگیز دارد، با قد کشیده سلسله‌ای از نقوش مارپیچ به رنگ‌های سبز و سفید را که بر سطح مینایی‌اش درهم‌پیچیده‌اند، به نمایش گذاشته است. (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۰)

کاخ سرپوشیده (عمارت خلوت)- عمارت رکیب‌خانه

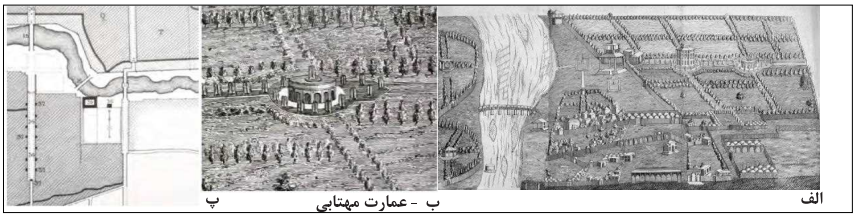
این عمارت محل نگهداری لوازم سوارکاری بوده و به رکیبخانه شهرت داشته است. بعد از پایان حکومت صفویه عمارت رکیب‌خانه متروک و بعدها در عصر قاجار به دستور حاج محمد حسین‌خان صدر اصفهانی احیا شد و کاخ چهارباغ نام گرفت. در دوره مسعود میرزا ظل‌السلطان، بعد ازآنجا تعمیرات و الحاقاتی سازگار با آن دوره به‌عنوان محل زندگی این حاکم مورداستفاده قرار گرفت. در دوران پهلوی اداره آمار و ثبت‌احوال اصفهان در این محل مستقر شد و تغییراتی در ساختمان و مخصوصاً در جبهه غربی آن صورت گرفت. در سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی مورد مرمت اساسی قرار گرفت و بعد از بازسازی اشیا موجود در موزه‌های هنرهای تزیینی تهران و بقیه اشیا قدیمی به اصفهان منتقل شد و در این ساختمان در معرض تماشای عموم گذاشته شود. در تابستان ۱۳۷۵ گنجینه‌های تزیینی رسماً افتتاح و مورد بهره‌برداری قرار گرفت. (URL7) امروزه این محل موزه هنرهای معاصر اصفهان است. پایه ستون‌های تالار سرپوشیده اکنون در چهل‌ستون نگهداری می‌شوند.



تصویر۲۹.کاخ سرپوشیده. الف:فلاندن، ب: دیولافوا، پ: وضع فعلی مجسمه‌ها ت: وضع فعلی نمای بیرونی ث: وضع فعلی کاخ مأخذ: (فلاندن:۱۳۵۶)- URL4- ویکی پدیا- URL25

Image 29. Covered Palace. A: Flanden, B: Diolafava, C: Current state of sculptures, D: Current state of exterior view, E: Current state of the palace. Source: (Flanden, 1356) - URI4 - Wikipedia - URL25.

ابنیه باغ سعادت‌آباد (مهتابی دوری- کاخ هفت دست - پل چوبی- عمارت نمکدان- آیینه‌خانه)



تصویر۳۰- باغ سعادت‌آباد و نواحی اطراف آن. الف و ب: شاردن[1] پ: کوست مأخذ: (شهیدی مارنانی، ۱۳۹۵:۸۱)- (کست، ۱۳۹۰: ۳۸)

Image 30. Saadatabad Garden and its surroundings. A and B: Shardan, C: Koust. Source: (Shahidi Marnani, 1395: 81) - (Koust, 1390: 38).

عمارت مهتابی دوری

شاه‌عباس دوم در طی ده سال از ۱۰۶۴ تا ۱۰۷۴ ق به باغ سعادت را که به‌مرور محله سعادت‌آباد خوانده شد، احداث نمود. (همایی، ۱۳۸۴:۳۰۱ و ۳۰۲) شاردن که این محله را در اواخر همین سده یازدهم هجری دیده است، گفته که در کل محله به‌جز چند بازار، گرمابه و یک مسجد، باقی همه عمارات شاهانه و اعیانی بوده است. (شاردن، ۱۳۷۴: ۱۵۶۵ و ۱۵۶۶) باغ سعادت‌آباد بیشتر باغی تفریحی به شمار می‌آمده و در زمان اتمام ساختش، شاه‌عباس دوم جشنی بسیار باشکوه همراه با چراغانی و آتش‌بازی در آن برگزار می‌کند؛ جشنی که از تعدد شمع‌ها و چراغ‌ها به جشن آفتانی شهرت می‌یابد. (وحید، ۱۳۸۳: ۶۲۴ و ۶۲۵) در تصویر شاردن دور این عمارت یک طبقه ۶ دهانه باز مشخص است. اگر گرداگرد بنا چنین بوده باشد مجموعاً دوازده دهانه داشته است و بنایی نیمه‌باز بوده که امکان تابش ماه به درون را در شب‌های مهتابی به‌سادگی ممکن می‌ساخته است. موضوع جالب‌توجه دیگر که از تصویر برمی‌آید، فواره‌های آن است. به‌جز جوی باریکی که برگرد مهتابی دیده می‌شود، فواره‌هایی در داخل این جوی وجود دارد و از همه‌جالبتر فواره‌ای نیز بر بام عمارت است. در شب‌های مهتاب به‌جز نور ماه صدای آب نیز از همه سو این بنای کوچک را در برمی‌گرفته است. (شهیدی مارنانی، ۱۳۹۵: ۷۱)

۱- تصویر باغ سعادت آباد در سفرنامه شاردن. ترتیب بناها از سمت راست: ورودی باغ، مهتابی، عمارت مثمن، آینه خانه، دولتخانه

عمارت مُتَمِّن یا نمکدان

تصویر۳۱- عمارت نمکدان. الف: شاردن[1]، ب: - پ: میر سیدعلی جناب ت: هولستر[2] مأخذ: (شهیدی مارنانی، ۱۳۹۵: ۷۲)- نگارستان- (جناب، ۱۳۸۶: ۱۷۶) - کتاب هولستر

Image 31. Namakdan Mansion. A: Shardan, B: - C: Mir Seyyed Ali Janab, D: Holster. Source: (Shahidi Marnani, 1395: 72) - Negarestan - (Janab, 1386: 176) - Holster book.

عمارت نمکدان در دوره شاه‌عباس دوم صفوی و در جریان توسعه عرضی شهر اصفهان، مجموعه عظیم سلطنتی به نام سعادت‌آباد ساخته شد که تا حاشیه تخت فولاد گسترده می‌شد. شاید به دلیل شکل هندسی ویژه آن بوده یا شاید نان و نمکی که شاه در آن با یکی از دشمنانش در زمان صلح خورده، اسم نمکدان را بر این کاخ نشانده است. این عمارت هشت‌گوش، به دلیل ارتفاع زیادی که داشته، چشم‌انداز مناسبی از قسمت‌های مختلف اصفهان داشته است. (URL19) ترتیب قرارگیری آن در تصویر شاردن نیز به فاصله اندکی از مهتابی است. این عمارت همان بنایی است که به اسم کلاه‌فرنگی و بعدها به نام عمارت نمکدان در متون یادشده و تا ۱۳۰۶ ق که به دستور ظل السلطان ویران شد، پابرجا بوده است. (هنرفر، ۱۳۵۰:۵۸۰)

توصیف شاردن از این عمارت: «... میان بناهای این باغ (سعادت‌آباد) کلاه‌فرنگی هشت‌ضلعی دوطبقه‌ای است که از مهتابی سراسری دور بنا آب فرومی‌ریزد، چنانکه اگر دست را از پنجره بیرون آورند در دم پر از آب می‌شود»)شاردن،۱۳۷۴: ۱۵۶۶) ازنظر کمپفرعمارتی باشکوه بر شالوده‌ای هشت‌ضلعی است. «اتاق‌های داخل آن را به ظرافت آراسته و نقاشی کرده و پنجره‌ها را با شبکه‌های چوبی زیبا بسته‌اند. به‌طرف شمال یعنی به‌سوی ساحل رود عمارت به دو جناح تقسیم می‌شود.» برای پذیرایی از مهمانان شاه در نظر گرفته‌شده است. (کمپفر، ۱۳۶۰ :۲۴۸) روزنی به‌صورت هشت‌ضلعی در سقف عمارت وجود داشته است. در عکس‌های به‌جامانده از عمارت نمکدان لبه یک روزن بر نمای بام آن پیداست (تصاویر ۵ و۶) در تصویر شاردن هم یک قبه بسیار کم‌خیز هشت ترک بر سقف این بنا دیده می‌شود که چیزی شبیه به یک روزن هشت‌ضلعی در میان آن است (تصویر ۴) به گفته میرزا محسن در گلزار سعادت این تالار به اطراف بنا و به همان اسلوب هشت‌ضلعی قرار داشته است. مقصود از اصطلاح تالار فضای نیمه‌باز ستون‌دار بوده است. این تالار در تصویر شاردن ترسیم نشده است؛ اما در سفرنامه‌اش درباره آن سخن گفته است. شاید ترسیم چنین بیرون‌زدگی‌ای برای نقاش قدری دشوار بوده است. (شهیدی مارنانی، ۱۳۹۵: ۷۳) ظل السلطان در سال ۱۳۰۶ ق کاخ و بخشی از پیرامون آن را که جزو زمین‌های دولتی محسوب می‌شده در اختیار یکی از کارگزارانش به نام بنان الملک گذاشت به‌شرط آنکه آن را ویران سازد. امروزه از همین تل خاک و آجر هم چیزی باقی نمانده و همه خیابان، پارک، بنای مسکونی و اداری شده است. (URL19)

میدان چوگان و تالار کنار آن

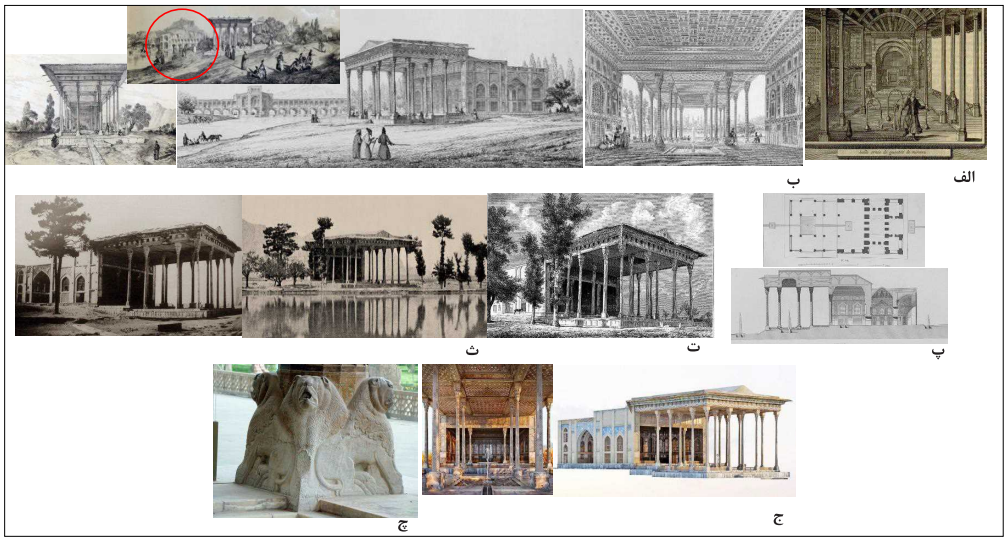
در محلی در سمت غرب عمارت نمکدان بوده است. در تصویر شاردن، بخش غربی عمارت نمکدان زمینی فراخ و گل‌کاری شده است؛ بنابراین ممکن است که محل احداث میدان و بنای مجاور آن در همین بخش بوده باشد. همچنین در نقشه پاسکال کست از شهر اصفهان که در دوره قاجاریه ترسیم‌شده، این زمین به‌خوبی قابل‌تشخیص است. همان‌طور که عمارت عالی‌قاپو تالاری به سمت میدان نقش‌جهان که میدان چوگان نیز بوده، داشته این عمارت نیز تالاری مسلط به

۱- تصویری رسم شده در دوران صفویه در کتاب ژان شاردن. در این تصویر پل جوبی، سمت راست آن کاخ سعادت‌آباد، بالای کاخ عمارت آیینه‌خانه، سمت راست آیینه‌خانه عمارت نمکدان، زاینده رود تصویر شده است

۲- کاخ هفت‌دست و کوشک (پاویون) آیینه خانه و پل چوبی؛ عکس از ارنست هولتسر، دوره قاجار

میدان داشته که برای تماشای بازی چوگان استفاده می‌شده است. (شهیدی مارنانی، ۱۳۹۵: ۷۴)

قصر آیینه‌خانه



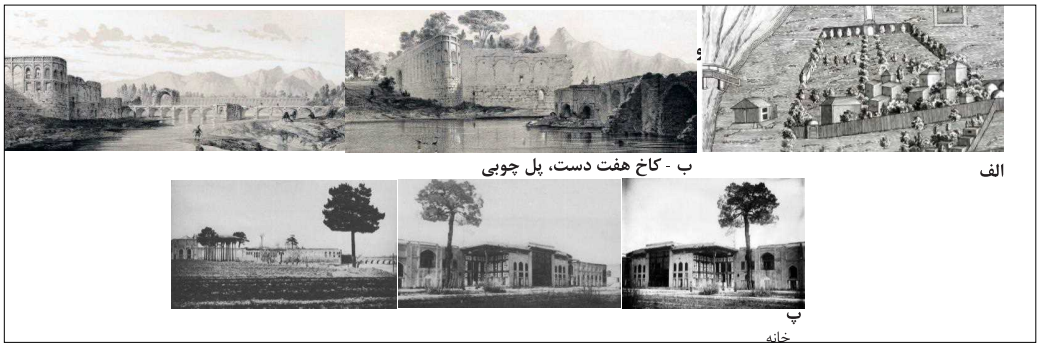
تصویر۳۲. قصر آیینه‌خانه. الف: اولئاریوس، ب: فلاندن، پ: کوست ت: دیولافوات: هولسترج: محمد یزدی راد چ: وضع فعلی
مأخذ: نگارستان- URL5- (کست ۱۳۹۰: ۹۰) - URL4- نگارستان- سایت آرل- سایت فارس نیوز

Image 32.Aiine khaneh Palace. A: Olearius, B: Flanden, P: Koust, T: Diolafava, S: Holster, J: Mohammad Yazdi Rad, Ch: Current situation.
Source: Negarestan - URL5 - (Koust, 1390: 90) - URI4 - Negarestan - Arl website - Fars News website.

این باغ‌ها و کاخ‌ها ازآنجاکه مخصوص تفرجگاه و حرم‌سرای شاهی بوده از دید عموم و سیاحان خارجی به دور بود. عمارت آیینه‌خانه به همراه هفت دست و نمکدان، کاخ‌هایی بودند که در جنوب زاینده‌رود قرار داشتند. (URL18) کهن‌ترین بنای درون محدوده باغ سعادت‌آباد عمارت آینه‌خانه بوده که به دستور شاه صفی (حک ۱۰۳۸-۱۰۵۲ ق) ساخته می‌شود. (همایی، ۱۳۸۴: ۲۸۴) میرزا حسن جابری انصاری گفته‌هایی درباره این بنا دارد. درباره آیینه‌خانه اولین حقیقت این‌که برادر بزرگ‌تری به نام چهل‌ستون دارد که درست هم‌شکل و هم‌قیافه هم بودند؛ با این اختلاف که آیینه‌خانه را در جنوب رودخانه و رو به آب درست کرده بودند. دیگر آنکه به‌جای ۲۰ ستون، دوازده یا هجده ستون در ایوان آن وجود داشت. چهارستون مرکزی این عمارت نیز مانند چهل‌ستون روی چهارپایه سنگی حجاری‌شده به شکل شیر قرار داشت. نمای تالار آیینه‌خانه به سمت شمال رودخانه بوده است. پس از گذر از ایوان، یک سالن بزرگ داشته که از سه طرف به‌وسیله درهای نقاشی و پنجره‌های مشبک مسدود می‌شده و اطراف آن اتاق‌های دیگری بوده است. همه دیوارها و سقف آن با آیینه‌هایی تزیین می‌شده که یکپارچه بوده و انعکاس رودخانه زاینده‌رود در آیینه‌ها منظره‌ای بدیع خلق می‌کرده است. عمارت آیینه‌خانه این‌گونه به دست قاجاریه رسید. (جابری انصاری، ۱۳۷۷: ۱۵۹) لرد کرزن که اواخر عهد قاجار از ویرانه‌های عمارتهای سلطنتی و. یادکرده، می‌نویسد: «مسجد و عمارت سلطنتی اصفهان را از بیخ و بن کندند که نشانه‌ای از آن باقی نگذارده‌اند. عمارت ۷ دست، آیینه‌خانه و نمکدان با نقشه‌ها و حوض‌های که از سنگ‌های مرمر صاف شفاف تراشیده شده و سلاطین با مخارج گزاف بنانهاده، خراب و به‌جای آن‌ها جز تپه خاکی غم‌انگیز چیزی باقی نمانده است.» (URL19)

کمپفر در زمان شاه سلیمان به بزمی در ایوان همین کاخ دعوت می‌شود، هریک از این سه صفه، مخصوص پذیرایی دسته‌ای خاص از مهمانان و حاضران بوده است. سخن از حوضی نیز در ایوان جلوی بنا آمده که چهار فواره از چهارستون دور آن به درونش می‌ریخته است. (کمپفر، ۱۳۶۰: ۲۴۹) این حوض در پلان کست از بنا، در مسیر میان دو حوض کوچک‌تر دیده می‌شود. در توصیف این کاخ می‌گوید این عالی نشیمن بر لب دریاچه باغ بوده و ۳ تالار داشته که یکی از یکی دیگر بلندتر بوده‌اند. این گفته را می‌توان با مدارکی تطابق داد که پاسکال کست در دوره محمدشاه قاجار از این بنا تهیه‌کرده است. دربرش طولی بنا مشخص است که تالار کشیده آینه‌خانه در دونقطه تغییر ارتفاع می‌داده و ۳ سطح تفاوت می‌یافته

است. (شهیدی مارنانی، ۱۳۹۵: ۷۵) به دستور ظل السلطان، ستون‌های ایوان کوشک آیینه‌خانه را به گاوهایی بستند، پایهٔ ستون‌ها را تا نیمه بریدند و گاوها را تازیانه زدند. سقف زیبای ایوان فروریخت و باقی ساختمان آجر به آجر تخریب شد. تا جایی که بر جای کوشک آیینه‌خانه صیفی‌جات کاشتند. بعدها بخشی از محوطه در خیابان قرار گرفت و در بخش دیگری کارخانه نساجی وطن احداث شد که پس از تعطیلی این کارخانه تبدیل به منطقه مسکونی شد و نام پارک آیینه‌خانه و خیابان هفت دست همچنان بر آن باقی است. (URL19)



تصویر۳۳. عمارت دولت‌خانه. الف: شاردن ب: فلاندن و کوست پ: هولستر مأخذ: (شهیدی مارنانی، ۱۳۹۵: ۸۱)- (URL3)- کتاب هولستر

Image 33. Dolatkhaneh Mansion. A: Shardan, B: Flanden and Koust, P: Holster.
Source: (Shahidi Marnani, 1395: 81) - (URL3) - Holster book.

با توجه به گفته‌های عبد المهدی رجائی سعادت‌آباد نام باغ‌های وسیعی که در ساحل جنوبی رودخانه زاینده‌رود از ۳۳ پل تا پل خواجو امتداد می‌یافته و این باغ‌ها و کاخ‌های سلطنتی همگی به دستور شاه‌عباس دوم در ۱۰۵۶ ق ساخته‌شدند. برای برقراری ارتباط میان این باغ‌ها با باغ‌های شمال رودخانه، پل جوبی یا چوبی ساخته شد. (URL18) شاردن در جلد چهارم کتاب خود گفته که یک‌سوی رود بخش زنانه و سمت دیگر بخش مردانه باغ بوده و این دو بخش از طریق پل جویی یا چوبی به یکدیگر مربوط می‌شده‌اند. (شاردن، ۱۳۷۴: ۱۵۶۶) میرزا محسن در گلزار سعادت نخستین منبعی که از نهر بالای پل سخنی گفته است. (کمپفر، ۱۳۶۰: ۲۴۸) نیز چیزی بیش از این نگفته و در سفرنامه شاردن، هرچند که این تصویرکاملا واقع‌گرایانه نیست، اثری از این نهر روی پل دیده نمی‌شود. با پذیرش اینکه از دقت شاردن به دور است که چنین پدیده عجیبی را ببیند و سخنی از آن به میان نیاورد، می‌توان احتمال داد که نهر روی پل از ساخته‌های دوره‌های بعد یعنی شاه سلیمان یا سلطان حسین باشد. (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۳۶) در دوره قاجاریه کارکرد این جوی را آب‌رسانی به عمارت ۷ دست ذکر کرده است. از توصیفات او چنین برمی‌آید که این جوی از فضای داخلی ۷ دست نیز می‌گذشته است. (همان: ۱۶۴) در سال ۱۰۶۵ ق پس ازآنکه شاه‌عباس دوم طبقه دوم پل خواجو (حسن‌آباد) را بنا نمود و بر ساحل جنوبی رودخانه عمارت دولت‌خانه جدید (هفت دست) را ساخت، صلاح ندانست که دولت‌خانه‌اش در مجاورت محله غیرمسلمانان (زرتشتیان) باشد. (وحید، ۱۳۸۳: ۶۸۳) در کتاب نصف جهان فی تعریف الاصفهان آمده است: «هفت دست در اصل هفت‌دستگاه کاخ بوده که در آن زمان تنها یکی از آن‌ها باقی‌مانده بوده است.» (اصفهانی، ۱۳۶۸) این بنای بزرگ در اصل شامل هفت عمارت متصل به‌هم بوده که گویا شش عمارت آن در حمله افغان به اصفهان ویران می‌شود. (تحویلدار، ۱۳۸۸: ۳۴) و (همایی، ۱۳۸۴: ۱۶۱) و تنها عمارت باقیمانده آن تا سال ۱۳۱۸ ق که بازهم توسط ظل‌السلطان نابود می‌شود، پابرجا بوده است. (هنرفر، ۱۳۵۰: ۵۸۰)

باغ فرح‌آباد

ترجمه نام آن جایگاه سعادت است. تاریخ بنای این باغ کمی دیرتر از چهارباغ است زیرا تا سال ۱۷۰۰ میلادی (۱۱۱۲ هجری) ساخته نشده بود و تنها در سال مذبور برای مقر ییلاقی شاه سلطان حسین احداث شد. (نعیما، ۱۳۸۵: ۷۹) نقشه باغ توسط اوژن بودوئن در سال ۱۹۳۲ که بنای این باغ در سال ۱۱۰۹ ه.ق/ ۱۶۹۷ م به دستور شاه سلطان حسین صفوی آغاز شد و با رانده شدن مهاجمان افغانی توسط نادرشاه، غارت و تخریب و از حدود سال ۱۱۴۳ ه.ق/۱۷۳۰ م متروک شد. بنای

کاخ در حوالی سال ۱۱۲۸ ه.ق / ۱۷۱۵ م به اتمام رسید و شاه سلطان حسین که اغلب پذیرایی‌های خود را در تالار آیینه‌خانه و کاخ هفت دست باغ سعادت‌آباد ترتیب می‌داد، ازاین‌پس فرح‌آباد را مورداستفاده قرارداد، هنوز ۳۵ سال از عمر باغ فرح‌آباد نگذشته بود که در سال ۱۱۳۵ ه.ق /۱۷۲۲ م این بهشت محصور با دیوارهای بلند که لارنس لاکهارت آن را ورسای ایران می‌نامید، مکان فاجعه و مصیبت بزرگ ایران شد. (مقتدر، ۸۳ : ۶۰) ازنظر آندره گدار «فرح‌آباد دوباره به خاک رفت، کشاورزان خاک آن را بارکرده به مزارع می‌برند. در حقیقت تاریخ معماری ایران چیزی گم نکرد زیرا تنها عظمت بناهای کاخ فرح‌آباد به وسعت زیربنای آن بود.»(امید شفیعی، ۱۳۹۹:۱۱)

تحلیل یافته‌ها و بحث

در این مقاله، با استفاده از ترکیب روش‌های توصیفی-تحلیلی و پژوهش در متن و با بهره‌گیری از داده‌اندوزی کتابخانه‌ای، تحولات ساختمان‌های شهر اصفهان موردبررسی قرارگرفته است. ابتدا با تمرکز بر گراورها، نقاشی‌ها و عکس‌های تاریخی، نگاهی مختصری به کلیت شهر اصفهان ارائه‌شده است. با استناد به منابع کتابخانه‌ای، به‌ویژه مقالات مرتبط با تاریخچه تحولات شهر و سفرنامه‌ها، ساختمان‌های مهم موجود و ناموجود در شهر و همچنین تغییرات آن‌ها تا به امروز در قالب نمودارها موردبحث و بررسی قرارگرفته است...

نمودار ۱. شرح مختصری از سیاحان و گراورهای سیاحان اروپایی از ابنیه اصفهان به تفکیک نام جهانگرد. مأخذ: نگارنده

Diagram 1: A brief description of tourists and the observations of European tourists regarding the buildings of Isfahan, categorized by the names of the travelers. Source: The author

Source: The author

نمودار ۲. نتایج بدست آمده با توجه به گراورهای سیاحان اروپایی از ابنیه به جا مانده اصفهان. مأخذ: نگارنده

Diagram 2: Results obtained based on the observations of European tourists regarding the remaining buildings of Isfahan.

Source: The author

نمودار ۳. نتایج بدست آمده با توجه به گراورهای سیاحان اروپایی از ابنیه اصفهان که امروزه به طور کلی تخریب یا بخشهایی کمی از آنها به جا مانده. مأخذ: نگارنده

Diagram 3: Results obtained based on the observations of European tourists regarding the buildings of Isfahan, which are generally destroyed or only small portions of them remain today.

Source: The author

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

ازآنچه گذشت چنین برمی‌آید که در مطالعه ابنیه تاریخی شهرهای ایران که بخش‌هایی از آن یا همه آن ازمیان‌رفته است، نقش منابع مکتوب و تصاویر بسیار پررنگ است. در مطالعه سیر تحولات ابنیه شهر، کوچک‌ترین اطلاع جدید نیز سودمند است. اصفهان ازنظر اهمیت و آبادانی در دوره صفویه موردتوجه سیاحان بسیاری قرارگرفته و از ابنیه آن گراورهایی تهیه‌شده که نشان از اهمیت شهر در دوره حاکمانی چون شاه صفی، شاه سلیمان و به‌ویژه شاه‌عباس دارد. سیاحان اروپایی چون تاورنیه، شاردن، سانسون و. در دوره شاهانی چون شاه صفی، سلیمان، عباس اصفهان را دیده و به تصویر کشیده‌اند. در دوره قاجاریه هم فلاندن،کوست، دیولافوا، هولستر، بایرون در دوره محمدشاه قاجار، ناصرالدین‌شاه پس از بازدید از اصفهان کامل‌ترین گراورها مربوط به فلاندن و کوست چراکه از بیشتر ابنیه اصفهان تصاویری ارائه داده است. بر اساس قیاس بین گراورهای دوره صفویه و قاجاریه و وضع کنونی بیشتر خرابی‌ها مربوط به دوره صدارت ظل‌السلطان است که منجر به نابودی کامل یا تغییرات عمده در ابنیه اصفهان شده است. اصفهانی که در هر دوره ستودنی و زیباست چه دوره صفویه، قاجاریه و ...همان‌گونه که تصمیمات حاکمان از یک‌سو باعث رونق شهر و پیشرفت آن شده‌اند، اما از سوی مقابل، همین تصمیمات در دوره‌های دیگر به عاملی مؤثر در تسریع روند روبه‌زوال ابنیه شهر مبدل گردیده‌اند. در نمودارهای صفحات بعد به‌طور دقیق‌تر به زمان ورود و عملکرد سیاحان اروپایی و همچنین سیر تحولات ابنیه اصفهان بر اساس گراورهای سفرنامه نویسان اروپایی پرداخته‌شده است.

پی‌نوشت‌ها:

گراورهـای لوبـرون تحـت عنـوان سـفرنامه کرنلیـوس لوبـرون در مقالـه چهارباغ اصفهـان از لطف‌الله هنرفـر آمـده ولـی بـرای نمایـش عکس‌هـای باکیفیـت بهتـر، نقاشـی‌های دی‌بروین از منابـع دیگـری در ایـن مقالـه آمـده اسـت

یـک نکتـه مهـم واژه تالار اسـت کـه معنـای آن در متـن گلـزار سـعادت و اغلـب متـون تاریخـی بـا تصـور امروزمـان متفـاوت اسـت. معنـای تالار در دهخـدا چنیـن اسـت: (عمارتـی بـوده کـه چهارسـتون بـر چهـار طـرف صفـه بـر زمیـن فروبرنـد و بالای آن را بـه چـوب و تختـه بپوشـند.) (دهخـدا ۱۳۷۷، ذیـل مدخـل تالار)

معروف‌تریـن بناهـای بـاغ سـعادت‌آباد کاخ آینه‌خانـه، عمـارت هفـت دسـت، عمـارت نمکـدان و پـل جویـی اسـت؛ امـا بـه نظـر می‌رسـد کـه بناهـا و بخشـه‌ای ایـن بـاغ وسـیع از ایـن چهـار عمـارت و پـل بیشـتر بـوده اسـت. شـاهدمان بـر ایـن مدعـا دو منبـع متفـاوت اسـت: یکـی طرحـی کـه یـک نقـاش ایرانـی در اواخـر دوره شـاه‌عباس دوم یـا اوایـل دوره شـاه سـلیمان از کلیـت بـاغ ترسـیم نمـوده و شـاردن آن را در سـفرنامه خـود آورده اسـت. دیگـری منظومـه گلـزار سـعادت از میـرزا محسـن تأثیـر تبریـزی، شـاعر سـده یازدهـم و دوازدهـم هجـری کـه در زمـان شـاه سـلطان حسـین سـروده اسـت. (شـهیدی مازنانـی، ۱۳۹۵: ۶۹)

سـه بـاغ توصیف‌شـده در گلـزار سـعادت (بـاغ نظـر، بـاغ بـرج و بـاغ طاوسـخانه) طبـق نقشـه‌های تاریخـی و منابـع دیگـر بـر سـاحل شـمالی زاینـده‌رود و در حدفاصـل ۳۳ پـل تـا پـل خواجـو قـرار داشـته و جـزء بـاغ بزرگ‌تـر سـعادت‌آباد شـمرده می‌شـده‌اند. ایـن موضـوع عظمـت ایـن بـاغ بـزرگ صفـوی را قـدری روشـن‌تر می‌کنـد. (شـهیدی مازنانـی، ۱۳۹۵: ۶۹)

افوشـته‌ای نطنـزی، محمـود بـن هدایـت الله. (۱۳۵۰)، نقـاوه الآثـار فـی ذکـر الاخیـار، بـه اهتمـام احسـان اشـراقی، تهـران، بنـگاه ترجمـه و نشـر کتـاب

اعتضادی، لادن، محمدجواد بینا، (۱۳۹۴)، بررسی کوشک ۸ بهشت اصفهان در مقام نظرگاه، نشریه صفه

اعرابی هاشمی، شکوه‌السادات، (۱۳۷۸)، اصفهان عصر صفوی، مجله فرهنگ اصفهان، شماره ۱۱

امیـد شـفیعی، سـارا، (۱۳۹۹)، تأثیـر ویژگی‌هـای اقلیمـی بـر ایجـاد بـاغ آبـی در باغسـازی ایرانـی، نشـریه اختصاصـی معمـاری و شهرسـازی ایـران، شـماره ۱۷

امیری،شهرام،(۱۳۸۹)، اصفهان شهر مساجد،گردشگری سال دوازدهم خرداد و تیر ۱۳۸۹ شماره ۲۶

تاورنیه، ژان باتیست، (۱۳۳۶)، سفرنامه تاورنیه، حمید ارباب شیرانی، اصفهان: انتشارات تأیید اصفهان

تحویلدار، میرزا حسین، (۱۳۸۸)، جغرافیای اصفهان به کوشش الهه تیرا، تهران: اختران

جاوری، محسن، (۱۳۸۴)، نگاهی دیگر به پل خواجو بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی، گلستان هنر ۱، بهار ۱۳۸۴

جعفریان،رسول، (۱۳۶۱)، روزگار شاه‌عباس اول در صفویه از ظهور تا زوال، چاپ پنجم، تهران: کانون اندیشه جوان

جناب، میرسیدعلی، (۱۳۸۶)، آثار و ابنیه تاریخی اصفهان، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

دلاواله، پیترو، (۱۳۷۰)، سفرنامه پیترو دلاواله، ترجمه و حواشی شعاع‌الدین شفا. چ۲ ، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
دیولافوا، مادام، (۱۳۷۱)، ایران کلده و شوش، علی‌محمد فره‌وشی (همایون)، تهران: انتشارات و چاپ دانشگاه تهران
زارعی، محمد ابراهیم، زهره سلطانمرادی، (۱۳۹۶)، آب در باغ ایرانی؛ بررسی معماری آب و ساختار آب‌رسانی در باغ چهل‌ستون اصفهان، فصلنامه مطالعات شهرایرانی اسلامی
شاردن، ژان، (۱۳۶۲)، سفرنامه شاردن بخش اصفهان، ترجمه محمدحسین عریضی، تهران: نگاه.
شهابی نژاد، علی، (۱۳۹۸)، سیر شکل‌گیری میدان نقش‌جهان اصفهان، نشریه علمی پژوهشی مطالعات معماری ایران
شهابی نژاد، علی، محمود قلعه‌نویی، رضا ابوئی، (۱۳۹۵)، فضای باز میدان نقش‌جهان؛ ارزشها و مسئله ها، نشریه علمی باغ نظر
شهیدی مارنانی، نازنین، (۱۳۹۴)، باغ سعادت‌آباد اصفهان در آینه مثنوی گلزار سعادت، دوفصلنامه معماری ایرانی
صابری، عطیه، (۱۳۸۵)، کاخ‌های دوره صفویه در شهر اصفهان بر اساس سفرنامه شاردن، پورتال جامع علوم انسانی
طبیبی پور، فرید، (۱۳۹۹)، نقاره‌زنی و نقاره‌خانه در اصفهان عصر صفوی، رشد آموزش تاریخ، دوره دهم شماره ۴
عمرانی پور، علی، اصغر محمدمرادی، (۱۳۹۹)، سیر تحول محیط زاینده‌رود و تعامل آن با شهر تاریخی اصفهان، مجله صفه، پیاپی ۵۵
فلاندن، اوژن، (۱۳۵۶)، سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، حسین نور صادقی، تهران: انتشارات اشرا
فیگوئرا، دن گارسیا دسیلوا، (۱۳۶۳)، سفرنامه فیگوئرا، ترجمه غلامرضا سمیعی، چ۱ . تهران: نشر نو.
کمپفر، انگلبرت، (۱۳۶۰)، سفرنامه کمپفر، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی
متدین، حشمت‌الله، نرگس آقابزرگ، (۱۳۹۴)، خاستگاه نظری میدان نقش‌جهان، نشریه علمی باغ نظر
مصطفوی، فرحناز، (۱۳۱۷)، آثار باستان: آثار تاریخی اصفهان، تعلیم و تربیت، سال هشتم بهمن و اسفند، شماره ۱۱ و ۱۲
بهروزمنصوری، غزاله حنایی، داراب دیبا، امیرمسعود دباغ ، (۱۳۹۹)، مقاله تبیین تأثیر حکومت صفوی بر شکل‌گیری فضای جمعی در پل‌های صفوی اصفهان (نمونه موردی پل‌های الله وردی خان و خواجو)، فصلنامه علمی پژوهشی نقش‌جهان، دوره ۱۰، شماره ۱
مصدق، زهرا، محسن استاد طاهری، (۱۳۹۱)، بازخوانی بنا از روی سفرنامه بازخوانی و تحلیل آثار معماری ایران در طول تاریخ از روش پژوهش و بررسی در سفرنامه‌ها، فصلنامه معماری ایرانی
همایی، جلال الدین، (۱۳۸۴)، تاریخ اصفهان: ابنیه و عمارات به کوشش ماهدخت بانو همایی. تهران: نشر هما.
هنرفر، لطف‌الله، (۱۳۴۸)، دو پل تاریخی مشهور اصفهان از دوره صفویه، مجله هنر ومردم، شماره ۸۱
هنرفر، لطف‌الله، (۱۳۴۹)، چهارباغ اصفهان، مجله هنر و مردم شماره ۹۶ و ۹۷
هنرفر، لطف‌الله، (۱۳۵۳)، قدیمی ترین سردر تاریخی مسجد جمعه اصفهان، مجله هنر ومردم، شماره ۱۴۵
هولتسر، ارنست، (۱۳۵۴)،کتاب ایران در یکصد و سیزده سال پیش، محمد عاصمی، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر مرکز مردم شناسی ایران

https://www.iranicaonline.org/articles/flandin-and-coste- URL:
https://www.injaisfahan.ir/news/122/ URL1:
URL2: https://fodasun.com
URL3: https://fa.shafaqna.com
URL4: https://www.gutenberg.org/cache/epub/62108/pg62108-images.html
URL5: https://instagram.com/isfahan_cthh?utm_medium=copy_link
URL6: https://www.instagram.com/p/CVQXOdBNpSF/?utm_medium=copy_link
URL7: https://www.kojaro.com
URL8: https://www.forumauctions.co.uk
https://www.imna.ir/ URL9:
URL10: https://reiseniran.de
URL11: https://commons.wikimedia.org
URL12: https://reiseniran.de/fa
URL13: https://irantrawell.com
https://www.isna.ir/ URL14:
URL15: https://www.farsnews.ir
URL16: https://titreshahr.com - (عنوان: کاخ ۴۰ ستون اصفهان با تالار باشکوهی از ۲۰ ستون - کد خبر: ۱۰۲۰۸۹ - تاریخ انتشار: مرداد ۱۳۹۸)
URL17: https://www.irna.ir
- https://www.isfahanziba.ir/ URL18:
URL19:https://archive.aramcoworld.com
URL20: https://vista.ir/
URL21: https://www.forumauctions.co.uk/
URL22: https://www.iketab.com/
URL23: https://seeiran.ir
URL24:https://kherada.com
URL25:https://instagram.com/mohseen_afshar?utm_medium=copy_link
URL26 :https://www.eligasht.com
URL27 :https://cafesour.ir
URL28 : https://www.fadaktrains.com

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).