فردوس هنر

www.fhja.ir

فصلنامه علمی مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس

Ferdows-e Honar Journal of Arts

نشریهٔ علمی
در زمینهٔ هنرهای
تجسمی و کاربردی

ISSN 271702317

سال اول | **شماره۱** | تابستان ۱۳۹۹

• مبانی نظری معماری اشراقی | سید موسی دیباج

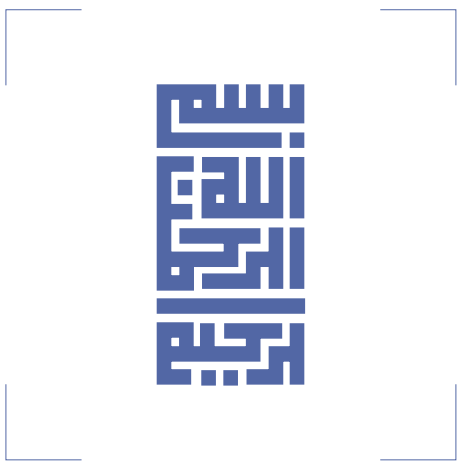
• بررسی گونه‌شناختی چراغ‌پایه‌های فلزی دورهٔ میانی اسلامی در ایران | طاهر رضازاده

• معرفی و آسیب‌شناسی کتاب‌های درسی آموزش هنر با موضوع زندگی و آثار استاد محمود فرشچیان (وزارت آموزش‌وپرورش: از ۱۳۶۲ تاکنون) | امیر رضایی نبرد

• مقایسهٔ ساختاری خطِ نسخ ایرانی و خطِ نسخ عثمانی: (با تمرکز بر کتابت جز سی‌ام قرآن مجید به خط احمد نیریزی و محمد شوقی افندی) | دلارام کاردار طهران

• شناسایی ابزارها و روش‌های مناسب تبلیغاتی برای معرفی و توسعه بازار فرش دست‌باف ایران | حمید کارگر

• نظریه «معماری جمعی» در معماری معاصر کشورهای اسلامی تحلیل و بررسی گونه‌های مختلف معماری جمعی در معماری معاصر کشورهای اسلامی بر اساس ارتباط «معمار-کاربر» | حامد کامل‌نیا



فصلنامهٔ علمی فردوس هنر

زمینهٔ انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر
سال اول، شماره ۱، تابستان ۱۳۹۹
شاپای چاپی: ۲۷۱۷۰۲۳۱۷

صاحب امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس
مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر
سردبیر: دکتر محمدرضا آهنچیان
جانشین سردبیر: دکتر داود شادلو

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر رقیه بهزادی
دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر مهدخت پورخالقی چترودی
استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر سحر چنگیز
استادیار گروه هنرهای تجسمی، مؤسسه آموزش عالی فردوس

دکتر جواد امین خندقی
استادیار گروه ادبیات و هنرهای نمایشی، مؤسسه آموزش عالی فردوس

دکتر مجید حیدری
استادیار گروه هنرهای تجسمی، مؤسسه آموزش عالی فردوس

دکتر ابوالقاسم دادور
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

دکتر سید موسی دیباج
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران

دکتر محمدرضا راشد محصل
استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر طاهر رضازاده سراسکانرود
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران

دکتر جلال‌الدین سلطان کاشفی
استاد دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران

دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقبه
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر اصغر فهیمی‌فر
دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس

دکتر فاطمه کاتب
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

دکتر بهروز محمودی بختیاری
دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

دکتر علی مشهدی
استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

ویراستار فارسی: دکتر سعیده باباجانی محمدی
ویراستار انگلیسی: دکتر امیرداود حیدرپور
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، آقای امیراقبال حیدرپور، خانم سیده مریم مجتبوی، خانم سکینه قاسمی، آقای احسان ملکی.

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

داوران مقالات این شماره به ترتیب حروف الفبا:
دکتر آذر اسدی کرم
دکتر جواد امین خندقی
دکتر سحر چنگیز
وحید حسین‌زاده
دکتر مجید حیدری
امیراقبال حیدرپور
دکتر سید موسی دیباج
حجت‌الله رشادی
دکتر طاهر رضازاده سراسکانرود
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
دکتر داود شادلو
دکتر علیرضا شیخی
دکتر مهدی صحراگرد
علیرضا طاهری‌مقدم
مریم طلایی
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقبه
راحله فدوی
شقایق فریاد
دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی
دکتر حمید کارگر
دکتر حامد کامل‌نیا
علیرضا کریمی
سیده مریم مجتبوی
دکتر محمدجواد مهدوی‌نژاد

• مقالات مندرج لزوماً دیدگاه فصلنامه فردوس هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان 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. 1 | No. 1 | Summer 2020
Print ISSN: 271702317

Publisher: Ferdows Institute Higher Education
Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar
Editor-in-Chief: Dr. Mohamad Reza Ahanchian
Deputy Editor: Dr. Davood Shadlou

Editorial Board:
Dr. Roghaye Behzadi
Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies
Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad (FUM)
Dr. Abolghasem Dadvar
Professor, Alzahra University
Dr. Seyed mousa Dbadj
Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran
Dr. Mohammad Reza Rashed Mohasel
Professor, Shahid Chamran University of Ahvaz
Dr. Jalalodin Soltan Kashefi
Professor, Tehran University of Art
Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh
Associate Professor, Department of English Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University Of Mashhad (FUM)
Dr. Asghar Fahimi far
Associate Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University
Dr. Fatemeh Kateb
Professor, Alzahra University
Dr. Behrouz Mahmoudi Bakhtiari
Associate Professor, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts,, University of Tehran
Dr. Ali Mashhadi
Professor, Department of Clinical Psychology Faculty of Education and Psychology, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)
Dr. Tahir Rizazadeh
Assistant Professor, Islamic Azad University, Science and Research Branch
Dr. Javad Amin Khandaqi
Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education
Dr. Sahar Changiz
Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education
Dr. Majid Heidari
Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education
Persian Text Editor: Dr. Saiedeh Babajani Mohammadi
English Text Editor: Dr. Amir Davood HeidarPour
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, Mr. Amir Eqbal Heidarpour, Ms. Maryam Mojtabavi, Ms. Sakineh Ghasemi, Mr. Ehsan Maleki.

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

Reviewers:
Dr. Azar asdi Karam
Dr. Javad Amin Khandaghi
Dr. Sahar Changiz
Vahid Hossein zadeh
Dr. Majid Heidari
Amiraqbal Haidarpour
Dr. Seyed Mousa Dbaj
Hojjatollah Rashadi
Dr. Taher Rezazadeh Saraskanrood
Dr. Iman Zakariaei Kermani
Dr. Davood Shadlou
Dr. Alireza Sheikhi
Dr. Mehdi Sahragard
Alireza Taheri Moghaddam
Maryam Tlayee
Dr. Rajabali Askarzadeh Torqabeh
Rahela Fadavi
Anemone shout
Dr. Hamid Reza Ghelichkhani
Dr. Hamid Kargar
Dr. Hamed Kamelnia
Alireza Karimi
Seyedeh Maryam Mojtabawi
Dr. Mohammad Javad Mahdavi Nejad

فهرست

سخن صاحب‌امتیاز	۶
سخن مدیر مسئول	۸
مبانی نظری معماری اشراقی	۱۰
بررسی گونه‌شناختی چراغ‌پایه‌های فلزی دورهٔ میانی اسلامی در ایران	۲۰
معرفی و آسیب‌شناسی کتاب‌های درسیِ آموزش هنر با موضوع زندگی و آثار استاد محمود فرشچیان	۳۲
مقایسهٔ ساختاری خطِّ نسخ ایرانی و خطِّ نسخ عثمانی	۴۸
شناسایی ابزارها و روش‌های مناسب تبلیغاتی برای معرفی و توسعه بازار فرش دست‌باف ایران	۵۸
نظریهٔ «معماری جمعی» در معماری معاصر کشورهای اسلامی	۷۰

Contents

Theoretical foundations of Ishraqi 11

A Typological Study on Iranian Metal Lamp Stands from Medieval Islamic period 21

Introduction and Pathology of Art Teaching Textbooks on the Life and Works of Master Mahmoud Farshchian 33

Structural comparison between Iranian Naskh Script and Ottoman Naskh Script 49

Identifying appropriate advertising tools and methods for introducing and developing the Persian handmade carpet market 59

Theory of Community Architecture in Contemporary Islamic Architecturen 71

آغاز راه...

مؤسسه آموزش عالی فردوس طی سال‌ها فعالیت و ایفای نقش در آموزش عالی کشور کوشیده است تا افزون بر آموزش و پژوهش در چارچوب وظایفی که از سوی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری برعهده گرفته است، در تقویت جایگاه هنر نیز همت کند و از همین رو توانسته است به‌عنوان یکی از قطب‌های شاخص دانشگاهی و هنرمندپرور در کشور تبدیل شود.

در ادامه این مسیر و برای پروبال بخشیدن بیش‌ازپیش به رویکردهای علمی در حوزه هنر، انتشار نشریه‌ای علمی نیز پی گرفته شد و پس از دریافت مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و با همت همکاران و پژوهشگران دانشگاهی، اکنون نشریه «فردوس هنر» پیشکش جامعه علمی هنر می‌شود.

«فردوس هنر» نشریه‌ای است با رویکرد پژوهشی در حوزه‌های اصلی هنر و آموزش هنر که با مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به شماره ثبت ۸۶۰۹۰ و به صاحب‌امتیازی مؤسسه آموزش عالی فردوس فعالیت میکند. این مجله که به زبان فارسی و به‌صورت فصلنامه منتشر می‌شود در دو زمینه هنرهای تجسمی (گرافیک، نقاشی، عکاسی، مجسمه‌سازی) و هنرهای کاربردی (صنایع‌دستی، هنرهای سنتی، فرش، طراحی صنعتی) اقدام به انتشار مقالات پژوهشی و تحلیلیِ اصیل و مبتنی بر روش و یافته‌های علمی می‌کند. هدف از انتشار این نشریه کمک به خلق ایده‌های نو در هنر، تولید علم در حوزه پژوهش و آموزش هنر، بسط وجه نظری و کاربردی هنر، انتشاریافته‌های علمی و آگاهی‌رسانی درباره تازه‌ترین دستاوردهای پژوهشی و آموزشی در زمینه هنر است.

رویکرد مستتر در این هدف‌گذاری، ارتقای سطح کیفی پژوهش و آموزش‌های هنری و کوشش برای رفع نیازهای علمی کشور در این زمینه است. خط‌مشی «فردوس هنر» در فراخوان و ارزیابی مقالات، تأکید بر وجه خلاقانه و نوآور بودن اثر، استناد به منابع جدید علمی، رفع کاستی‌های موجود در مطالعات هنری کشور، توسعه دانش و بهبود نگرش نسبت به هنر و ملزومات آن باتکیه‌بر منابع معتبر است. این مجله بر جنبهٔ توسعه فضای گفتمانی، نظریه‌پردازی در حوزه‌های هنری دوگانه تجسمی و کاربردی، و وجه انتقادی آموزش هنر در کشور تأکید دارد و در نتیجه از مقالاتی که صرفاً بر داده‌های آماری متکی باشند استقبال نمیکند. مقالات فرستاده‌شده برای این نشریه به‌صورت دوسویه ناشناس داوری می‌شوند و پس از داوری و تأیید هیئت تحریریه به چاپ خواهند رسید. برای تسهیل استفادهٔ استادان، پژوهشگران، دانشجویان و هنرمندان از مقالات و آثار نشر یافته در این مجله، «فردوس هنر» با هدف ارتباط گسترده‌تر با جهان، امکان دسترسی آزاد و رایگان به‌تمامی مقالات را در سایت اینترنتی مجله فراهم کرده است. «فردوس هنر» به‌منظور تحقق هدف‌های خویش و هم‌زمان پیگیری مراحل اخذ مجوز علمی - پژوهشی، پذیرای مقالات استادان، هنرپژوهان و دانشجویان گرامی است و ازاین‌رو ضمن سپاس از همراهی همه عزیزانی که به‌عنوان ارائه‌دهنده مقاله، داوری، عضو گروه دبیران و... یاور مؤسسه در انتشار نخستین شماره بودند، از پژوهشگران هنر دعوت می‌کنیم تا با ارائه مقالات خود به این نشریه بر غنای علمی آن بیفزایند.

صاحب‌امتیاز
مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس

به نام آفرینشگر هنر و اندیشه

هنر جوی و با مرد دانا نشین چو خواهی که یابی ز بخت آفرین

فرزانه توس بارها «هنر» را در کنار «خرد» ستوده است و راه برکشیده‌شدن و بخت‌یاری را نگاه هم‌زمان به دانش و هنر دانسته است. در سرزمینی که سده‌ها و هزاره‌ها تمدنی سترگ را میزبان بوده و فرهنگ و هنری درخور را پذیرا بوده، جز این هم نباید انتظاری داشت. بااین‌همه، با سنگین وزنی هنر ایرانی در گونه‌های مختلف آن، با دست پر ایرانیان در خردورزی و هنرپروری، با تاریخ درازدامن دانش‌اندوزی و هنردوستی، در روزگار حاضر چنان‌که بایدوشاید میراث پیشین را پاس نداشته‌ایم و در گسترش آن نکوشیده‌ایم. اکنون مایه خرسندی است که «مؤسسه آموزش عالی فردوس» با تأکید و تمرکز بر «آموزش هنر» - آن هم در دیار فردوسی بزرگ - و از پس سال‌ها فعالیت توانسته است اندک‌اندک به‌سان پایگاهی شایسته برای نگاه دانشگاهی به «هنر» نام‌آور شود و باز مایه شادکامی است که این مؤسسه در تکمیل گام‌های خود در این وادی، به انتشار نشریه‌ای علمی در عرصه هنر همت گمارده است.

آغاز هر راه تازه و ناپیموده‌ای دشوار است. بااین‌حال مؤسسه و یارانش با باور به ضرورت‌های این حرکت، گام‌های خود را استوار و البته با وسواس و سخت‌گیری سنجیدند تا درخششی تازه را در نشر دانش و علم در دایره هنر را رقم زنند. اینک که نخستین

شماره از نشریه «فردوس هنر» پیش روی مخاطبان و در معرض داوری ایشان است، می‌توان از ماه‌ها کوشش پیگیر مدیران و اعضای هیئت‌علمی مؤسسه، دانشگاهیانی که در مقام گروه دبیران نشریه دست مؤسسه را فشردند، سردبیر، جانشین او و دیگر ارکان نشریه، داورانی که به قضاوت و سنجش نخستین مقالات رسیده پرداختند و نیز ارائه‌دهندگان مقاله به نخستین شماره از نشریه‌ای که هنوز رخ ننموده بود سخن گفت و سپاسگزارشان بود.

هرچه علاقه‌مندان و اصحاب هنر در ایران ما پرشمارند، نشریات علمی هنر انگشت‌شمارند و ازاین‌رو امید است «فردوس هنر» بتواند به سهم خود برطرف‌کننده برخی از کاستی‌ها و پرکننده برخی خلأها باشد و این جز به همراهی پژوهشگران، اندیشه‌ورزان و دانشجویان به دست نخواهد آمد.

برای کامیابی در انجام این خدمت و پیشکش پردیسی خردیار از هنر ایرانی به مردم این سرزمین، دست همه دانشگاهیان و پژوهشگران را فشرده و چشم‌به‌راه یافته‌های علمی و پژوهشی ایشان هستیم.

و باز از زبان سخن‌سرای باستان بخوانیم که:

تو را با هنر گوهر است و خرد　　روانت همی از تو رامش برد

حمید کارگر؛ مدیرمسئول

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2020.44492

مبانی نظری معماری اشراقی

آیا معماری اشراقی ممکن است؟

دکتر سید موسی دیباج*[1]
۱. دانشیار، دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱/۳۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۵/۲۱
صفحه ۱۰-۱۹

فردوس هنر
شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

چکیده

بیان مسئله: معماری اشراقی یعنی آن معماری که در تعریف مبانی اولیه اعم از اجزاء، مقدمات و کلیت مبتنی بر نظریهٔ فلسفی و وجودشناسی اشراق باشد؛ فلسفه‌ای که مؤسس آن در عالم اسلامی شیخ شهاب‌الدین سهروردی معروف به شیخ اشراق است و قطب‌الدین شیرازی از مفسران مشهور آن است. این معماری تا آنجا که فلسفه اشراقی نظریه ارسطویی ماده و صورت را در خود هضم و جذب کرده و با آن همراه است از معماری کلاسیک که مفاهیم فلسفی صورت و ماده جوهر و عرض را مفروض می‌شمارد، تمییز داده نمی‌شود. ماده تا بی‌نهایت تقسیم‌پذیر است و آنچه به آن وحدت می‌بخشد صورت است، اما آن اصل متافیزیکی مهمی که مخصوص معماری اشراقی است و بر صورت افزون می‌شود و حتی بر آن غلبه دارد؛ نور است.

هدف مقاله: در این مقاله دربارهٔ فرضیه معماری نور و امکان انطباق آن با نور محصور در فیزیک و معماری مبتنی بر صورت فضایی بحث می‌شود. این مقاله هنوز مدعی استخراج معماری موسوم به اشراق نیست بلکه در مبانی فرضیهٔ چنین معماری غور و تحقیق می‌کند که می‌تواند موردعلاقه اندیشمندان معمار ملی و اسلامی این سرزمین باشد.

نتیجه‌گیری: فضاهای نوری در معماری یعنی آن فضاها که به صورت مستقیم و غیرمستقیم از شعاع نور بهره‌مندند بر فضاهای غیرنوری نه‌تنها در ظهور غلبه دارند بلکه معنی و مفهوم و حتی مفاهیم بنیادی فضاهای غیرنوری جهان منوط به معنی و مفهوم فضاهای نوری است. این فضاهای نوری در حکم آینه‌هایی هستند که فضاهای واقعی و جهان واقع ما را احاطه کرده‌اند و از آنها گریزی به خارج نداریم. اما ما جهان واقعی و فضای واقعی را پذیرفته‌ایم زیرا ما به فضاهای نوری که متمایز کننده‌اند واقف هستیم. از سوی دیگر می‌توان گفت در کنار فضاهای نوری فضاهای کور و تاریکی وجود دارند و ازاین‌رو که آنها را تنها در فضاهای روشن و نوری می‌توان به جای آورد تابع فضاهای روشن یافته می‌شوند. فضاهای روشن آینه‌اند و فضاهای گم شده را در آنها می‌توان به جای آورد و بازشناخت. برخلاف عقیده تیموتی میشل که می‌گوید جهان و امر واقعی کاملاً بیرون از تجلی و ظهور ظاهر می‌شود و قلمروی ناب واقعی است که مقدم بر همه ظهور است[1] به نظر ما فضای نوری در شناخت مقدم بر فضای واقعی، تاریک و موهوم است و فضای موهوم و هیولایی بدون نور قابل شناخت نیست. معماری اشراقی یک معماری ضد راز و ضد استعاره‌ای است. همه چیز را باید آن‌چنان‌که شرقی است، تعریف کرد و ساخت. در زبان این معماری روشنی جای استعاره را می‌گیرد و همه چیز برای دیدن و دیده‌شدن به کار می‌آید.

واژگان کلیدی: معماری، معماری اشراقی، فضای معماری، فضای نوری، نور اشراقی، طراحی نور، نور/ فضا، شهاب‌الدین سهروردی، مارتین هایدگر.

1. The other: Art History And / As Museology, Timothy Mitchell.

* Dibadj@hotmail.com | musadibadj@ut.ac.ir | ۰۲۱۶۶۴۷۷۲۴۰

Article Research Original
10.30508/FHJA.2020.44492

Theoretical foundations of Ishraqi

(illuminated) architecture

Dr. Musa S. Dibadj*[1]
1. Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran

Received: 19/4/2020
Accepted: 11/8/2020
Page 11-19

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس
شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

Abstract:

Statement of the problem: Ishraqi architecture expressed a kind of architecture theory of which primary foundations including participles, constituents and generality are based on the philosophical and ontological theory of Ishraq. The philosophy of Ishraq described in Hecmat o Aleshraq, wrote by the great Persian philosopher Shahoddin Sohravardi, known as Sheikh Eshraq and famous commentaries on the book done by Ghotboddin Shirazi. As far as Ishraqi philosophy entitled Aristotle's theory of matter and form, the proposed architecture not confronted with the classics. Philosophical conceptions as matter and form, substance and accidents taken approximately as similar or even united. Matter faces divisions unlimitedly while unity and preservation continuously given to it by form.

The important principle of Light identified in Iahraqi philosophy been added to other metaphysical principles over which has a great authoritarian domination.

Purpose of the article: This article tried to explore the possible architecture of light conditioned correspondingly with the architecture based on spatial form. The author is not intended yet in introducing a defined Ishraqi architecture, rather would take in favor of examining hypothetical foundation that might useful in architectural discourses trended in the Islamic studies of art.

Keyword: Architectural Space, Optical Space, Illuminated Light, Light Design, Light / Space, Shahab al-Din Suhrawardi, Martin Heidegger.

* Dibadj@hotmail.com | musadibadj@ut.ac.ir | + 982166477240

References:

- Alperson, P. (1992). The philosophy of the visual arts
- Hall, A. R. (1993). *All was light: an introduction to Newton's Opticks*. Oxford University Press, USA.
- Davey, N. (1999). *Interpreting visual culture: Explorations in the hermeneutics of the visual*. Psychology Press.
- Hall, R. W. (1974). Plato's Theory of Art: A Reassessment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 33*(1), 75-82.
- Vasseleu, C. (1998). *Textures of light: Vision and touch in Irigaray, Levinas and Merleau Ponty*. Routledge.
- Wilson, G. M. (1986). *Narration in light: Studies in cinematic point of view*. Johns Hopkins University Press.
- *Textures of light: vision and touch in Irigaray, Levinas, and Merleau- Ponty*, Cathryn Vasseleu, London; New York: Routledge, 1998.
- *Colour and colour theories*, Christine Franklin, New York: Arno Press, 1973.
- *All was light: an introduction to Newton's Optics*, A. Rupert Hall. Oxford: Clarendon Press; New York; Oxford University Press, 1993.
- *Painting with light*, John Alton, Berkeley; University of California Press, 1995.
- *Narration in light: Studies in Cinematic Point of View*, George. M. Wilson, Baltimore; The Johns Hopkins University Press, 1992.
- *Space and geometry: In the light of physiological, psychological and physical inquiry*, Ernst Mach; Translated from the Germany by Thomas J. Mc Cormack, Illinois: The Open court publishing company, 1988.
- *Interpreting visual culture*: explorations in the hermeneutics of vision.
- *The Philosophy of the visual arts.*
- *Plato's theory of art.*

مقدمه و بیان مسئله:

معمارانی چون برونو زوی[1]، اگوست پره[2]، ادوارد میلر[3]، لامونت مور[4] فضا را اصلی‌ترین جزء معماری می‌دانند. لوکوربوزیه به اهمیت حجم‌های معماری همان قدر واقف است که بر اهمیت نور: معماری بازی استادانه، درست و شگفتی‌بخش حجم‌ها تحت نور است[5]. براین‌اساس معماری همچون هنری برای ساختن فضا از طریق محصور کردن آنها به فضای دیگر است. اما خصوصیت مهم صورت‌های انضمامی ساخته معماری یعنی سه‌بعدی بودن فضاهای مسکون انسانی که در برگیرندگی فضایی را نشان می‌دهد از صورت‌های نوری در معماری که متعالی‌تر و لطیف‌تر از صرف صورت‌های فضایی است- جداشدنی نیست و ازاین‌رو تعریف فضاهای معماری در حقیقت تعریف فضاهای مادی مکان‌هایی است که امتیاز آنها از مکان‌های انتزاعی سه‌بعدی، همچنان که در ریاضیات توپولوژیک می‌بینیم، در قبول نور آنهاست. خلق فضای معماری با کنش نور متعین می‌شود. در خلق و تولید یک محصول معماری، هیچ‌گاه نمی‌توان نور را نادیده گرفت. آنتونیاس می‌گوید: «بوطیقا از واژه یونانی ریشه می‌گیرد که مشخصاً به معنی ساختن است: ساختن فضا، ساختن موسیقی، ساختن معماری، ساختن شعر...»؛ با این تجویز می‌توان از بوطیقای نور در کنار بوطیقای فضا گفت. وظیفه اساسی یک معمار ایجاد توازن و تعادل تا حد مطلق بین بوطیقای فضا و بوطیقای نور، اصل نور و تعاریف مفهومی یک معماری است. در علم الهی فضا به نحو مطلق فقط فضا و امکان است و فضای جوهر یکتایی همچون نور است و به همین دلیل نگاه دو جانبه نور- فضا در طراحی‌های معماری رجحان دارد. اصل نور و اصالت معماری نوری معرف یک معماری شرقی است.

بر اساس آنچه اشاره شد مقاله حاضر در پی کاوش در امکان تألیف نظم نوری با نظم فضایی است. تعریف اثر معماری جز در ذیل تألیف این دو نظم ممکن نیست و ازاین‌رو پیشنهاد هرگونه تعریف برای اثر معماری یا متن معماری مستلزم ادغام مفاهیم و حدود آفرینش نوری از یک سو و مفاهیم و حدود محض آفرینش فضایی از جانب دیگر است. این تحقیق موجز به دلیل انتزاعی بودن و ابداعی بودن مباحث به ناچار بیشتر محدود به تبیین تعاریف بنیادی و معرفت‌شناختی و نه کاربردی و تفصیلی و تکنولوژیک از موضوع سرلوحه است.

فضای نوری و اشکال هندسی

به رغم محصور شدن نور در فضاهای داخلی به پرتوهای منعکس بر دیوارها، ستون‌ها، سقف و کف، دریچه‌ها و درها، این نور محدود به فضای درک شده بر اساس اندازه‌ها و تناسبات طول و عرض و ارتفاع نیست و می‌تواند حدود مادی و انضمامی فضاهای داخلی را کمابیش واسازی کند. برای مثال در کف اتاق دایره‌ای

1. Bruno Zwui
2. Auguste Pernet
3. Edwaed Miller
4. Lomont Moore
5. Le Corbusier: Towards a New Architecture; Charles Èdouard Jeanneret; from: Encarta, 1993- 2002. Under Le Corbusier.

شکل شش نورافکن در محل رئوس زوایای یک شش‌ضلعی متداخل نصب می‌کنیم. این کار می‌تواند سبب کاهش خمیدگی و انحنای صورت اتاق برای ناظری باشد که در درون اتاق نشسته است. چنانچه تابش نور بیش از اندازه معمول بر روی تابلوی سفید کلاس درس جاری شود دانش‌آموزان فاصله خود را با تابلوی سفید کمتر احساس خواهند کرد.

ارتباط هندسی از تعاریف و قواعد و قضایای هندسی به وجود می‌آید. ایوان‌های سی‌وسه‌پل به نحو متقارن و متوازی شکل گرفته است، اما ظهور نور به هنگام طلوع آفتاب و یا پرتو نورافکن‌ها در هنگام شب، پرسپکتیوهای زیبا و متعددی را بر ایوان‌ها حمل می‌کند و فضا را به نحو نور تصریف می‌کند و به همین دلیل چند تعریف برای ایوان‌ها به وجود می‌آید که از آن میان تعاریف مشخص شبانه و روزانه آنهاست. می‌توان با تنظیم نور احساس شادمانی را در انسان برانگیخت و او را با لبخند ساخت[1].

می‌توان گفت تمامی فضای یک عمارت به یکباره درک‌شدنی نیست بلکه تنها آن مقدار از فضای ساخته‌وپرداخته شده به نحو بی‌واسطه درک می‌شود که از نور جلوه می‌یابد. تداخل دو و یا چند فضای متمایز در یک صورت جدید فضایی نیز می‌تواند با مفاهیم نوری تداخل یافته و جلوه‌ای دیگر یابد. دو فضای نیمه استوانه‌ای با زاویه نیم قوسی ۱۸۰ درجه روبروی هم را تصور کنید که از طریق نورافکن‌ها به دو سوی دیواره مقابل این دو نیم استوانه نور متمرکز پرتاب می‌شود. چنین تأثیری از نور در چشم ما این دو نیم استوانه را کمتر از آنچه در واقع امر است از یکدیگر دور می‌سازد.

اشکال هندسی در نور همان اشکال هندسی در تاریکی است اما فضاهای ساخته شده کاملاً در نور و بی‌نوری تغییر می‌کند. مربع، مثلث، دایره و شکل‌های دیگر در نور تغییر نمی‌کند اما نور سبب می‌شود فضاهای ساخته شده از این اشکال بهتر تعریف شده و بهتر مورد استفاده قرار گیرد. اشکال بنیادی با مداخله نور و ورود نور در هر تجزیه، ترکیب، انفصال و اتصال هویت مضاعفی می‌یابد. ستون نور از طریق پنجره مربعی شکل بالای یک سقف، منشور بدون سری را در زیر آن به وجود می‌آورد و مربع پنجره را از یک پدیده فضایی- هندسی صرف به یک پدیده فضایی نوری ارتقاء می‌دهد.

نور- فضا و طراحی‌های معماری

نور می‌تواند مرز دو فضای همسایه را تغییر دهد و ماهیت جدیدی از همسایگی فضایی جدید به وجود آورد. دو فضایی که یکی از آنها دیگری را دربرگرفته با نور از هم جدا نمی‌شود اما با تنظیم نور می‌توان جدایی فضایی دو بخش دربرگیرنده و دربرشونده را از یکدیگر تخفیف داد و یا بالعکس آن را تشدید کرد. نور می‌تواند حصار فضاها را ممکن و یا معنی‌دار کند. به اشاره متذکر می‌شویم که تأثیر ترفندهای نوری کمتر از ترفندهای هندسی و صوری نیست.

فضای خارجی ساختمان‌ها و احجام ساختمانی با نور طبیعی و در مواردی نور مصنوعی پیرامونی در طول شبانه‌روز وحدت دارد. با معماری‌های دوره مدرن، طراحی هر ساختمانی از بیرون بدون ارزیابی نسبتی از تألیف و ترکیب احجام نوری و احجام فضایی صورت نمی‌پذیرد. طراحی و ساخت نور فضای داخلی نیز بدین منوال تألیفی ممکن است. مطالعه فرآیندهای ساخته‌های مدرن و کلاسیک در معماری تألیف شده از فضا و نور ضروری است زیرا بدون تقلید فضاهای نوری ساخته شده چگونه می‌توان به فضاهای نوری نوین دست یافت؟

نور، فضا و فرم

نور فضا و فرم را به هم آشنا می‌سازد. گیدئون درک معماری را با سازماندهی فضا و فرم ساخته شده ممکن می‌داند. آفرینش فضای ساخته شده یعنی آفرینش فرم یا صورت برای غلبه‌ی بر بی‌نظمی ماده و خروج از هیولای آن با بوالفضولی نور رخ می‌دهد. نور نیز با طرد همین هیولا و بی‌نظمی و کائوس خود را ظاهر می‌سازد. علاوه بر مداحله نور در فضای درونی آن می‌تواند بر کیفیت پیوند متقابل فضاهای درونی و بیرونی اثر گذارد. نور می‌تواند خروج انسان از خانه را به نحوی سامان دهد که او در این هنگام پای خود را بر یک فضای محیطی بیگانه در خارج بگذارد و یا در برابر احساس خودمانی از فضای دیگر را در او تحریک کند.

نور رواق‌ها فضاهای واسطه‌ای و میانی را که فضاهای حایل هستند با بیرون و درون پیوندی بیش از وساطت می‌دهد. حرکت نور می‌تواند حرکت فضای درون از بیرون و از برون به درون یا را تشدید یا تضعیف کند. واضح است سلسله‌مراتب نوری، سلسله‌مراتب مبتنی بر اختلاف ارتفاع فضاها در طراحی نیست. البته تعارض ذاتی با آن نیز ندارد. ازاین‌رو به رغم استفاده عملی از استعاره نور

1. Painting with Light, John Alton Berkeley: University of California Press, 1995. p. 34.

توسط معماران گوتیک می‌توان گفت این معماری هنوز یک معماری کامل نوری و اشراقی در نظریه نیست. در این معماری هنوز فاصله بسیاری تا تشخیص سلسله‌مراتب نوری وجود دارد. با توسل به نور حایل‌ها، پرده‌ها و دیوارهای شفاف ساخته می‌شوند. این چشم‌اندازها و فضاهای مرتبط پی‌درپی امکان پرسپکتیو یک نقطه را متنوع، متعدد و فراوان می‌سازند.

با نورهای عارضی اشیاء و اجسام برای دیگری ظاهر می‌شوند. اینکه با نور عارضی شیئی برای دیگری ظاهر می‌شود به این معنی نیست که برای خود آشکار باشد. حتی یک حایل شیشه‌ای که به نظر می‌رسد برای خود ظاهر است برای خود ظاهر نیست بلکه تنها در یک عمارت به این منظور به کار می‌آید تا چیزهای آن سوی حایل از نور بهره‌مند باشند. پس یک حایل شیشه‌ای همچون اشیاء مادی دیگر برای ظاهر شدن بر ما نیازمند نور است و خودبه‌خود ظاهر نیست. تفاوت حایل شیشه‌ای تنها با اشیاء مادی دیگر این است که آن بر خود مخفی نیست، آن برخلاف اشیاء دیگر خودبه‌خود مانع ظهور نیست.

معماری نور و معماری هستی‌شناسی

در برابر سخن اگوست پره که می‌گوید ساختمان با درخشش حقیقت زیبایی دارد[1]، می‌گوییم درخشش نور است که ساختمان را حقیقت می‌بخشد. همان گونه که در جهان حقیقت از نور است در ساختمان و ساخته معماری که ساخته بشر است، حقیقت یک ساخته و ساختمان از نور است. هایدگر فیلسوف آلمانی نسبت هستی را با ظهورات هستی تمایزات هستی‌شناختی نام می‌گذارد. او معتقد است که هستی هرگز ظاهر نمی‌شود به رغم آنکه شأن هر موجود فردی از هستی است. پس پدیدارشناسی هایدگر از هستی آغاز می‌شود و هستی‌شناسی دانش هستی است که با هستی اشیاء به عنوان انعکاس ویژگی‌های دو جانبه سروکار دارد. در نظر شیخ اشراق فیلسوف ایرانی موجودات یا مظاهر هستی به نورالانوار شناخته می‌شوند و ازاین‌رو نسبت موجودات و انوار سافله به نورالانوار که نور اول و ظاهر باطن است جز به وحدت مراتب طولی نوری قابل درک نیست[2].

نظم اشیاء در معماری اشراقی جز بر اساس نظم نوری نیست. روابط اشیاء بر اساس فاصله و دوری آنها از منبع غایی نور تعیین می‌شود. هایدگر معتقد است هر شیئی نامی دارد که آن نظم است، نظمی که به اشیاء هستی آنها را می‌بخشد. اما این نظم برای هایدگر نوری نیست. به‌رغم آنکه معنی حقیقی لوگوس برای هایدگر آن است که ظاهر می‌گردد و ظاهر می‌گرداند[3]. در فلسفه اشراقی این توصیف مختص «نورالانوار» است و نه لوگوس. چنانچه به انصاف حکم کنیم تأکید بیش از اندازه هایدگر به زبان انسانی در طریق معرفت به وجود و اشیاء، امکان به‌وجودآوردن یک معماری پدیدارشناسی از نوع هایدگری را دشوار و انتزاعی می‌کند درحالی‌که رجوع معماری اشراقی به اصل مراتب نوری که به‌راستی قابل تطبیق در فضاهای ساخته شده است- ترجیح معماری اشراقی را بر شیوه به‌اصطلاح معماری‌های هایدگری آشکار می‌سازد. نور همچون زبان است. اگر چنانکه هایدگر می‌گوید؛ معنی حقیقی لوگوس کشف و مشاهده است[4] نور واسطی برای این کشف و مشاهده است. زیرا به نور اشیاء به ظهور درآیند و چنانچه زبان ماتقدم وجود دارد، نور نیز امری ماتقدم است و از ظهور نور است که اشیاء نورانی و معرف شود. به خصوص در قلمرو معماری به جای رجوع به زبان به عنوان امری که آشکارکننده اشیاء است باید به نور ارجاع داد زیرا اشیاء معماری، اعم از ساخته‌ها یا پدیده‌ها در معرض نور آشکار می‌شود و کشف و مشاهده اشیاء از طریق زبان پس از کشف و مشاهده آنها در نور ممکن است. تاریخ معماری نیز چیزی جز آگاهی‌های متناسب با فضاهای نوری نیست. هر معماری به راحتی ادراک می‌کند که نور است که به نحو ماتقدم اشیاء معماری است و زبان نسبت به نور مقدم نیست[5].

زبان برای هایدگر همان مقام و جایی را دارد که نور برای شیخ اشراق. زبان پیشاپیش وجود دارد. نخستین کارکرد زبان ظهور وجود است. زبان همچون پیش‌شناخت ماتقدم است و از طریق زبان پیش‌شناخت واقع شود،

1. August Perret (1874: near Brussels, Belgium), 1954: Paris.

۲. شیخ اشراق گوید: «لیس شأن لیس فی نورالانوار شأنه» و یا گوید «فکل عالی شرق علی ما تحته بالمرتبه». مجموعه مصنفات، جلد دوم، تصحیح و تحشیه و مقدمه‌ی هنری کربن، تهران: انجمن فلسفه ایران، ۱۳۵۳.

3. Jan Aler "Heidegger's conception of language" in *Being and Time* in *Martin Heidegger: Critical Assessments*, edited by Christopher Macann, Volume III: Language. London: Routledge, 1992. p.27 and also see: Martin Heidegger: *Being And Time*, Translation by Macquarrie and Edward Robinson, New York: Harper & Row, 1962, p.48.

4. Martin Heidegger: Being And Time, Translation by Macquarrie and Edward Robinson, New York: Harper & Row, 1962, p. 58.

5. Christian Norberg- Schulz *Architecture: Presence, Language and Place*: Italy, Molauo: SKIRA, 2000. p.III.

یعنی ویژگی در حجاب یا برون‌شدگی وجود در زبان منعکس شود، این زبان است که خود سخن می‌گوید. سخن گفتن انسان از آن روست که به زبان گوش فراداده و پاسخ می‌دهد. وظیفه تاریخی انسان آشکار ساختن وجود به کمک زبان است؛ بنابراین زبان که در بنیاد خلق معماری قرار دارد محل اشیاء معماری و ساخته‌های است. چنانچه صرفاً به نظریه هایدگر اکتفا کنیم باید بپذیریم که معماری چیز جدیدی نمی‌آورد بلکه معماران پیشاپیش از عناصر انضمامی موجود- که زبان جامع و ضابط آنهاست استفاده می‌کنند.

مفاهیم بنیادی معماری اشراقی

در این نوشته غرض ما معرفی قابلیت‌ها و ارزش‌های زیباشناختی آنچه آن را می‌توان «معماری نوری» نامید در فرم‌ها و سطوح و سازه‌های جزئی و کلی نیست. ما نمی‌خواهیم امکان معماری نور را در فضای داخلی ساختمان و یا فضای بیرونی آن به طور تام و تمام بسط و توضیح دهیم. غرض از این نوشته معرفی کوتاه مفاهیم بنیادی معماری نور یا معماری اشراقی و بیان تعاریف اجمالی آن است. غرض ما در اینجا تبیین یک نظریه تام و کامل معماری نیست زیرا تنها هنگامی می‌توان چنین ادعایی داشت که آن با آموزش و آزمایش همراه شود.

تیموتی میشل فضای خارجی یا واقعی را به شرق تشبیه می‌کند[1]. چرا؟ او می‌گوید فضای خارجی صرفاً 'هست'. همانند «شرق» که صرفاً 'هست'. این تعبیر تیموتی میشل خلاف حقیقت واقع و اسم شرق و جهان شرق و آسیاست. ایشان با این تعبیر جانب‌داری از اروپا می‌کند درحالی‌که نادیده می‌انگارد خورشید از فضای شرق سربرمی‌آورد و سرانجام در فضای مغرب غروب می‌کند. انتظار نور از جانب مشرق است نه از جانب مغرب. تیموتی می‌گوید در شرق هنوز ذوات و مفاهیم به تاریخ وارد نشده‌اند[2]. شرق یک صورت محض بدیعی از واقعیت خارجی است که جهان به‌مثابهٔ جایگاه تجلی آن را ظاهر می‌سازد. ما به تیموتی توصیه می‌کنیم این عقیده تاریخی خود را به گونه‌ای برهانی سازد که با بدیهیات جغرافیای زمین «شرق» در تنافی و تعارض نباشد. استعاره نور و اشراق بالذات منسوب به شرق است و نه غرب.

در مشاهده اشراقی فضا، انسان طبیعت نوری خود را در فرآورده‌های معماری بهتر ادراک خواهد کرد. علاوه بر این، فضای نوری اشراقی، مکان‌های بنیادی معماری را افزایش می‌دهد و نه کاهش. فضای اشراقی در اثر اتصال پس از انفصال به وجود نمی‌آید، بلکه در اساس چنین فضایی توانایی فروریختن مکان‌ها در نور است.

بدیهی است یک چنین نظریه‌ای از معماری اشراقی هنوز در یک ساختمان به نحو تام و تمام مصداق نیافته و اتفاق نیفتاده چه رسد به معماری و شهرسازی در حد یک شهر و تا چه رسد به اینکه این نظریه نوری در قلمرو دوره‌ای- فراتاریخی و تمدنی بسط و مطرح شود. بااین‌همه به رغم این‌که اصول خاص اشراقی در سنت معماری ما به صورت مدون و مقنن جای نیافته است اما وضع ایجابی فرهنگی و معماری سنتی ما نسبت به اصول متافیزیکی راه را برای چنین برداشتی امکان‌پذیر می‌سازد. تاریخ‌نگاری و نظریه‌پردازی راجع‌به معماری با اصل «نور» شیوه دیگری می‌یابد. بدون چون‌وچرا مطالعه معماری‌های گوناگون در جهان با ملاحظه «نور» به‌مثابهٔ یک اصل جهت و تعین خاصی می‌یابد. نسبت میان معماری حقیقت و زیبایی در ذیل اصل «نور» و مفروع آن است. اصل نور خودبه‌خود، در تعریف و در واقع امر، ضد ابهام و تاریکی و به‌هم‌ریختگی است. در معماری اشراقی بیش از هر چیز نام جلالی و جمالی خداوند یعنی «نورالانوار» است که همچون منشأ هستی و خلقت و مرجع مظاهر نوری آشکار می‌شود و نه خداوند «معمار جهان»[3] که اسم و نام غیر تنزیلی حاکم بر معماری اواخر قرون وسطی و کلاسیک و آغاز دوره جدید است. معماری را در فضاهای قدسی و دینی تجربه کنیم. کلیساهای گوتیک نسبت به این اصل تئولوژیک خاموش‌اند. می‌توان گفت آیزنمان و الدوراس بیشتر به مفاهیم اشراقی آشنایند تا معماری گوتیک.

ذکر این نکته نباید فروگذاشته گردد که ساخت معماری نوری در مقابله با فضای معماری هوشمند نیست. اتفاقاً بسیاری از مفاهیم و اشکال فضای معماری مجازی در بنیاد همراه با فضای نوری‌اند. میزان حضور نور، اشکال نوری، تعدد و تکثر در سطوح با تکنولوژی هوشمند بهتر دست‌یافتنی‌تر می‌نماید. به لحاظ نظری ساختمان نوری غیرقابل ساخت نیست اما نور که از نظر فیزیکی قابل ساخت است از نظر ماهوی همچون اصل فضا غیرقابل

1. Mitchell Timothy, *The Other: Art history And / As Museoligy*, p. 465.
2. Ibid.
3. Architecticus Moundos

ساخت است. ما همان گونه که فضا را نمی‌سازیم نور را هم نمی‌سازیم بلکه مقدمات ظهور آن را با اسباب تکنولوژیک پایه‌ریزی می‌کنیم. مباحث معماری اشراقی به‌طورکلی قابل کاربرد و مطابقت در دو سبک سنت‌گرایی و سبک پیشرو است. قوانین و استانداردهای مندرج در آن می‌تواند به معماری‌های هر دو دوره منطبق شود.

اشراق نوری در فضاهای معماری

در معماری مفروض اشراقی، پیش از هر چیز دیگر باید به خاطر بسپاریم که این نور پایین نیست که به نور بالا مسلط و محیط است بلکه در برابر این نور بالا است که به نور پایین محیط مسیطر است. علاوه بر این در چنین معماری فضاها باید به‌گونه‌ای تعریف و تعیین شود که شوق انسان را به جانب فضای نور بالا برانگیزد. قدرت نور از بالاست. نور بالا به گونه‌ای است که ظهور آن از ظهور نورهای سافل و دانی شدیدتر و قوی‌تر است. اشراق نور بالا و عالی مستلزم فاصله شیئی فضایی از منبع نوری نیست.

در فلسفه اشراق نور حاصل از نورالانوار در نور مجرد نور سانح خوانده می‌شود. نور سانح نور عارض است ولی نور عارض متحصر به نور سانح نیست. نور در اجسام نیز نور عارض است؛ بنابراین در معماری اشراقی به‌هرحال ما با نور مادی، نور فیزیکی و یا نور طبیعی که به اصطلاح نور عارضی خوانده می‌شود سروکار داریم.

در محل واحدی می‌تواند انوار و اشراقات نوری فراوانی رخ دهد ولی این بدان معنی نیست که جسمی که این اشراقات را می‌پذیرد با توارد بیشتر این نورها، آشکار گردد.

در ساختمانی با فضایی اشراقی مشاهده نور همان شعاع آن نیست. المشاهده غیر فیض الشعاع. شعاع چنانچه بر جسمی افتد در آن نور را شدید کند اما مشاهده آن فضایی که ما را به مراتب اعلی نوری یکی بعد از دیگری رهنمون کند هیچ‌گاه به نحو مستقیم به سبب همان شعاعی نیست که به اجسام و سطوح افتد و آنها را نورانی سازد. از طرف دیگر در معماری اشراقی باید که دید و مشاهده انسان به سوی بالا و برتر باشد و این میل در او به وجود آید که به جانب فضاهای لطیف‌تر و نورانی‌تر هدایت شود[1]. درحالی‌که اشراق نور غیر از مشاهده انسان است. اشراق نور از جانب منبع متعالی به جانب تیرگی‌ها است و مشاهده از جانب انسانی به طرف فضاهای اعلی‌تر. پس نباید چنین پنداشت که انسان در فضای اشراقی همان و همان را بنگرد که از آن شعاع خارج شود. خروج شروع غیر از وقوع مشاهده است. مشاهده ما را به نور هدایت کند درحالی‌که اشراق نور را به اجسام، فضاهای تاریک و حایل‌ها برانند.

شیخ اشراق شعاع نور را جسمانی نداند. اگر شعاع نور جسم می‌بود از منشور گذر نمی‌کرد و پنهان می‌گشت. چنانچه شعاع نور جسمانی بود هنگامی‌که شعاع از خورشید برمی‌خاست جرم خورشید نقصان می‌یافت. او گوید چنانچه شعاع همان جسم باشد جز بر زوایای قائم حاصل نمی‌شد و امکان رویت آن از جهات مختلف حاصل نمی‌گشت. اختلاف جسم و نور این است که نور برخلاف جسم در جهات مختلف حرکت می‌کند.

اختلاف‌نظر درباره طبیعت و ذات نور همچنان باقی است[2]. آیا همچنان که نیوتن می‌پنداشت نور متشکل از اجزاء یا ذراتی است که توسط منبع نور رها می‌شود و می‌تواند فضای خالی را طی کند یا اینکه نور امواجی است که به واسطه اتری که فضا را پر کرده است انتقال می‌یابد. (عقیده کریستیان هویگنس چنین است). چنانچه نور جسمانی بود اضواء منابع گوناگون درهم انبوه و غلیظ و متعمق می‌گردید و به نسبت افزونی این اضواء بر عمق آن افزوده می‌شد حال‌آنکه چنین نیست. شیخ اشراق می‌گوید انتقال نور انتقال از محلی به محل دیگر نیست و نور انتقال نیابد بلکه نور به واسطه جسم شفاف همچون هوا عبور می‌کند.

ورود نور اشراقی

نور سبب می‌شود که اجزاء ساخته، بخش‌های تعریف شده و هویت‌های موردنظر جزئی و کلی در ساختمان همچون نور، نورانی شود. در معماری اشراقی نور فقط برای عرضه[3] عرضه نمی‌شود. نور در اینجا برای نشان دادن اشیاء نیست بلکه برای بی‌نشان ساختن اشیاء است. در این معماری نور جهت[4] اجزاء ساخته و وضع[5] اجزاء

---

۱. برای مثال باید بگویم از طرح‌های برگزیده مسابقه یادمان شیخ اشراق طرح احمدرضا آی و کیوان منیری بر روی جلد بوطیقای معماری انتونی سی، آنتونیاس ترجمه احمدرضا آی، تهران: انتشارات سروش، ۲۰۰۲، به جز بازی با سطوح منعکس کننده نور هیچ اثری از مفاهیم بنیادی شیخ اشراق را در آن نخواهید یافت.

2. Richard Padovan, *Proportion, Science, Philosophy, Architecture*, London: E & FN SPON, 1990, p. 260.

3 .Exposure

4 .Orientation

5 .Mood

ساخته را نورانی می‌سازد و برای درک زیبایی‌شناختی فضا باید دوباره به نور اندیشید. در این معماری ادراک عمق و بعد بدون نور گرچه نفی نمی‌شود اما ترجیح ندارد. البته ورود اشراقی نور به جسم و قطعه‌ای که نورگیر است سبب تجرد آن جسم و قطعه، همچون دریا، دیوار، کف و سقف نمی‌شود زیرا به‌هرحال اجسام و مواد هیچ‌گاه به تجرد درنمی‌آید و تنها صورتی که هر جسم ماده، شیئی ساخته به خود می‌گیرد می‌تواند به امر مجرد شبیه شود و ماهیت نوری یابد. یک دیوار، چه چوب باشد یا آهن و یا از پلاستیک و یا از گچ باشد از آن روی که جسمانی است تجرد نوری نخواهد یافت؛ بنابراین شعاعی که بر روی کف بر سنگ سختی می‌افتد نور بودن آن شدیدتر منعکس می‌شود تا یک جسم لطیف همچون فضای هوایی که از طریق آن نور پنجره وارد عمارت شبستان می‌شود.

نور دارای مراتبی است. در سینما مرکزی که به نظر بعیدترین نقطه است نورانی‌ترین نقطه است. نزدیک‌ترین فضاها به ما همان اجسام ماست که تاریک‌ترین نقاط و اشیاءاند. برای درک عمق بر صفحه باید تابع جریان از سیاهی به روشنایی بود. متخصصان سینما نور را به شدید و نرم تقسیم می‌کنند. نور شدید سبب پدیدار شدن سایه‌های تیره و شدید می‌شود. ولی نور نرم سایه‌های خفیف ایجاد می‌کند و نرم‌ترین نور دیگر سایه ندارد[1]. ما می‌گوییم نور از فضایی به فضای دیگر و از آن فضا به فضای سوم و از سوم به چهارم وارد شود تا آنجا که نتوان مراتب فضایی نوری را شمارش نمود. هر مرتبه فضایی نسبت به مرتبه فروتر نورانی‌تر و نسبت به مرتبه فراتر کم‌نورتر است. پس فضاهای نوری درهم نمی‌تنند و از هم سبقت نمی‌گیرد زیرا هر فضایی در جای خود است و از مرتبه خود تمرد نکند. هر مرتبه پایین‌تر نور از مرکز نور اعلی را به توسط مرتبه بالاتر خود دریابد. نور به وساطت مرتبه به مرتبه ادراک و دریافت شود. اما نباید نادیده گرفت که فضای مرتبه مادون هم از فضای مرتبه مافوق بی‌واسطه خود نور دریافت کند و هم از فضای مافوق بلاواسطه و ازاین‌رو مرتبه فضای دون در قبول نور و ولع به نور از مرتبه بالاتر خود بیشتر است. این فضا همه نور مراتب برتر را بی‌واسطه و باواسطه دریافت می‌کند اما همچنان در مظهریت نور ضعیف‌تر از مرتبه بالاتر است. همین امر خود اشاره به ذاتی بودن ظهور نوری است.

این نور که ساختمان را پر می‌کند فی‌نفسه غنی نیست زیرا اگر این نور غنی بود به در و دیوار محتاج نبود تا خود را بنمایاند. پس این نور، نور فی‌نفسه نیست اما همین نور آن‌چنان‌که اشیاء و مکان‌های یک عمارت را روشن می‌سازد؛ از این اشیاء و مکان‌ها نیست.

همان گونه که در درهای شیشه‌ای، پنجره‌ها و ستون‌های شیشه‌ای مشاهده می‌کنیم ظهور نور برای خود آن به ماده و هیئت دیگری نیاز ندارد. اما اجزاء انضمامی خود قائم به‌نفس خود است. آن عین ماده و برزخ این اجزاء است. یک ستون، یک حایل و یک حاجز نه از آن نظر که سودمند برای کاری در ساختمان است بلکه ازآن‌رو که از ماده است عین برزخ است. هیئت نوری برزخ قائم به خود نیست اما خود برزخ قائم به خود است.

با نورهای عارضی اشیاء و اجسام برای دیگری ظاهر می‌شوند. اینکه با نور عارضی شیئی برای دیگری ظاهر می‌شود به این معنی نیست که برای خود آشکار باشد. حتی یک حایل شیشه‌ای که به نظر می‌رسد برای خود ظاهر است برای خود ظاهر نیست بلکه تنها در یک عمارت به این منظور به کار می‌آید تا چیزهای آن سوی دیگر خود از نور بهره‌مند باشند. پس آن حایل شیشه‌ای همچون اشیاء مادی دیگر برای ظهور بر ما نیازمند نور است و خودبه‌خود ظاهر نیست. تفاوت حایل شیشه‌ای تنها با اشیاء مادی دیگر این است که آن بر خود مخفی نیست، بلکه آن بر خود ظهور دارد زیرا آن خودبه‌خود مانع ظهور نیست.

پرسش در این زمان این است آیا می‌توان ساختمان نمونه‌ای ساخت که منابع نوری که آن را در اجزاء مختلف آن با نسبت‌های معینی روشن می‌سازد از اصل ساختمان منفک نباشد، ساختمانی کاملاً کریستالی. این ساختمان دیگر همچون کریستال‌سیتی در ایالت ویرجینیا نیست که صرفاً نام و اسمی مستعار دارد، بلکه به‌راستی یک کریستال‌بلدینگ و یک کریستال‌هاوس خواهد بود. شاید بخش‌هایی از کافه تریای کاندناست نیویورک[2] مثال خوبی برای تمییز قدرت اشراقی فضای نوری باشد.

ایده نور را می‌توان در یک اثر معماری به وجود آورد. به این معنی عمارت اشراقی مظهر متافیزیک نور است و به راستی آنتونیاس از این حقیقت غافل مانده که کل متافیزیک به حوزه ناشناخته‌ها تعلق ندارد. از ایشان

---

۱. *نورپردازی در سینما*، کریس مالکیه‌ویج، ترجمه احمد وخشوری، تهران: انتشارات گلبرگ، ۱۳۷۰، ص. ۱۶۷.

2. Conde Nast Cafeteria, New York, Gehry Partners

می‌پرسیم آیا متافیزیک نور نیز به ناشناخته‌ها بازمی‌گردد درحالی‌که بنیادی‌ترین تعریف نور یعنی تعریف ظاهر لنفسه و مظهر لغیره از همه تعاریف وجودی آشناتر و بدیهی‌تر است[1].

در یک کلام معماری اشراقی یک معماری ضد راز و ضد استعاره‌ای است. همه چیز را باید آن‌چنان‌که شرقی است، تعریف کرد و ساخت. در زبان این معماری روشنی جای استعاره را می‌گیرد و همه چیز برای دیدن و دیده‌شدن به کار می‌آید.

۱. بوطیقای معماری، ص. ۹۸.

منابع و مآخذ:

- Alperson, P. (1992). The philosophy of the visual arts
- Hall, A. R. (1993). *All was light: an introduction to Newton's Opticks*. Oxford University Press, USA.
- Davey, N. (1999). *Interpreting visual culture: Explorations in the hermeneutics of the visual*. Psychology Press.
- Hall, R. W. (1974). Plato's Theory of Art: A Reassessment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 33*(1), 75-82.
- Vasseleu, C. (1998). *Textures of light: Vision and touch in Irigaray, Levinas and Merleau Ponty*. Routledge.
- Wilson, G. M. (1986). *Narration in light: Studies in cinematic point of view*. Johns Hopkins University Press.
- *Textures of light: vision and touch in Irigaray, Levinas, and Merleau- Ponty*, Cathryn Vasseleu, London; New York: Routledge, 1998.
- *Colour and colour theories*, Christine Franklin, New York: Arno Press, 1973.
- *All was light: an introduction to Newton's Optics*, A. Rupert Hall. Oxford: Clarendon Press; New York; Oxford University Press, 1993.
- *Painting with light*, John Alton, Berkeley; University of California Press, 1995.
- *Narration in light: Studies in Cinematic Point of View*, George. M. Wilson, Baltimore; The Johns Hopkins University Press, 1992.
- *Space and geometry: In the light of physiological, psychological and physical inquiry*, Ernst Mach; Translated from the Germany by Thomas J. Mc Cormack, Illinois: The Open court publishing company, 1988.
- *Interpreting visual culture*: explorations in the hermeneutics of vision.
- *The Philosophy of the visual arts*.
- *Plato's theory of art*.

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2020.44494

بررسی گونه‌شناختی چراغ‌پایه‌های فلزی دورهٔ میانی اسلامی در ایران

دکتر طاهر رضازاده*[1]
۱. استادیارِ گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۲/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۵/۲۱
صفحه ۲۰-۳۱

چکیده:

بیان مسئله: چراغ‌پایه‌های فلزی، از سدهٔ چهارم هجری به این سوی، از جملهٔ شاخص‌ترین نوع وسیله‌های روشنایی دورهٔ اسلامی در ایران به‌شمار می‌روند. چراغ‌پایه‌ها، همان‌گونه که از نامشان پیداست، پایه یا ایستنده‌ای بوده‌اند که پیه‌سوزی بر روی آنها قرار می‌گرفته است. این وسیله‌ها در روند تکامل خود از طرح‌های شاخصی برخوردار شده‌اند که شناخته‌شده‌ترین آنها با روپایه‌های کاودیسی‌شده و پایه‌های چمباتمه‌زده از اشکال درخشان سده‌های پنجم و ششم هجری به‌شمار می‌رود. مسئلهٔ عمده‌ای که این تحقیق بدان می‌پردازد بررسی و پی‌گیری روند تحولات طرح چراغ‌پایه‌های فلزی دورهٔ اسلامی در ایران و شناسایی مهم‌ترین ویژگی‌های گونه‌شناختی آنها است.

هدف مقاله: براین‌اساس، این مقاله بر آن است تا با مطالعهٔ مهم‌ترین تحولات و تغییرات ایجاد شده در شیوهٔ طراحی چراغ‌پایه‌های فلزی دورهٔ اسلامی مسیری را که هر کدام از آنها از ابتدای دورهٔ اسلامی تا حدود سدهٔ هفتم هجری طی کرده‌اند شناسایی و ترسیم کند.

سؤال مقاله: بارزترین گونه‌های چراغ‌پایه‌های فلزی تولید شده در ایران دورهٔ اسلامی چه ویژگی‌هایی دارند؟

روش تحقیق: برای انجام این پژوهش از روش تحقیق توصیفی تحلیلی استفاده و درصد بسیار زیادی از اطلاعات موردنیاز به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. همچنین، در این پژوهش، برای تبیین تحولات صورت‌گرفته در انواع و گونه‌های مختلف چراغ‌پایه‌های فلزی ایرانی‌اسلامی از معیارهای خاصی بهره گرفته‌ام که کمار ویاس برای بررسی نظام‌مند تاریخ تحولات اشیا پیش روی محققان نهاده است.

نتیجه‌گیری: پس از انجام بررسی‌های لازم، درنهایت، مهم‌ترین تحولات طراحی چراغ‌پایه‌های فلزی دورهٔ اسلامی ایران طی سه گونهٔ متمایز شناسایی و دسته‌بندی شده است: گونهٔ اول چراغ‌پایه‌هایی با روپایه‌های کاودیسی‌شده و پایه‌های چمباتمه‌زده را شامل می‌شود؛ گونهٔ دوم، دربرگیرندهٔ چراغ‌پایه‌هایی با روپایه‌های گنبدی‌شکل با پایه‌های چمباتمه‌زده است و، نهایتاً در گونهٔ سوم، چراغ‌پایه‌هایی با پایه‌های گنبدی‌شکل را معرفی می‌کند. در آخر مشخص شد که هم‌زمان با رواج و رونق شمعدان‌های زنگوله‌ای شکل مشهور دوران اسلامی در ایران تحول طراحی چراغ‌پایه‌ها متوقف شده است؛ به‌نظر می‌رسد محبوبیت روزافزون شمعدان‌های فلزی این دوره موجب کاهش استفاده از این چراغ‌پایه‌ها شده است.

واژگان کلیدی: لوازم روشنایی پیشامدرن، چراغ‌پایه، فلزکاری، ایران، دورهٔ اسلامی.

* Tahirrizazadeh@gmail.com | ۰۹۱۲۷۹۵۵۳۷۳

Article Research Original

10.30508/FHJA.2020.44494

A Typological Study on Iranian Metal Lamp Stands from Medieval Islamic period

Dr. Taher Rezazadeh*[1]

1. Assistant Professor of Art Department, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

Received: 16/5/2020
Accepted: 11/8/2020
Page 21-31

Abstract:

Iranian metal lamp stands, especially from fourth century onwards, are considered as one of remarkable pre-modern lighting devices from medieval Islamic period. They are, as it is clear form their names, kinds of tall stands on which they would put an oil lamp to make a space as light as possible. During medieval Islamic period, forms and designs of Iranian metal lamp stands have gone through major changes and developments. Among their outstanding forms there are lamp stands with concave bases and hooked feet, which have been appeared and flourished during fifth and sixth century A. H. While Lamp stands probably appeared for the first time in the early Islamic period in Iran, their exact origin is not clear. They may be derived from some neglected forms of ancient Iran or from other neighbor cultures of Islamic Iran like Byzantine. In all it is undeniable that these products featured by Iranian design culture in the Islamic period.

Therefore, the main problem to which this study has been dedicated is to depict the process of developments of Iranian metal lamp stands from Medieval Islamic period and thus to introduce their main typological characteristics. This essay studies on the developmental process and typological characteristics of metal Lamp stands from Islamic period in Iran. In this research, we tend to either figure out the step by step evolution process of these Lamp stands or show how to study the other historical devices.

The main question of this research is what the typological characteristics of metal lamp stands of Iranian design are. Here, in order to go through this question, I have applied descriptive analytical method of research. The method of data gathering for this inquiry, therefore, is obviously that of desk study. Thus, I have followed and considered the development process of mostly bronze and brass Lamp stands from medieval Islamic Iran. And, studying the most important changes in design styles, the route that they have passed from the beginning of the Islamic period until eight century A. H., is recognized and depicted. Furthermore, I have decided to choose a new approach to the history of object's design suggested by Vyas, an Indian scholar. According to Vyas, in order to be a major landmark a moment in the history of an object should indicate five kinds of changes: changes in design and structure of devices; changes in appearance of them; changes in methods of manufacturing; changes in the ways they have been used; and finally changes in objects' relationship with their users. Therefore, according to these principles the most important change

* Tahirrizazadeh@gmail.com | 09127955373

steps during development process of Iranian lamp stands from Islamic period can be characterized in three main typological groups. While first group contains lamp stands with concave bases and hooked feet, the second one consists of lamp stands with domed bases and hooked feet. And, Finally in the third group there are lamp stands only with domed bases and no hooked feet.

It seems that, due to expansion in cultural and political relation of Islamic society and Byzantine world, the prototype of lamp stands has emerged under the Mediterranean influences. There has been survived candlesticks from Byzantium that share a great deal of elements with our lamp stands from group one. Especially, concave bases has to mentioned here. Nevertheless, at the same time, one can speak of the influences coming from pre Islamic Iranian design features when it comes to hooked feet. These characteristic feet are always present in the design of lamp stands and only disappear in the objects of the third group. The other characteristic feature in the design of these devices are their tall shafts. Although rarely are they intact, but it is clear that some of them are modular with globular units, while others are made of pierced metal sheets. The influences of architectural columns are evident in design of some of these shafts. Bases are also important. Whereas, bases of lam stands in the first group are characteristically concaved, bases in the second group have been through a remarkable change and introduced simple domed shapes on hooked feet. Still in the third group, these doomed shaped bases have become stepped in profile. At the end, it was revealed that the design development process of Iranian lamp stands of medieval Islamic period has been ceased as soon as their application has been reduced in Iranian society. It has been observed that the cessation of these lighting devices has coincided with the flourishing industry of known Islamic candlesticks manufacture.

Key Words: Pre-Modern Lighting Utensils, Lamp Stand, Metalwork, Iran, Islamic Period

References

Allan, James W.(1986) *Metalwork of the Islamic world; The Aron Collection.* London: Soteby.

An Excerpt Survey of Ten Thousand Years of Persian Art and Civilization (1386) Tehran: Iranian National Museum.

Bear, Eva (1983) *Metalwork in Medieval Islamic Art.* New York: State university of New York Press.

Burhan (1376) Burhan-e Qaate. Edited by Mohammad Moein. Tehran: Amir Kabir.

Dehkhoda, AliAkbar (1377) *Dehkhoda Lexicon*. Edited by Mohammad Moein and Seyyed Jafar Shahidi. Tehran: Tehran University Press.

Ehsani, Mohammad Taghi (1390) *Seven Thousand Years of Metal Working in Iran.* Tehran: Entesharat Elmi va Farhangi.

Gorgani, Omm al-Banin (1375) "History of Light and Lighting Devices in Islamic Art." Supervised by Mohammad yousuf Kiani, Unpublished M A dissertation, University of Tehran.

Harari, Ralph.(1977) "Metalwork after the Early Islamic World", in Arthur Upham Pope (ed.) *A Survey of Persian Art,* pp. Tehran: Soroush press.

Ibn Batutah (1376) *Ibn Batutah's Travelogue.* translated into Persian by Mohammad Ali Movahhed. Tehran: Nashr-e Agah.

Loukonine, Vladimir & Lavnov, Anatoli (2003) *Persian Art; Confidential Concepts.* London: Sirocco.

Melikian-chirvani, Assadullah Souren (1982) *Victoria and Albert Museum Catalogue: Islamic Metalwork of the Iranian World 8-18th Centuries.* London: Her Majesty`s btationary office.

Michaelis, Ronald F. *(1997) Old Domestic Base-Metal Candlesticks from the 13th to 19 Century, produced in Bronze, Brass, Paktong and Pewter.* Woodbridge: Antique Collector`s Club.

Mir Jamal al-Din Hussain b. Fakhr al-Din Hasan Anjou Shirazi (1359) Jahangiri Lexicon. Edited by Rahim Afifi. Mashhad: Mashhad University Press.

Pope, Arthur Upham (ed.) (1977) *A Survey of Persian Art.* Tehran: Soroush press.

Vyas, H.Kumar (2006) "DesignHistory: An Alternative Approach". *Design Issues.* Vo.22, No.4: 27-34.

Ward, Rachel (1384) Islamic Metalwork. Translated into Persian by Mahnaz Shayestehfar. Tehran: Islamic Art studies Institute.

Watson, Oliver (2004) Ceramics from Islamic Lands. London: Thames & Hudson in association With The al- sabah Collection Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum.

مقدمه و بیان مسئله

چراغ‌پایه‌های فلزی، از سدهٔ چهارم هجری به این سوی، از جملهٔ شاخص‌ترین طرح وسیله‌های روشنایی دورهٔ اسلامی در ایران به‌شمار می‌روند. برای این وسیله‌ها که به احتمال فراوان در اوایل دورهٔ اسلامی پدیدار شده‌اند، ریشه و خاستگاه دقیقی نمی‌توان تصور کرد. آنها شاید از شکل‌های فراموش‌شدهٔ ایران باستان بوده باشند، یا چه‌بسا از طرح‌های موجود در سایر فرهنگ‌ها -مثلاً بیزانس- برگرفته شده باشند. به هر روی، تکامل طراحی و توسعهٔ این وسیله‌ها در بستر فرهنگ ایرانی در دورهٔ اسلامی کاملاً آشکار است. چراغ‌پایه‌ها، همان‌گونه که از نامشان پیداست، پایه یا ایستنده‌ای بوده‌اند که پیه‌سوزی بر روی آنها قرار می‌گرفته است. این وسیله‌ها در روند تکامل خود از طرح‌های شاخصی برخوردار شده‌اند که شناخته‌شده‌ترین آنها با روپایه‌های کاودیسی‌شده و پایه‌های چمباتمه‌زده از اشکال درخشان سده‌های پنجم و ششم هجری به‌شمار می‌رود.

مسئلهٔ اساسی این تحقیق عبارت است از چگونگی و چرایی تحول فرم چراغ‌پایه‌های دورهٔ اسلامی در ایران. در این راستا، مقالهٔ کنونی سعی بر آن دارد تا گام‌های تغییرات ایجاد شده در مسیر توسعه و تکامل طرح چراغ‌پایه‌ها را مطابق رویکرد کمار ویاس مطالعه و ترسیم نماید. هدف از انجام چنین کاری نیز شناسایی شیوه‌های موجود در طراحی چراغ‌پایه‌ها و چگونگی تأثیرپذیری آنها از عوامل مختلف فرهنگی- اجتماعی پیرامون خود است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ چراغ‌پایه‌های دورهٔ اسلامی در ایران تحقیق جداگانه و کاملی صورت نگرفته است. تنها در میان مطالب مربوط به فلزکاری اسلامی اشاره‌های کوتاهی به این موضوع شده است. در میان مهم‌ترین و برجسته‌ترین کارهای صورت‌گرفته، یکی مطلبی از ملیکیان شیروانی در کتاب فلزکاری اسلامی در جهان ایرانی از سده‌های ۸ تا ۱۸ میلادی است و دیگری نوشتهٔ کوتاهی از ایو بئر در کتاب فلزکاری اسلامی سده‌های میانه.

ملیکیان شیروانی (۱۹۸۲: ۵۶) چراغ‌پایه‌های رایج در مکتب خراسان دوم -سدهٔ ششم تا هشتم هجری- را به سه دسته بخش‌بندی کرده است: (۱) گونهٔ اول چراغ‌پایه‌هایی با روپایه‌های کاودیسی، کنده‌کاری و مس‌کوب و نقره‌کوب، با پایه‌های چمباتمه‌نشین را شامل می‌شود که روی آنها، از روی هم قرار گرفتن قلمبگی‌های همسان، میله‌هایی ایجاد شده است. (۲) گونهٔ دیگری از این چراغ‌پایه‌ها به اواخر سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم هجری مربوط می‌شوند. این‌گونه از چراغ‌پایه‌ها، در اصل، تداوم اولین نمونه‌های سامانی است که از یک میلهٔ استوانه‌ای تشکیل شده است. پایین و بالای این میله به‌وسیلهٔ یک قلمبگی هم‌شکل محدود شده و در بالای آن صفحهٔ مسطحی قرار گرفته است. اینها نیز، همانند گونهٔ اول، پایه‌های چمباتمه‌نشینی دارند که زیر روپایهٔ گنبدی‌شکلی قرار گرفته‌اند. (۳) گونهٔ سوم چراغ‌پایه‌ها پایه‌هایی به شکل گنبد کامل دارند که در آنها دیگر از روپایه‌های پیشین خبری نیست. در بالای این پایهٔ گنبدی میلهٔ لوله‌ای شکلی ایستاده است.

بئر (۱۹۸۳: ۱۰)، برخلاف ملیکیان شیروانی، معتقد است، «چراغ‌پایه‌های اوایل دورهٔ اسلامی در فن، همچون

در طرح و تزیینات، تداوم سنت چراغ‌سازی مدیترانه‌ای و بیزانسی‌اند.» اشکال تکامل‌یافته‌تری از این چراغ‌پایه‌ها در سده‌های بعدی در مصر رواج یافته است. در بررسی این شکل‌ها تحول الگوهای اشاره شده مشهود است. در میله‌ها و روپایه‌ها نیز تأثیر نمونه‌های ایرانی دیده می‌شود. اگرچه پایه‌های مشهور این آثار از ویژگی‌های بارز صنعتگری ایرانی محسوب می‌شود، بااین‌حال، مدرک قانع‌کننده‌ای مبنی بر قدمت این‌گونه از پایه‌های سه‌گانه در ایران وجود ندارد. بلکه، به نظر می‌رسد آنها، جدای از ملاحظات منطقه‌ای، به‌طور هم‌زمان در نواحی متعددی توسعه یافته باشند. روپایهٔ برخی از چراغ‌پایه‌های ایرانی اوایل سده هفتم هجری، از نظر بئر (۱۹۸۳: ۱۴)، تفسیر دیگری از برگ‌های بیزانسی هستند. اما هنرمندان ایرانی به‌جای انتقال آشکار این شکل‌ها شیوهٔ دیگری را به‌کار گرفته‌اند. آنها برگ‌ها را مسطح کرده و لبه‌ها را از بین برده‌اند. بقیهٔ بخش‌ها و برجستگی‌های مجسمه‌وار را هم طوری تغییر داده‌اند که بتوان بر روی آنها تزییناتی اعمال کرد.

بعد از سدهٔ هشتم هجری پایه‌های سه‌گانهٔ مورد بحث، جایگاه خود را از دست دادند. جای آنها را شمعدان‌هایی به شکل مخروط سر بریده گرفتند که از اوایل سدهٔ هفتم هجری در بیشتر نقاط جهان اسلام به‌کار گرفته شده‌اند و الگوی محبوب سده‌های متمادی بعدی گردیده‌اند (بئر، ۱۹۸۳: ۱۸).

مباحث نظری تحقیق

چراغ‌پایه چه بوده و چه کاربردی داشته است؟

ملیکیان شیروانی (۱۹۸۲: ۳۸۴) چراغ‌پایه را نگه‌دارنده‌ای، با سه پایه، برای چراغ می‌داند. همان‌گونه که ملیکیان شیروانی (۱۹۸۲: ۳۸۳) می‌گوید این واژه در مقدمات الادب زمخشری در برابر مناره آمده است. با آن که زمخشری معنی دیگری برای مناره ننوشته است، اما بدین ترتیب می‌توان شکل چراغ‌پایه‌ها را حدس زد که به صورت مناره‌های اولیه از یک میلهٔ بلند استوانه‌ای‌شکل تشکیل شده بوده‌اند. مناره در اصل جای نور و روشنایی است (دهخدا، ذیل «مناره»). برهان قاطع (ذیل «چراغ‌پایه») چراغ‌پایه را چیزی دانسته است که روی آن چراغ می‌گذارند.

چراغ‌پایه‌ها وسیله‌های جداگانه‌ای برای روشنایی محسوب نمی‌شوند. آنها پایه‌های بلندی بوده‌اند که روی آن چراغ پیه‌سوزی قرار می‌گرفته است و احتمالاً منظور از این کار بالا بردن گسترهٔ روشنایی چراغ‌ها بوده است (گرگانی، ۱۳۷۶: ۵۳). شکل کلی آنها عبارت است از میلهٔ باریکی که بر بالای روپایهٔ ساده یا کاودیسی شده‌ای قرار می‌گیرد. این میله از بالا به صفحهٔ گردی ختم می‌شود که نگه دارندهٔ چراغ است. همان‌طور که ملیکیان شیروانی (۱۹۸۲: ۷۸) نشان می‌دهد، ادعای بالا از دو طریق به اثبات رسیده است. اولی مربوط به کشف چراغ‌پایه‌ای از مخفی‌گاه میمنه است که پیه‌سوز آن هنوز روی صفحهٔ گرد بالای میله بر جای مانده بود؛ و دومی تصویری است از نسخه‌ای از کتاب الترياق، مربوط به اواخر سدهٔ ۶ هجری. چراغ‌پایه‌های مشابهی را در تصاویر کتاب مقامات حریری مربوط به سدهٔ ۷ هجری نیز می‌توان دید. در این تصاویر، اغلب پیه‌سوزهای روی چراغ‌پایه‌ها با دقت جالب توجهی نقاشی شده‌اند (نک: بئر، ۱۹۸۳: ۷-۸). علاوه‌براین، بئر (۱۹۸۳: ۷) باتوجه‌به گزارش سفرنامهٔ سدهٔ هشتمی ابن بطوطه چنین نتیجه می‌گیرد که وی در دیدار خود از انطالیهٔ ترکیه، در یکی از خانقاه‌ها، چراغ‌پایه‌هایی دیده است که بر بالای میلهٔ مرکزی آنها، پیه‌سوزی بر روی صفحهٔ گردی نشانده شده بود. ابن بطوطه (۱۳۷۶: ۳۴۸) می‌نویسد: پیه سوز [که شبیه مناره است]، چراغ مسی سه پایه‌ای است که بر سر آن فتیله‌دانی از مس کار گذاشته‌اند و در میانهٔ آن لوله‌ای قرار دارد که فتیله را از میان آن می‌گذرانند. ظرف پیه‌سوز را از پیه مذاب پر می‌کنند و در ظرف مسی پر از پیه که در کنار چراغ نهاده‌اند یک عدد مقراض نیز برای چیدن سر فتیله می‌گذارند و آنکه مواظب اصلاح و تربیت آنهاست، چراغچی نامیده می‌شود.

به‌نظر می‌رسد ابن بطوطه کل مجموعهٔ چراغ‌پایه و چراغ فلزی روی آن را یک جا پیه‌سوز دانسته است. از سوی دیگر فرهنگ قدیمی جهانگیری معنی دومی را به چراغ‌پایه افزوده است: «اسبی را گویند که دست‌ها را برداشته به دوپا ایستاده باشد» (فرهنگ جهانگیری، ذیل «چراغ‌پایه»). استفاده از چراغ‌پایه به این معنی در ادبیات فارسی نیز مشاهده می‌شود. به‌عنوان‌مثال شعر زیر از امیر خسرو دهلوی که در فرهنگ پیش‌گفته آمده است:

بـــراق همـــت والای تو بگـــرم روی
چراغ‌پایه کنان بر سپهر جست بتاز

همچنین در همین فرهنگ «ایستادن بز بر روی دو پای خود» نیز، چراغ‌پایه معنا شده است (فرهنگ جهانگیری،

۱۳۵۹، ذیل «چراغ‌پایه»)؛ مانند بیت زیر از مولوی که در همین فرهنگ آمده است:

تو بز نه‌ای که برآیی چراغ‌پایه بازی
که پیش گلهٔ شیران چو نره شیر شبانی

به‌هرحال ملیکیان شیروانی (۱۹۸۲: ۳۸۴) این باور را برگرفته از تصویر پایه‌های چمباتمه‌زدهٔ چراغ‌پایه‌های خراسان در سده‌های چهارم تا ششم هجری می‌داند که با شیب تندی زاویه گرفته‌اند. برای او این استعاره شکی برجای نمی‌گذارد که شاخصهٔ اصلی این گروه از وسیله‌ها ایستادن بر روی پایه‌های خمیده است.

روش‌شناسی تحقیق

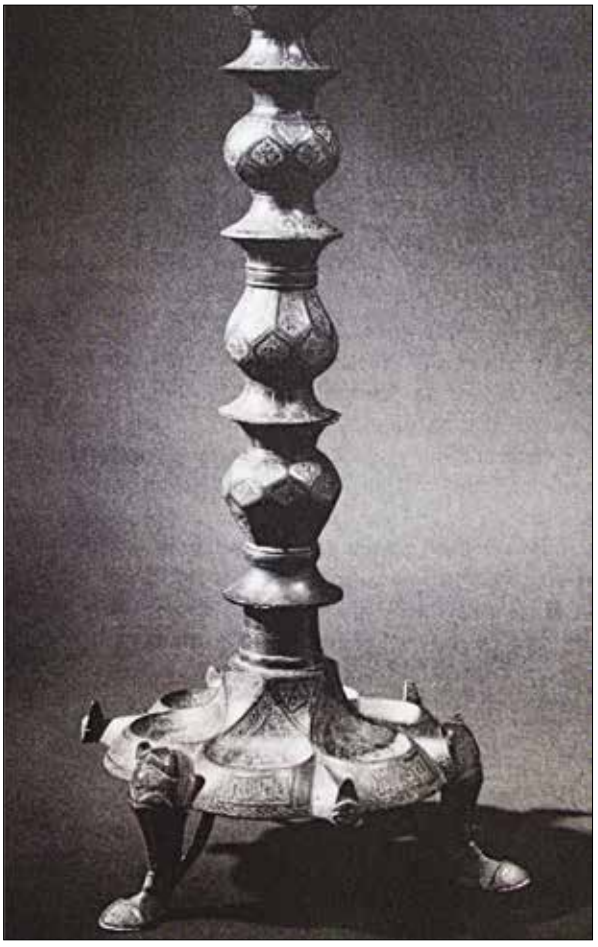
در این مقاله، روش توصیفی تحلیلی به‌کار گرفته شده است. با استفاده از این روش سیر تحول طراحی چراغ‌پایه‌های دورهٔ اسلامی در ایران و تحولات گونه شناختی آنها مورد بررسی قرار می‌گیرد. در اینجا به‌منظور گردآوری داده‌ها عمدتاً از روش کتابخانه‌ای و ابزار فیش‌برداری و عکس‌برداری استفاده شده است. همچنین، رویکرد این پژوهش به تاریخ طراحی اشیاء و گونه‌شناسی آنها، خود رویکردی روش‌شناسانه است که در آن طرح وسیله‌ها در گذر زمان مورد بررسی قرار می‌گیرد. این رویکرد «ابزاری به دست می‌دهد که با آن می‌توان سبک‌ها و شیوه‌های طراحی در فرهنگ‌ها یا جوامع مختلف و ضرورت‌های معین تاریخی مربوط به آنها را مطالعه و بررسی کرد» (ویاس، ۲۰۰۶: ۳۱). در اینجا، هدف اساسی و اولیه آشنایی با فرهنگ طراحی و زبان آن است که گاهی همچون زبان‌های محلی عمل می‌کند. همچنین، تاریخ و اتفاقات به‌وجود آمده در جریان شکل‌گیری آن، به‌عنوان بسترِ ایجاد یا تحول گونه‌های مختلف، ارتباط مستقیمی با این فرهنگ پیدا می‌کند. مسلماً این ارتباط یک‌سویه نیست، بلکه تعاملی میان شیوه‌های طراحی محصولات با جریانات تاریخی وجود دارد. اما آنچه فرهنگ طراحی یک جامعه را تشکیل می‌دهد مجموعه‌ای از وسیله‌های مختلف است که هرکدام، همچون جادهٔ درازی، مسیر جداگانه‌ای برای طی کردن داشته‌اند. بدین سبب، آنچه از روش کنونی انتظار می‌رود «جستجوی کنجکاوانه در زندگی سپری‌شدهٔ اشیاء» است که با پیگیری قدم‌به‌قدم تحولات صورت گرفته امکان‌پذیر می‌گردد (ویاس، ۲۰۰۶: ۳۲).

ویاس (۲۰۰۶: ۳۲) اصطلاحی را به‌کار می‌گیرد که قرار است نقش محوری در این رویکرد بر عهده داشته باشد. وی گام‌های تحول اشیاء را با استفاده از واژهٔ رخداد بارز مشخص می‌سازد. منظور از این اصطلاح «بازنمایی یک مقطع مشخص تاریخی است که طی آن تحول بارزی در شکل کلی وسیله پدید آمده باشد و نه فقط در جنبهٔ دیداری آن، بلکه در تمامی ویژگی‌هایی که منجر به ایجاد یک وسیلهٔ کامل می‌گردد». این تحولات موارد زیر را در بر می‌گیرد: تغییر در قیافهٔ ظاهری، رنگ و بافتِ سطح محصول؛ تغییر در عواملی که موجب یکپارچگی ساختاری آن می‌گردد؛ تغییر در مواد و روش‌های ساخت؛ تغییر در روش اعمال یک وسیله و تغییر در رابطهٔ یک وسیله با استفاده‌گرش. براین‌اساس، هدف پژوهش کنونی بر اساس رویکرد گفته شده عبارت است از کشیدن خطی فرضی که تحولات بارز صورت‌گرفته در طراحی چراغ‌پایه‌ها را در یک مسیر قرار می‌دهد.

بحث

محوری‌ترین عامل شناسایی چراغ‌پایه‌های دورهٔ اسلامی شکل پایهٔ آنهاست. ساختار کلی این وسیله‌ها از پایه شروع شده و با میله‌ای بر روی آن ادامه می‌یابد و در نهایت در بالای میله ظرف یا فرم مشخصی قرار دارد که برای نگهداری چراغ به‌کار می‌رود. اغلب، شکل این نگه‌دارنده به شکل میله بستگی دارد. میلهٔ چراغ‌پایه‌ها نیز از تنوع گسترده‌ای برخوردار است، چنانکه به‌راحتی نمی‌توان آنها را در یک تقسیم‌بندی ساده جای داد. درواقع، هر پایه‌ای که در ادامه انواع‌شان خواهد آمد، می‌توانسته است در ترکیب، با میله‌های شناخته‌شدهٔ مختلف به‌کار گرفته شود. ازاین‌رو، در این بخش با گریز از ریزبینی‌های غیرضروری، از عامل پایه برای تقسیم‌بندی چراغ‌پایه‌ها استفاده می‌شود. با آگاهی از این نکته، چراغ‌پایه‌های دورهٔ اسلامی را در سه گروه تقسیم‌بندی کرده و به بررسی آنها پرداخته شده است: ۱) چراغ‌پایه‌هایی با روپایه‌های کاودیسی شده و پایه‌های چمباتمه‌زده، ۲) چراغ‌پایه‌هایی با روپایه‌های گنبدی‌شکل و پایه‌های چمباتمه‌زده و ۳) چراغ‌پایه‌هایی با پایه‌های گنبدی‌شکل.

شناخته‌شده‌ترین گروه از چراغ‌پایه‌های دورهٔ اسلامی با روپایه‌های کاودیسی‌شده و پایه‌های چمباتمه‌زده یا بیرون جهیده نام‌گذاری می‌شوند. فرم کلی روپایه در این چراغ‌پایه‌ها حجم تپه مانندی را شامل می‌شود که اشکالی از روی آن بریده شده است. در اینجا، از کنار هم قرارگرفتن سطوح منفی منحنی‌وار ایجاد شده، فرم سه‌بعدی گیرایی به‌وجود آمده که میانهٔ آن در بالای روپایه با مثلث‌های تخت و شیب‌دار خودنمایی می‌کند. بدین‌ترتیب، چندضلعی منظمی در بالا ایجاد شده است



تصویر شمارهٔ ۱: چراغ‌پایهٔ مفرغی، سدهٔ ششم یا هفتم هجری، لس‌آنجلس: موزهٔ هنر لس‌آنجلس، برگرفته از: بئر، ۱۹۸۳: تصویر ۸

Figure 1: Bronze Lampstand, 12th or 13th century, Iran, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, After Bear, 1983: fig. 8

تصویر شمارهٔ ۲: ایستندهٔ مفرغی، با کاربری احتمالی شمعدان از ارجان، ۸۰۰ تا ۶۰۰ پیش از میلاد، بلندا: ۵۱ سانتی‌متر، موزهٔ ملی ایران، برگرفته از: گزیده‌ای از ده‌هزار سال هنر و تمدن ایران، ۱۳۸۶: ۱۶، تصویر ۱

Figure 2: Bronze Stand, Probably a candlestick, Arjan, 800 to 600 B. C. Height: 51 Centimeter. National Museum of Iran, After Gozide-e az Dah Hezar Sal Honar va Tamaddon-e Iran, 1386: 16, fig. 1

که پایه‌ای برای قرار گرفتن میلهٔ چراغ‌پایه محسوب می‌گردد. بر بالای آن نیز برجستگی کوچکی وجود دارد که در حقیقت به‌عنوان گیره‌ای برای قفل کردن میله به پایه به‌کار می‌رفته است (لوکونین و لاونف، ۲۰۰۳: ۱۲۰). نمونه‌های بسیاری ازاین‌دست روپایه‌ها وجود دارد. یکی از آنها در موزهٔ ارمیتاژ نگهداری می‌شود که به دست پایداربن، مرزبان قاینی در اواخر سدهٔ ششم یا اوایل سدهٔ هفتم هجری ساخته شده است (نک: لوکونین و لاونف، ۲۰۰۳: شمارهٔ کاتالوگ ۱۲۲). دو مورد دیگر یکی در موزهٔ کابل و دیگری در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شوند (نک: ملیکیان شیروانی، ۱۹۸۲: شماره کاتالوگ ۲۲ و تصویر شمارهٔ ۱۳). میلهٔ هیچ‌کدام از این چراغ‌پایه‌ها برجای نمانده است. در موارد نادری تنها یک یا چند بخش از میلهٔ بعضی از چراغ‌پایه‌ها برحسب تصادف سالم مانده است. یکی از این‌ها که تنها یک بخش از میلهٔ آن حفظ شده است، اکنون در موزهٔ ملی نگهداری می‌شود. چراغ‌پایهٔ دیگری ازاین‌دست در موزهٔ هنر لس‌آنجلس وجود دارد که بخش‌های قابل‌توجهی از میلهٔ آن سالم مانده است (تصویرشمارهٔ ۱).

این چراغ‌پایه‌ها از گونه‌های رایج و مرسوم شرق ایران در سدهٔ ششم هجری هستند. از ویژگی‌های بسیار بارز این گروه از پایه‌ها، فرم خاص پاهایی است که در سه جهت در زیر روپایه ایجاد شده‌اند. این حالت بسیار شناخته شده است- حالت چمباتمه‌زده‌ای که در آن پاهایی با ویژگی پاها و سُم حیوانات رو به جلو خم شده‌اند. در حقیقت همین ویژگی است که نام چراغ‌پایه

تصویر شمارهٔ ۳: بخشی از نگاره‌ای در کتاب الترياق، ۵۹۵ هجری، کتابخانهٔ ملی فرانسه، شماره بازیابی: عرب ۲۹۶۴

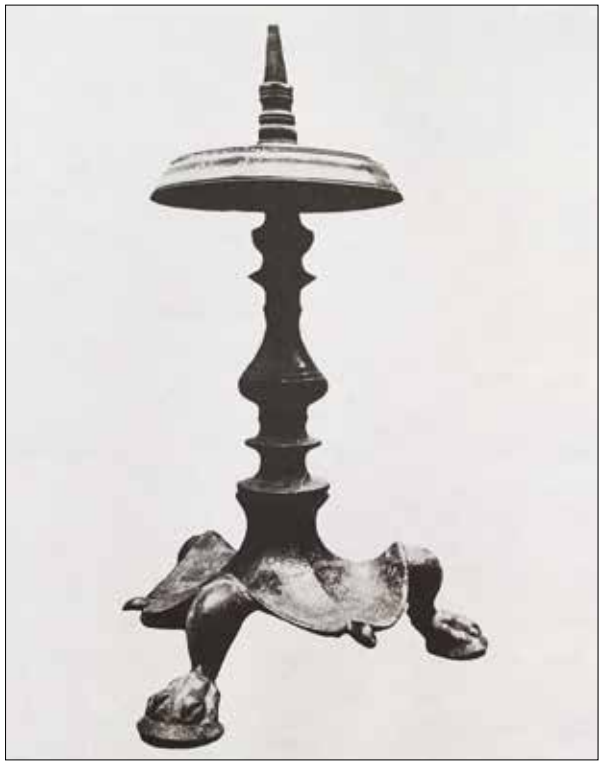
Figure 3: Detail of a Painting from a copy of Kitab Al-Teryaq, 595 A. H. National Library of France, Inv. No: Arab 2964

تصویر شمارهٔ ۴: بخشی از نگاره‌ای در کتاب الترياق، ۵۹۵ هجری، کتابخانهٔ ملی فرانسه، شماره بازیابی: عرب ۲۹۶۴

Figure 4: Detail of a Painting from a copy of Kitab Al-Teryaq, 595 A. H. National Library of France, Inv. No: Arab 2964

را برای این وسیله‌ها توجیه‌پذیر می‌نماید-- این مطلب در بخش مباحث نظری تحقیق توضیح داده شد. از پایه که بگذریم، دیگر خصوصیات این چراغ‌پایه‌ها با سایر نمونه‌ها مشابه است. درواقع، میلهٔ این چراغ‌پایه‌ها از اشکال همسان و تقریباً هم‌اندازه‌ای تشکیل شده که روی هم چیده شده‌اند. این شکل عبارت است از کُره‌ای که از دو سر آن، دو مخروط از طرف قاعده خارج شده است. به‌کارگیری شکل‌های همسان و هم‌اندازه مهم‌ترین جنبهٔ طراحانهٔ این میله‌ها را نشان می‌دهد، شاخصه‌ای که می‌توانسته است به دستیابی به گونه‌ای از تولید انبوه و استانداردسازی شده منجر گردد. استفاده از این شیوه در میلهٔ ایستنده‌های فلزی عصر تاریخی، به‌ویژه دورهٔ مادها، نیز رواج داشته است. شمعدان ارجان نمونه‌ای از این کاربری را نشان می‌دهد (تصویر شمارهٔ ۲). بنابراین ویژگی، هر یک از این شکل‌ها به‌راحتی قابل جایگزین شدن با نمونهٔ مشابه دیگری بوده‌اند که در مواقع ضروری ممکن بود پیش آید. ملیکیان شیروانی (۱۹۸۲: ۵۶) این شیوهٔ طراحی میله را متعلق به فلزکاری خراسان یا متأثر از آن می‌داند. وی مخصوصاً این ادعا را که طراحی تصویر شمارهٔ یک متعلق به بخارا یا برگرفته از طرح چراغ‌پایه‌های آنجاست، رد می‌کند.

روی قلمبگی‌های هم‌شکل میلهٔ این چراغ‌پایه و نمونه‌های مشابه آن، صفحهٔ کوچک تختی قرار می‌گرفته که پیه‌سوزی بر روی آن گذاشته می‌شده است. ازآنجاکه این صفحه در چراغ‌پایه‌های موجود بر جای نمانده است ملیکیان شیروانی (۱۹۸۲: ۷۸) اثبات ادعای مطرح شده را از دو راه پیش می‌کشد. اولین مدرک کشف چراغ‌پایهٔ کاودیسی شکلی با میله‌ای سرراست از مخفی‌گاهی در میمنه است که پیه‌سوز آن هنوز بر بالای صفحهٔ تختش قرار داشته و دومین نشانه نیز با تکیه بر تصاویر کتاب الترياق مربوط به ۵۹۵ هجری حاصل شده است. دو مورد از نقاشی‌های این کتاب نشان می‌دهند که پیه‌سوزهای نفیسی روی این چراغ‌پایه‌ها گذاشته می‌شده است (تصاویر ۳ و ۴).



تصویر شمارهٔ ۵: چراغ‌پایهٔ مدیترانه‌ای، پیش از اسلام، پاریس، موزهٔ لوور، برگرفته از: بئر، ۱۹۸۳: تصویر ۳

Figure 5: Mediterranean Lampstand, Pre Islamic period, Paris, Musee du Louvre , After Bear, 1983: fig. 3

به نظر می‌رسد تحول طرح چراغ‌پایه‌های این گروه به دورهٔ پیش از اسلام بازمی‌گردد. اگرچه در فلزکاری اورارتو در اوایل هزارهٔ اول پیش از میلاد از پاهای حیوانی برای پایه‌های ظروف استفاده شده است، بسیار نزدیک‌تر به این دوره، وسیله‌هایی خارج از ایران به‌دست‌آمده که پایه‌های مشابهی را در آنها می‌توان یافت. به‌طور ویژه، با در دست داشتن نمونه‌ای عینی از این وسیله‌ها که به احتمال فراوان به‌عنوان شمعدان به‌کار می‌رفته‌اند، می‌توان به نقاط مشترک فراوانی اشاره نمود که برای یافتن پیشینه این طرح‌ها، حائز اهمیت است (تصویر شمارهٔ ۵). شکل موردنظر یکی از فرم‌های اولیهٔ شمعدان‌هاست که در آنها به منظور نگهداری شمع، میلهٔ میخ مانندی به‌کار گرفته شده است. شمع تهیه‌شده از موم یا پیه، روی این میلهٔ میخ‌گون فرورفته و ثابت می‌شده است (میکائیلیس، ۱۹۹۷: ۲۵ و تصویر ۴). مشاهدهٔ فرم این شمعدان جای هیچ‌گونه تردیدی را باقی نمی‌گذارد که شکل چراغ‌پایه‌های ایرانی متأثر از آنها است.

درمورد اینکه آیا این وسیله‌ها به‌عنوان شمعدان وارد ایران شده‌اند یا نه اطمینانی وجود ندارد، اما می‌دانید که رایج‌ترین کاربرد این طرح در دورهٔ اسلامی به‌صورت چراغ‌پایه بوده است. حتی از مقایسه با طرح برخی چراغ‌پایه‌ها می‌توان مشاهده کرد که

تصویر شمارهٔ ۶: ایستندهٔ چراغ‌پایه، احتمالاً از خراسان. اوایل سدهٔ سوم هجری، غزنی، برگرفته از: ملیکیان شیروانی، ۱۹۸۲: تصویر ۱۵

Figure 6: Base of a Lampstand, Probably from Khurasan, early 9th century, Ghazni, After Meleikian-Chirvani, 1982: fig. 15

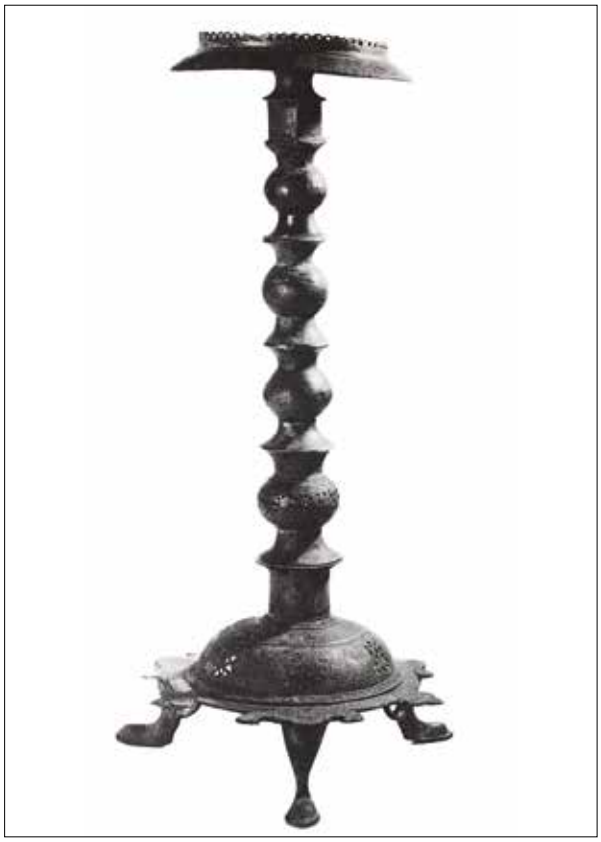
تصویر شمارهٔ ۷: پایهٔ چراغ‌پایه، خمیر سنگ با لعاب فیروزه‌ای، ایران، سدهٔ هفتم هجری، کویت، موزهٔ ملی کویت، برگرفته از: واتسن، ۲۰۰۴: کاتالوگ شمارهٔ ۱۸

Figure 7: Base of a Lampstand, frit ware with turquoise glaze, Iran, 13th century, Kuwait, National Museum of Kuwait, After: Watson 2004: Cat. No: 18

بشقاب زیر میلهٔ میخ‌گون در این شمعدان‌ها که به‌عنوان جای اشک شمع به‌کار می‌رفته، در چراغ‌پایه‌های ایرانی نیز حفظ شده و هر چند استفادهٔ عملی نداشته، از لحاظ بصری اهمیت زیادی یافته است. در مواردی حتی از برآمدگی میخ‌گون کوچکی برای ثابت نگه داشتن چراغ روی صفحهٔ بالای چراغ‌پایه استفاده شده است. به‌طورکلی، می‌توان از یک تغییر کاربری اساسی خبر داد

تصویر شمارهٔ ۸: چراغپایهٔ مشبک‌کاری شده، سدهٔ ششم یا هفتم هجری، بلندا: ۵۲ سانتی‌متر. پاریس: موزهٔ لوور، برگرفته از: پوپ، ۱۹۷۷: تابلوی C۱۲۸۴.

Figure 8: Pierced Lampstand, 12th or 13th century, Height: 52 Centimeter. Paris: Musee du Louvre, After Pop, 1977: Pl. 1284C



تصویر شمارهٔ ۹: چراغ‌پایهٔ مفرغی، سدهٔ ششم یا هفتم هجری، مجموعهٔ خصوصی، برگرفته از: بئر، ۱۹۸۳: تصویر ۲۴.

Figure 9: Bronze Lampstand, 12th or 13th century, Private Collection. After Bear, 1983: fig. 24

که طی آن شمعدان‌های بیزانسی به چراغ‌پایه‌های ایرانی تبدیل شده‌اند. پاهای این شمعدان در تشابهی که به فرم چنگال‌های پرندگان دارد، شگفت‌انگیز می‌نماید. همچنین حالت برجسته و چمباتمه‌زدهٔ آنها بسیار چشمگیرتر از چراغ‌پایه‌های ایرانی است. شکل روپایه نیز همانی است که در ایران به‌کار گرفته شده، با این تفاوت که در ایران ظریف‌کاری بیشتری روی آن صورت گرفته است.

چراغ‌پایه‌هایی با روپایه‌های گنبدی‌شکل و پایه‌های چمباتمه‌زده: گروه بعدی از چراغ‌پایه‌های دورهٔ اسلامی با پایه‌هایی ظاهر شده‌اند که در آنها روپایهٔ گنبدی‌شکلی روی سه‌پایه به فرم پاهای حیوانی -همچون نمونه‌های پیشین- ایستاده است. شکل روپایه اغلب به‌صورت نیم کرهٔ پله‌داری در آمده است. هر چند در مواردی نیز از ایجادِ اختلاف سطح پله‌ای دوری شده است. برای روشن شدن ویژگی‌های برشمرده به بررسی نمونه‌ای از این دست که در تصویر شمارهٔ ۶ آمده پرداخته شده است. همان‌طور که در شکل نیز دیده می‌شود زیر رویهٔ گنبدی‌شکلی که بر سطح گردی به‌عنوان شالودهٔ آن چسبیده سه‌پایهٔ شیب‌دار قرار گرفته است. فرم این پایه‌ها همانند اغلب نمونه‌های موجود از شکل سم و پای حیوانات پیروی می‌کند.

مشابه همین فرم‌ها را در اشیاء سفالی این دوره نیز می‌توان یافت. به‌عنوان‌مثال، در اینجا می‌توان به چراغ‌پایهٔ سفالین ناقصی در موزهٔ ملی کویت اشاره کرد (تصویر ۷). روپایهٔ گنبدی‌شکل این چراغ‌پایه -که از خمیرسنگ ساخته و با لعاب فیروزه‌ای پوشانده شده است- به‌صورت نقوش سوراخ‌داری درآمده که بر بالای خود فرم کروی شکلی را حمل می‌کند. اما ویژگی بارز این چراغ‌پایهٔ سفالی طراحی پایه‌های زیر روپایهٔ آن است که با الهام از پیکر حیوانات یا انسان دست‌به‌سینه ساخته شده است. به‌طورکلی، به‌نظر می‌رسد؛ فرم این چراغ‌پایه تقلید عین‌به‌عین نمونه‌های مشابه فلزی بوده باشد، زیرا ازاین‌دست روپایه‌های سوراخ‌دار در میان چراغ‌پایه‌های فلزی فراوان می‌توان یافت. به‌ویژه آنکه، همان‌گونه که وارد (۱۳۸۴: ۸۵) تصریح کرده است، طی دورهٔ پیشامغولی

در ایران، برای القای سبکی و زیبایی طراحی از روپایه‌ها و میله‌های مشبک فلزی استفادهٔ بسیاری شده است.

اغلب میله‌های به‌کاررفته در طراحی چراغ‌پایه‌های این گروه به شکل استوانهٔ مشبک‌کاری شده یا منشوری درآمده‌اند که میان دو قلمبگی همسان در بالا و پایین میله محدود شده‌اند (تصویر شمارهٔ ۸). از نظر هراری (۱۹۷۷: ۲۴۸۴) این میله‌ها تلویحاً یادآور سرستون‌های معماری اسلامی‌اند. مهارت و ویژگی فلزکارانه در برخی از این میله‌های مشبک‌کاری شده چشمگیر است. آنها با ظرافت کم‌نظیری در هماهنگی با نقوش سوراخ‌دار روپایهٔ چراغ‌پایه ایجاد شده‌اند. سه نمونهٔ بارز از این چراغ‌پایه‌ها با تقریباً تمامی ویژگی‌های شاخص برشمرده، و ازجمله میله‌های مشبک‌کاری شده، در تابلوی شمارهٔ ۱۲۸۴ کتاب بررسی هنر ایران آمده است (نک: پوپ، ۱۹۷۷: تابلوی ۱۲۸۴؛ شناسنامهٔ این تصاویر اشتباه وارد شده است، برای کسب اطلاعات بیشتر نک: ملیکیان شیروانی، ۱۹۸۲: ۵۴) همهٔ چراغ‌پایه‌های این گروه میله‌های سرراست و مشبک‌کاری شده ندارند. مشاهدات نشان می‌دهد که از میله‌های مرسوم گروه اول چراغ‌پایه‌ها نیز در اینها استفاده شده است (تصویر شمارهٔ ۹).

چراغ‌پایه‌هایی با پایه‌های گنبدی‌شکل: چراغ‌پایه‌های این گروه آن دسته از چراغ‌پایه‌هایی را شامل می‌شوند که میله و نگه‌دارندهٔ چراغ در آنها روی پایه‌های نیم‌کره مانندی ثابت شده‌اند. متأسفانه تعداد چراغ‌پایه‌های برجاماندهٔ سالمِ این گروه بسیار کم است. بنابراین، دست ما برای بررسی چگونگی طراحی اینها چندان باز نیست. در موارد بسیاری فقط پایه‌هایی وجود دارند که احتمال می‌رود میله‌های آنها به همراه نگه‌دارندهٔ چراغ‌هایشان گم شده باشد. نمونه‌ای از این پایه‌ها در تصویر شمارهٔ ۱۰ نشان داده شده است. شیوهٔ طراحی این پایه به‌روشنی می‌تواند نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های عمدهٔ زیبایی‌شناسانهٔ این دست از چراغ‌پایه‌ها باشد. پایه، در این شکل، به‌صورت نیم‌کرهٔ پله‌داری درآمده است.

با نگاهی به تصویر سایر اشیاء برجامانده از این گروه به‌روشنی می‌توان دید که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های طراحی اینها ایجاد اختلاف سطح پله‌ای است. بدین‌گونه که همواره شالودهٔ مدور پهن اما کم ارتفاعی ایجاد می‌شود و سپس فرم‌های گنبدی‌شکل یا آنهایی که به‌شکل تپه درآمده‌اند با برش‌هایی در مقطع روی این شالوده قرار می‌گیرند. این مقاطع برش‌یافته از پایین به بالا با مقیاس کوچک‌تری روی هم سوار شده‌اند که این کار بر زیبایی طرح افزوده است. اغلب، پله‌های ایجاد شده سطوح مدور شیب‌داری را می‌سازند که جلوهٔ بصری بهتری ارائه می‌کند. در بالای سر پایه، فرم استوانه‌ای کوتاهی برای قرارگرفتن میلهٔ چراغ‌پایه طراحی شده است. اگرچه هدف، در این بررسی توجه به جزئیات تزیینی به‌کاررفته نیست، چیزی روی بدنهٔ این پایه ایجاد شده است که ناخودآگاه ذهن را متوجه ویژگی‌های تزیینی سنت فلزکاری ایران باستان می‌کند. در این پایه که بیشتر به شیوهٔ کنده‌کاری آراسته شده است، نقش کنده شدهٔ پیکر شیری دیده می‌شود که به ناگهان سر خود را از سطح بدنه بیرون آورده است. برجسته ساختن سر حیوانات در بدنهٔ آثار فلزی ریشه در سنت‌های فلزکاری ایران باستان، به ویژه در شمال ایران دارد (نک: احسانی، ۱۳۹۰: ۳۶-۴۳). مشابه فرم بالا، پایهٔ گنبدی دیگری از شرق ایران به‌دست آمده است که اکنون در موزهٔ رضا در غزنی نگهداری می‌شود (نک: ملیکیان شیروانی، ۱۹۸۲: تصویر ۱۶).

تحول طراحی چراغ‌پایه‌های دورهٔ اسلامی هم‌زمان با کاهش استفاده از آنها متوقف شده است. بعد از این دوره شمعدان‌های شناخته‌شدهٔ دورهٔ اسلامی به‌ظهور رسیده و خودنمایی می‌کنند. همچنین نقش چراغ‌پایه‌های اوایل دورهٔ اسلامی را که در مقابل محراب‌ها به کار می‌رفتند، از حدود سدهٔ سیزدهم میلادی به بعد، شمعدان‌ها بر عهده گرفته‌اند (ملیکیان شیروانی، ۱۹۸۲: ۳۸۴-۳۸۵).

جمع‌بندی: رواج چراغ‌پایه‌ها در ایران قدمتی بیش از سده‌های سوم و چهارم هجری ندارد. به نظر می‌رسد در این دوره گسترش روابط فرهنگی و سیاسی با بیزانس باعث پدیدار شدن شکل اولیهٔ چراغ‌پایه‌ها شده است. شمعدان‌هایی از بیزانس به‌دست‌آمده که بسیار شبیه به چراغ‌پایه‌های گونهٔ اول ما هستند و اگرچه فرم پاهای حیوانی چمباتمه‌زده در چراغ‌پایه‌های این گروه به احتمال

تصویر شمارهٔ ۱۰: پایهٔ چراغ‌پایهٔ مفرغی، احتمالاً از خراسان، سدهٔ ششم هجری.
مجموعهٔ آرون، برگرفته از: الن، ۱۹۸۶: تصویر ۳۳

Figure 10: Base of a Lampstand, Probably from Khurasan, 12th century, Aron Collection. After Allan, 1986: fig. 33

زیاد ریشه در فلزکاری اورارتو دارد، روپایه‌های کاودیسی‌شدهٔ آنها بر اثر تأثیراتی پدید آمده است که فلزکاران ایرانی از روپایه‌های برگی‌شکل شمعدان‌های بیزانسی گرفته‌اند. همچنین چه‌بسا سینی کوچک بالای میلهٔ چراغ‌پایه‌ها نیز از شمعدان‌های موردبحث برگرفته شده باشد. چنان‌که از مستندات تحقیقاتی برمی‌آید، میخک‌های موجود بر روی سینی شمعدان‌های بیزانسی برای فرو بردن و نگه‌داشتن شمع‌ها به‌کار می‌رفته‌اند، حال‌آنکه در دورهٔ اسلامی رفته‌رفته میخک‌ها حذف شده و سینی‌های مسطح به‌تنهایی برای نگهداری پیه‌سوزها به‌کار رفته‌اند.

تحول ایجاد شده در چراغ‌پایه‌های ایرانی ابتدا از تغییر شکل میله‌های معروف آنها آغاز شده و با حذف پاهای چمباتمه‌زده به پایان رسیده است. میله‌های مشبک‌کاری‌شدهٔ چراغ‌پایه‌های گونهٔ دوم احتمالاً زیر تأثیر ستون بناهای معماری ایجاد شده باشند -هرچند شیوهٔ تزییناتی به‌کار رفته در آنها مهم‌تر از شیوهٔ طراحی است. از پایه‌های نیم‌کره‌ای این گروه نیز پایه‌های گنبدی‌شکل و پله‌دارِ چراغ‌پایه‌های گونهٔ سوم پدید آمده است.

فهرست منابع

- ابن بطوطه محمد بن عبدالله بن محمد بن ابراهیم لواتی طنجی (۱۳۷۶) *سفرنامه ابن بطوطه* [تالیف ۷۲۵-۷۵۴ هجری قمری]. (ترجمه محمدعلی موحد). جلد اول. تهران: نشر آگه.
- احسانی، محمدتقی (۱۳۹۰) هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) *لغت‌نامه دهخدا*. زیر نظر محمد معین، سید جعفر شهیدی. چاپ دوم از دورهٔ جدید. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- گرگانی، ام‌البنین (۱۳۷۵) *پیشینهٔ نور در معماری و وسایل روشنایی در هنر دوران اسلامی*. محمد یوسف کیانی (راهنما). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده، تهران: دانشگاه تهران.
- گزیده‌ای از ده‌هزار سال هنر و تمدن ایران (۱۳۸۶) تهران: موزه ملی ایران - تاینان.
- محمدحسین بن خلف تبریزی متخلص به «برهان» (۱۳۷۶) *برهان قاطع*. [تالیف ۱۰۶۲ هجری قمری] به اهتمام محمد معین. تهران: امیرکبیر.
- میر جمال‌الدین حسین بن فخرالدین حسن انجو شیرازی (۱۳۵۹) *فرهنگ جهانگیری*. ویراستهٔ رحیم عفیفی. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- وارد، ریچل (۱۳۸۴) فلزکاری اسلامی (ترجمه. مهناز شایسته‌فر) تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

-Allan, James W.(1986) *Metalwork of the Islamic world; The Aron Collection.* London: Soteby
- Bear, Eva (1983) *Metalwork in Medieval Islamic Art.* New York: State university of New York Press.
- Harari, Ralph.(1977) "Metalwork after the Early Islamic World", in Arthur Upham Pope (ed.) *A Survey of Persian Art,* pp. Tehran: Soroush press.
- Loukonine, Vladimir & Lavnov, Anatoli (2003) *Persian Art; Confidential Concepts.* London: Sirocco.
- Melikian-chirvani, Assadullah Souren (1982) *Victoria and Albert Museum Catalogue:* Islamic Metalwork of the Iranian World 8-18th Centuries. London: Her Majesty`s btationary office.
- Michaelis, Ronald F. (1997) *Old Domestic Base-Metal Candlesticks from the 13th to 19 Century, produced in Bronze, Brass, Paktong and Pewter.* Woodbridge: Antique Collector`s Club.
-Pope, Arthur Upham (ed.) (1977) *A Survey of Persian Art.* Tehran: Soroush press.
- Vyas, H.Kumar (2006) "DesignHistory: An Alternative Approach". *Design Issues.* Vo.22, No.4: 27-34.
-Watson, Oliver (2004) Ceramics from Islamic Lands. London: Thames & Hudson in association With The al- sabah Collection Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum.

مطالعهٔ موردی
10.30508/FHJA.2020.44495

معرفی و آسیب‌شناسی کتاب‌های درسیِ آموزش هنر با موضوع زندگی و آثار استاد محمود فرشچیان

(وزارت آموزش‌وپرورش؛ از سال ۱۳۶۲ تاکنون)

امیر رضایی نبرد*[۱]
۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۲/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۵/۲۱
صفحه ۳۲-۴۷

فردوس هنر
شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

چکیده

بیان مسئله: بدون تردید، هنر یکی از مؤثرترین شاخصه‌های توسعه فرهنگی در طول تاریخ بشری بوده است. از سوی دیگر پایداری و رشد هنر در متن فرهنگ، در گرو آموزش علمی میسر بوده است. یکی از بهترین شیوه‌های آموزش هنر هم، آشنایی دانش‌آموزان با نحوه سیروسلوک اخلاقی بزرگان هنر و شناخت و بررسی آثار ارزشمند آن‌ها است. در این میان زندگی و آثار استاد محمود فرشچیان به عنوان مصداق بارزی از این بزرگان مورد تأمل بوده است.

هدف مقاله: هدف در گام نخست، معرفی و توصیف دقیق و مستند کتاب‌های درسی آموزش هنر با موضوع استاد فرشچیان و در گام بعدی، آسیب‌شناسی و شناخت نقاط قوت و ضعف این منابع، جهت اتخاذ سیاست‌های راهبردی و مؤثر در این زمینه بوده است.

سؤال مقاله: آیا کتاب‌های درسی آموزش هنر با موضوع استاد محمود فرشچیان به طور مستند و جامع معرفی و توصیف شده‌اند؟ و آیا این منابع حساس به لحاظ نقش آموزشی و پرورشی‌شان، آسیب‌شناسی و تحلیل شده‌اند؟

روش تحقیق: این مقاله، با روش توصیفی-تحلیلی و با اسناد و اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی، ضمن معرفی و توصیف نسبتاً جامع کتاب‌های درسی آموزش هنر (با محوریت فرشچیان)، به ویژه کتاب‌های مقطع راهنمایی، از سال ۱۳۶۲ تاکنون که توسط آموزش‌وپرورش منتشر شده‌اند، به آسیب‌شناسی فرم و محتوای این منابع پرداخته است.

نتیجه‌گیری: ضمن تحسین وزارت آموزش پرورش در بازتاب دادن زندگی و آثار فرشچیان در کتاب‌های درسی آموزش هنر، مطالب و آثار درباره هنرمند، دارای کاستی‌ها و کمبودهای جدی علمی-پژوهشی هستند که فهرست آن‌ها در پایان این مقاله درج شده است. آسیب‌شناسی اصولی این کتاب‌ها، می‌تواند بر غنای این نوع از منابع آموزشی بیفزاید.

واژگان کلیدی: وزارت آموزش‌وپرورش، کتاب درسی، آموزش هنر، محمود فرشچیان.

* Amir.Rezaeinabard@ut.ac.ir | ۰۹۱۲۴۵۴۶۹۲۵

Case-Study Article

10.30508/FHJA.2020.44495

Introduction and Pathology of Art Teaching Textbooks on the Life and Works of Master Mahmoud Farshchian

(Ministry of Education; since 1983)

Amir rezaei nabard*[1]

1. PhD student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Advanced Studies in Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran

شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

Received: 20/4/2020
Accepted: 11/8/2020
Page 33-47

Abstract:

Undoubtedly, art has been one of the most influential features of cultural development throughout human history. On the other hand, the sustainability and growth of art in the context of culture has been possible depending on scientific education. One of the best ways to teach art is to acquaint students with the moral course of the greats of art and to recognize and evaluate their valuable works. In the meantime, the life and works of Master Farshchian have been considered as a clear example of these great men.

Master Mahmoud Farshchian, as the most famous contemporary Iranian painter and as a world-renowned artist, has made a significant contribution to the revival and promotion of Iranian painting and traditional arts in general in the contemporary period. Throughout his professional life, he has always defended the lofty and eternal position of Iranian painting, both by writing early articles and by the works he has created during his career. He has never, in fact, degraded the status of Iranian painting, both nationally and internationally. Farshchian brought the fame of Iranian culture and art to the attention of the world, especially Europe and the United States, by teaching, lecturing, and setting up his exhibitions at major universities and art centers around the world.

The artist has earned such a status during his lifetime that he has received inscriptions from high-ranking kings and officials, presidents and prime ministers of various countries, as well as museums, libraries, personal collectors and art enthusiasts. Prominent university professors and internationally renowned artists, although they consider Farshchian to be the origin of Isfahan and Iran, consider him to belong to the world›s cultural and artistic heritage with great insight and his works in interaction and understanding between people of different civilizations.

* Amir.Rezaeinabard@ut.ac.ir | 09124546925

They have been considered effective and efficient. In this regard, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization; UNESCO has published selected works by Mahmoud Farshchian in two voluminous volumes by Homai Publications in New York and in the printing presses of Zalborg, Germany (1991) and Florence, Italy (2004). The German edition of the book has been introduced as the most exquisite art book of the present age. Federico Mayor and Quichiro Matsura, former UNESCO executives, have also written valuable introductions to the work. The artist›s name is registered in the list of 21st century intellectuals and now in Iran, the style and method of Farshchian is well known and due to its wide and undeniable effects, it has countless followers who have created a certain school of this style. Of course, in addition to influencing contemporary Iranian painting trends, it has also had significant effects on Iranian national and traditional arts.

However, given such a position, one of the most appropriate and strategic measures of the Ministry of Education has been to appreciate and protect the personality of this famous artist in the form of assigning lessons or chapters to his life and works in textbooks.

Target: The first step was to introduce and describe accurately and documented art textbooks on the subject of Mahmoud Farshchian, and in the next step, pathology and recognition of the strengths and weaknesses of these resources, to adopt strategic and effective policies in this field.

Question or hypothesis: Basically, from the beginning until now, have the textbooks for teaching art on the subject of Mahmoud Farshchian been documented and comprehensively described and described? And have these sensitive resources been pathologically analyzed in terms of their educational role?

Research Methods: This research, with a descriptive-analytical method and with library and field documents and information, while introducing and describing the relatively comprehensive textbooks of art education textbooks (with Farshchian focus), especially middle school textbooks, since 1983 by teaching and Breeding has been published, addressing the pathology of the form and content of these resources.

Conclusion: In this research, an attempt was made to introduce and describe the relatively comprehensive textbooks of art education, especially middle school textbooks, which have been published by education since 1983, to analyze and pathology of the form and content of these resources.

As mentioned in the text, the reflection of the life and works of Master Mahmoud Farshchian in the form of art education books has been a very correct and worthy action by education, which in addition to the technical and educational dimension of the artist›s works can be inspiring and encouraging. Students and students should be talented, on the other hand, it is a reminder to honor and the enduring figures and artistic figures who have always been emphasized by human and Islamic teachings. From this point of view, the measured action of the «Educational Research and Planning Organization» of the Ministry of Education, especially about a high-profile and global figure such as Mahmoud Farshchian, is highly commendable.

From another point of view, along with these advantages, there are shortcomings and disadvantages that the author has obtained by carefully observing the publication of educational books on the art of life and Farshchian›s works in recent decades. It is hoped that this pathology and recognition of strengths and weaknesses, which is based solely on sincerity and compassion, and based on the original expertise of the author (Farshchian Studies), at least as a scientific and research proposal to the «Educational Research and Planning Organization» Be considered and followed up. If these shortcomings were raised by a not-so-prominent and irresponsible organization, as well as by a not-so-prominent artist, perhaps it would have been tolerated. However, we are dealing with the most sensitive and fundamental organization responsible for the education of the country and with the most prominent Iranian painter or artist. Undoubtedly, if this research is an example of pathology or scientific and constructive critique, it can be effective and efficient in adopting macro and strategic policies of the Ministry of Education on the subject of this article.

Key Words: Ministry of Education, Textbook, Art Education, Mahmoud Farshchian.

References

- Akbari Sheldareh, Fereydoun, Jebli Adeh, Parichehr, Najaran, Farah (2015). *Persian, temperament: elementary School fifth grade*. First Edition, Tehran: Ministry of Education, General Directorate of Publishing Supervision and Distribution of Educational Materials (in Persian).
- Hori, Abbas; Shahbadaghi, Azam (2015). *Methods of citation in scientific writings: International guidelines.* Fourth Edition, Tehran: University of Tehran Press (in Persian).
- Rezaeinabard, Amir (June 10, 2013). Interview with Master Mohammad Ali Rajabi, Tehran.
_____. (June 19, 2017). Interview with Master Mohammad Mehdi Herati, Tehran.
_____. (June 20, 2017). Interview with Master Mohammad Ali Rajabi, Tehran.
- Rajabi, Mohammad Ali (1983). *Art: Fourth and fifth grade.* Tehran: Ministry of Education, Art and Sampling Research Office, Art Preparation and Compilation Team (in Persian).
- Goodarznia, Mohaddeseh (2010). *Master Farshchian.* Tehran: School Publications (in Persian).
- Education. (May 2014). Archive of «Educational Research and Planning Organization» (author›s face-to-face reference) (in Persian).
- Harati, Mohammad Mehdi (1987). *Art education*. Tehran: Ministry of Education, Research and Planning Office and textbook writing (in Persian).
- Harati, Mohammad Mehdi and Hadi Haji Aghajani (1994). *Art Teaching Method:* The first art textbook. Tehran: Ministry of Education, Art Group, Office of Curriculum Planning and Compilation (in Persian).
- Harati, Mohammad Mehdi, et al. (1992). *Art Education: For the second year students of the academic guidance course.* Tehran: Ministry of Education, Office of Curriculum Planning and Compilation (in Persian).
- Harati, Mohammad Mehdi, et al. (1998). *Art Education: Third Year of Academic Supervision.* Tehran: Ministry of Education, Research and Educational Planning Organization\ (in Persian).

مقدمه و بیان مسئله

استاد محمود فرشچیان، به عنوان پرآوازه‌ترین نگارگر معاصر ایرانی و به عنوان هنرمندی با اعتبار جهانی، سهم قابل‌توجهی در احیاء و ارتقاء نگارگری ایرانی و به‌طورکلی هنرهای سنتی در دوره معاصر داشته است. او همواره در طول زندگی حرفه‌ای خود، چه با نگاشتن مقالات آغازین و چه با آثاری که در طول زندگی حرفه‌ای‌اش آفریده، از جایگاه رفیع و جاویدان نقاشی ایرانی دفاع نموده است. وی هیچگاه تنزل و تخفیف جایگاه نقاشی ایرانی را در عرصه ملی و بین‌المللی برنتابیده است. فرشچیان در دانشگاه‌ها و مراکز مهم هنری جهان، با آموزش، ایراد سخنرانی و برپایی نمایشگاه‌هایش، آوازه فرهنگ و هنر ایران را به گوش جهانیان و به ویژه اروپا و آمریکا رساند.

این هنرمند، چنان جایگاهی در زمان حیاتش به دست آورده است که پادشاهان و مقامات عالی‌رتبه، رؤسای جمهور و نخست‌وزیران کشورهای گوناگون، همچنین موزه‌ها و کتابخانه‌ها و مجموعه‌داران شخصی و علاقه‌مندان به هنر به داشتن نگاره‌ای از او، بر خود می‌بالند. استادان برجسته دانشگاهی و هنرشناسان نامدار بین‌المللی، گر چه خاستگاه فرشچیان را اصفهان و ایران می‌دانند، اما با بینشی کلان، وی را متعلق به میراث‌فرهنگی و هنری جهان برشمرده و آثار او را در تعامل و تفاهم بین مردمان تمدن‌های گوناگون، مؤثر و کارساز قلمداد نموده‌اند.

درهمین‌راستا،سازمان‌علمی،فرهنگی‌وتربیتی‌ملل‌متحد؛ «یونسکو»[1] آثار برگزیده استاد فرشچیان را در دو مجلد بسیار نفیس توسط انتشارات «همای»[2] نیویورک و در چاپخانه‌های سالزبورگ آلمان (۱۳۷۰) و فلورانس ایتالیا (۱۳۸۲) به چاپ رسانده است. کتاب چاپ آلمان به عنوان نفیس‌ترین کتاب هنری عصر حاضر معرفی شده است. «فدریکو مایور»[3] و «کویچیرو ماتسورا»[4]، مدیران پیشین یونسکو نیز مقدمه‌های ارزشمندی بر این آثار نگاشته‌اند. نام هنرمند در فهرست روشنفکران قرن بیست و یکم ثبت و در حال حاضر در ایران سبک و شیوه فرشچیان کاملاً شناخته شده و باتوجه‌به تأثیرات گسترده و غیرقابل انکارش، دارای پیروان بی‌شماری است که مکتب مشخصی از این سبک را به وجود آورده است. البته علاوه بر تأثیر بر جریان‌های نگارگری معاصر ایران، بر هنرهای ملی و سنتی ایرانی نیز تأثیرات قابل‌تأمل و چشمگیری داشته است؛ لذا یکی از اقدامات بسیار شایسته و راهبردی وزارت آموزش‌وپرورش، قدرشناسی و پاسداشت شخصیت این هنرمند نامدار بوده است که در قالب اختصاص درس یا فصل‌هایی به زندگی و آثار ایشان در کتاب‌های درسی آموزش هنر صورت پذیرفته است. هدف این مقاله، در گام نخست، معرفی و توصیف مستند این منابع و در گام بعدی، آسیب‌شناسی و شناخت نقاط قوت و ضعف این منابع، جهت اتخاذ سیاست‌های راهبردی و مؤثر در این زمینه بوده است.

روش تحقیق

نوع پژوهش بنیادی نظری و روش این مقاله، توصیفی و تحلیلی است که با اسناد و اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی، کوشش شده است که ضمن معرفی و توصیف نسبتاً جامع کتاب‌های درسی آموزش هنر، به ویژه کتاب‌های مقطع راهنمایی، از سال ۱۳۶۲ تاکنون که توسط آموزش‌وپرورش منتشر شده‌اند، به آسیب‌شناسی فرم و محتوای این منابع و مواد درسی نیز بپردازد.

پیشینهٔ تحقیق

نگارنده نظرات و آثار دیگران درباره زندگی، آثار و اندیشه فرشچیان را از حدود هفتاد سال پیش تاکنون در چهار دسته به طور مفصل و با جزئیات و اطلاعات دقیق کتاب‌شناختی، مورد بررسی قرار داده است که به دلیل حجم زیاد مطالب و فضای محدود این نوشتار، از بیان آن پرهیز شده است، لیکن به طور خلاصه می‌توان گفت که دسته نخست، گفتگوها و نوشتارهای عمومی، دسته دوم، کتاب‌های عمومی و غیرتخصصی، دسته سوم، شامل؛ مقالات علمی-پژوهشی، علمی-ترویجی، همایش، پایان‌نامه‌ها و دسته چهارم، شامل؛ مطالعات کاملاً تخصصی «فرشچیان پژوهی»[5] می‌شود. بر همین مبنا می‌توان گفت که در خصوص موضوع این پژوهش، تاکنون هیچ مطالعه‌ای صورت نگرفته است. در ادامه ضمن معرفی و توصیف مختصر چگونگی انعکاس زندگی و آثار این هنرمند -باتوجه‌به الهام‌بخشی و تأثیراتش در آموزش و رشد هنر- در قالب کتاب‌های درسی آموزش هنر، به تحلیل و آسیب‌شناسی ظاهری و محتوایی این منابع پرداخته خواهد شد.

مبانی نظری

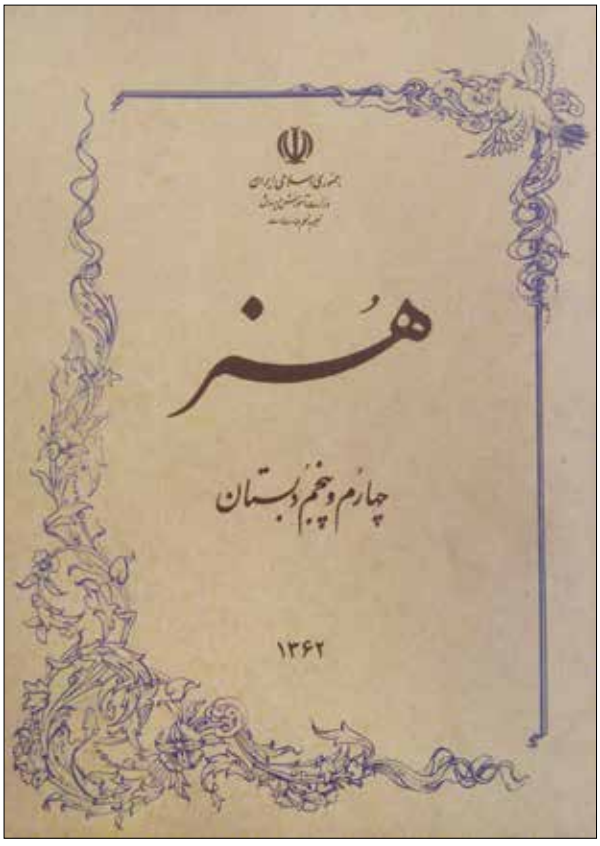
بازتاب زندگی و آثار استاد محمود فرشچیان در کتاب‌های درسیِ آموزش هنر

همان گونه که پیش‌تر بیان شد، یکی از تصمیمات و سیاست‌های بسیار اصولی و ارزشمند وزارت آموزش‌وپرورش، تکریم و ارج نهادن به بزرگان فرهنگ و هنر از جمله؛ شخصیت منحصربه‌فرد استاد فرشچیان، نگارگر نامدار و چهره ماندگار هنر ایران بوده که در قالب اختصاص درس یا فصل‌هایی به زندگی و آثار ایشان در کتاب‌های درسی آموزش هنر شکل گرفته است. این مهم به کوشش «سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی» و گروه هنرِ «دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی» و ناشرِ سازمان، «شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران»، به سرانجام رسیده است. به‌طورکلی، پیشینه تألیف کتب هنری برای دانش‌آموزان و هنرآموزان، به پیش از انقلاب بازمی‌گردد. نگارنده با مراجعه حضوری به آرشیو «سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشیِ» آموزش‌وپرورش، این مسئله را مورد پیگیری و بازبینی قرار داده است. برای مثال، در سال‌های ۱۳۵۱ و ۱۳۵۲، برای دوره راهنمایی تحصیلی و مرحله دوم تعلیمات عمومی، سه کتاب هنر ۱، ۲ و ۳ توسط محمود جوادی‌پور (نقاشی)، محمد احصایی (خط) و منتخب صبا (شکل سازی) تألیف شده‌اند (آرشیو سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی: ۱۳۹۳). البته تألیف و انتشار کتاب‌های درسی آموزش هنر که دربردارنده مطالب و تصاویری درباره زندگی و آثار استاد محمود فرشچیان هستند، از سال ۱۳۶۲ و با انتشار کتاب هنر دورهٔ ابتدایی (چهارم و پنجم)، تألیف محمدعلی رجبی، آغاز و در شمارگان میلیونی در سطح کشور ادامه یافت. این کتاب علاوه بر پرداختن به زندگی و آثار فرشچیان، نخستین کتاب پس از انقلاب است که برای درس هنر دانش‌آموزان مقطع ابتدایی (چهارم و پنجم) تألیف می‌شد (رضایی نبرد، گفتگو با محمدعلی رجبی: ۱۳۹۲).

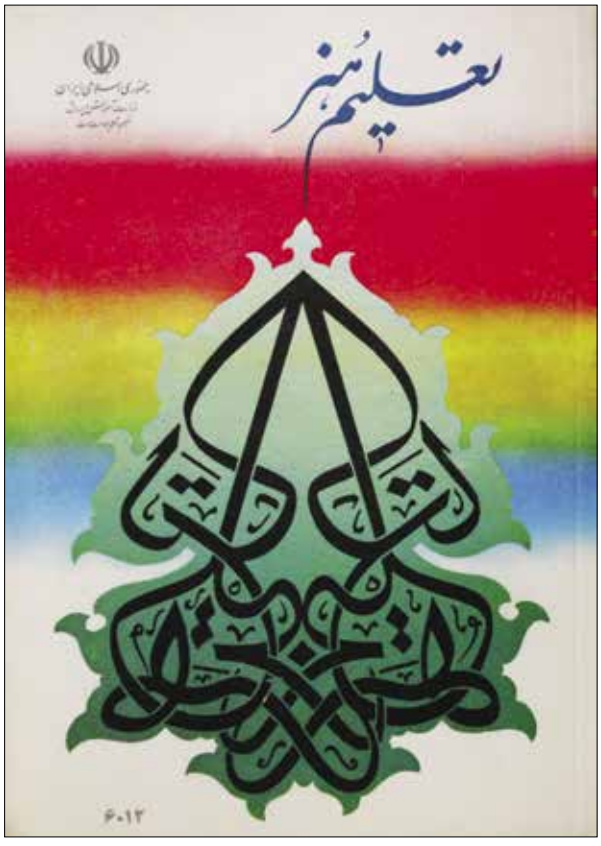
هم‌زمان با این کتاب، کتاب دیگری نیز برای سال‌های اول، دوم و سوم مقطع راهنمایی تألیف شد که البته بعدها در قالب سه کتاب مجزا تألیف شدند. (رضایی نبرد، گفتگو با محمدعلی رجبی: ۱۳۹۶). علاوه بر کتاب هنر رجبی، نگارنده کتاب هنر اول، دوم و سوم مقطع راهنمایی سال ۱۳۶۲ را نیز در آرشیو سازمان یاد شده، مورد بررسی و بازبینی قرار داد که درباره زندگی و آثار فرشچیان مطلبی درج نشده بود. پس از استاد محمدعلی رجبی، دکتر هادی هزاوه‌ای تألیفات مشابه و مرتبط را ادامه می‌دهد و سرانجام، پس از فراز و نشیب‌هایی، استاد محمدمهدی هراتی، از استادان همین سازمان، سکان این امور را به دست می‌گیرد که اکنون، دوران بازنشستگی خود را سپری می‌کند (رضایی نبرد، گفتگو با محمدمهدی هراتی: ۱۳۹۶).

به‌هرحال، این سیر تاریخی با تمامی نقاط ضعف و قوتش، سال‌ها به‌عنوان برنامهٔ تثبیت‌شدهٔ نظام آموزشی هنر کشور ادامه یافت. در این میان، برخی از هنرمندان و نویسندگان، پیش‌گام بوده‌اند که از این میان می‌توان به استادان طراحی و نقاشی: محمدعلی رجبی، محمدمهدی هراتی، محمدعلی کشاورز، جعفر پوررهنما و یدالله درخشانی و در بخش خوشنویسی می‌توان به؛ هادی حاجی آقاجانی اشاره نمود. در این میان، علاوه بر محمدعلی رجبی و هادی هزاوه‌ای که از پیش‌کسوتان این عرصه هستند، محمدمهدی هراتی، نقش فعال و پررنگ‌تری داشته است.

در ادامه صرفاً کتاب‌های درسی آموزش هنر که هر یک به طور مستقل و قابل‌توجه دربارهٔ زندگی و آثار هنرمند یا از هنرمند مطلب و تصویری آورده‌اند، معرفی و توصیف، و سرانجام مورد ارزیابی و آسیب‌شناسی قرار می‌گیرند. همچنین از کتاب‌های درسی متأخری که برای دوره متوسطه تألیف گشته و از هنرمند صرفاً یک اثر یا اشاره‌ای بسیار گذرا به هنرمند و آثار وی داشته‌اند، چشم‌پوشی شده است. مانند کتاب فرهنگ و هنر پایه نهم، دوره اول متوسطه که صرفاً در آن نگاره «غرور» و آن هم ناقص و بدون مطلب درج شده



تصویر شماره ۱: کتاب هنر: چهارم و پنجم دبستان (رجبی، ۱۳۶۲)
Figure 1: Art book: fourth and fifth grade (Rajabi, 1983)



تصویر شماره ۲: کتاب تعلیم هنر (هراتی، ۱۳۶۶)
Figure 2: Art Education Book (Harati, 1987)

است. همچنین، در کتاب آموزش هنر اول راهنمایی، مطلبی دررابطه‌با استاد فرشچیان درج نشده است.

معرفی کتاب‌های درسی آموزش هنر

اطلاعات کتاب‌شناختی:

عنوان کتاب: هنر (تصویر۱)؛

مؤلف: محمدعلی رجبی[۶]؛

مقطع: چهارم و پنجم دبستان؛

ناشر: شرکت چاپ و نشر ایران؛

سال انتشار: نخست ۱۳۶۲؛

دربارهٔ محمود فرشچیان:

نقاشی- طراحی۱. سیاه‌قلم پرندگان (صفحه ۱۹)؛

نقاشی- طراحی۲. سیاه قلم‌های در جست‌وجوی دانش و تکرار نقوش حیوانی (صفحات ۴۱ و ۴۲)؛

سرود ما مسلح به الله‌اکبریم ۱- نگاره‌های «چوگان» و «خان سوم رستم» (صفحه ۱۱۱).

اطلاعات کتاب‌شناختی:

عنوان کتاب: تعلیم هنر[۷] (تصویر۲)؛

مؤلف: محمدمهدی هراتی؛

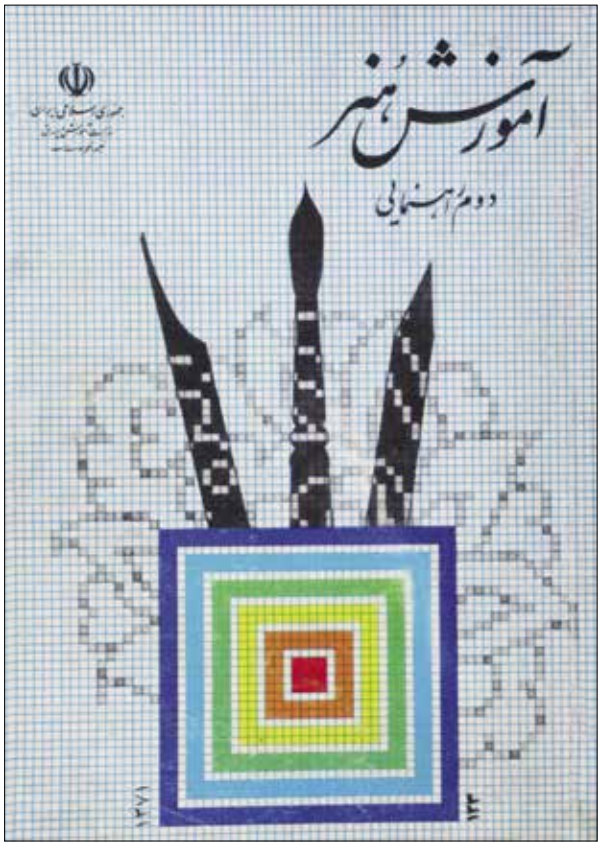
مقطع تحصیلی: راهنمایی، برای معلم؛

ناشر: شرکت چاپ و نشر ایران؛

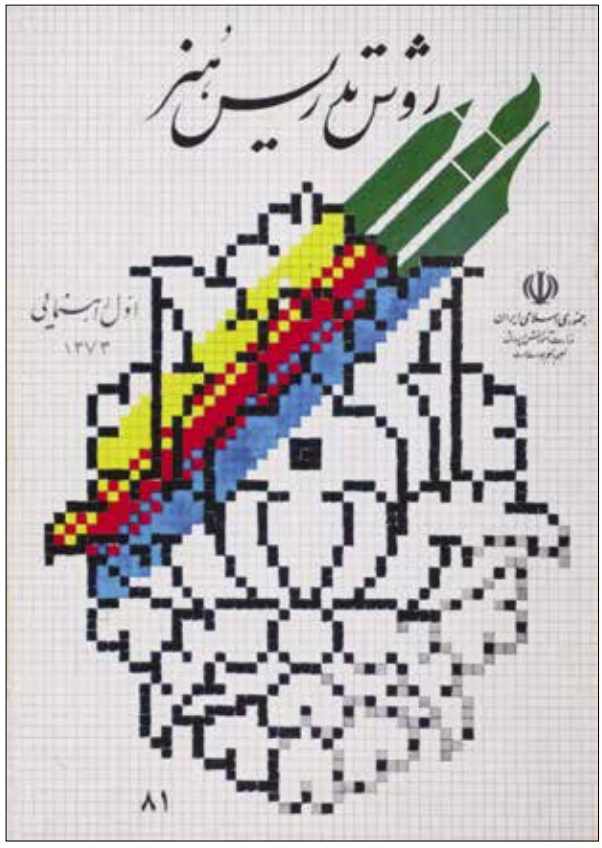
سال انتشار: نخست ۱۳۶۶؛

دربارهٔ محمود فرشچیان:

فصل نخست: ۲- اثرات تربیتی هنر از دیدگاه تاریخ: نگاره «مرغان بهشتی» (صفحه ۴۰).



تصویر شماره ۴: کتاب آموزش هنر: دوم راهنمایی (هراتی و همکاران، ۱۳۷۱)
Figure4: Art Education Book: Second Grade (Harati et al., 1992)



تصویر شماره ۳: کتاب روش تدریس هنر: اول راهنمایی (هراتی و حاجی آقاجانی، ۱۳۷۳)
Figure3: Art Teaching Method Book: The First Guide (Harati and Haji Aghajani, 1994)

عنوان کتاب: روش تدریس هنر[8] (تصویر۳)؛
مؤلفان: نقاشی و طراحی؛ محمدمهدی هراتی، خوشنویسی؛ هادی حاجی آقاجانی؛
مقطع تحصیلی: سال اول دورهٔ راهنمایی تحصیلی؛
ناشر: شرکت چاپ و نشر ایران؛
سال انتشار: ۱۳۷۳؛
دربارهٔ محمود فرشچیان:
درس پنجم: دربارهٔ نقاشی ایران[9] (صفحات ۴۵ - ۴۹)؛

اطلاعات کتاب‌شناختی:
عنوان کتاب: آموزش هنر[10] (تصویر۴)؛
مؤلفان: طراحی و نقاشی؛ محمدمهدی هراتی، محمدعلی کشاورز، جعفر پورر‌هنما و یدالله درخشانی؛ خوشنویسی؛ هادی حاجی آقاجانی؛
مقطع تحصیلی: سال دوم دورهٔ راهنمایی تحصیلی؛
ناشر: شرکت چاپ و نشر ایران؛
سال انتشار: ۱۳۷۱؛
دربارهٔ محمود فرشچیان:
درس نهم: زندگی‌نامهٔ استاد محمود فرشچیان؛ تصویر چهرهٔ استاد (صفحه ۴۴) و نگاره‌های «پناه» (صفحه ۴۵)، «تداوم» (صفحه ۴۶) و بخشی از «شکار» (صفحه ۴۷)؛
درس دوازدهم: سیاه‌قلم تکرار نقوش حیوانی (صفحه ۶۱)؛
درس پانزدهم: سیاه‌قلم حضرت یونس (ع)[11] (صفحه ۷۱) (تصاویر ۴-۱-۲-۳-۴-۵-۶)؛

تصویر شماره ۴-۱: زندگی‌نامه استاد فرشچیان، کتاب آموزش هنر، دوم راهنمایی، ۱۳۷۱(صفحه ۴۴)

Figure 41-: Biography of Master Farshchian, *Art Education* Book, Secondary School, 1992 (Page 44)

تصویر شماره ۴-۲: نگاره «پناه» (یتیم‌نوازی)، کتاب آموزش هنر، دوم راهنمایی، ۱۳۷۱(صفحه ۴۵)

Figure 42-: « Shelter», *Art Education* book, second grade, 1992 (page 45)

تصویر شماره ۴-۳: نگاره «تداوم» کتاب آموزش هنر، دوم راهنمایی، ۱۳۷۱(صفحه ۴۶)

Figure 43-: «Continuation», *Art Education*, second grade, 1992 (page 46)

تصویر شماره ۴-۴: بخشی از نگاره «شکار»، کتاب آموزش هنر، دوم راهنمایی، ۱۳۷۱ (صفحه ۴۷)

Figure 44-: Part of the painting «Hunting», Art Education Book, second grade, 1992 (Page 47)

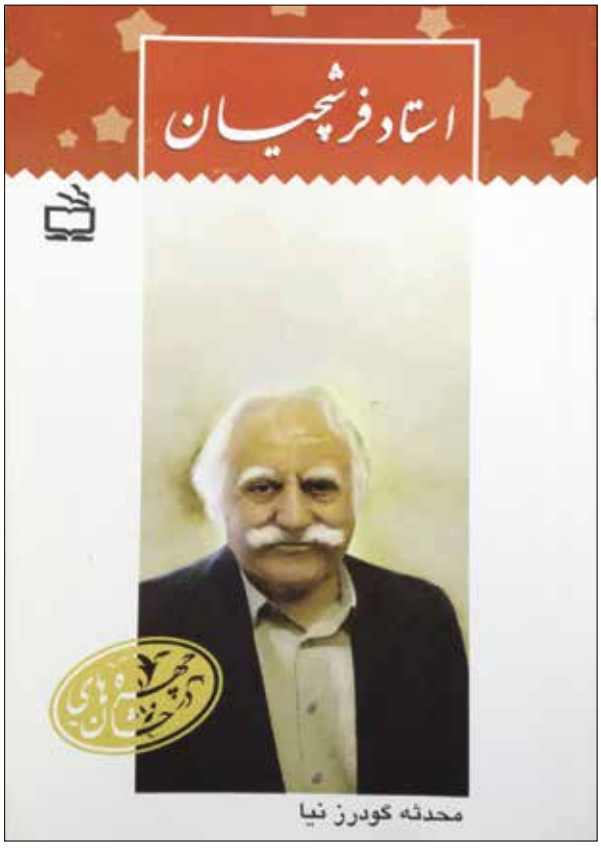
تصویر شماره ۴-۵: سیاه‌قلم تکرار نقوش حیوانی، کتاب آموزش هنر، دوم راهنمایی، ۱۳۷۱ (صفحه ۶۱)

Figure 45-: Black pen, repetition of animal motifs, Art Education book second grade, 1992 (page 61)

تصویر شماره ۴-۶: سیاه‌قلم حضرت یونس (ع)، کتاب آموزش هنر، دوم راهنمایی، ۱۳۷۱ (صفحه ۷۱)

Figure 46-: The Black Pen of Younis, Art Education Book, second grade, 1992 (Page 71)

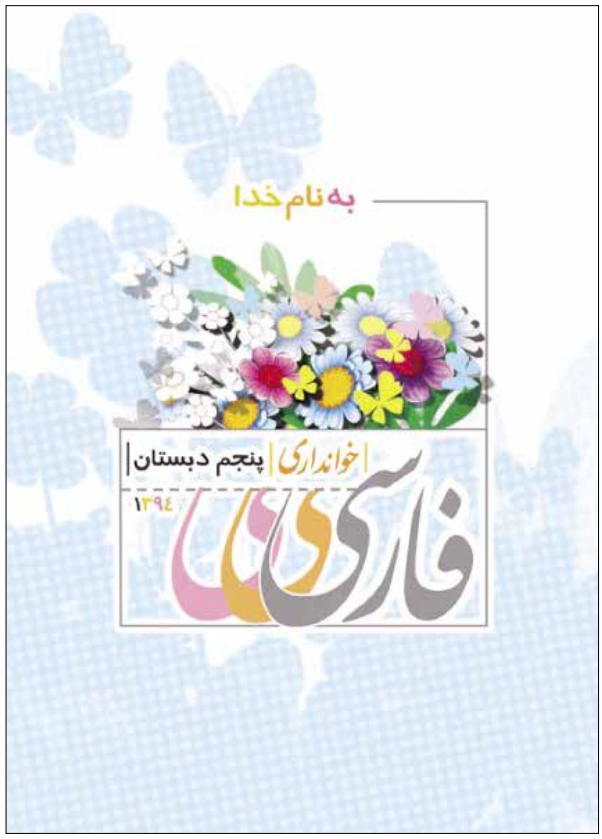
تصویر شماره ۵: کتاب آموزش هنر: سوم راهنمایی (هراتی و همکاران، ۱۳۷۷)
Figure5: Art Education book: third grade (Harati et al., 1998)



تصویر شماره ۶: کتاب استاد فرشچیان (گودرزنیا، ۱۳۸۹)
Figure6: Master Farshchian›s book (Goodarznia, 2010)

اطلاعات کتاب‌شناختی:
عنوان کتاب: آموزش هنر[۱۲] (تصویر۵)؛
مؤلفان: محمدمهدی هراتی، محمدعلی کشاورز، جعفر پوررهنما، یدالله درخشانی و هادی حاجی آقاجانی؛
مقطع تحصیلی: سال سوم دورهٔ راهنمایی تحصیلی (مرحلهٔ دوم تعلیمات عمومی)؛
ناشر: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران؛
سال انتشار: ۱۳۷۷؛
دربارهٔ محمود فرشچیان:
درس پانزدهم: سیاه‌قلم بازگشت یوسف به دامان پدر (صفحه ۷۷) و نگاره «گلستان آتش» (صفحه ۷۹).

اطلاعات کتاب‌شناختی:
عنوان کتاب: استاد فرشچیان (تصویر۶)؛
مؤلف: محدثه گودرزنیا؛
ناشر: انتشارات مدرسه؛
سال انتشار: نخست ۱۳۸۹؛
دربارهٔ محمود فرشچیان:
از دیگر تألیفات اخیر سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی که زیر نظر شورای کارشناسی دفتر انتشاراتِ کمک‌آموزشی، انجام گرفت، کتاب استاد فرشچیان است که به‌طور کاملاً مستقل و البته به شکل کلی و مختصر به زندگی و آثار این هنرمند در قالب روایت داستانی پرداخته است. هدف مندرج در پشت این کتاب، «آشنا کردن نسل نوجوان و جوان با زندگی پرفروغ چهره‌های درخشان عصر حاضر» عنوان شده است (گودرزنیا، ۱۳۸۹: پشت جلد کتاب).



تصویر شماره ۷: کتاب فارسی، خوانداری: پنجم دبستان (اکبری شلدره، فریدون و همکاران، ۱۳۹۴)

Figure7: Persian, temperament book: fifth grade (Akbari Sheldareh, Fereydoun et al., 2015)

اطلاعات کتاب‌شناختی:

عنوان کتاب: فارسی، خوانداری: پنجم دبستان (تصویر۷)؛

مؤلفان: اکبری شلدره، فریدون، جبلی اده، پریچهر، نجاران، فرح؛

ناشر: اداره کل نظارت بر نشر و توزیع مواد آموزشی؛

سال انتشار: اول ۱۳۹۴؛

دربارهٔ محمود فرشچیان:

فصل چهارم: نام‌آوران - درس ۱۰- نام نیکو: زندگینامه استاد فرشچیان (صفحات ۷۸ - ۸۲).

نقد و آسیب‌شناسی کتاب‌های درسی آموزش هنر

کتاب‌های آموزش هنر، یادآور گذشته‌های دور و خاطرات تلخ‌وشیرین دوران مدرسه و کلاس هنر است. شیرین به‌خاطر لذت و هیجان کلاس هنر و معلمان دلسوز، هنرمند و هنرشناس و تلخ به دلیل غیرمرتبط بودن معلمان کلاس هنر. به‌این‌ترتیب که معلم ریاضی یا هر معلمی که برنامهٔ خاصی نداشت، ناگزیر به سمت کلاس هنر هدایت می‌شد. سپس دانش‌آموزان را به کشیدن یا نوشتن از روی الگوی کتاب ترغیب می‌کرد و خود نیز از پشت پنجرهٔ کلاس، نتیجهٔ فوتبال را تخمین می‌زد.

البته ماهیت هنر و جایگاه آن در کشور، مبهم و در حاشیه است. جابه‌جایی تخصص‌ها، علی‌رغم اقدامات مثبتی که تاکنون صورت‌گرفته است، امری است که تا سطح کلان نیز، گریبان جامعه را گرفته است. برخلاف آنچه که برخی افراد در فضاهای علمی و دانشگاهی می‌پندارند، عمل نقد، آن‌چنان‌که نهادینه شده است، نکوهش و ایراد و اشکال صرف و تسویه‌حساب شخصی و غیره نیست، بلکه آنچه که از میراث عقلانی یونانی و ایرانی برجای‌مانده است، سنجش علمی، اصولی و منصفانه آثاری است که به مدد آن می‌توان به محاسن و معایب اثر یا عملی پی برد و سره را از ناسره تشخیص داد.

براین‌اساس می‌توان گفت که از محاسن انتشار کتاب‌های درسی آموزش هنر وزارت آموزش‌وپرورش، توجه به میراث‌فرهنگی و هنر ملی و بومی (از جمله، پرداختن به پرآوازه‌ترین و محبوب‌ترین نگارگر ایرانی؛ استاد فرشچیان)، به جای پرداختن غیرقابل‌توجیه و بی‌مورد به آثار و دستاوردهای خارجی در کتاب‌های آموزشی هنر در سطح کلان است که از اقدامات قابل‌ستایش وزارت آموزش‌وپرورش بوده است. نگارنده خود از طریق همین کتاب‌ها، با هنرهای سنتی و ایرانی آشنا شده و رشد کرده و به ویژه با استاد فرشچیان، از همین دوران، یعنی از حدود سال ۱۳۷۲ تاکنون، پیوند بنیادین یافته است. همچنین، نثر روان، خوش‌دستی، خوش‌خوانی و قیمت ارزان و مناسب کتاب‌های آموزش هنر، از دیگر امتیازات و محاسن این نوع کتاب‌های «سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشیِ» وزارت آموزش‌وپرورش بوده است.

آسیب‌شناسی موردی کتاب‌های درسی آموزش هنر

باتوجه‌به مطالعات علمی- پژوهشیِ نگارنده با عنوان «فرشچیان پژوهی» -که سال‌ها بدان مشغول بوده و

هست- و باتوجه‌به اصل اسناد و مدارک تمامی مراحل زندگی حرفه‌ای استاد فرشچیان که در آرشیوهای ده‌گانه نگارنده موجود بوده است، می‌توان کتاب‌های آموزش هنر یاد شده و به ویژه آخرین کتاب، یعنی کتاب استاد فرشچیان، تألیف محدثه گودرزنیا، را که به طور مستقل و مختص در خصوص استاد فرشچیان نگاشته شده است در این مقاله محدود به طور موردی مورد سنجش و ارزیابی قرار داد.

با اطمینان خاطر می‌توان گفت که کتاب استاد فرشچیان، گرچه مزایای کتاب‌های آموزشیِ آموزش‌وپرورش را که پیش‌تر برشمردیم را داراست، اما علاوه بر گاه‌شمار ناقص و نادرست آغاز کتاب، و علاوه بر نداشتن هیچ‌کدام از شیوه‌های متعارف استناد در نگارش‌های علمی، مانند شیوه‌نامه انجمن روان‌شناسی آمریکا (APA)، شیوه‌نامه انجمن زبان مدرن آمریکا (MLA)، شیوه‌نامه علوم‌انسانی شیکاگو و شیوه‌نامه ونکوور (حری؛ شاه بداغی: ۱۳۹۴)، منابع بسیار محدود این کتاب نیز، به ویژه منابعی که به زندگی و آثار هنرمند مربوط می‌شوند، فاقد اعتبار علمی و استناددهی پژوهشی هستند. البته معمولاً برای کتاب داستانی که برگرفته از تخیل نویسنده باشد، منابع ذکر نمی‌شود، لیکن وقتی بنیاد اثری بر منابع متکی باشد و در اثر نیز آمده باشد، لاجرم می‌بایستی یک شیوه استناددهی صحیح و متعارف منابع داشته باشد.

همچنین ترتیب اجزا و عناصر کتاب‌شناختی منابع پایانی کتاب، اصولی و روشمند نیست. برای مثال، جز یک مورد، نام هیچ‌یک از ناشران کتب و منابع مربوطه درج نشده است. همچنین عمده مطالب این کتاب، برگرفته از کتاب کیمیاگران نقش، اثر منیژه آرمین است که دارای روایتی داستانی بوده و در سالیان گذشته توسط انتشارات «سوره مهر» منتشر شده است. نگارنده در سال‌های گذشته با سرکار خانم آرمین، محتوای کتاب کیمیاگران نقش را مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. نکته دیگر این‌که آیا شایسته است کتابی که درباره زندگی و آثار فرشچیان است، بدون نقش و تصویر آثار هنرمند باشد؟ به نظر می‌رسد، درج نقاشی‌های هنرمند در کنار روایت جذاب داستانی این کتاب، بتواند انگیزه و شوق هنرآموزان را افزون کند.

بدون تردید، قصد مسئولین محترم «سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی» و نیز نویسنده محترم کتاب استاد فرشچیان، خدمت به چهره‌های درخشان هنری بوده است و این قصد و عقیده، درذات‌خود، حتماً و قطعاً قابل‌تحسین و ستایشِ نه‌تنها نگارنده، بلکه همه اهالی فرهنگ و هنر است. لیکن، باید این نکته را در نظر داشت که با کلی‌گویی و داستان‌پردازی کمتر واقعی و غیر مستند، شاید نتوان هدفی را که در پشت جلد این کتاب درج شده است را محقق ساخت. آیا می‌توان با مطالب سایت‌ها و روزنامه‌ها و به اصطلاح با منابع عامیانه و ژورنالیستی، بزرگان جهانی‌مان را برای چند میلیون دانش‌آموز ایرانی که فردا بنیان‌گذاران نظام علمی و آموزشی خواهند بود، معرفی کرد؟ آیا تعهد و تخصص لازم و ملزوم یکدیگر نیستند؟

همان گونه که آشکار است، گمنامی یک هنرمند -البته فرشچیان در این مورد استثناست- سزاوار و شایسته‌تر از معرفی خام و نادرستی است که ممکن است، ذهن پاک و خلاق چند میلیون دانش‌آموز را از شناخت حقیقت و آموزه‌های درست اخلاقی و هنری هنرمند بازدارد. البته این موارد، صرفاً به این کتاب و تنها به قالب روایت داستانی محدود نمی‌شود، بلکه یک آسیب‌شناسی کلی است و می‌توان به دیگر آثار مرتبط درباره فرشچیان تعمیم داد.

امروزه پرداختن به زندگی‌نامه یا همان «بیوگرافی»[۱۳]، در غرب یک تخصص کامل و یک کار رسمی و حرفه‌ای به‌شمار می‌رود و هرساله کتاب‌های زیادی در این زمینه به چاپ می‌رسد. گذشته از رویکرد علمی غرب و کشورهای توسعه‌یافته به زندگی‌نامه، حتماً شنیده‌اید که آخرین آدامس سرالکس فرگوسن[۱۴]، با احترام فراوان، اکنون در موزه باشگاه منچستریونایتد به طور واقعی و فیزیکی نگهداری می‌شود. برخی نیز حاضر بوده‌اند تا حدود یک میلیارد تومان بابت این آدامس با افتخار پرداخت نمایند! اما تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری به عنوان یک علم و به عنوان شاخه‌ای از علوم‌انسانی، و به ویژه پرداختن به زندگی و آثار بزرگان هنر در سرزمین ایران، علاوه بر این‌که چندان کارنامه مکتوب درخشانی در گذشته نداشته است، هنوز هم فاقد نظام علمی بوده و روشمند نیست.

به‌عنوان‌مثال می‌توان گفت که هنوز پس از حدود هفتاد سالی که از زندگی هنری استاد فرشچیان به عنوان یکی از شاخص‌ترین چهره‌های هنری ایران می‌گذرد، و بااین‌همه مصاحبه و مطالب - بر اساس گفتگوهای خود هنرمند طی سالیان گذشته- تا چندی پیش به طور دقیق و مستند کیفیت تحصیلات ابتدایی، متوسطه و تکمیلی ایشان مشخص نبوده است. البته بخشی از کتاب «نگار جاویدان»، تألیف نگارنده، به این تحصیلات، بر اساس اسناد و مدارک معتبر و موجود در پرونده

تحصیلی هنرمند، اختصاص‌یافته است. بدیهی است که شاید بتوان از نارسایی‌های کتاب‌های آموزش هنر اوایل انقلاب به دلیل شرایط و امکانات و فضای اجتماعی آن دوران، چشم‌پوشی کرد، ولیکن وقتی در زمان حاضر نیز کتاب‌های غیراستاندارد و غیرقابل قبولی، حداقل در موضوع این نوشتار و در سطح کلان، همچنان منتشر می‌شوند، بیانگر چالش جدی است. به نظر می‌رسد یک واژه از آغاز شکل‌گیری وزارت آموزش‌وپرورش، همواره چون حلقه‌ای مفقوده خود را نمایانده است و آن واژه بنیادین «پژوهش» است. شاید عنوان «آموزش، پژوهش و پرورش» برای وزارت‌خانه فعلی مناسب‌تر می‌بود. یا وزارت «آموزش و پژوهش». چرا که، آموزش و پژوهش اصولی و بنیادین، در متن و بطن خود، زمینه الزام به پرورش دانش‌آموز را فراهم خواهد کرد. به‌هرحال، در کنار محاسن کتاب‌های آموزش هنر که در طول سالیان گذشته به زندگی و آثار فرشچیان پرداخته‌اند، فهرستی از معایب و کاستی‌های این نوع از کتاب‌ها، به شرح زیر اشاره شده است.

آسیب‌شناسی کلی کتاب‌های درسی آموزش هنر

• در معرفی و بررسی آثار فرشچیان، از واژه نارسا، نادرست و بیگانه، مینیاتور غربی به جای نگارگری استفاده شده است.
• مجموعه آثار هنرمند (تکنیکی و کاربردی) اساساً تا قبل از انتشار کتاب‌ها معرفی نشده‌اند؛
• شکل ظاهری و لایه‌های باطنی و مضامین حکمی، فلسفی، عرفانی و غیره مستتر در آثار فرشچیان برای هنرآموزان بررسی و تحلیل نشده است؛
• آثار مربوط به هنرمند، فاقد شناسنامه هستند و صرفاً به نام اثر اشاره شده است و از بیان اسلوب (تکنیک، فن)، ابعاد، سال خلق اثر و مکان نگهداری اثر پرهیز شده است. در برخی آثار، چون «گلستان آتش»، مندرج در کتاب سوم راهنمایی (۱۳۷۷)، از همین عنوان نیز پرهیز شده است و از کل عناصر شناسنامه اثر، صرفاً بیان شده است که استاد فرشچیان چنین چیزی خلق کرده است؛
• آثار هنرمند که دارای غنا و ارزش‌های خطی و به ویژه رنگی منحصربه‌فردی هستند، با کیفیت نامطلوبی منتشر شده‌اند.
• برخی از آثار، ناقص منتشر شده‌اند. یعنی بخشی از اثر، به شکل غیراصولی برش خورده است؛
• آثار نمونه، شاخص و قدرتمند هنرمند، برای آموزش انتخاب نشده‌اند؛
• اطلاعات مربوط به زندگی هنرمند، ابتدایی، غیرعلمی و غیرمستند هستند؛
• عدم پویایی، به روز بودن و ویرایش دروس و رکود چندین‌ساله در موضوع هنرمند؛
• پرداختن یک‌طرفه به هنر ارزشمند ایرانی و فرشچیان، بدون بیان تعامل و ارتباطات مؤثر آموزشی با جریان‌ها و مکاتب هنری کلاسیک و معاصر بین‌المللی (تأثیرات و تأثرات)؛
• فقدان استناد علمی و عدم ذکر منابع به عنوان رکن اصلی کار آموزشی و پژوهشی در کتاب‌های آموزش هنر؛
• نپرداختن به سرفصل‌ها و عناوین اصلی رشته هنر، چون: تاریخ هنر، نقد هنر، فلسفه و حکمت هنر به عنوان پیش‌زمینه-ای برای درک عمیق و بهتر آثار فرشچیان (به تناسب مقطع تحصیلی و رشد هنری دانش‌آموز)؛
• عدم نظارت اصولی بر محتوای علمی، آموزشی و پژوهشی کتاب‌های آموزش هنر در موضوع زندگی و آثار استاد فرشچیان؛
• درج درس هنر نگارگری به عنوان یکی از هنرهای مستقل فاخر در ذیل شاخه صنایع‌دستی که استاد فرشچیان بارها در طول سالیان گذشته از این موضوع به درستی انتقاد کرده‌اند؛
• پرهیز نکردن مسئولان و نویسندگان غیرمتخصص درباره نگاشتن مطالب تخصصی درباره زندگی و آثار استاد فرشچیان؛
• نپرداختن به چگونگی تحصیلات مقطع ابتدایی، متوسطه و تکمیلی هنرمند (اروپا) که می‌تواند هرچند به شکل مختصر، الهام‌بخش دانش‌آموزان باشد؛
• نپرداختن به دستاوردها و خدمات فرهنگی و هنری هنرمند، از جمله: آثار موزه‌ای و نمایشگاهی، آثار منتشره هنرمند، تدریس، داوری، سخنرانی و عضویت‌های هنرمند در مجامع بین‌المللی و مشارکت و بنیان‌گذاری مراکز فرهنگی و هنری؛
• نپرداختن به افتخارات هنرمند، از جمله: جوائز، بزرگداشت‌ها و یادبودها که در انگیزش و اعتمادبه‌نفس دانش‌آموزان مؤثر خواهد بود؛
• عدم درج نظرات برجسته‌ترین مقامات و منتقدان و هنرشناسان بین‌المللی درباره سبک و آثار فرشچیان چون: میور و ماتسورا (مدیران پیشین یونسکو)، کری ولش، رابینسون، هوانگ جو، بالدینی و غیره؛
• نپرداختن به شخصیت واقعی هنرمند از قبیل: جهان‌بینی و باورهای هنرمند، ویژگی‌های اخلاقی هنرمند و علاقه‌مندی‌های هنرمند؛
• بهره نبردن از وجود خود هنرمند و پیشنهادها، توصیه‌ها و تجارب جهانی ایشان در راستای تدوین سیاست‌های کلی مقوله هنر و تألیف کتب درسی و آموزشی هنر.

نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشش بر آن بود که ضمن معرفی و توصیف نسبتاً جامع کتاب‌های درسی آموزش هنر به ویژه کتاب‌های مقطع راهنمایی، از سال ۱۳۶۲ تاکنون که توسط آموزش‌وپرورش منتشر شده‌اند، به تحلیل و آسیب‌شناسی فرم شکل ظاهری و محتوای این منابع نیز پرداخته شود.

همان گونه که در متن بیان شد، انعکاس زندگی و آثار استاد فرشچیان در قالب کتاب‌های آموزش هنر، اقدامی بسیار درست و شایسته از طرف آموزش‌وپرورش بوده است که علاوه بر بعد فنی و آموزشی آثار هنرمند که می‌تواند الهام‌بخش و مشوق دانش‌آموزان و هنرآموزان مستعد باشد، از سوی دیگر یادآور تکریم و بزرگداشت چهره‌های ماندگار و مفاخر هنری است که همواره از سوی آموزه‌های انسانی و اسلامی مورد تأکید بوده است. از این نظرگاه، اقدام سنجیده «سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی» وزارت آموزش پرورش به ویژه درباره شخصیتی بلندآوازه و جهانی چون محمود استاد فرشچیان، درخور تحسین و ستایش بسیار است.

از منظر دیگر و در کنار این محاسن، کاستی‌ها و معایبی به چشم می‌خورد که نگارنده با بررسی دقیق انتشار کتب آموزش هنر مربوط به زندگی و آثار فرشچیان در چند دهه اخیر، فهرستی از این موارد را به دست داده است. امید است که این آسیب‌شناسی و شناخت نقاط قوت و ضعف که بر اساس تخصص اصلی نگارنده (فرشچیان پژوهی) صورت پذیرفته است، حداقل به عنوان پیشنهادی علمی و پژوهشی به «سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی» قلمداد شود و مورد توجه و پیگیری قرار گیرد. بدون تردید، اگر این مقاله، مصداقی از آسیب‌شناسی یا نقد علمی و سازنده باشد، می‌تواند در اتخاذ سیاست‌های راهبردی وزارت آموزش‌وپرورش، درباره موضوع این نوشتار، مؤثر و کارآمد باشد.

تقدیر و تشکر

استاد فرشچیان از سالیان دور تاکنون، همه گونه لطف در حق نگارنده ارزانی داشته‌اند که بدین‌وسیله نگارنده سپاس عمیق قلبی خود را به محضر ایشان تقدیم می‌دارد.

همچنین نگارنده به دلیل همراهی و همدلی از استادان فرهیخته: جناب آقای محمدعلی رجبی و جناب آقای محمدمهدی هراتی تقدیر و تشکر می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1.UNESCO
2. Homai

۳. Zaragoz Federico Mayor، مدیرکل پیشین یونسکو.
۴. Koichiro Matsuura، مدیرکل پیشین یونسکو.
۵. «فرشچیان پژوهی»؛ مانند «حافظ‌پژوهی» و «سعدی‌پژوهی»، مجموعه مطالعات بنیادین و علمی-پژوهشی دربارهٔ زندگی و آثار محمود فرشچیان، هنرمند جهانی و نگارگر نامدار ایرانی است که برای نخستین‌بار و از سال ۱۳۸۴ توسط نگارنده بنیان نهاده شده است و تاکنون تداوم و استمرار داشته است. نگارنده در راستای این مطالعات، از ارتباط مستقیم و مستمر چندین‌ساله با خود هنرمند و نظرات ارزشمند و مساعدت‌های بی‌دریغ ایشان، همواره بهره‌مند بوده است. دستاورد این مطالعات، پایان‌نامه کارشناسی ارشدِ پژوهش هنر (دانشگاه تربیت‌مدرس)، رساله دکتریِ تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی (دانشگاه تهران)، چندین کتاب و مقالات متعدد علمی-پژوهشی، علمی-ترویجی، مقالات همایش، طرح پژوهشی، سخنرانی، نشست تخصصی و غیره است که برخی از این آثار منتشر، برخی در نوبت انتشار و برخی نیز در حال آماده‌سازی هستند.
۶. البته در شناسنامهٔ کتاب، بنا بر ملاحظات و شرایط و فضای اجتماعی آن دوران، نام نویسنده (محمدعلی رجبی) درج نشده است.
۷. شمارگان هر سال این کتاب، یک‌ونیم‌میلیون جلد بوده است. این کتاب پانزده سال عنوان کتاب درسی را داشته است.
۸. این کتاب ویژهٔ معلمان هنر دورهٔ راهنمایی تحصیلی، دانشجویان مراکز تربیت‌معلم هنر و همچنین کلاس‌های کارآموزی ضمن خدمت بوده است. چاپ نخست این کتاب در سال ۱۳۶۷ بوده است. همچنین، هر سال پنجاه هزار جلد برای معلمان منتشر شده است.
۹. این صفحات، مربوط است به مقاله‌ای از محمود فرشچیان، برگرفته از کتاب محمود فرشچیان، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۵.
۱۰. چاپ نخست این کتاب در سال ۱۳۶۷ بوده است. همچنین، شمارگان آن یک و نیم‌میلیون جلد در هر سال بوده است.
۱۱. بعدها، این نگاره، یعنی سیاه‌قلم حضرت یونس (ع)، از درس مربوطه حذف شده است.
۱۲. چاپ نخست این کتاب در سال ۱۳۶۸ بوده است. همچنین، هر سال ۹۵۰ هزار جلد منتشر شده است.
13- Biography
۱۴. الکساندر چپمن فرگوسن (Alexander Chapman Ferguson)، مربی نامدار فوتبال بریتانیایی و مربی سابق باشگاه منچستریونایتد.

فهرست منابع

- اکبری شلدره، فریدون، جبلی اده، پریچهر، نجاران، فرح. (۱۳۹۴). *فارسی، خوانداری*: پنجم دبستان. چاپ اول، تهران: وزارت آموزش‌وپرورش، اداره کل نظارت بر نشر و توزیع مواد آموزشی.

- حری، عباس؛ شاه بداغی، اعظم. (۱۳۹۴). *شیوه‌های استناد در نگارش‌های علمی: رهنمودهای بین‌المللی*. چاپ چهارم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رضایی نبرد، امیر. (۲۰ خرداد ۱۳۹۲). گفتگو با استاد محمدعلی رجبی، تهران.
_____ .(۱۹ خرداد ۱۳۹۶). گفتگو با استاد محمدمهدی هراتی، تهران.
_____ .(۲۰ خرداد ۱۳۹۶). گفتگو با استاد محمدعلی رجبی، تهران.
- رجبی، محمدعلی. (۱۳۶۲). *هنر: چهارم و پنجم دبستان*. تهران: وزارت آموزش‌وپرورش، دفتر پژوهش امور هنری و نمونه-سازی، گروه تهیه و تألیف کتب درسی هنر.
- گودرزنیا، محدثه. (۱۳۸۹). *استاد فرشچیان*. تهران: انتشارات مدرسه.
- وزارت آموزش‌وپرورش. (اردیبهشت ۱۳۹۳). آرشیو «سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی» (مراجعه حضوری نگارنده).
- هراتی، محمدمهدی. (۱۳۶۶). *تعلیم هنر*. تهران: وزارت آموزش‌وپرورش، دفتر تحقیقات و برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی.
- هراتی، محمدمهدی و هادی حاجی آقاجانی. (۱۳۷۳). *روش تدریس هنر: کتاب هنر اول راهنمایی*. تهران: وزارت آموزش‌وپرورش، گروه هنر، دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی.
- هراتی، محمدمهدی و همکاران. (۱۳۷۱). *آموزش هنر: برای دانش‌آموزان سال دوم دورهٔ راهنمایی تحصیلی*. تهران: وزارت آموزش‌وپرورش، دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی.
- هراتی، محمدمهدی و همکاران. (۱۳۷۷). *آموزش هنر: سال سوم دورهٔ راهنمایی تحصیلی. تهران*: وزارت آموزش‌وپرورش، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی.

مقالۀ پژوهشی
10.30508/FHJA.2020.44496

مقایسۀ ساختاری خطِّ نسخ ایرانی و خطِّ نسخ عثمانی

(با تمرکز بر کتابت جز سی‌ام قرآن مجید به خط احمد نیریزی و محمد شوقی افندی)

دلارام کاردار طهران*[1]
۱. کارشناس ارشد ایران‌شناسی، گرایش اصول نسخه‌شناسی، مرمت نسخه‌های خطی و نسخه‌آرایی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۲/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۵/۲۱
صفحه ۴۸-۵۷

فردوس هنر
شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

چکیده

بیان مسئله: از دیرباز تا کنون، خط نسخ در کنار خط کوفی و نستعلیق، سه خط اصلی در کتابت و هنر کتاب‌آرایی در جهان اسلام به شمار می‌روند اما با مطالعۀ دقیق در حوزۀ سبک‌شناسی خط نسخ، تفاوت‌هایی در نوع کتابت این خط در کشورهای مختلف مشاهده می‌شود که نیازمند بررسی دقیق است.

هدف مقاله: انجام این پژوهش به منظور ارائۀ شاخص‌هایی جهت شناخت نسخ ایرانی از عثمانی صورت‌گرفته تا علاقه‌مندان به هنر خوشنویسی و پژوهشگران توانایی تشخیص این دو سبک را از یکدیگر بیابند و همچنین می‌توان هدف فرعی این پژوهش را کمک به نسخه‌شناسان دانست زیرا سبک‌شناسی این دو قلم، برای شناسایی محل و ادوار نسخه‌های فاقد تاریخ کتابت مفید است.

سؤالات مقاله: ۱. آیا شیوۀ نگارش خط نسخ در ایران و کشور عثمانی با یکدیگر متفاوت بوده است؟ ۲. درصورتی‌که شیوه نگارش خط نسخ در ایران و عثمانی، متفاوت باشد، تمایز میان آن‌ها برای خوشنویسان و نسخه‌شناسان مبتدی دشوار است، پس چگونه می‌توان این دو شیوه را از یکدیگر تشخیص داد؟

روش تحقیق: در این پژوهش که به شیوۀ کتابخانه‌ای - تحلیلی صورت گرفته، نخست اطلاعاتی در خصوص خط نسخ و دو خوشنویس برجستۀ جهان اسلام احمد نیریزی و محمد شوقی افندی که اولی ایرانی و دومی عثمانی است، جمع‌آوری‌شده و سپس شیوۀ کتابت این دو هنرمند بزرگ در جز سی‌ام قرآن به صورت دیجیتالی و به کمک نرم‌افزار مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری: تجزیه‌وتحلیل‌های صورت‌گرفته، نشان داد که نسخ رایج در ایران با عثمانی متفاوت بوده و به منظور تشخیص این دو شیوه، شاخص‌هایی از قبیل؛ بررسی شیب کرسی، مد و تشدید، اندازۀ اعراب، شیوۀ کتابت سکون، اندازۀ دندانه‌ها، زاویۀ حروف عمودی نسبت به کرسی ارائه شده است.

واژگان کلیدی: خط نسخ، نسخ ایرانی، نسخ عثمانی، احمد نیریزی، محمد شوقی افندی.

* delaramkardar@gmail.com | ۰۹۱۵۳۲۱۶۹۶۶

Article Research Original

10.30508/FHJA.2020.44496

Structural comparison between Iranian Naskh Script and Ottoman Naskh Script

(by concentrating on transcription of the 30th part of the Quran by Ahmad Neyrizi, and Mohammad Shoqi Effendi)

Delaram Kardar Tehran*[1]

1. M.A. in Codicology and Manuscript Conservation

شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

Received: 5/4/2020
Accepted: 11/8/2020
Page 49-57

Abstract:

Naskh script is one of the three main scripts in manuscripts transcription beside Kufic and Nasta'liq scripts which its transcription manner is different in countries, especially Iran and Ottoman. We know exactly that the usage of Kufic or Nasta'liq scripts are not more than six or seven centuries. So there are lots of manuscripts in all around the world written by Naskh script. But why? It is a good question. Naskh script is the most legible script among scripts so it has been used during the ages, from past to present, especially for writing the Quran and prayers. It is also used today as the most common script in printing newspapers and books besides The Quran and prayers. Since this script has been one of the most usable scripts for writing, it is necessary for specialist, researchers and codicologists to be able to recognize the Persian style from the Ottoman one, specially the beginners who are on the first steps and need more guides to be able to recognize. It is also essential for calligraphers to know the differences between these two types, so they can choose their favorite style and continue their learning in an especial manner. Knowing the artistic and aesthetics points within the calligraphers of two different civilizations, is also a main part in art history so it is good to complete the different parts of this huge puzzle called "World Art History" .On the other hand, as we know there are lots of manuscripts all around the world which do not have colophons so stylistics recognizing of these two styles is so useful for knowing the place and periods of transcription the manuscripts which do not have colophons or transcription dates in order to make all the indexes become complete. By searching and studying different sources, we understand that Habibollah Fazaeli was the first researcher who talked about the differences between these two styles, Ottoman and Persian Naskh. We can find some articles about Naskh script and Ahmad Neyrizi. Although some researches have been done in this field, no one has done any searches about the differences between Ottoman and Persian Naskh in a way to give audiences some practical clues. Even there is an article about "Persian Naskh in Safavid era" but there is no comparison. So we understand that the subject of this article is new and can help the script fans and teach them something new which is so practical in all levels, not only elementary calligraphers but also higher education researchers who are not calligraphers. In this article, after a short explanation about Naskh script, brief biographies of two calligraphers Ahmad Neyrizi and Mohammad Shoqi Effendi have been expressed. Ahmad Neyrizi was

* delaramkardar@gmail.com | +989153216966

an Iranian calligraphy master in 16th A.D. but we do not know anything about his birth and death dates. Mohammad Shoqi Effendi was an Ottoman master calligrapher in18th A.D. Two images of each Quran are also given as the examples of each calligraphers› artworks for audiences. The Quran transcribed by Ahmad Neyrizi is kept in Library of Golestan Palace and the Shoqi Effendi's Quran belongs to one of his posterities' collection. After studying the Quran transcription style by these two great calligraphers, the main part of this research is to give some keys and determiners for recognizing the Persian and Ottoman Naskh from each other. Keys and determiners have been represented in different tables.

In this research, the parts belonged to the features of Naskh script and also biographies, have been done in library way and by the help of different books in descriptive style and the analysis of the scripts and characteristics of them have been accomplished by the articles' authors with the help of computer software in order to be exact. The obtained results of these studies which are also presented in different tables in order to be systematic and classified show that Naskh style differs from each other in Ottoman and Iran so calligraphers need to study the determiners given in this research in order to be able to recognize the differences. Although this research gives some useful keys and determiners, beginner specialists need exact and repeatedly visual studies in order to be predominant in this field and major.

Keywords: Naskh script, Iranian Naskh script, Ottoman Naskh script, Ahmad Neyrizi, Mohammad Shoqi Effendi.

References:

- Bayani, Mahdi. (1984). *Calligraphers' Conditions and Artworks* (4 volumes). Tehran: Elmi (Second Edition), (in Persian).
- Berk, Suleyman. (2017). *Istanbul Calligraphers.* Translated by Soraya Moniri and Mehdi Ghorbani. Tehran: Peikareh, (in Persian).
- Fazaeli, Habibolah. (1983). *Teaching Calligraphy.* Tehran: Soroush.
- Fazaeli, Habibolah. (2011). *Calligraphy Atlas.* Tehran: Soroush, (in Persian).
- Ghelichkhani, Hamidreza. (2011). *A Dictionary of Calligraphy and the Related Arts.* Tehran: Rozaneh (Third Edition) , (in Persian).
- Ghelichkhani, Hamidreza. (2013). *An Introduction to Persian Calligraphy.* Tehran: Farhang Moaser, (in Persian).
Ghelichkhani, Hamidreza. (2016). *Treatises on Calligraphy and the Related Arts.* Tehran: Rozaneh
- (Second Edition) , (in Persian).
- Habibi Azad, Nahid. (1996). *Bibliography of Script and Calligraphy.* Tehran: Iranian Scientific Association of Visual Arts, (in Persian).
- Hashemi Nejad, Alireza. *Yaghout Mosta'semi and Naskh Stylistics.* Name Baharestan, No. 2, new period, winter 2013, pp. 128-143, (in Persian).
- Irani, Abdolmohamad. (N.D). *Creation of Script and Calligraphers.* Tehran: Farhangsara, (in Persian).
- Mayil Hirawi, Najib. (1993). *The art of Bibliopegy in Islamic Civilization.* Mashhad: Astan Ghuds Razavi, (in Persian).
- Monshi Ghomi, Ghazi Mir Ahmad. (1973). *Art Rosery.* By Ahmad Soheili Khansari's attempt. Tehran: Iran Culture Foundation, (in Persian).
- Mousavi Jazayeri, Seyed Mohamad Vahid. (2010). *Script and Calligraphy* (4 volumes). Tehran: Aban, (in Persian).
- Mustafa, Ahmed; Sperl, Stefan .(2014). *The Cosmic Script: Sacred Geometry and the Science of Arabic Penmanship.* London: Thames & Hudson.
- Safari Agh Ghale, Ali. (2011). *A handbook of Persian Codicology.* Tehran: Miras-e Maktoob, (in Persian).
- Safipour, Ali Akbar; Tabiei, Mansour. (2011). *A Collection of Articles of Master Mirza Ahmad Neyrizi's Conference* (2 volumes). Shiraz: Farsology Foundation, (in Persian).
- Schimmel, Annemarie. (1989). *Calligraphy and Islamic Culture.* Translated by Asadollah Azad. Mashhad: Astan Ghods Print, (in Persian).
- Teymouri, Kaveh. *Simplicity and Beauty in Mirza Ahmad Neyrizi's Naskh.* Ketab-e Mah-e Honar, No. 156, September 2011, pp. 14-25, (in Persian).
- Retrieved November 28, 2017 from http://malekmuseum.org.
- Retrieved November 28, 2017 from http://www.reed.edu.persian-calligraphy.

مقدمه و بیان مسئله

از دیرباز تا کنون، خط نسخ در کنار خط کوفی و نستعلیق، سه خط اصلی در کتابت و هنر کتاب‌آرایی به شمار می‌روند به‌این‌ترتیب که دامنهٔ کاربرد خط کوفی یا نستعلیق، بیش از شش یا هفت سده نبوده است. اما خط نسخ سابقه‌ای دیرینه دارد و امروزه نیز مطابق با استانداردهای مدرن، تغییراتی در آن صورت‌گرفته و سبب شده است که همچنان جایگاه خود را در کتابت متون حفظ نماید، ازاین‌رو نسخه‌های خطی بسیاری که در کتابخانه‌ها و موزه‌های سرتاسر دنیا محفوظ هستند، به خط نسخ کتابت شده‌اند. اما سؤالی که به ذهن می‌رسد، آن است که آیا شیوهٔ کتابت خط نسخ در تمام کشورهای دنیا، به خصوص ایران و عثمانی که دو کشور مهم در استفاده از خط نسخ به منظور کتابت متون بوده‌اند، یکسان است؟ درصورتی‌که شیوهٔ نگارش در این دو حوزهٔ جغرافیایی، با یکدیگر متفاوت است، آیا می‌توان بدون نیاز به دانستن اصول خوشنویسی خط نسخ، و تنها با مطالعه و بررسی بصری خط به‌کاررفته در نسخه‌ها، مرقعات و قطعات خوشنویسی محفوظ در موزه‌ها و کتابخانه‌ها تشخیص داد که کدام‌یک از دو خط نسخ ایرانی و عثمانی در کتابت یک اثر به‌کاررفته است؟ از سوی دیگر، در مواجه با فهرست‌های نسخه‌های خطی، درمی‌یابیم که تنها به ذکر نوع خط با عنوان «نسخ» بسنده شده، این در حالی است که علاقه‌مندان به هنر خوشنویسی به خصوص آن دسته از هنرآموزان که در ابتدای این راه پر پیچ‌وخم هستند، نیازمند به تشخیص درست و قابلیت تفکیک آنها را دارند، تا بتوانند سبک دلخواه خود را انتخاب کرده و درصدد یادگیری آن برآیند. همچنین این امر، در حوزهٔ سبک‌شناسی خطوط نیز بسیار مهم و قابل‌تأمل است و نباید از آن به سادگی عبور نمود. حتی این مسئله در فهرست‌نویسی نفایس هنریِ موزه‌ها و کتابخانه‌ها توسط فهرست‌نویسان نیز به دلیل عدم آگاهی کافی در خصوص تشخیص سبک‌ها نادیده گرفته می‌شود. این عدم آگاهی، به فهرست‌های مکتوب نیز وارد شده و نقصان در آن‌ها مشاهده می‌شود. ازاین‌رو، هدف اصلی از انجام این پژوهش، مقایسه‌ای است بین دو خط نسخ ایرانی و خط نسخی که در مملکت عثمانی رایج است تا از یک سو، هنرجویانی که در ابتدای راه فراگیری هنر والای خوشنویسی قرار دارند و خوشنویسان حرفه‌ای نیستند و از سوی دیگر، دانشجویان و دانش‌پژوهان نسخه‌شناس، بتوانند با استفاده از شاخص‌های ارائه شده و همچنین مشق نظری و به‌مرورزمان، تفاوت این دو نوع خط را در نسخه‌های خطی تشخیص دهند. بی‌شک این مهم نه‌تنها برای هنرمندان علاقه‌مند به حوزهٔ خط و خطوط ارزشمند است بلکه، در علم نسخه‌شناسی نیز از اهمیت بسیاری برخوردار است و به شناسایی نسخه‌های فاقد اَنجامه و فاقد تاریخ کتابت کمک فراوان خواهد کرد.

باتوجه‌به توضیحات فوق، می‌توان سؤالات پژوهش حاضر را به‌این‌ترتیب بیان کرد: ۱. آیا شیوهٔ نگارش خط نسخ که از دیرباز خطی رایج در کتابت متون به زبان فارسی و عربی بوده، در ایران و عثمانی با یکدیگر متفاوت است؟ ۲. درصورتی‌که سبک کتابت و خوشنویسی این دو خط از یکدیگر متفاوت است، تشخیص تفاوت‌ها برای خوشنویسان حرفه‌ای امری آسان بوده اما تمایز قائل شدن میان این دو خط برای خوشنویسانی که هنوز در ابتدای راه خوشنویسی هستند و همچنین نسخه‌شناسان و پژوهشگرانی که از هنر خوشنویسی و قواعد آن آگاهی تمام‌وکمال ندارند، کمی دشوار است، ازاین‌رو چگونه می‌توان خوشنویس حرفه‌ای نبود اما با نگاه به قطعه‌ای خوشنویسی شده و یا مصحفی کتابت شده به خط نسخ، تشخیص داد که نوع قلم به‌کاررفته نسخ ایرانی یا نسخ عثمانی است؟ ازاین‌رو، در این پژوهش، سعی بر آن شده تا با ارائه‌ی شاخص‌هایی، تمایز قائل شدن میان این دو قلم، آسان گردد.

پیشینهٔ تحقیق

شاید بتوان مرحوم حبیب‌الله فضائلی را یکی از نخستین کسانی دانست که در کتاب «تعلیم خط»، نکته‌های ریزی

در خصوص تفاوت خط نسخِ ایرانی و خط نسخِ سایر ممالک ارائه کرده است (فضائلی، ۱۳۶۲: ۱۴۹)، اما این اشارات، جهت تشخیص و شناسایی تفاوت این دو خط کافی نیستند. پیش‌ازاین در سال ۱۳۲۴ ه.ش حسین بهشتی در مقاله‌ای با عنوان «ابن‌مقله مخترع خط نسخ» و پس از آن در سال ۱۳۸۶ ه.ش، عارف نوشاهی در مقاله‌ای با عنوان «در جستجوی نسخ: سه نسخه کهن مثنوی مولوی از یک کاتب» صرفاً به صحبت دربارهٔ خط نسخ پرداخته بودند. در سال ۱۳۸۲ ه.ش نیز، مصاحبه‌ای تحت عنوان «نقطه عطفی در خط نسخ ایرانی»[1] با استاد محمد طریقی در خصوص خط نسخ صورت‌گرفته که در آن استاد طریقی به صحبت دربارهٔ مرحوم نجفی زنجانی پرداخته و اشاره به سبک‌شناسی خط نسخ، نداشتند. محمدجواد احمدی‌نیا (۱۳۹۳ ه.ش.) در مقالهٔ «طراحی حروف در رساله جهادیه، نخستین کتاب فارسی چاپ شده در ایران»، به توضیحاتی دربارهٔ خط نسخ عربی پرداخته بود. کاوه تیموری[2] (۱۳۹۰ ه.ش.) نیز در مقاله‌ای با عنوان «سادگی و زیبایی در کتابت نسخ میرزا احمد نیریزی»؛ دربارهٔ ویژگی‌های خط نسخ نیریزی توضیحاتی داده است. مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی به خط نسخ شیوهٔ ایرانی در دورهٔ صفوی» به نویسندگی خالدیان، افضلی و رمضان‌زاده[3] (۱۳۹۱ ه.ش.) و مقالهٔ صفایی[4] (۱۳۹۷ ه.ش) با عنوان «مطالعه خط نسخ ریحانی باتکیه‌بر قرآن مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، به رشته تحریر درآمدند. در سال ۱۳۹۸ ه.ش نیز عبادی با انتشار کتاب «نخستین رسم‌المشق نسخ ایرانی»، در خصوص یادگیری خط نسخ ایرانی، مطالب ارزشمندی را به صاحب‌نظران و هنرجویان این عرصه ارائه نمود. با مطالعهٔ پژوهش‌های صورت‌گرفته، این‌گونه دریافت می‌شود که تاکنون پژوهشی تحلیلی بر شیوهٔ کتابت حروف، ترکیبات، کرسی و ... به جهت ارائهٔ شاخص‌های بصری برای بیان تفاوت‌های خط نسخ ایرانی و عثمانی صورت نگرفته است، ازاین‌رو می‌توان اذعان داشت که این پژوهش با نوآوری همراه است.

روش تحقیق

در این پژوهش، نخست به توضیح مختصری دربارهٔ خطِّ نسخ و تاریخچه‌اش پرداخته شده و سپس احمد نیریزی (خوشنویس اواخر قرن یازدهم و اوایل قرن دوازدهم هجری قمری) به عنوان خوشنویس موردنظر ایرانی و محمد شوقی افندی (خوشنویس اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری قمری) به عنوان خوشنویس موردنظر عثمانی معرفی شده‌اند. این بخش از پژوهش، به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با رجوع به منابع مکتوب صورت‌گرفته است. در بخش اصلی مقاله نیز، با استفاده از نرم‌افزارهای کامپیوتری مرتبط به منظور افزایش دقت و کاهش خطا، تجزیه‌وتحلیل روی جامعهٔ آماری صورت‌گرفته است. جامعهٔ آماری این پژوهش جزسی‌ام دو نسخهٔ خطی مصحف شریف به قلم احمد نیریزی و محمد شوقی افندی است. مقایسهٔ تطبیقی میان شیوهٔ کتابت جزسی‌ام قرآن مجید توسط دو هنرمند خوشنویس مذکور صورت‌گرفته است و این امر با کمک تصاویر دیجیتال مصحف شریف و نرم‌افزار کامپیوتری انجام شده و بدین منظور بررسی‌ها بر روی کرسی، ترکیب‌بندی حروف، نقطه‌گذاری و ... صورت‌گرفته است. در پایان نیز شاخص‌هایی جهت شناسایی دو قلم نسخ ایرانی و نسخ عثمانی از یکدیگر ارائه شده و جدول‌هایی به جهت سهولت در مقایسه و بررسی دقیق شاخص‌ها توسط مخاطبان آورده شده است.

مبانی نظری

خط نسخ در کتابت و نوشتار، طولانی‌ترین عمر را در میان خطوط اسلامی داراست. نمونه‌های بازمانده‌ی خط نسخ از سده‌ی چهارم هجری قمری، هزار سال را در برمی‌گیرند (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۴۴). این خط برای نوشتن قرآن و دعاها استفاده شده و همچنان می‌شود و هرچند که پیش از ابن‌مقله نیز نوعی خط نسخ وجود داشته و در حال تکوین بوده است ولی قواعد و اصول خط نسخ جدید به وسیله‌ی او طرح ریزی شده و سبب نسخ (از میان بردن) خطوط دیگر گشته و سپس به وسیله‌ی یاقوت مستعصمی (۶۱۰ - ۶۹۸ ه.ق.) به اوج زیبایی خود رسیده است (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۰: ۳۹۸). فتح الله سبزواری در رسالهٔ «اصول و قواعد خطوط سته» خط نسخ را تابع خط ثلث می‌داند (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۵: ۲۷۵) و در رسالهٔ «مداد الخطوط» که منسوب به میرعلی هروی است، نیز دربارهٔ خط نسخ چنین آمده است که: «[ابن‌مقله] باریک ِثلث را نسخ نام نهاد که ناسخ خط‌ها است. از آن جهت نسخ گویند که بیشتر کتب بدان خط نویسند، گویا چنان است که دیگر خط‌ها را ترک کرده‌اند و بدین خط اکتفا نموده‌اند...» (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۵: ۲۸). سهم عمدهٔ ابن‌مقله در راه تکامل قلم نسخ این بود که تناسب حروف را بر مبنای الف مورد سنجش قرار داد (شیمل، ۱۳۶۸: ۴۷) و سبب رونق بیشتر این خط گردید.

خط نسخ که تا دورهٔ صفوی تحت تأثیر مکتب یاقوت بود، از سدهٔ یازدهم هجری قمری با ظهور خوشنویسانی چون محمدابراهیم قمی و شاگرد شهیرش، احمد نیریزی به سبکی مستقل تبدیل شد، مکتبی که به تأثیر از خط

تصویر شماره ۱. برگی از قرآن آریامهری به شمارهٔ A-1259 به خط احمد نیریزی، محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان

Figure 1. A folio of Ariyamehri Quran, No. A-1259, Calligrapher: Ahmad Neyrizi, kept in Golestan Palace

تصویر شماره ۲. انجام و انجامهٔ قرآن به خط محمد شوقی افندی (۱۲۹۸ ه.ق)

Figure 2 . A folio of Quran, Calligrapher: Mohammad Shoqi Effendi, 1881 A.D.

نستعلیق، «نسخ ایرانی» نام گرفت و تا امروز مقبول طبع هنرمندان ایرانی بوده است (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۵۱). خط نسخ در ایران تا قبل از احمد نیریزی (قرن یازدهم و دوازدهم هجری قمری) به شیوه‌ای که اکنون در ممالک عربی متداول است، دیده می‌شود به این معنی که نسخ مایل به ثلث و محقق مرسوم بوده است، و احمد نیریزی آن را به شیوه‌ای خاص که گویی از خط نستعلیق چاشنی گرفته است، درآورد و خوشنویسان ایرانی نیز از آن شیوه تاکنون پیروی کرده‌اند (فضائلی، ۱۳۹۰ : ۲۹۳-۲۹۴). ازاین‌رو می‌توان گفت که دو شیوهٔ اصلی این خط عبارت است از:

۱. شیوهٔ یاقوت: که زاویهٔ قط قلم آن مانند ثلث، محرّف (تند) است و شباهتی به خط ریحان دارد و هم‌اکنون در دیگر کشورهای عربی و اسلامی متداول است. این سبک در ایران نیز تا سدهٔ یازدهم هجری قمری کتابت می‌شد.

۲. شیوهٔ احمد نیریزی (۱۰۶۰ - ۱۱۱۶۰ ه.ق.): زاویهٔ قط آن میانه (نزدیک به نستعلیق) است و مایه‌ای از خط نستعلیق در آن دیده می‌شود و پس از نیریزی به دست محمد هاشم زرگر اصفهانی (۱۲۱۲ ه.ق.)، عبدالله عاشور رنانی (۱۱۷۰ - ۱۲۳۵ ه.ق.)، وصال شیرازی (۱۱۹۷- ۱۲۶۲ ه.ق.)، محمد شفیع تبریزی (۱۲۶۴ ه.ق.) و زین‌العابدین اصفهانی (۱۱۸۷-۱۳۰۰ ه.ق.) گسترش یافت و به شکوفایی رسید (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۰: ۳۹۸-۳۹۹).

در این پژوهش، به جهت مقایسه میان خطوط نسخ ایرانی و نسخ عثمانی، شیوهٔ کتابت مصحف شریف توسط دو خوشنویس مورد بررسی قرار گرفته، اما پیش از هر چیز ضروری است تا توضیحات مختصری جهت آشنایی با این دو هنرمند بزرگ در طول تاریخ خوشنویسی ارائه شود و نسخه‌هایی که

بررسی و تجزیه‌وتحلیل خطوط باتوجه‌به آن‌ها به صورت‌گرفته نیز معرفی شوند.

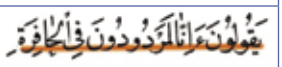
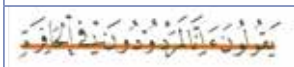
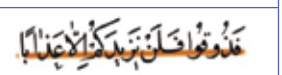
۱. احمد نیریزی: در حدود سال ۱۰۶۰ ه.ق. در نیریز متولد شد (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۵۱). در جوانی از نیریز به اصفهان مهاجرت کرد و در حدود سال ۱۱۰۰ ه.ق. در این شهر ساکن شد و در دربار شاه سلطان حسین صفوی و نزد امرا و فضلا و هنرمندان عصر، با احترام زندگی کرد. با وجود شهرت فراوان، جزئیات زندگی نیریزی مشخص نیست و حتی سال تولد و وفات او دقیقاً معلوم نشده است و تنها مسلم است که از سال ۱۰۹۶ تا سال ۱۱۵۲ ه.ق. بیش از نیم‌قرن خوشنویسی کرده و در سنین پیری درگذشته است (فضائلی، ۱۳۹۰: ۳۵۳-۳۵۴). قرآنی که توسط وی کتابت شده و در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته، قرآن موسوم به آریامهری به شمارهٔ A-1259 محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان است (تصویر ۱).

۲. محمد شوقی افندی: وی در خطوط ثلث و نسخ، صاحب‌نام و آوازه است، در سال ۱۲۴۴ ه.ق. در استان قَسطَمونی (عثمانی) متولد شد. در سنین کودکی به استانبول آورده شد و در کنار تحصیل علم، نزد دایی‌اش، خطاط محمد خلوصی افندی به فراگیری ثلث و نسخ پرداخت. وی به مطالعه و بررسی آثار و ظرافت‌های خطوط تمام خطاطان صاحب‌سبک پرداخت و ضمن ادامهٔ شیوهٔ آنان، شیوه و مکتب خاص خود را پدید آورد. کمال، پختگی و مکمل بودن حروف در نسخ، با شوقی افندی به دست آمد. چینش و جای‌گیری حروفِ نسخ در سطر، یکی از مهارت‌های وی است (برک، ۱۳۹۶: ۲۲۱). محمد شوقی در ۱۳ شعبان ۱۳۰۴ ه.ق. درگذشت و در قبرستان مرکز افندی در پایین پای استادش محمد خلوصی افندی به خاک سپرده شد (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۲۸۳). قرآن مورد بررسی در این پژوهش نسخه‌ای است در تملک خانم گلبن مسارا[۵] نوادهٔ مرحوم شوقی که اجازه‌ی نشر آن را داده و این نسخه برای نخستین بار در سال ۲۰۰۵ م. به چاپ رسیده است[۶] (تصویر ۲).

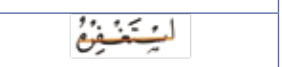
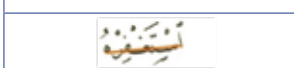
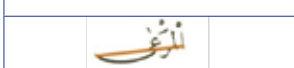
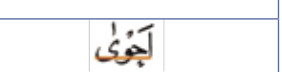
بحث و یافته‌ها

پیش از هر چیز، لازم به توضیح است که در مبحث مقایسهٔ خطوط با یکدیگر، اجزای متعددی جهت بررسی وجود دارند از جمله: کرسی، مفردات، ترکیبات، نقطه‌ها (از نظر حجم و اندازه، فواصل و زوایای نقطه‌ها در حروف دو و سه نقطه‌ای) و... . اما آنچه در این پژوهش اصل و هدف قرار گرفته است، بررسی تک‌تک این موارد در شیوه‌های نگارش خوشنویس ایرانی (احمد نیریزی) و خوشنویس عثمانی (محمد شوقی افندی) نیست، بلکه ارائهٔ شاخص‌هایی کلی جهت تشخیص سریع شیوهٔ خط نسخ ایرانی از خط نسخ عثمانی است؛ به گونه‌ای که

جدول شمارهٔ ۱. بررسی عبارت «بسم الله الرحمن الرحیم»
Table 1. Studying "In the name of God"
ماخذ: نگارنده

نسخ ایرانی (احمد نیریزی)	نسخ عثمانی (محمد شوقی افندی)
	
	

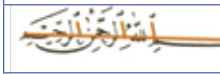
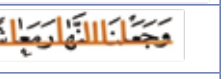
جدول شمارهٔ ۲. بررسی شیب کرسی در ترکیبات
Table 2. Studying Korsi gradient in compositions
ماخذ: نگارنده

نسخ ایرانی (احمد نیریزی)	نسخ عثمانی (محمد شوقی افندی)
	
	
	

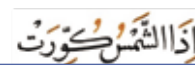
جدول شمارهٔ ۳. بررسی شیب در مدها و تشدیدها
Table 3. Studying Mad and Tashdid gradients
ماخذ: نگارنده

-	نسخ ایرانی (احمد نیریزی)	نسخ عثمانی (محمدشوقی افندی)
مد		
مد		
تشدید		
تشدید		

جدول شمارهٔ ۴. بررسی زاویهٔ حروف عمودی نسبت به کرسی افقی
Table 4. Studying the angle of vertical letters to horizontal Korsi
ماخذ: نگارنده

نسخ ایرانی (احمد نیریزی)	نسخ عثمانی (محمد شوقی افندی)
	
	

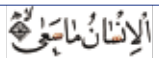
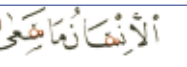
جدول شمارهٔ ۵. بررسی تناسبات میان اعراب
Table 5. Studying the compositions among vowels
ماخذ: نگارنده

نسخ ایرانی (احمد نیریزی)	نسخ عثمانی (محمد شوقی افندی)
	

جدول شمارهٔ ۶. بررسی کتابت سکون
Table 6- Studying the Sokoun transcription
ماخذ: نگارنده

نسخ ایرانی (احمد نیریزی)	نسخ عثمانی (محمد شوقی افندی)

جدول شمارهٔ ۷. بررسی اندازهٔ دندانه‌ها
Table 7. Studying the size of indentations
ماخذ: نگارنده

نسخ ایرانی (احمد نیریزی)	نسخ عثمانی (محمدشوقی افندی)
	

حتی دانش‌پژوهان و محققانی که خودْ خوشنویس و آشنا به اصول خوشنویسی نیستند نیز بتوانند با دقت در ظاهر خطوط و به خاطر سپردنِ تعدادی از شاخص‌ها، نوع خط نسخِ به‌کاررفته در نگارش نسخه‌ها و آثار هنری را دریابند. ازاین‌رو، دامنهٔ مورد بررسی در این پژوهش نیز وسیع و گسترده انتخاب نشده و تنها به بررسی حروف در جز سی‌ام قرآن کریم بسنده شده و نکات کلی که قابل تعمیم به تمام متون کتابت شده با خط نسخ، اعم از مذهبی و غیرمذهبی، هستند، ارائه شده است.

نخستین عبارتی که معمولاً در تمام نسخه‌های خطی، فارغ از نوع خط به‌کاررفته در کتابت و فارغ از دورهٔ تاریخی و محل کتابت، قابل مشاهده است، عبارت ارزشمند «بسم‌الله الرحمن الرحیم» است. ازاین‌رو بررسی آن مهم و ضروری است. با مطالعه و بررسی عبارت «بسم‌الله الرحمن الرحیم» در جز سی‌ام، این‌گونه دریافت می‌شود که در خط نسخ عثمانی، کاتب تمایل داشته تا انتهای عبارات را با شیبی ملایم به سمت بالا به اتمام برساند. همین امر سبب می‌شود که کرسیِ افقی در این دو گونه‌ی خط با یکدیگر متفاوت باشد؛ به این صورت که در نسخ ایرانی، کرسی کاملاً افقی است اما در نسخ عثمانی، انتهای کرسی کمی به سمت بالا تمایل دارد (جدول ۱). این تمایل حروف به حرکت به سمت بالا در انتهای تمام عبارات نسخ عثمانی مشاهده می‌شود. به مثال‌های زیر توجه فرمایید.

با بررسی و مقایسه‌ای که میان شیوهٔ کتابت خط نسخ در دو مصحف شریف مذکور صورت گرفت، چنین استنباط شد که در نسخ عثمانی، قرارگرفتن حروف به گونه‌ای است که ترکیبات در انتهای خود دارای شیبی ملایم به سمت پایین هستند. به زبان ساده‌تر، اگر برای هر ترکیب، کرسی فرضیِ افقی در نظر گرفته شود، خطی صاف به دست نمی‌آید بلکه یک کرسیِ شیب‌دار است که در سمت چپ و انتهای آن نزولی به سمت پایین مشاهده می‌شود اما کرسی کلمات در نسخ ایرانی، کاملاً افقی و بدون شیب است (جدول ۲).

این شیب و تمایل به نزول در ترکیبات خط نسخ عثمانی، حتی در کتابت مد و تشدیدها نیز مشاهده می‌شود (جدول ۳).

یکی دیگر از تفاوت‌های خط نسخ ایرانی و عثمانی، زاویهٔ حروف عمودی نسبت به کرسی افقی است. به گونه‌ای که در نسخ عثمانی، این زاویه، قائمه نیست بلکه حروف عمودی، شیبی به سمت چپ دارند و این شیب کاملاً محسوس و قابل مشاهده است (جدول ۴).

در خط نسخ ایرانی، تناسب و توازنی میان اِعراب مشاهده می‌شود اما، این به این معنا نیست که نسخ عثمانی فاقد تناسب و توازن است! بلکه منظور آن است که اندازهٔ اِعراب در

نسخ ایرانی در هر شرایطی یکسان است اما این امر در نسخ عثمانی مشاهده نمی‌شود و گوناگونی در اندازهٔ اِعراب حتی در یک کلمه به خوبی مشهود است (جدول ۵).

توجه به علامت سکون در کتابت خط نسخ نیز از اهمیت بالایی برخوردار است. بدین‌گونه که در نسخ ایرانی، ساکن را تنها به صورت | و در نسخ عثمانی به هر دو صورت ° نگارش کرده‌اند (جدول ۶). لازم به ذکر است که ممکن است در نسخ عثمانی نیز سکون به گونه‌ای دیگر نگارش شود، ازاین‌رو ضروری است تا به شاخص‌های دیگر نیز توجه شود.

از دیگر شاخص‌ها جهت تشخیص خط نسخ ایرانی از نسخ عثمانی، می‌توان به اندازهٔ دندانه‌های حروف سین و شین اشاره کرد. در نسخ عثمانی، اندازهٔ دندانه‌ها با یکدیگر متفاوت است، به گونه‌ای که معمولاً دندانهٔ اول کوچک‌تر از دندانهٔ دوم است، این در حالی است که در نسخ ایرانی، اندازهٔ دندانه‌ها معمولاً با یکدیگر برابر است (جدول ۷).

نتیجه‌گیری

با بررسی‌های انجام شده بر روی شیوهٔ کتابت جزء سی‌ام؛ دو نسخهٔ خطی قرآن کریم به خط دو خوشنویس بزرگ جهان اسلام، احمد نیریزی و محمد شوقی افندی، جهت تشخیص خط نسخ ایرانی از نسخ عثمانی، نخستین نتیجه‌ای که حاصل شد و می‌توان آن را پاسخ به سؤال نخست پژوهش نیز دانست، این است که خط نسخ رایج در ایران با نسخ رایج در عثمانی متفاوت است. در این بررسی، نتایجی به‌دست‌آمده که جهت سهولت در جمع‌بندی برای مخاطبان، به صورت شاخص‌هایی در چند جدول در ذیل هر بخش ارائه شده است. اما به طور خلاصه می‌توان اذعان داشت که در خط نسخ عثمانی تمایل به صعود در انتهای کرسی و تمایل به نزول در انتهای کلمات مشهود است. این عدم ثبات که منجر به شیب‌دار شدن به سمت بالا یا پایین شده است، در کتابت مد و تشدیدها نیز قابل مشاهده است. درست برعکس نسخ ایرانی که کرسی آن در کلمات و ترکیبات، کاملاً افقی و فاقد شیب است. همچنین تفاوت در اندازهٔ اعراب نیز نکته‌ای قابل توجه است که در خط نسخ عثمانی باید به آن توجه شود. باید اذعان داشت که تشخیص تفاوت در شیوهٔ کتابت خط نسخ ایرانی و عثمانی، به کمک شاخص‌های ارائه شده در این پژوهش ممکن و همچنین به همراه مشق بصری فراوان، آسان است.

همچنین لازم به تأکید است که در خصوص تشخیص و شناسایی خط نسخ ایرانی از عثمانی، تنها به بررسی یک شاخص بسنده نشود، بلکه جهت تشخیص صحیح، ضروری است تا مجموعه‌ای از شواهد را مدنظر قرار داد. به خصوص ضرورت دارد تا نسخه‌شناسان و فهرست‌نویسان به منظور بهبود فن فهرست‌نویسی نسخه‌های خطی در کتابخانه‌ها و موزه‌ها، جهت شناسایی دقیق نوع خط به‌کاررفته در کتابت نسخه‌ها، به شواهد دیگری مانند تزیینات (در صورت وجود)، نوع جلد (درصورتی‌که الحاقی نباشد) و... توجه نمایند. از آن جایی که شاخص‌های ارائه شده، به صورت شاخص و کدهای تصویری هستند، استفاده از آن‌ها برای غیرفارسی‌زبانان نیز مقدور است و توانایی تشخیص این دو سبک را برایشان ممکن می‌سازد. کلام آخر آنکه، نخستین گام جهت شناخت هر قلمی که در کتابت نسخه‌ها و نوشتن آثار خوشنویسی از قبیل تابلوها و مرقعات و قطعات، به‌کاررفته، مشق نظری فراوان است، ازاین‌رو بایستی پژوهشگران و علاقه‌مندان با تکرار در تماشا، چشم خود را به گونه‌های مختلف خطوط عادت دهند.

در خصوص پیشنهاد برای پژوهش‌های آتی نیز باید اذعان داشت که بررسی شیوهٔ کتابت خط نسخ در میان خوشنویسان ایرانی و عثمانی معاصر، و همچنین مقایسهٔ شیوهٔ نگارش خط نسخ در ایران و عربستان نیز خالی‌ازلطف نیست و می‌تواند نتایج جدید و جالب توجهی در خصوص شیوهٔ کنونی کتابت ارائه دهد، به‌عنوان‌مثال بررسی شیوهٔ کتابت قرآن به خط نسخِ أبو مروان عثمان‌بن‌عبده‌بن‌حسین‌بن‌طه حلبی معروف به عثمان طه با خط نسخ ایرانی احمد نیریزی می‌تواند جالب‌توجه باشد. همچنین مقایسهٔ شیوهٔ استادان قدیم و معاصرین نیز در حوزهٔ سبک‌شناسی خط نسخ، مفید و سودمند خواهد بود.

تقدیر و تشکر:

از راهنمایی‌های بی‌دریغ استاد ارجمندم جناب آقای دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی سپاسگزارم.

پی‌نوشت‌ها:

۱- مصاحبه علیرضا قاسمی با استاد طریقی در خصوص خط نسخ صورت‌گرفته است. متن مصاحبه در گلستان قرآن، شماره ۱۵۵ به چاپ رسیده است.
۲- کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۶
۳- نشریه پژوهش در تاریخ
۴- نشریه نگره
5- Gülbün Mesara
۶- این قرآن برای نخستین بار توسط انتشارات **Bilim Kültür ve Sanat Derneği** در سال ۲۰۰۵ میلادی به چاپ رسیده است.

مشخصات نسخه‌های خطی:

- قرآن آریامهری، به قلم احمد نیریزی، چاپ فاکسیمیله، ۱۳۴۴ هجری شمسی.
- قرآن خطّی، به قلم محمد شوقی افندی، به تاریخ ۱۲۹۸ هجری قمری، در تملک خانم گلبن مسارا نوادهٔ مرحوم شوقی.

منابع:

- ایرانی، عبدالمحمد. (۱۳۶۳). *پیدایش خط و خطاطان*. تهران: فرهنگسرا.
- برک، سلیمان. (۱۳۹۶). *خوشنویسان استانبول*، ترجمهٔ ثریا منیری و مهدی قربانی، تهران: پیکره.
- بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار خوشنویسان* (۴ مجلد). تهران: علمی (چاپ دوم).
- تیموری، کاوه. *سادگی و زیبایی در کتابت نسخ میرزا احمد نیریزی*. کتاب ماه هنر، شهریور ۱۳۹۰، شماره ۱۵۶، ۱۴-۲۵.
- حبیبی آزاد، ناهید. (۱۳۷۵). *کتاب‌شناسی خط و خوشنویسی*. تهران: انجمن هنرهای تجسمی ایران.
- شیمل، آن ماری. (۱۳۶۸). *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی*. ترجمه‌ی اسدالله آزاد، مشهد: چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- صفری آق‌قلعه؛ علی. (۱۳۹۰). *نسخه شناخت*. تهران: میراث مکتوب.
- صفی پور، علی‌اکبر؛ طبیعی، منصور. (۱۳۹۰). *مجموعه مقالات کنگرهٔ استاد میرزا احمد نیریزی* (۲ مجلد). شیراز: بنیاد فارس شناسی.
- فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۹۰). *اطلس خط*. تهران: سروش.
- فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۶۲). *تعلیم خط*. تهران: سروش.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۰). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی*. تهران: روزنه (چاپ سوم).
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی*. تهران: فرهنگ معاصر.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۵). *رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته*. تهران: روزنه (چاپ دوم).
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: آستان قدس رضوی.
- منشی قمی، قاضی میراحمد. (۱۳۵۲). *گلستان هنر*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- موسوی جزایری، سید محمد وحید. (۱۳۸۹). *خط و خوشنویسی* (۳ مجلد). تهران: آبان.
- هاشمی‌نژاد، علیرضا. *یاقوت مستعصمی و سبک‌شناسی قلم نسخ*. نامه بهارستان، شمارهٔ دوم، دورهٔ جدید زمستان ۱۳۹۲، ۱۲۸-۱۴۳.
- Mustafa, Ahmed; Sperl, Stefan (2014). *The Cosmic Script: Sacred Geometry and the Science of Arabic Penmanship.* London: Thames & Hudson.
- Retrieved November 28, 2017 from *http://malekmuseum.org*
- Retrieved November 28, 2017 from *http://www.reed.edu.persian-calligraphy.*

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2020.44669

شناسایی ابزارها و روش‌های مناسب تبلیغاتی برای معرفی و توسعه بازار فرش دست‌باف ایران

دکتر حمید کارگر*[1]
۱. دکتری علوم ارتباطات، رئیس انجمن علمی فرش ایران، رئیس پیشین مرکز ملی فرش ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۲/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۵/۲۸
صفحه ۵۸-۶۹

فردوس هنر
شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

چکیده

بیان مسئله: فرش دست‌باف ایران، هنر دیرین این سرزمین است که نه‌تنها یک زیرانداز و کالای مصرفی، بلکه همچون عنصری فرهنگی، حامل بار تاریخ، فرهنگ، باورها، آداب‌ورسوم، زیبایی‌های هنری و هویت بومی ایران است. افزون بر این‌ها، فرش دست‌باف نقش اقتصادی درخور توجهی ایفا می‌کند. بر این پایه، دستیابی به بهترین ابزار و شیوه برای تبلیغ فرش دست‌باف ایران، برای دوام و مانایی این هنر کهن و صنعت ملّی و نیز به‌منظور حفظ و توسعه بازارهای آن دارای اهمیت است. از این‌رو پژوهش حاضر در همین مسیر به انجام رسیده است.

هدف مقاله: برای بقا و ماندگاری هنر- صنعتی که افزون بر ارزآوری برای کشور، مایه ارتزاق و معیشت بخشی از مردم ایران است، ناگزیر باید در اندیشه توسعه بازار و افزایش مصرف‌کنندگان بود و برای این مهم، «تبلیغات» نقشی ویژه دارد.

بر این پایه هدف از این پژوهش «شناسایی ابزار و روش‌های مناسب تبلیغاتی برای معرفی و تبلیغ فرش دست‌باف ایران» بوده است که در خلال آن اهداف فرعی دیگری همچون «شناسایی ارزش‌ها و ویژگی‌های مثبت فرش دست‌باف ایران برای بهره‌گیری از آنها در فرایند تبلیغ» نیز دنبال شده است.

سؤال پژوهش: پرسش اصلی این پژوهش آن است که چگونه، با چه شیوه و با استفاده از کدام ابزار تبلیغاتی می‌توان زمینه معرفی و گسترش بازار فرش دست‌باف ایران را فراهم آورد؟ و آیا فرش دست‌باف ایران مزایای ویژه‌ای در این فرایند دارد؟

روش تحقیق: این پژوهش از روش پیمایشی برای بهره‌گیری از آراء و نظرات صاحب‌نظران حوزه تبلیغات و ارتباطات بهره برده و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها متناسب با سطوح متغیرها صورت پذیرفته است. به این منظور «متخصصان ارتباطات و تبلیغات در ایران» به‌عنوان جامعه آماری در نظر گرفته شدند و نمونه‌گیری در این پژوهش به‌صورت سهمیه‌ای و هدفمند بوده است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها نیز با استفاده از شیوه‌های آمار توصیفی- استنباطی با اتکا به نرم‌افزار SPSS.16 انجام شد.

نتیجه‌گیری: در این پژوهش مشخص شد که ابزار گوناگون تبلیغاتی در میزان شناساندن فرش دست‌باف ایرانی به مصرف‌کنندگان اثرات یکسانی ندارند. بین «شناساندن مزایای فرش دست‌باف ایران و معایب سایر کف‌پوش‌ها و زیراندازها» و نیز «شناساندن مزایای فرش دست‌باف ایران و معایب فرش‌های تولیدی کشورهای دیگر» با «میزان اقبال خریداران به فرش ایران» رابطه معناداری وجود دارد. در انتخاب ابزار و پیام تبلیغاتی برای معرفی فرش دست‌باف ایران، «سطح پوشش رسانه»، «به‌هنگام بودن»، «دوام و ماندگاری»، «قابل‌اعتماد بودن»، «در دسترس بودن و سهولت استفاده»، و «هزینه» از عوامل تعیین‌کننده به شمار می‌آیند. در میان انواع ابزارها و گونه‌های تبلیغات، تبلیغات پخشی (تلویزیون، رادیو، ماهواره و...)، بیشترین کارآمدی را در معرفی و تبلیغ فرش دست‌باف دارا هستند. برپایی نمایشگاه در رتبه دوم و تبلیغات چاپی (روزنامه، مجله، بروشور و...) در جایگاه سوم واقع شده‌اند. در میان ویژگی‌های قابل تأکید فرش دست‌باف در روند تبلیغات، «تنوع طرح، نقش، رنگ، اندازه و جنس در فرش دست‌باف ایران» مهم‌ترین است. همچنین در این پژوهش آشکار شد که بهره‌گیری از چهار شیوه مرسوم در فرایند «یادگیری» -روش‌های «نفی و اثبات»، «شرطی‌سازی»، «طرح ناگهانی» و «استدلالی» - در تبلیغ هنر - صنعت فرش دست‌باف ایران دارای اهمیت و کاربرد است.

واژگان کلیدی: فرش دست‌باف ایران، تبلیغات، ابزار تبلیغ، شیوه تبلیغ، رسانه، یادگیری.

* H.kargar56@gmail.com | ۰۹۱۲۷۳۷۱۸۱۱

Article Research Original
10.30508/FHJA.2020.44669

Identifying appropriate advertising tools and methods for introducing and developing the Persian handmade carpet market

Dr. Hamid Kargar*[1]
1. PhD in Communication Sciences, President of the Iranian Carpet Scientific Association, Former head of the Iran National Carpet Cente

Received: 29/4/2020
Accepted: 18/8/2020
page 59-69

شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

Abstract:

For centuries Persian handmade carpet has not only been a commodity but also a significant representative of Persian culture, history, traditions, artistic heritage, and ethnic identity.

Additionally, Persian handmade carpet plays a remarkably valuable economic role. While considered an "investable commodity" as well as one of the most prominent non-oil exports, it is also known as a "low-cost and employment-creating" occupation.

Based on this, achieving the best methods and tools for promoting Persian hand-woven carpet, to preserve this ancient skill and national industry along with maintenance and development of its marketing, is of great importance, and this investigation has been carried out for this purpose.

To determine the objective of this investigation, it should be said: for perseverance and persistence of arts an industry which is a source of national export income in addition to being the source of employment of some in Iran, as a result, one should pursue effective market expansion and the increase in customers base and to achieve this, "advertising" undoubtedly plays a dominant role.

Based on this, the objective of this investigation has been 'the discovery of proper tools and methods of introduction and promotion of Persian handmade carpet' in accordance to which, other secondary objectives such as 'discovery of values and desirable characteristics of Persian hand-woven carpet to apply them in the advertising process' have also been pursued.

The primary question asked by this investigation is to how, using which method and advertising technique could one introduce and further expand the market for Persian hand-woven carpet? And does Persian handmade carpet have notable benefits in this process?

This investigation has been carried out using the Survey method to utilize the ideas and perceptions of notable figures in the advertisement and communication filed and the data have been analysed in accordance with the differential sections.

By looking at the answers given by the interviewees, it can be realized that although most of them are familiar with the benefits of Persian handmade carpet, they have had fewer encounters with advertisements of this commodity. Based on this, the under representation of Persian handmade carpet becomes more noticeable and the position holders in manufacturing and marketing must pay more attention to the

* H.kargar56@gmail.com | 09127371811

advertisement.
From the results of these surveys it can be realized that a costumers' desire to buy Persian hand-woven carpet is high however with machine-made carpets and other manufactured flooring and rugs as competition, fewer customers tend to buy Iranian hand-woven carpet.
In this subject, emphasizing on the advantages of Persian handmade carpet over other rugs and flooring increases customers' tendency to buy Persian handmade carpet.
Interviewees questioned in this survey, have not considered the promotion and presentation of another competitor country's carpets of any significance in reduction of demand for Persian handmade carpets and in their belief, highlighting the imperfections of carpets manufactured in other countries would not be much of a representative of Persian handmade carpet.
Most of the interviewees believe that using the most effective methods and the most efficient advertising tools could lead to the increase in customers' tendency to purchase this commodity and based on this, more attention should be given to effective advertising.
In this investigation, it became evident that different advertising platforms do not have equal efficiency in introducing handmade carpet to the consumers.
There is a meaningful link between 'presenting the advantages of Persian hand-woven carpet and disadvantages of other floorings and rugs' and also 'presenting the advantages of Persian hand-woven carpet and disadvantages of carpets manufactured in other countries' with "customers tendency to buy Persian carpet."
When deciding the tools and advertising message to introduce Persian handmade carpet, "media coverage ratio", "punctuality", "persistence and permanence", "accessibility and convenience" and "cost" are all determining factors.
From all types of advertising media, (print media, broadcast media, electronic media, interactive media, etc.), communication and advertising experts believe broadcast media (Tv, radio, satellite,...) are the most effective in promoting and advertising Persian handmade carpet.
Launching trade-fairs and exhibitions are the second most effective in advertising followed by print media (newspaper, magazine, brochure) in third place.
Digital advertising, (Social media platforms, sending e-mails,...), outdoor and transit advertising, and other types of advertising handing out samples, are less effective in introducing and Persian handmade carpet.
From remarkable characteristics of Persian handmade carpet which can be used in the advertising process, the vast majority of experts questioned in this investigation, "variety in designs, extremely rich colour combinations, unique patterns, size, and material" are considered the most notable.
As a result, it is desirable to focus on these qualities when advertising Persian handmade carpet.
Other qualities such as "historic, cultural and artistic significance of Persian handmade carpet", "recognised commercial brand of Persian hand-woven carpet" and "eco-friendly material used in the manufacturing of Persian handmade carpet" in the next consecutive places can also be considered for advertising.

Keyword: Persian handmade carpet, advertisement, Advertising tools, marketing, Advertising method, media.

References:

- Ali Akbari Baygi. Ali Akbar, (2002), Selected Documents on Irans Carpet Industry (1913- 1978), Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance (Printing and Publishing Organization), (In Persian).
- Belch, George & Michael, (2017). Advertising and Promotion: An Integrated Marketing Communications Perspective, McGraw-Hill
- Bolourian Tehrani. Mohammad, (2000), Training and Specialization in Commercial Advertising, Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance, (In Persian).
- Budget Bill of 2021 Iran, (2020),Tehran, (In Persian).
- Cheraqi. Davood, (2007), Strategies for Developing the Domestic Market of Persian Carpet, Tehran, INCC, (In Persian).
- Forouz Far. Ali, (2007), Principles and Techniques of Advertising, Tehran, Publishing Organization of Jahad, (In Persian).

- Law of the Sixth Five-Year Economic, Social and Cultural Development Plan of the Islamic Republic of Iran, (2017),Tehran, Official Newspaper, (In Persian).
- Mohammadian. Mahmood, (2017), Advertising Management, Tehran, Sepand Minoo, (In Persian).
- Mohsenian Rad. Mehdi, (2005), Iran in Four Communication Galaxies, Tehran, Soroush, (In Persian).
- Moriarty, S. E., Mitchell, N., Wells, W., & Moriarty, S. E. (2019). Advertising & IMC: principles & practice. Upper Saddle River, NJ: Pearson.
- Pratkanis. Anthony R, (2006), The Age of Propaganda, Seyed Emami. Kavoos, Abbasi. Mahammad Sadeq, Tehran, Soroush, (In Persian).
- Roosta. Ahmad, Venouss. Davar, Ebrahimi. Abdolhamid, (2019), Marketing Management, Tehran, Samt, (In Persian).
- Shah Mohammadi. Abdolreza, (2006), Persuasion and Advertise, Tehran, Zarbaf, (In Persian).
- Wells. William, Burnett. John, Moriarty. Sandra Ernst,(2013), Advertising: Principles and Practice, Qorbanlou. Sina, Tehran, Mobaleqan.

مقدمه و بیان مسئله

فرش دست‌باف ایرانی که از هنرهای کاربردی و دیرین این سرزمین است، از سویی به‌عنوان «کالای سرمایه‌ای و پس‌انداز» در خانواده‌های ایرانی به شمار آمده و از سوی دیگر در اقتصاد ملّی، در شمار «کالاهای صادراتی غیرنفتی» جایگاه درخور توجهی دارد. افزون بر آن، در بعد اشتغال‌زایی نیز به‌سان یکی از فراگیرترین و قابل‌اتکاترین حرفه‌های «اشتغال‌زا» و «کم‌هزینه/ بدون نیاز به سرمایه‌گذاری کلان» به‌ویژه در میان روستائیان و عشایر مطرح است. این کالای هنری که وجوه ثروت، سرمایه، صنعت و دانش را توأمان دارد، برای بقاء و تداوم حیات خود در شرایطی که کشورهای دیگری نیز به‌عنوان رقیب برای تسخیر بازارهای جهانی در تلاش‌اند، و نیز در وضعیتی که انواع کف‌پوش‌ها و زیراندازهای ماشینی و صنعتی جایگزین آن می‌شوند، نیازمند توسعه و گسترش بازار خود و نیز معرفی و شناساندن اثربخش ارزش‌ها و ویژگی‌های خود به مصرف‌کنندگان است.

از سوی دیگر در برنامه ششم توسعه کشور که هم‌اکنون در حال اجراست (قانون برنامه پنج‌ساله ششم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، روزنامه رسمی، ۱۳۹۶) و نیز در ردیف‌های بودجه سالیانه کشور (لایحه بودجه سال ۱۳۹۹ کل کشور)، بر تبلیغ و توسعه بازار فرش تأکید شده که ضروری است این مبالغ به صورتی مؤثر و هدفمند در فرایند تبلیغ مصروف شود. بر این پایه، دستیابی به بهترین شیوه برای تبلیغ این کالا، اهمیتی ویژه دارد و هدف اصلی این پژوهش شناسایی این روش‌ها و ابزار مناسب تبلیغاتی با استفاده از آرای متخصصان ارتباطات و تبلیغات است که البته در خلال آن اهداف فرعی دیگری همچون «شناسایی ارزش‌ها و ویژگی‌های مثبت فرش دست‌باف ایران برای بهره‌گیری از آنها در فرایند تبلیغ» نیز دنبال شده است. دستیابی به پاسخ‌هایی برای این پرسش‌ها که چگونه و با چه شیوه و با استفاده از کدام ابزار تبلیغاتی می‌توان موجب معرفی و گسترش بازار فرش دست‌باف ایران شد؟ و آیا فرش دست‌باف ایران مزایای ویژه‌ای در این فرایند دارد؟ می‌تواند راهگشای نهادهای مبلغ هنر - صنعت فرش دست‌باف ایران و نیز بازرگانان و فعالان این حوزه باشد و از اتلاف سرمایه‌ها نیز بکاهد.

روش تحقیق

روش این پژوهش به علت توصیف کردن پیشینه و معرفی شیوه‌ها و ابزار رایج تبلیغات و نیز شرایط کنونی فرش دست‌باف ایرانی و ویژگی‌ها و بازارهای آن، توصیفی بوده و از روش پیمایشی برای بهره‌گیری از آراء و نظرات صاحب‌نظران حوزه تبلیغات و ارتباطات استفاده شده است.

به این منظور و در این بررسی، «متخصصان ارتباطات و تبلیغات در ایران» به‌عنوان جامعه آماری در نظر گرفته شدند. از این‌رو از میان «مدرسان ارتباطات در دانشگاه‌های کشور» و نیز «اعضای انجمن صنفی شرکت‌های تبلیغاتی ایران»، نمونه‌گیری به‌صورت سهمیه‌ای و هدفمند صورت گرفت و در مجموع ۲۵ نفر از استادان ارتباطات و ۲۸ نفر از متخصصان تبلیغات پرسش‌های پژوهش را پاسخ گفتند. در این پژوهش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها با استفاده از شیوه‌های آمار توصیفی - استنباطی با اتکا به نرم‌افزار SPSS.16 انجام شد و به این منظور، آزمون‌های غیر

پارامتری فریدمن، خی‌دو یک‌طرفه و خی‌دو دوطرفه برای بررسی یافته‌های آماری به کار گرفته شدند.

پیشینه پژوهش

اگرچه در بهره‌گیری از تبلیغات و توسعه بازار کالاها یا خدمات پژوهش‌های متعدد و متنوعی به انجام رسیده است اما چنین پژوهش‌هایی منحصر و متمرکز بر دست‌باف ایرانی نبوده‌اند. از این رو می‌توان اذعان داشت که درباره گسترش و توسعه بازار فرش دست‌باف ایرانی با بهره‌گیری از تبلیغات و به‌کارگیری شیوه‌ها و ابزار تبلیغاتی، -چه در حوزه داخلی و چه در گستره خارجی- پیش از آن پژوهش متمرکز و ویژه‌ای صورت نپذیرفته بود. تنها در مرکز تحقیقات فرش دست‌باف وابسته به وزارت جهاد کشاورزی در سال ۱۳۷۹ طرحی با عنوان «تحقیق پیرامون شیوه‌های تبلیغات بازاریابی فرش دست‌باف ایران در بازار جهانی» به‌صورت نیمه‌تمام دنبال شده که به دنبال شناسایی علل عدم موفقیت بازاریابی برای فرش دست‌باف در بازار خارجی بوده است و بر اساس آن، از آن جا که بازاریابی و تبلیغات انجام شده متناسب با انواع تقاضای بازار نبوده و به صورتی محدود انجام شده، اطلاع لازم و موردنیاز را در اختیار مشتریان قرار نداده و زمینه جذب خریداران را فراهم نکرده است.

همچنین طرحی با عنوان «بررسی عوامل مؤثر بر تقاضای فرش دست‌باف در بازار داخلی» توسط وزارت جهاد کشاورزی انجام‌گرفته است که در آن، افزون‌بر متغیرهای مؤثر بر تقاضای فرش دست‌باف به‌عنوان یک کالای مصرفی، متغیرهایی که بر تقاضای آن به‌عنوان یک دارایی اثر می‌گذارند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

طرحی نیز با نام «راهکارهای توسعه بازار داخلی فرش دست‌باف ایران» از سوی مرکز ملی فرش ایران در سال ۱۳۸۶ به انجام رسیده است که به مطالعه روی متغیرهای مؤثر بر توسعه بازار فرش در شهرهای تهران، تبریز، شیراز، اصفهان و مشهد پرداخته است. از مهم‌ترین اطلاعاتی که در این تحقیق ارائه شده می‌توان به میزان استفاده از مبلمان و فرش در منازل، مشخصات فرش‌های دست‌باف مصرفی در منازل از نظر؛ ابعاد، جنس، رنگ و...، میزان شناخت مصرف‌کنندگان از مشخصات فنی و کلی فرش و عوامل موردنظر مردم برای خرید فرش دست‌باف اشاره کرد.

یکی از شاخص‌های مورد ارزیابی در این پژوهش، «نوع رسانه مورد توجه مردم» در مناطق مورد بررسی بوده است که با پژوهش حاضر ارتباط موضوعی داشته است (چراغی، ۱۳۸۶: ۱۷۶).

روشن است که هیچ‌یک از پژوهش‌های یادشده بر «تبلیغات» به‌عنوان راهکاری برای توسعه بازار فرش دست‌باف متمرکز و منحصر نبوده‌اند. باتوجه‌به تمرکز مدنظر این پژوهش بر فرش دست‌باف ایرانی و توسعه بازار آن به مدد تبلیغات، هیچ پژوهش مرتبطی در منابع خارجی در این موضوع یافت نمی‌شود و پژوهش‌های داخلی نیز این موضوع را به‌صورت متمرکز مورد بررسی قرار نداده‌اند و از این نظر این پژوهش بدیع و درخور توجه است.

مبانی نظری

«تبلیغ» گستره‌ای وسیعتر از دادوستد بازرگانی دارد و تنها به حوزه تجارت محدود نشده و می‌تواند فکر و مرام و شیوه زندگی و باورهای آدمیان را نیز نشانه رود، اما ازآنجاکه مراد از به‌کاربردن این واژه در این پژوهش، تأکید بر وجه تجاری آن است و تبلیغات بازرگانی واکاوی خواهند شد، برخی تعاریف خاص‌تر از این واژه با نگاه بازرگانی نیز روشنگر خواهد بود.

در کتاب «مدیریت بازاریابی» گفته شده است که تبلیغات «ارائه غیرشخصی محصولات و خدمات و ایده‌ها به‌وسیله مسئول شناخته شده است» (روستا و دیگران، ۱۳۹۸: ۳۲۸).

«دان واتسون» در کتاب «نقش تبلیغات بازرگانی در بازاریابی مدرن»، تعریفی برای تبلیغات ارائه می‌دهد که می‌توان آن را از دیدگاه سیستمی چنین مطرح کرد: «تبلیغات، عبارت است از برون‌داده سازمان، به‌صورت ارتباط غیرشخصی و پرداختنی از طریق رسانه‌های مختلف، به‌منظور آگاه‌سازی یا اقناع بخشی از مخاطبان تشکیل‌دهنده عامه، به‌عنوان محیط سازمان» (محسنیان‌راد، ۱۳۷۹: ۲۶۶).

در تعریفی دیگر چنین گفته‌اند که: «تبلیغات بازرگانی، کوشش سازمان‌یافته و منظم عنصری مشخص و مسئول، به‌منظور ارسال پیام، ذکر مشخصات و نکات مثبت، قیمت، کیفیت، خدمات و سایر ویژگی‌های سازمان، کالا یا خدمت است و به‌قصد اثرگذاری بر رفتار خرید، ترجیحات یا تمایلات مصرف‌کننده در برابر دریافت حق‌الزحمه، از طریق رسانه‌های مؤثر انجام می‌شود» (بلوریان تهرانی، ۱۳۷۹: ۳۵۲). شاید بتوان ساده‌ترین و رساترین تعریف از تبلیغات تجاری را به نقل از کتاب «تبلیغات تجاری، اصول و شیوه‌های عمل» چنین در نظر گرفت که: «تبلیغات

تجاری شکلی از ارتباط غیرشخصی است که در ازای پرداخت پول به‌وسیله یک حامی مالی مشخص با استفاده از رسانه‌های گروهی، برای ترغیب مخاطب یا تأثیرگذاری بر او صورت می‌گیرد». در این پژوهش نیز همین تعریف از تبلیغات مدنظر قرار گرفته است تا با کمک آن بتوان به افزایش مخاطبان (مصرف‌کنندگان) و توسعه بازار فرش دست‌باف ایران یاری رساند.

ابزارهای تبلیغ (رسانه‌ها)

یکی از دسته‌بندی‌های انواع تبلیغات، از منظر استفاده از رسانه است که می‌تواند شامل؛ تبلیغات چاپی (روزنامه، مجله، کتاب)، تبلیغات پخشی (رادیو، تلویزیون)، تبلیغات فضای بیرونی (تابلوها، اتوبوس‌ها، پایانه‌ها و...)، تبلیغات الکترونیکی (اینترنت و تبلیغات فضای مجازی) و سایر تبلیغات (سینما، ویدئو، هدایا و...) باشد (فروزفر، ۱۳۸۶: ۱۰۱).

رسانه‌های چاپی

«در تمام طول تاریخ ارتباطات جمعی، چاپ، تنها وسیله قابل‌دسترس و آماده برای ارائه اطلاعات ذخیره شده و بازیافت آن به هنگام نیاز بوده است. در تبلیغات، رسانه‌های چاپی از چند لحاظ با رسانه‌های رادیو و تلویزیونی و نظایر آن متفاوت است. برای مثال، رسانه‌های چاپی، پیام‌های مربوط به یک موضوع و یک تفکر را به‌صورت یک‌به‌یک عرضه می‌کنند، درصورتی‌که تلویزیون و رسانه‌های الکترونیکی با استفاده از رویکرد هم‌زمان، مقادیر فراوانی از اطلاعات را به شکلی پیوسته و سریع ارائه می‌کنند. به‌علاوه، تبلیغات چاپی دارای تاریخچه و اعتباری است که آن را از تبلیغات رادیو و تلویزیونی متمایز می‌سازد. این تفاوت‌ها برای تبلیغ‌کنندگان و برنامه‌ریزان رسانه‌ها نتایج مهمی دربردارد و باید مدنظر قرار گیرد» (ولز و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۵۹).

روزنامه‌ها

روزنامه‌ها روزگاری رسانه منتخب بودند اما امروزه آن‌ها با طیف وسیعی از رسانه‌ها، به‌خاطر سهم مخاطب و مبالغ مربوط به تبلیغات رقابت می‌کنند. می‌توان محاسن و معایب روزنامه‌ها را در فرایند تبلیغات این‌چنین خلاصه کرد:

محاسن: مزایای بسیاری برای تبلیغات در روزنامه‌ها وجود دارد که عبارت‌اند از: پوشش بازار، خرید مقایسه‌ای، نگرش‌های مثبت مصرف‌کنندگان، قابلیت انعطاف، و تعامل میان تبلیغ سراسری و خرده فروشان محلی.

معایب: برخی از ایرادات در تبلیغات روزنامه‌ای عبارت‌اند از: دوره کوتاه عمر، شلوغی، دسترسی محدود به گروه‌های معین، معیارهای محصول و ضعف در بازآفرینی.

مجلات

مجله‌ها در طول عمر خود پس از پیدایش جذاب‌تر و دلنشین‌تر شده و طرف‌داران ویژه‌ای یافته‌اند. کاغذهای اعلاء، تصاویر جذاب و رنگ‌های متنوع در کنار حال و هوای چشمگیر مقالات، خوانندگان و تبلیغ‌کنندگان را اغوا می‌کنند و فضای مناسبی برای تبلیغ فراهم آورده‌اند.

محاسن: مزایای تبلیغات مجله‌ای شامل؛ توانایی دسترسی به مخاطبان تخصصی، پذیرندگی مخاطب، دوره طولانی‌تر حیات، کیفیت بصری و توزیع ابزارهای ترویج فروش است.

معایب: مجلات را عوامل مشخصی محدود می‌کنند. اشکالات بسیار بارز آن‌ها عبارت‌اند از: قابلیت انعطاف محدود، هزینه زیاد و مشکل توزیع (محمدیان، ۱۳۹۶: ۲۵۰-۲۴۱).

رسانه‌های پخشی

«رسانه‌های پخشی یعنی فراگرد انتقال صدا و تصویر که شامل هم رادیو و هم تلویزیون است. متخصصان تبلیغات معتقدند که تولید آگهی‌های تجاری برای رسانه‌های پخشی، کاملاً با تولید آن برای رسانه‌های چاپی تفاوت دارد. رسانه‌های پخشی، حس‌های گوناگون انسان را تحریک می‌کنند: حس بینایی (از طریق حرکت و تصویرپردازی) و حس شنوایی.

چاپ، یک رسانه فضایی است که به خواننده اجازه می‌دهد تا اطلاعات و تصاویر را با سرعت مختص به خود هضم کند. پخش، یک رسانه زمانی است که بر احساسات بیننده برای چند ثانیه تأثیر می‌گذارد و سپس از بین می‌رود» (ولز و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۹۲).

تلویزیون

تلویزیون یکی از پرمخاطب‌ترین وسایل ارتباط جمعی در دنیاست. تلویزیون به دلیل ویژگی منحصربه‌فردی که در ارسال پیام‌های تصویری به دورترین نقاط برعهده دارد، یکی از بازوهای قدرتمند در عرصه تبلیغات به شمار می‌آید.

محاسن: قوت‌های اصلی تلویزیون که آن را به‌عنوان یک وسیله تبلیغی جذاب می‌کند، عبارت‌اند از؛ کارآیی هزینه، تأثیر و نفوذ.

معایب: علی‌رغم کارآیی تبلیغات تلویزیونی، تلویزیون مشکلاتی نیز با خود به همراه دارد از جمله آن‌ها می‌توان به؛ هزینه بالا، شلوغی، مخاطبان ناخواسته و انعطاف ناپذیر بودن آن اشاره کرد.

رادیو

با وجود گسترش تلویزیون و گرایش بسیاری از شنوندگان رادیو به تلویزیون، رادیو کماکان مورداستفاده قرار می‌گیرد و از اهمیت و اعتبار آن کاسته نشده است. رادیو به‌عنوان یکی از رسانه‌های تبلیغی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد اما این ابزار برای هر تبلیغ‌کننده‌ای مناسب نیست و مهم است تا به قوت‌ها و کاستی‌های آن توجه شود.

محاسن: گستردگی مخاطبان هدف، سرعت و انعطاف‌پذیری، هزینه‌های اندک، امکان تصویرسازی ذهنی، درجه بالای پذیرش از نقاط قوت این رسانه محسوب می‌شود.

معایب: بی‌توجهی، فقدان جنبه دیداری، شلوغی را می‌توان در شمار معایب رادیو عنوان کرد (ولز و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۵۹ تا ۴۲۴).

رسانه‌های الکترونیکی

اینترنت فضایی رسانه‌ای با توان بسیار گسترده و بالاست که با شتابی فزاینده در میان مردم گسترش می‌یابد و همواره بر تعداد کاربرانش افزوده می‌شود. استفاده از فضای اینترنت نیز در امر تبلیغ با قوت‌ها و کاستی‌هایی روبه‌روست.

محاسن: از جمله مزایای اینترنت می‌توان؛ بازار هدف، طراحی پیام، قابلیت تعاملی، دسترسی به اطلاعات، قابلیت فروش، توان بالقوه بازار را نام برد. افزون بر آن دسترسی جهانی و شبانه‌روزی و نیز ارسال، نگهداری و به‌روزرسانی آسان را نیز که موجب کاهش فرایند تهیه و اجرای تبلیغات و هزینه‌های مترتب بر آن می‌شود، برشمرد.

معایب: مشکلات اندازه‌گیری، ازدحام، کیفیت تولید محدود و فقدان کنترل‌های لازم در مورد محتوای تبلیغات اینترنتی نیز که باعث آسیب به اعتبار آن می‌شود، از معایب این ابزار تبلیغاتی است (Belch, 2017: 58).

تبلیغات فضای بیرونی و سایر تبلیغات

در گذشته در کنار انواع رسانه‌های چاپی و پخشی که در فضای خانه با مخاطب ارتباط برقرار می‌کرد، پوسترها و اعلامیه‌های کاغذی نیز در فضای بیرون از خانه به‌عنوان رسانه‌ای برای تبلیغ به کار می‌رفت. امروزه افزون بر این کاغذها، رسانه‌های دیگری نیز به یاری تبلیغات آمده‌اند که عبارت‌اند از: کتاب‌های راهنمای خرید، اتوبوس‌های کاملاً نقاشی شده، بلیت هواپیما، اتوبوس، مترو و دیگر وسایل نقلیه، دیوارهای نقاشی شده و دیوار نوشته‌ها، سکوها و دیوارهای ایستگاه‌های مترو و اتوبوس، پایانه‌های فرودگاه‌ها، بالن‌های تبلیغاتی، دورتادور استادیوم‌های ورزشی، پیراهن ورزشکاران، تابلوهای خیابانی، تبلیغات سینمایی (پخش آگهی در سالن سینما پیش از شروع فیلم و یا تبلیغ یک کالا در بطن یک فیلم سینمایی) و... (محمدیان، ۱۳۹۶:۲۵۲).

بهره‌گیری از «نظریه یادگیری» در تبلیغات

این نظریه که در حوزه روان‌شناسی مطرح است، با نگاهی مخاطب محور در روند تبلیغات می‌تواند مورد توجه قرار بگیرد. براین‌اساس مخاطب تبلیغات می‌آموزد (یاد می‌گیرد) که فرد، مسلک، مذهب و... یا کالایی را باور کند و بپذیرد و بر همین پایه می‌توان گفت تبلیغ‌کنندگان می‌کوشند تا با استفاده از فرضیه‌های یادگیری آنچه را مطلوبشان است به مخاطب بیاموزند.

برای یادگیری فرضیه‌های گوناگونی بیان شده که هر یک روش تبلیغاتی ویژه‌ای را همپای خود دارد. چهار فرضیه «آزمون‌وخطا»، «شرطی‌سازی»، «اکتشافی» و «استدلالی» از شهرت بیشتری برخوردارند که معادل‌های تبلیغاتی آنها در پی می‌آید (شاه‌محمدی، ۱۳۸۵: ۴۰):

روش نفی و اثبات: همپای یادگیری به شیوه آزمون‌وخطا، تبلیغ به روش نفی و اثبات مطرح می‌شود. در این شیوه مبلّغ تلاش می‌کند تا پیام‌های رقیب را نفی و پیام مطلوب خود را اثبات کند که روشی مشهور و قدیمی در عرصه تبلیغات است.

روش نفی و اثبات در تبلیغات تجاری کاربرد فراوانی دارد. جملات معروفی که در آگهی‌های بازرگانی با آنها روبه‌رو هستیم، با استفاده از این شیوه به دنبال اثرگذاری بر ذهن مخاطب هستند. جملاتی همچون: «...شعبه دیگری ندارد»، «این بانک ... است که در خدمت شماست» یا «هنگام خرید ... به برچسب آن توجه کنید».

از روش نفی و اثبات در تبلیغ تجاری برای فرش دست‌باف ایرانی که چندین رقیب توانمند دارد می‌توان بهره بسیاری برد. مزیت‌های فرش دست‌باف ایرانی در برابر دیگر زیراندازها یا فرش‌های تولیدی کشورهای رقیب و معایب تولیدات آنها، دست‌مایه‌ای برای این شیوه از تبلیغ خواهد بود.

برای نمونه برخی از کشورهای تولیدکننده فرش، پیشینه ناپسندی در استثمار کودکان دارند و استفاده اجباری و سخت‌گیرانه این کشورها از کودکان در تولید فرش چهره نامطلوبی از آنها ترسیم کرده است. بر

همین پایه یکی از طبیعی‌ترین شیوه‌های تبلیغات فرش دست‌باف ایران در بازارهای جهانی، تأکید بر استفاده نکردن از کار کودکان در تولید این محصول در ایران و بیگاری کشیدن از کودکان در کشورهای رقیب است.

روش شرطی‌سازی: در این روش، پیام به یک عامل نامربوط مشروط شده و به‌وسیله شرط نامربوط در جامعه تنفیذ می‌شود. در تبلیغات تجاری شرطی سعی می‌شود هدف‌های اقتصادی با شرطی ساختن افکارعمومی نسبت به یک کالا دنبال شود. استفاده از هنرپیشه‌هایی جذاب، زیبا و جوان در تبلیغ کالاها از همین رو صورت می‌پذیرد تا بیننده نوعی ارتباط و نزدیکی بین خود و آن هنرپیشه احساس کند و این احساس شرطی وسیله خلق بازارهای بزرگ برای کالای موردنظر شود (Moriarty & Mitchell & Wells, 2019: 93).

بدیهی است که رسانه‌های تصویری و تولیدات بصری (اعم از فیلم، سریال، نماهنگ، تیزر و...) نقش عمده‌ای در پاک‌سازی احساس‌های شرطی ناخوشایند پیشین و شرطی‌سازی درجهت عکس وضعیت موجود در تبلیغ فرش دست‌باف را برعهده دارند. این تبلیغات به‌اندازه‌ای می‌توانند تأثیرگذار باشند که افکارعمومی تردیدی نداشته باشد که مثلاً «انسان‌های با فرهنگ از فرش دست‌باف استفاده می‌کنند» حتی اگر هیچ ارتباطی بین فرهنگ و فرش دست‌باف نباشد!

روش طرح ناگهانی: همچنان که در فرضیه‌های یادگیری به فرضیه اکتشافی اشاره می‌شود، در بررسی شیوه‌های تبلیغ نیز می‌توان روش طرح ناگهانی را در نظر آورد. در این شیوه، مبلغ پیام خود را در جا و یا شرایطی که مخاطب انتظار آن را نمی‌کشد مطرح می‌سازد و اثر سریعی بر ذهن او می‌گذارد.

در تبلیغ تجاری برای فرش دست‌باف نیز افزون بر همه شیوه‌های معمول، می‌توان از این شیوه‌های ابتکاری در طرح ناگهانی استفاده فراوان برد که این شیوه‌ها تنها به تبلیغات تلویزیونی محدود نمی‌شوند. پوستری را در نظر آورید که فرش دست‌باف در آن در فضایی ترسیم شده باشد که مخاطب انتظار آن را ندارد. تأکید بر «ترین»ها و رکوردها نیز در همین گروه از روش‌های تبلیغی قرار می‌گیرد و مجال خوبی برای ساختن امواج تبلیغاتی به شمار می‌آیند. تولید بزرگ‌ترین، ریزبافت‌ترین و... فرش‌های دنیا در ایران یکی از بهترین این رکوردهاست.

روش استدلالی: این شیوه تبلیغ که بهترین و مفیدترین روش تبلیغ است، بر پایه تعقل و تفکر بنا شده و البته میزان موفقیت این روش در گرو میزان سواد، دانش و فرهنگ عمومی از یک سو و قدرت استدلال مبلغ از دیگر سوست. فرش دست‌باف ایرانی باتوجه‌به مزایا و ویژگی‌هایش برای استفاده از روش استدلالی دارای قابلیت‌ها و توانمندی‌های چشمگیری است. اصالت طرح‌ها و نقوش و الهام گرفتن نقش‌مایه‌ها از باورها، سنت‌ها و فرهنگ ایرانیان، دیرینگی و کهنوشی تولید فرش در ایران، مزایا و برتری‌های رنگ‌های گیاهی به‌کاررفته در فرش دست‌باف ایرانی، تنوع طرح‌ها و نقش‌ها، گونه‌گونی و تنوع جنس و اندازه فرش‌های ایرانی، مصارف متفاوت فرش از زیرانداز گرفته تا عنصری تزیینی، عجین بودن تولید فرش با زندگی مردم، قابلیت استفاده به‌عنوان کالایی سرمایه‌ای، عمر طولانی و مقاومت در برابر پاخوردگی و... جملگی از دلایل محکم و ابزارهای قدرتی هستند که می‌توان از آنها برای اثبات برتری فرش دست‌باف ایرانی نسبت به منسوجات یا زیراندازهای مشابه به روش استدلالی بهره برد. استفاده از نام تجاری مشخص و شناخته شده و تأکید بر «برند» ویژه فرش دست‌باف ایرانی نیز می‌تواند یکی از ابزارهای استدلالی قوی در تبلیغ این کالا باشد.

مزایا و ویژگی‌های فرش دست‌باف ایران (شاخص‌های قابل تأکید در تبلیغات)

باتوجه‌به اینکه این پژوهش بر تبلیغات فرش دست‌باف تمرکز دارد، برخی از مزیت‌های این هنر - صنعت دیرین - که حاصل یادداشت‌برداری‌های نگارنده در جلسات تدوین «سند راهبردی فرش دست‌باف ایران» با حضور فعالان و صاحب‌نظران این هنر - صنعت در دو بخش دولتی و خصوصی بوده - فهرست شده و در اختیار پرسش‌شوندگان پژوهش قرار گرفته است.

- وجود پشتوانه‌های فرهنگی، هنری، تاریخی و ملی برای فرش دست‌باف در ایران: انگاره‌های ذهنی طراحان و بافندگان ایران به‌عنوان خاستگاه اصلی این هنر - صنعت، نمادهای اسطوره‌ای کهن در جای‌جای سرزمین ایران، آرزوها و هنجارهای ایرانیان، نشان‌های ملی و مذهبی رایج در میان اقوام ایرانی و نمونه‌هایی ازاین‌دست در طول بیش از بیست و پنج قرن بر فرش‌های دست‌باف ایرانی جای گرفته‌اند و از این‌رو می‌توان چنین پنداشت که فرش دست‌باف ایرانی بار سترگی از تاریخ و تمدن ایرانی را بر دوش می‌کشد.
- وجود نگاه مثبت در بازارهای جهانی به فرش

دست‌باف ایرانی: پیشینه طولانی تولید فرش در ایران و وجود نمونه‌های قدیمی و باستانی از این دست‌بافته‌ها در موزه‌های نامدار جهان مانند فرش ۲۵۰۰ ساله پازیریک که در موزه آرمیتاژ لنین‌گراد قرار دارد و نیز رشد صادرات این کالای هنری به‌ویژه در عهد قاجار به کشورهای اروپایی موجب پیدایش نگاهی مثبت و تحسین‌کننده نسبت به فرش ایرانی در بازارهای جهانی شده است.

- در اختیار داشتن رهبری بازار جهانی فرش دست‌باف از سوی ایران: با وجود ورود کشورهای رقیب به امر تولید فرش دست‌باف، همچنان به گواه آمار، ایران با داشتن سهمی حدود ۳۰ درصد از بازار جهانی فرش دست‌باف، بیشترین سهم را در تجارت جهانی این محصول داراست.

- تنوع تولیدات از نظر طرح و نقش، رنگ، اندازه، جنس الیاف: گستردگی و پراکندگی تولید فرش دست‌باف در سرزمین پهناور ایران موجب شده است تا در اقلیم‌های مختلف و با کاربری‌های گوناگون، شاهد تولید انواع گونه‌گونی از این دست‌بافته‌ها از نظر طرح، رنگ، اندازه و حتی مواد مصرفی باشیم. آن‌چنان‌که از رنگ‌های آرام، اندازه‌های بزرگ و طرح‌های شلوغ مناطق شهری تا رنگ‌های تند، اندازه‌های کوچک و طرح‌های خلوت و ذهنی مناطق عشایری و روستایی را می‌توان مشاهده کرد.

- تأمین بخش عمده مواد اولیه مصرفی در تولید فرش در داخل کشور: اقلیم متنوع ایران و حضور پرسابقه کشاورزی و دامپروری در این سرزمین موجب شده است تا انواع گیاهان رنگزا و نیز بیشتر انواع الیاف مصرفی در تولید فرش دست‌باف در داخل کشور یافت شود و کمتر نیازی به واردات این اقلام باشد.

- سازگار بودن مواد اولیه مصرفی در فرش دست‌باف با محیط‌زیست و سلامت انسان: در مقایسه با الیاف مصنوعی به‌کاررفته در فرش‌های ماشینی و سایر زیراندازها که نه‌تنها به محیط‌زیست آسیب می‌رسانند بلکه برای سلامت انسان نیز زیان‌بار تشخیص داده شده‌اند، مواد مصرفی در فرش‌های دست‌باف با محیط‌زیست و با سلامت انسان سازگارند.

- وجود مراکز و مؤسسات علمی - پژوهشی در زمینه‌های مرتبط با فرش دست‌باف: قدمت و دیرینگی تولید فرش در کشور موجب شده است تا در دهه‌های گذشته مراکز متعددی به کار علمی و پژوهشی درباره این کالا بپردازند و از سال ۱۳۷۵ نیز با راه‌اندازی رشته دانشگاهی فرش در دانشگاه‌های کشور و پس از آن پی‌ریزی نهادهایی مانند انجمن علمی فرش ایران و مرکز تحقیقات فرش دست‌باف، این مهم با جدیت بیشتری دنبال شود. وجود این مراکز باعث به‌روز شدن فرایند تولید و حضور نوآوری‌های علمی در امر تولید تا عرضه فرش دست‌باف شده، به بهبود کیفی این دست‌بافته‌ها نیز یاری می‌رساند.

- وجود نیروی کار ماهر در هنر - صنعت فرش دست‌باف در ایران: حرفه‌های متعددی در امر تولید فرش دست‌باف دخالت دارند که شاخص‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: طراح، نقشه‌کش، رنگرز، ریسنده، چله‌کش، بافنده و رفوگر که بهترین‌های این حرفه‌ها در ایران مشغول به‌کارند و هنوز خانواده‌های فراوانی را می‌توان یافت که به‌صورت اجدادی به این امور مبادرت می‌ورزند.

- وجود شبکه توزیع و فروش در بسیاری از کشورها: آغاز عرضه و صادرات فرش ایران به سایر کشورها که از عهد صفوی شروع شد و در دوره قاجار گسترش یافت، به‌تدریج موجب پدیدآمدن شبکه گسترده و کهنی برای توزیع و فروش فرش دست‌باف ایران در دیگر کشورها به‌ویژه کشورهای اروپایی شده است و در سال‌های اخیر نیز صادرکنندگان فرش ایران به بسیاری از بازارهای جدید راه‌یافته‌اند.

- نیاز به حداقل سرمایه‌گذاری برای ایجاد اشتغال و دارا بودن سهم بالای ارزش‌افزوده: تولید فرش دست‌باف، اشتغالی کم‌هزینه و بی‌نیاز از سرمایه‌گذاری هنگفت به‌شمار می‌آید که با برپاکردن دار قالی‌بافی و تأمین مواد اولیه کافی قابل تداوم است و پس از اتمام فرش، ارزش‌افزوده بالایی نصیب تولیدکننده می‌شود.

- وجود نشان تجاری (برند) فرش دست‌باف ایرانی در بازارهای جهانی: فرش دست‌باف آن چنان که اشاره شد با نام ایران عجین شده است و افزون بر شهرت کلی فرش ایرانی، برخی تولیدکنندگان پرسابقه این محصول مانند «شرکت سهامی فرش ایران» با سابقه‌ای بیش از هشتاد سال، خود صاحب برندی معتبر در بازارهای جهانی شده‌اند.

- قابلیت نوآوری گسترده در طرح و رنگ بر اساس سلیقه مصرف‌کنندگان در کشورهای مختلف: وجود

هنرمنـدان متبحـر و ماهـر در طراحـی و رنگـرزی فـرش ایـران و نگاهـی بـه تاریـخ ایـن محصـول در کشـور کـه همـواره بـا دگردیسـی و تنـوع در طـرح و رنـگ همـراه بـوده اسـت، ایـن آمادگـی را بـرای نـوآوری در پاسـخ‌گویی بـه نیـاز مصرف‌کننـدگان نشـان می‌دهـد.

- تعـدد و تنـوع روش‌هـای بافـت، رفـو و مرمـت: سـبک‌های مختلـف بافـت در ایـران هـم امـکان بافـت را در شـرایط گوناگـون از جملـه در سـفر بـرای عشـایر فراهـم کـرده اسـت و هـم کاربری‌هـای متنوعـی بـرای فـرش بـه ارمغـان آورده اسـت ماننـد تابلوبافـی و یـا حجم‌بافـی کـه می‌توانـد افـزون بـر زیرانـداز، نقش‌هـای دیگـری را هـم برعهـده بگیـرد. از سـوی دیگـر تبحـر و تنـوع در شـیوه مرمـت و رفـو نیـز مزیـت ویـژه‌ای اسـت کـه رقبـا از آن بی‌بهره‌انـد.

- عـدم اسـتفاده از کار کـودکان: برخـلاف کشـورهای رقیـب ایـران در تولیـد فـرش دسـت‌باف ماننـد؛ هندوسـتان، پاکسـتان، افغانسـتان و نپـال کـه بـا بهره‌کشـی از کـودکان بـه تولیـد ایـن محصـول دسـت می‌یازنـد و مشـهور شـدنشـان بـه ایـن امـر، موجـب وازدگـی و دلخـوری نهادهـای حامـی حقـوق بشـر در دنیـا شـده و از فرش‌بافـی در ایـن کشـورها به‌عنـوان اشـتغالی اسـتثماری یاد می‌کننـد، در کشـور مـا کار کـودکان رایـج نیسـت.

بحث و نتیجه‌گیری

پژوهشـگر در ایـن بررسـی بـه دنبـال آن بـوده اسـت تـا مناسـب‌ترین شـیوه‌های تبلیغـات بـرای معرفـی فـرش دسـت‌باف ایـران را از دیدگاه متخصصـان ارتباطـات و تبلیغـات دریابـد. پـس از تنظیـم پرسـش‌نامه‌ها برپایـه مبانـی نظـری و مفروضـات پژوهـش و اخـذ پاسـخ‌های نمونه‌هـا، پژوهشـگر بـه ایـن نتیجـه رسـید کـه:

از دیدگاه متخصصـان ارتباطـات و تبلیغـات، ابـزار گوناگـون تبلیغاتـی در میـزان شناسـاندن فـرش دسـت‌باف بـه مصرف‌کننـدگان اثـرات یکسـانی ندارنـد و تفـاوت معنـاداری بیـن گونه‌هـای متنـوع ابـزار تبلیغاتـی وجـود دارد.

بیـن «شناسـاندن مزایـای فـرش دسـت‌باف ایرانـی و معایـب سـایر کف‌پوش‌هـا و زیراندازهـا» بـا «میـزان اقبـال خریـداران بـه فـرش ایـران» رابطـه معنـاداری وجـود دارد.

بیـن «شناسـاندن مزایـای فـرش دسـت‌باف ایرانـی و معایـب فرش‌هـای تولیـدی کشـورهای دیگـر» بـا «میـزان اقبـال خریـداران بـه فـرش ایـران» رابطـه معنـاداری وجـود دارد.

از دیـدگاه متخصصـان ارتباطـات و تبلیغـات، میـزان کارآیـی تبلیغـات رسـانه‌ای بـرای معرفـی فـرش دسـت‌باف، تنهـا عامـل مؤثـر بـر میـزان اقبـال مخاطبـان بـه ایـن کالا نیسـت و مـوارد تأثیرگـذار دیگـری نیـز بـر ایـن اقبـال وجـود دارد.

همچنیـن تأملـی بـه پاسـخ‌های داده شـده از سـوی پرسش‌شـوندگان نشـان می‌دهـد کـه بـا آنکـه بیشـتر آنـان بـا مزایـای فـرش دسـت‌باف ایرانـی آشـنا هسـتند (حـدود ۷۶ درصـد) امـا بـا تبلیغـات ایـن کالا کمتـر روبـه‌رو شـده‌اند. براین‌اسـاس جـای خالـی تبلیغـات بـرای فـرش دسـت‌باف ایرانـی آشـکار شـد کـه لازم اسـت متولیـان تولیـد و عرضـه ایـن محصـول بـه پدیـده تبلیغـات توجـه بیشـتری داشـته باشـند.

از نتایـج حاصـل از پرسـش‌نامه‌ها چنیـن برمی‌آیـد کـه اقبـال خریـداران بـه فـرش دسـت‌باف ایرانـی زیـاد اسـت (حـدود ۸۸ درصـد) امـا فرش‌هـای ماشـینی و دیگـر کف‌پوش‌هـا و زیراندازهـای صنعتـی، رقیبـی سرسـخت بـرای ایـن کالا بـه شـمار آمـده و حـدود ۵۷ درصـد از پاسـخگویان ایـن رقبـا را موجـب کاهـش روی‌آوری خریـداران بـه فـرش دسـت‌باف دانسـته‌اند.

در ایـن زمینـه تأکیـد بـر مزایـای فـرش دسـت‌باف نسـبت بـه سـایر زیراندازهـا و کف‌پوش‌هـا موجـب اقبـال بیشـتر خریـداران بـه فـرش دسـت‌باف ایرانـی خواهـد شـد. (حـدود ۴۲ درصـد از پاسـخگویان ایـن گـزاره را بـا انتخـاب گزینه‌هـای «زیـاد» و «بسـیار زیـاد» و بیـش از ۴۱ درصـد نیـز «تاحـدی» مؤثـر دانسـته‌اند).

پاسـخگویان در ایـن بررسـی، رواج و عرضـه فرش‌هـای کشـورهای رقیـب را در کاهـش میـزان اقبـال خریـداران بـه فـرش دسـت‌باف ایرانـی چنـدان مؤثـر ندانسـته‌اند و در نتیجـه بـه اعتقـاد آنـان، بزرگ‌نمایـی و تأکیـد بـر معایـب فرش‌هـای تولیـدی کشـورهای رقیـب نمی‌توانـد چنـدان معـرف امتیـازات فـرش دسـت‌باف ایرانـی باشـد.

بـه اعتقـاد اکثـر پاسـخگویان (حـدود ۶۸ درصـد)، اسـتفاده از کارآمدتریـن شـیوه‌ها و کاراتریـن ابـزار تبلیغاتـی بـرای معرفـی فـرش دسـت‌باف ایـران می‌توانـد منجـر بـه افزایـش میـزان اقبـال خریـداران بـه ایـن کالا شـود و براین‌اسـاس بایـد بـرای بهبـود بـازار فـرش دسـت‌باف ایرانـی بـه تبلیغـات کارآمـد توجـه بیشـتری شـود.

در انتخـاب ابـزار و پیـام تبلیغاتـی بـرای معرفـی فـرش دسـت‌باف ایرانـی، «قابل‌اعتمـاد بـودن» (۹۶ درصـد)، «دوام و مانـدگاری» (۸۵ درصـد)، «در دسـترس بـودن و سـهولت اسـتفاده» (۸۳ درصـد)، «سـطح پوشـش رسـانه» (۷۹ درصـد)، «به‌هنـگام بـودن» (۶۳ درصـد) و «هزینـه» (۵۱ درصـد) همگـی از عوامـل تعیین‌کننـده بـه شـمار می‌آینـد.

در میـان انـواع گونه‌هـای تبلیغـات (چاپـی، پخشـی، الکترونیکـی، فضـای بیرونـی،...)، بـه اعتقـاد متخصصـان

ارتباطات و تبلیغات، تبلیغات پخشی (تلویزیون، رادیو، ماهواره و...) بیشترین کارآمدی را برای معرفی و تبلیغ فرش دست‌باف ایرانی دارا هستند. (۸۹ درصد از پاسخگویان کارآمدی این تبلیغات را «بسیار زیاد» و «زیاد» دانسته‌اند).

برپایی نمایشگاه در رتبه دوم به لحاظ کارآمدی در تبلیغات قرار دارد (حدود ۷۲ درصد) و تبلیغات چاپی (روزنامه، مجله، بروشور و...) در جایگاه سوم واقع شده‌اند (۶۷ درصد).

در این میان تبلیغات الکترونیکی (پایگاه‌های اینترنتی، ارسال ایمیل و...) و تبلیغات فضای بیرونی و نیز سایر گونه‌های تبلیغاتی مانند دادن هدیه، کارآمدی کمتری در معرفی فرش دست‌باف ایرانی دارند.

در میان ویژگی‌های قابل تأکید فرش دست‌باف ایرانی در روند تبلیغات، اکثریت‌قریب‌به‌اتفاق متخصصان ارتباطات و تبلیغات که در این پژوهش مورد سؤال قرار گرفته‌اند (۹۸ درصد)، «تنوع طرح، نقش، رنگ، اندازه و جنس در فرش دست‌باف ایران» را مهم‌ترین ویژگی دانسته‌اند. براین‌اساس در فرایند تبلیغات برای فرش دست‌باف شایسته است تا بر این شاخص تأکید بیشتری صورت پذیرد.

ویژگی‌های «پشتوانه پربار تاریخی، فرهنگی و هنری فرش دست‌باف ایرانی» (۷۲ درصد)، «اعتبار نام و نشان تجاری (برند) فرش دست‌باف ایرانی» (۷۰ درصد) و «سازگاری مواد اولیه مصرفی در فرش دست‌باف با محیط‌زیست و سلامت انسان» (۴۹ درصد) به ترتیب در رتبه‌های بعدی برای توجه و تبلیغ قرار دارند.

تقدیر و تشکر:

شایسته است از همه هنرمندان گمنام فرش دست‌باف ایران در طول هزاره‌ها و سده‌های گذشته که در رسته‌های مختلفی همچون طراحی، رنگرزی و بافت با ذوق و قریحه خود میراثی گران‌سنگ را تا به امروز به یادگار نهاده‌اند تا از آن سخن بگوییم و بر بستر آن به دنبال توسعه و تقویت بازار و معرفی گوشه‌هایی از هنر و تمدن این سرزمین باشیم، سپاسگزاری کنم.

منابع و مآخذ:

- بلوریان تهرانی، محمد (۱۳۷۹). آموزش و تخصص در تبلیغات بازرگانی، مجموعه مقالات اولین همایش صنعت تبلیغات، اداره کل تبلیغات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- پراتکانیس، آنتونی؛ آرنسون، الیوت، (۱۳۸۵). *عصر تبلیغات*، (ترجمه کاووس سید امامی و محمد صادق عباسی)، تهران: انتشارات سروش.
- چراغی، داوود، (۱۳۸۶). *طرح تحقیقاتی راهکارهای توسعه بازار داخلی فرش ایران*، تهران: مرکز ملی فرش ایران.
- روستا، احمد؛ ونوس، داور؛ ابراهیمی، عبدالحمید، (۱۳۹۸). *مدیریت بازاریابی*، تهران: انتشارات سمت.
- شاه‌محمدی، عبدالرضا، (۱۳۸۵). *اقناع و تبلیغ*، تهران: انتشارات زرباف.
- علی اکبری، علی اکبر، (۱۳۸۱). *اسنادی از صنعت فرش ایران (۱۳۵۷-۱۲۹۲ ه.ش)*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- فروزفر، علی، (۱۳۸۶). *اصول و فنون تبلیغات*، تهران: سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی واحد تهران.
- قانون برنامه پنجساله ششم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، روزنامه رسمی، ۱۳۹۶
- لایحه بودجه سال ۱۳۹۹ کل کشور.
- محسنیان راد، مهدی، (۱۳۸۴). *ایران در چهارراه کهکشان ارتباطی*، تهران: انتشارات سروش.
- محمدیان، محمود، (۱۳۹۶). *مدیریت تبلیغات*، تهران: انتشارات سپند مینو.
- ولز، ویلیام و برنت، جان و موریارتی، ساندرا، (۱۳۹۲). *تبلیغات تجاری، اصول و شیوه‌های عمل*، (ترجمه سینا قربانلو)، تهران: انتشارات مبلغان
- Belch, George & Michael, (2017). *Advertising and Promotion: An Integrated Marketing Communications Perspective*, McGraw-Hill
- Moriarty, S. E., Mitchell, N., Wells, W., & Moriarty, S. E. (2019). *Advertising & IMC: principles & practice*. Upper Saddle River, NJ: Pearson.

پرسشنامه، نمودارها و دیگر مستندات مقاله در دفتر نشریه موجود است.

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2020.44654

نظریهٔ «معماری جمعی»[1] در معماری معاصر کشورهای اسلامی

تحلیل و بررسی گونه‌های مختلف معماری جمعی در معماری معاصر کشورهای اسلامی بر اساس ارتباط «معمار - کاربر»

دکتر حامد کامل‌نیا*[1]
۱. دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۲/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۵/۲۱
صفحه ۷۰-۸۶

فردوس هنر
شماره اول
تابستان ۱۳۹۹

چکیده

بیان مسئله: واژه‌هایی همچون؛ معماری مشارکتی[2]، معماری جمعی، معماری اجتماعی[3] و ... به‌طورکلی به گونه‌های مختلفی از حضور کاربر در فرایند طراحی معماری اشاره دارند هرچند که هر یک به لحاظ نوع و سطح مشارکت کاربر در فرایند طراحی با دیگری متفاوت است. بسیاری از منابع موجود در این حوزه‌ها بیشتر به جنبه‌های نظری مشارکت در طراحی پرداخته‌اند، و کمتر به نمونه‌های بارز آن در معماری معاصر پرداخته شده است. از سویی دیگر معمولاً زمانی که صحبت از مشارکت در طراحی می‌شود بیشتر یادآور دخالت مستقیم کاربران از طریق پرسش‌نامه، کارگاه و حتی حضور در مرحله ساخت بنا است. این تحقیق به دنبال پاسخ به این پرسش است که گونه‌های مشارکتی معماری معاصر کشورهای اسلامی شامل چه مواردی است؟

هدف مقاله: رسیدن به طبقه‌بندی و گونه‌شناسی معماری جمعی در کشورهای اسلامی.

روش‌شناسی تحقیق: در این تحقیق علاوه بر روش تحقیق کیفی، با استفاده از روش تحقیق عملیاتی-تکنیکی سعی بر این است تا بتوان با استفاده از نمونه‌های کارآمد و پاسخگوی معماری جمعی به طبقه‌بندی و گونه‌شناسی رویکردهای آن دست پیدا کرد. شیوه گردآوری اطلاعات علاوه بر مطالعات کتابخانه‌ای و منابع معتبر این حوزه، از طریق بازدید میدانی، مصاحبه‌های تشخیصی و محتوایی صورت‌گرفته است.

فرضیه‌های مقاله: گونه‌های مشارکتی تأویلی و ناحیه‌گرا بیشتر در معماری معاصر کشورهای اسلامی استفاده می‌شود.

نتیجه‌گیری: معماری جمعی، دارای گونه‌های مختلفی از مشارکت کاربر در فرایند طراحی است به‌طوری‌که بررسی نظریه‌ها و نمونه‌های پاسخگوی معماری جمعی نشان می‌دهد گونه‌های مختلفی از نحوه تعامل معمار-کاربر وجود دارد؛ این گونه‌ها شامل: بسیج اجتماعی[4]، مشارکت پرسش‌نامه‌ای، طراحی مشورتی، مشارکت کارکردی، مشارکت تعاملی، ناحیه‌گرایی[5] و مشارکت تأویلی[6] می‌باشند. تحلیل و بررسی معماری معاصر کشورهای اسلامی نشان می‌دهد کاربست نظریه معماری جمعی بیشتر از نظریه‌های مشارکتی و اجتماعی و از حیث؛ گونه‌شناسی، بسیج اجتماعی و مشارکت ناحیه‌گرا و تأویلی، موفق بوده است.

کلید واژه‌ها: معماری جمعی، معماری مشارکتی، کاربر، گونه‌شناسی معماری، معماری معاصر کشورهای اسلامی.

* kamelnia@um.ac.ir | ۰۵۱۳۸۸۰۶۸۰۲

Article Research Original
10.30508/FHJA.2020.44654

Theory of Community Architecture in Contemporary Islamic Architecturen

Assessing different typologies of CA based on "Architect-User"

Dr. Hamed Kamelnia*[1]
1. Associated professor, Faculty of Architecture & Urbanism, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 11/5/2020
Accepted: 11/8/2020
Page 71-86

Abstract:

Terms such as "community Architecture", "Social Architecture", "Participatory Architecture" consider to different typologies of participation during design process phases but in these cases, level of participation differs in design process. Much research considers to on theoretical aspects of participation in architectural approaches but more recent examples consider to responsible cases.

Many of the ideas of modern community architecture take a glance to the behavioral patterns of the user, wants and needs, he will. So Through proper understanding of needs, wants and will, it is possible to build responsible environment. This is development of Habraken's theory that talks about design with and for people. The main question of this research is what is the difference among participation typologies in contemporary architecture of Islamic countries?

As an approach, participatory architecture has not been as a suitable approach for many architects because they believe the user interfere lead the project in wrong way and is a time consuming process. On the other side, some governments make seductive participation for some political aims.

When there are issues associated with the use of participatory research methods commonly used categories such as case studies, qualitative, quantitative, content analysis, etc., alone cannot be efficient alone.

Among the various theories of participation, less considered to typology of participation in practice and just some of the classical theorists like Arnstein (1969), talked about different levels of participation. In 1986, Wulz in an article, the concept of participation, compared some works of architects with participatory approach. He analyzed works of some postmodern architects such as Michael Graves and Aldo Rossi with some post structuralism architects such as Ralph Erskine, Road Hackney and Christopher Alexander.

Wulz in his article refers to some typologies of participation such as interpretative participation, regional, self-decision , etc. but he doesn't propose clear categories about these. Another group of theorists never classified community architecture approaches so implementations did not provide a group of architectural ideas based on a typology that can be achieved.

Hence almost all theories completely theoretical basis and practical examples of the architecture has been less, even some theorist such as Hatch and Sanoff that have a

* kamelnia@um.ac.ir | +985138806802

practical view, don't determine typologies.
Thus, despite the participatory architecture, community architecture, and collective architecture theories and variety of sources in these field, there is very little source about typologies of participation in practice.
Participatory research method is a new and effective paradigm to use knowledge generated by community behavior. Generally, action research (AR) is used in this research also qualitative research methods.
Many of recourses in this field talk about direct participation of user in design process and also many of cases are not outstanding in contemporary architecture literature and so just a seduce participation occurs during design. Some methods used in this kind is questioners, workshops, interview, etc. some cases consider to participation during construction phases of project (especially in developing countries).
Assessing different theories and responsible cases of community architecture shows there are seven typologies of participation:
1-social mobilization, 2-questioners participation, 3-consulting design, 4-functional participation, 5-interactive participation, 6-regional participation, 7-interpretive participation.
Base on previous , about characteristic of different participatory approaches, community architecture, participatory architecture and social architecture, the relation between approaches and typologies is:
In community architectures, the use of beliefs and rituals Symbols is considered effective and engaging people through them is understandable, interactive, interpreting and regional participation are concerned.
In participatory architecture because of systematic relationship between user and expert, reviews of the samples show the existence of such information, consultation, functional and interactive participation. Among all the types, functional participation is used more.
In social participation, involvement in the process by using social mobilization, information and consulting are done.
Different typologies of participation in architectural cases are a wide range of successful methods of participation that if far from previous consideration of typical participation in social mobilization and questioner's methods.
Seven typologies of participation in design process shows different level and condition of participation for user and architect. Some of typologies such as interpretive participation and regional participation consider more to values and costumes and user behaviors and are more indirect. Functional and consulting participation have rational view to participation and let the user take part as it is necessary.
Questioner participation and social mobilization, today are named seduce participation (also in some cases may be useful).
Today the usage of community architecture theory in contemporary Islamic architecture is more successful than social architecture or participatory design. In case of typology, interpretative and regional participation lead to responsible built environment.

Key words: Community Architecture, Typologies of Participation, user, design process, contemporary Islamic architecture.

References

- Arnstein S., (1969) A ladder of citizen participation, AIP Journal,Vol 35:215-224
- Barrow E., Murphree L, (1998) *Community conservation-from concept to practice:* A practical framework, Working Paper No.8, in "Community Conservation Research in Africa", Institute for Development Policy and Management, University of Manchester.
- Blundel P., Petrescu D., Till J., (2005) *Architecture and Participation,* Spon Press, London,
- Carlo G., (2005) *Architecture's public,* in Blundel P., Petrescu D., Till J., *Architecture and Participation,* Spon Press, London:3-22
- Cross N., (1972) *Design participation,* London, Academy edition.
- Cross N., (1984) *Developments in Design Methodology,*UK, John Wiley & Sons.
- Frampton K., Correa C., Robson D., (2001*) Modernity and Community: Architecture in the Islamic World,* London, Thames & Hudson, Ltd.
- Fransis M.,(1988)*Proactive Practice:* Visionary Thought and Participatory Action in Environmental Change, Places, Volume 12,60-62
- Friedman Y.,(1970) *Mobile Architecture, Toward a City Planned by her Residents,* France, Casterman.
- Habraken N.,(1972*) Supports: An Alternative to Mass Housing,* New York, Praeger.

- Hardie G.,(1988) *Community Participation Based on three Dimensional Models,* Design studies 9,1: 56-61.
- Hamdi N.,(1984) *PSSHAK: Primary support structures and housing assembly kits,* in Hatch R., *The Scope of Social Architecture,* VNR Inc, USA:49-59.
- Hamdi N., (1991) *Housing Without Houses: Participation, Flexibility, Enablement Van Nostrand Reinhold Company,* New York, Cincinnati, Atlanta, Dallas, San Francisco.
- Hamdi N., Goethert R.,(1997) *Action Planning for Cities: A Guide to Community Practice, England,* Wiley.
- Hatch R., *(1984) The Scope of Social Architecture,* USA, VNR Inc.
- Horelli L., (2002) *A Methodology of Participatory Planning,* in Bechtel B., Churchman A., Handbook of Environmental Psychology, New York, John Wiley & Sons, INC., pp 607-623
- Hoskyns T., (2005) *City/Democracy: Retrieving Citizenship,* in Blundel P., Petrescu D., Till J., *Architecture and Participation,* London ,Spon Press, pp 117-123.
- Moatasim F., (2005) *Practice of Community Architecture: A Case Study of Zone of Opprtunity Housing Co-Operative,* Motreal, Unpublished M.S Dissertation, McGill University, Montreal.
- Pretty J., Gugit L., Thompson J., Scoones I., (1994) *Participatory Learning and Action: a Trainer's Guide,* London, IIED.
- Redstorm J. Grauers H., (2006) *Toward user design? On the shift from object to user as the subject of design.* Design Studies, 27: 123-139.
- Roosevelt D., (2004) *Community and Coherence,* Islam and Architecture, Journal of AD, Vol 74, No 6: 32-38
- Salama A.,(2006) *Learning from the Environment: Evaluation Research and Experience Based Architectural.*
- Sanoff H., (1979) *Design Games.* Los Altos, CA, William Kaufmann, Inc.
- Sanoff H., (1978) *Designing with Community Participation,* USA ,Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg.
- Sanoff H. & Sanoff J., (1981) *Learning Environments for Children.* Atlanta, GA, Humanics Publishing Group.
- Sanoff H., (1990) *Participatory Design Theory & Technique.* Raleigh, NC: Author.
- Sanoff H., (2000) *Community Participation Methods in Design and Planning.* New York, John Wiley & Sons, Inc.
- Till J.(2005) *The negation of hope,* in Blundel P., Petrescu D., Till J., *Architecture and Participation,* London, Spon Press,pp 23-42.
- Toker Z., (2007) *Recent Trends in Community Design:* The Eminence of Participation, Design Studies, 24: 309-323.
- Wates N.,(2000) *The community planning handbook,* London, Earthscan.
- Wates N., Knevit Ch.,(1987) *Community Architecture: How People are Creating Their Own Environment,* UK ,Penguin Books Ltd .
- Wulz F., (1986) *The Concept of Participation,* in H Sanoff (ed) Participatory Design, Theory and Techniques, Bookmasters, Raleigh, NC: 39-48.

مقدمه و بیان مسئله

برای بسیاری از افرادی که در حوزه‌های مختلف ساخت محیط مصنوع، کار می‌کنند واژه‌هایی مانند: معماری مشارکتی، معماری جمعی و... یادآور طرح‌هایی است که در آنها از مشارکت مستقیم کاربران در طرح‌ها استفاده شده و معمولاً برخی از متخصصان بر این باور هستند که این روش‌ها نمی‌توانند به نتایج قابل‌قبولی دست پیدا کند چرا که در بسیاری از مواقع تنوع و تضاد عقاید کاربران مختلف بنا، مشخص نبودن کاربران آتی طرح‌ها، عدم آگاهی کاربر نسبت به موضوعات تخصصی و مواردی نظیر این و...، عملاً باعث ناکارآمدی روش‌های مشارکتی در معماری می‌شود. از سوی دیگر برخی دولت‌ها (به دلیل ساختار نامناسب توزیع قدرت در جامعه) با به‌وجودآوردن مشارکت‌های کاذب، آن را از هدف اصلی دور نموده، یا به بهانه‌هایی همچون؛ هزینه و زمان آن را کنار گذاشتند و موجب بدبینی نسبت به کاربرد این موضوعات در معماری شده‌اند. در سال‌های اخیر توجه به مشارکت مردمی در طرح‌های معماری نسبت به آنچه در فاصله سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ قابل‌مشاهده بود، کم‌رنگ‌تر شده یا گونه‌های کاذب، بیشتر نمایان گردید. مسئله اصلی در مقاله حاضر، این است که چه گونه‌های مشارکتی در معماری و به ویژه در معماری کشورهای اسلامی می‌تواند مورد توجه قرار گیرد و چه طبقه‌بندی می‌توان برای آن قائل شد؟ موضوع بعدی این‌که از میان این گونه‌ها، هر یک چه سطح مشارکتی را برای کاربران مدنظر قرار می‌دهند و نحوه مشارکت افراد در فرایند طراحی چگونه است؟ پرسش دیگر این‌که کدام یک از این گونه‌ها می‌تواند برای حضور یک معماری پیشرو در زمینه کشورهای اسلامی پاسخگویی مناسب باشد؟

اهمیت و ضرورت پرداختن به این موضوع برای به‌دست‌آوردن نیازهای واقعی کاربران و تأثیر آن در محصول معماری برای ارتقاء کیفیت محیط مصنوع و تأثیر مثبت بر الگوهای رفتاری کاربران است؛ بنابراین درک واقعی نیازها، توأم باتوجه‌به آرمان‌ها و ارزش‌های معماری و درعین‌حال پیشرو بودن و نگاه به آینده داشتن است؛ لذا پرهیز از مشارکت‌های کاذب و شعاری، و رسیدن به یک نگاه درون‌زا و معنامحور در حوزهٔ معماری و درک ارزش‌های کاربران و نیازهای مادی و معنوی آنها از موارد مورد توجه و ضروری موضوع معماری جمعی و گونه‌شناسی مشارکتی در معماری است. برای نیل به این مهم، رویکرد این مقاله به نمونه‌هایی است که توانسته‌اند به نتایج ارزشمندی در این حوزه دست پیدا کنند و به عنوان نمونه‌های موفق در منابع مختلف از آنها یاد شده است تا از طریق نمونه‌های موفق به نظریهٔ مؤثر معماری جمعی و به وسیله آن نظریه به نمونه‌های پاسخگو در حوزه معماری دست پیدا کرد.

روش‌شناسی تحقیق

هنری سانوف[۷] روش تحقیق عملیاتی مشارکتی، را به عنوان یک پارادایم جدید و مؤثر برای استفاده از دانش تولید شده از طریق رفتار جمعی می‌داند. به‌طورکلی روش تحقیق عملیاتی (OR)، در سه قالب؛ تکنیکی، عملی و انتقادی، به کار می‌رود. در این تحقیق علاوه بر روش تحقیق کیفی، با استفاده از روش تحقیق عملیاتی-تکنیکی سعی بر این است تا بتوان با استفاده از نمونه‌های کارآمد و پاسخگوی معماری جمعی به طبقه‌بندی و گونه‌شناسی رویکردهای آن دست پیدا نمود. شیوه گردآوری اطلاعات

علاوه بر مطالعات کتابخانه‌ای و منابع معتبر این حوزه، از طریق بازدید میدانی، مصاحبه‌های تشخیصی و محتوایی صورت‌گرفته است.

پیشینه تحقیق: چارچوب نظری گونه‌شناسی معماری جمعی

در ادبیات عمومی موضوع‌های مرتبط با مقوله مشارکت کاربر در فرایند طراحی چنین مطرح است که توجه به شاخصه‌های انسانی در محیط‌هایی که نتوانسته بودند نیازهای[8] ساکنان خود را برآورده سازند[9]، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم تبدیل به یک خواست عمومی گردیده بود[10]. در این سال‌ها نقش معماران، به عنوان تنها قدرت تصمیم‌گیری برای طراحی محیط، رفته‌رفته تغییر پیدا کرده و توجه به نیازهای کاربران[11]، خواست‌ها و علائقشان موجب فراهم آوردن فرصت‌هایی برای همکاری افراد مختلف در طرح‌ها گردید (کامل نیا، ۱۳۸۷: ۴). این مهم برای توجه بیشتر به افراد و نیازهای روانی آنها در محیط و فهم درست از نیازها صورت گرفت، و استمرار آن به تغییر الگوواره‌های معماری منجر گردید. به‌طوری‌که سعی در، درگیر نمودن افراد اجتماع (مردم یا کاربران) در حوزه‌های مختلف طراحی و برنامه‌ریزی داشت. این رویکردها تحت عنوان‌های مختلفی همچون: معماری جمعی، طراحی مشارکتی، برنامه‌ریزی مشارکتی، طراحی با کاربر و ...، به ویژه در حوزه معماری، مطرح گردیده است.

برای یک فرایند طراحی مشارکتی در معماری، روش‌های مختلفی مطرح است که خود جای بحث فراوان دارد. به طور مثال سانوف به مراحل مختلف یک فرایند طراحی مشارکتی به صورت زیر اشاره دارد (سانوف۲۰۰۰: ۳۲-۳۱):

۱. فراهم‌کردن چارچوب اولیه‌ای از ویژگی‌های اجتماع، نمایندگان اصلی و گروه‌ها؛

۲. برگزاری جلسه ملاقات با نمایندگان گروه‌های علاقه‌مند برای تعیین موضوع‌های کلیدی؛

۳. اطلاع‌رسانی همگانی از طریق رسانه‌ها برای موضوع مشارکتی؛

۴. ساماندهی کارگروه‌ها برای بحث در ارتباط با مقوله‌های مختلف و تعیین فاکتورهای ارزیابی برای رهبران گروه‌ها؛

۵. آشناکردن رهبران گروه‌ها جهت بازنگری تصمیم‌ها و پیشنهادهای گروه‌ها؛

۶. آگاه نمودن افراد نسبت به گزینه‌ها، شاخصه‌ها و معیارهای ارزیابی و سنجش از طریق رسانه‌ها؛

۷. سازمان‌دهی کارگروه برای به‌دست‌آوردن نظرات افراد؛

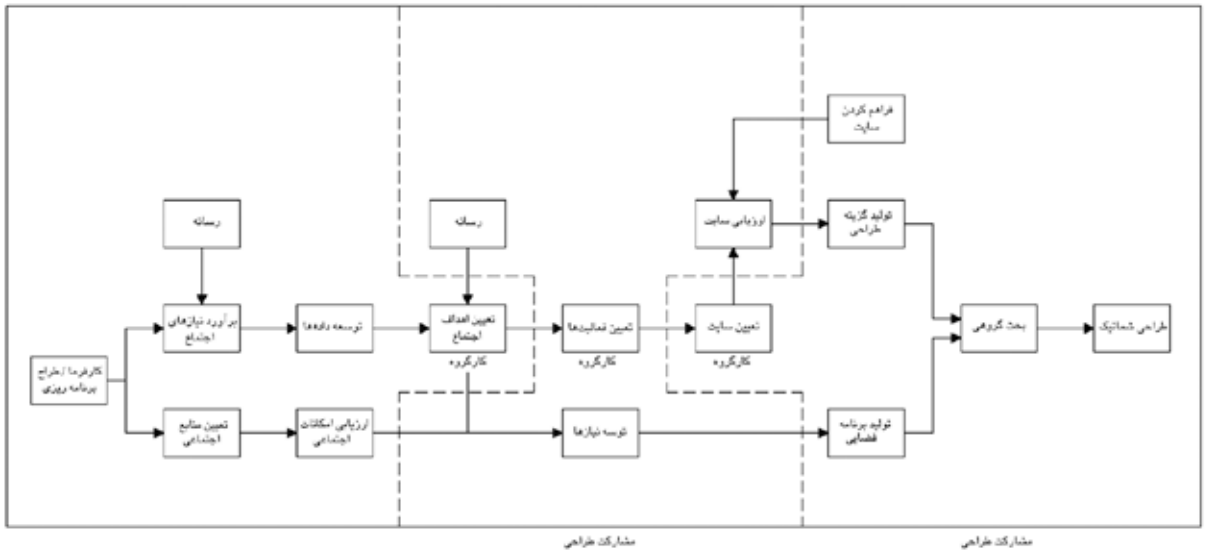
۸. برگزاری کارگروه سوم برای رهبران در جهت بازبینی گزینه‌ها و ارزیابی موضوع‌ها؛

۹. انتشار گزینه‌های مورد قبول رهبران گروه‌ها و نظرخواهی از افراد درباره نتایج؛

۱۰. ساماندهی کارگروه برای مشخص نمودن گزینه‌ها و انتقال نتایج به رهبران گروه‌ها؛

۱۱. انتقال دادن نتایج به صورت گسترده و برای مجموعه وسیع‌تری از مشارکت‌کنندگان اجتماع؛

۱۲. جلسه نهایی برای نزدیک کردن عقاید گروه‌های مختلف رهبران، متخصصان، مسئولان با یکدیگر (شکل شماره ۱).



شکل ۱: فرایند طراحی مشارکتی از دیدگاه سانوف (منبع: سانوف ۲۰۰۰: ۱۱۴)

Model 1: Participatory design process from perspective of sanoff, 2000., 114

صرف‌نظر از اینکه یک فرایند طراحی مشارکتی چگونه است، کمتر به طبقه‌بندی گونه‌های مختلف معماری جمعی پرداخته شده و به طور معمول، مخاطبان این عبارت بیشتر متوجه بناهایی می‌شوند که در آنها کاربران (یا حتی افراد مختلفی که کاربر بنا نیز نیستند) به طور مستقیم به وسیله پرسش‌نامه، شرکت در کارگاه یا حضور در زمان ساخت بنا در طراحی دخالت داده می‌شوند. به طور حتم، این یک تصور خام و ابتدایی نسبت به این موضوع است و تحقیقات اخیر دامنه این موضوع را عمیق‌تر می‌کند.

در سال‌های اخیر، تحقیقات مختلفی در خصوص اهمیت شرکت دادن افراد در فرایند تصمیم‌سازی محیطی که در آن زندگی می‌کنند، انجام گرفته است (بلوندل[12] ۲۰۰۵، سانوف[13] ۱۹۷۸و ۱۹۷۹و ۱۹۹۰و ۲۰۰۰، سلاما[14]، ۱۹۹۵، فرانسیس[15] ۱۹۸۸، هاردی[16] ۱۹۸۸، فریدمن[17] ۱۹۷۰، کراس[18] ۱۹۷۲و ۱۹۸۴، معتصم[19] ۲۰۰۵، نویت[20] ۱۹۸۷، واتز[21] ۲۰۰۰، هابراکن[22] ۱۹۷۲، هچ[23] ۱۹۸۴، هکنی[24] ۲۰۰۷، همدی[25] ۱۹۹۷، هورلی[26] ۲۰۰۲، و ...).

عمده تحقیقات مذکور، تأکید بر جنبه‌های نظری رویکردهای مختلف معماری جمعی دارند. اما نمونه‌های متأخر، بیشتر سعی دارند تا به نمونه‌های کاربردی و پاسخگو در این حوزه اشاره داشته باشند[27]. در حقیقت نگاه عمده کمتر به گونه‌شناسی کاربردی مشارکت اشاره شده و تنها برخی از نظریه‌پردازان کلاسیک طراحی مشارکتی نظیر؛ (ارنستین[28]، ۱۹۶۹) به سطوح مختلف مشارکت پرداخته‌اند. (وولز[29]، ۱۹۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «مفهوم مشارکت»[30] به بررسی تطبیقی آثار چند معمار با نگاه مشارکتی پرداخت. او آثار معماران پست‌مدرنی[31] مانند؛ مایکل گریوز و آلدو روسی را در مقایسه با معماران «پساساختارگرایی»[32] همچون رالف ارسکین، رود هکنی و کریستوفر الکساندر قرار داد تا گونه مشارکت را در کارهای هر یک به نمایش گذارد (جدول شماره ۱).

(وولز، ۱۹۸۶) در مقاله‌اش به گونه‌های مشارکت تأویلی، ناحیه‌گرا، گزینه‌ای و تصمیم‌سازی فردی[33] نیز اشاره می‌کند. هرچند که این طبقه‌بندی تنها در حد عنوان باقی ماند و از آنها تعریف مشخصی، ارائه نمی‌دهد.

شاید بتوان دیدگاه «وولز» را در طبقه‌بندی دوره‌های مختلف معماری به صورت جدول شماره ۲، طبقه‌بندی کرد:

دیگر نظریه‌پردازان معماری جمعی هیچ‌گاه طبقه‌بندی بر مبنای تحقق‌پذیری ایده‌های معماری جمعی ارائه نکرده‌اند که بر اساس آن بتوان به یک گونه‌شناسی دست پیدا نمود. ازاین‌رو تقریباً تمام نظریه‌ها، مبنایی کاملاً تئوریک داشته و کمتر به مثال‌های کاربردی در معماری پرداخته شده است. در نوشته‌های افرادی مانند؛

جدول ۱: کاربرد هریک از گونه‌های مشارکتی در کارهای چند معمار (گریوز، روسی، ارسکین، هکنی و الکساندر، وولز۱۹۸۶:۱۶۱)

Table 1: Different participatory types in work of architects

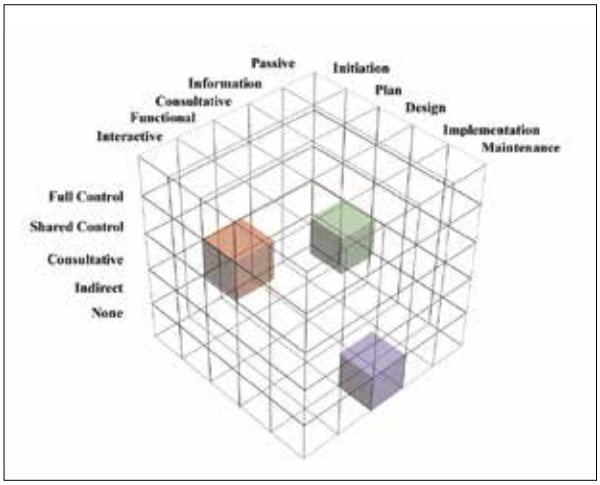
نظرات نوین معماری جمعی از محصول معماری به عنوان هدف خارج، و به تحقق الگوهای رفتاری کاربری، خواست‌ها و نیازهای او می‌پردازد تا از طریق فهم صحیح آنها به ساخت محیط بپردازد. این همان توسعه ایده هابراکن است که طراحی را توسط کاربران (مردم) و برای آنها می‌دانست.

بااین‌حال در میان نظریه‌های مختلف مشارکتی، هچ، سانوف و... نیز که بعضاً به مصداق‌های کاربردی اشاره شده، هیچ‌گونه طبقه‌بندی مشاهده نمی‌شود؛ بنابراین باوجوداینکه چارچوب نظریه معماری مشارکتی، معماری جمعی و... دارای منابع گوناگونی است، در خصوص گونه‌شناسی کاربردی معماری جمعی، منابع بسیار اندکی وجود دارد.

گونه‌های مشارکتی (وولز)	معماری مدرن (۱۹۲۰-۱۹۵۰)	پست‌مدرن (۱۹۶۰-۱۹۸۰)	معماری پساساختارگرا (۱۹۶۵-۱۹۷۵)	معماری بومی (۱۹۵۰-۱۹۸۰)	معماری ناحیه‌گرا (۱۹۷۰-۲۰۰۰)
اقتدار متخصص	■	■			
تأویلی					■
پرسش‌نامه‌ای	■	■	■		
ناحیه گرایی					■
گفتگو			■		■
گزینه‌ای		■	■		
تصمیم مشترک		■	■		
تصمیم فردی				■	
اقتدار کاربر				■	

جدول ۲: طبقه‌بندی گونه‌های مشارکت در دوره‌های تاریخی معماری معاصر

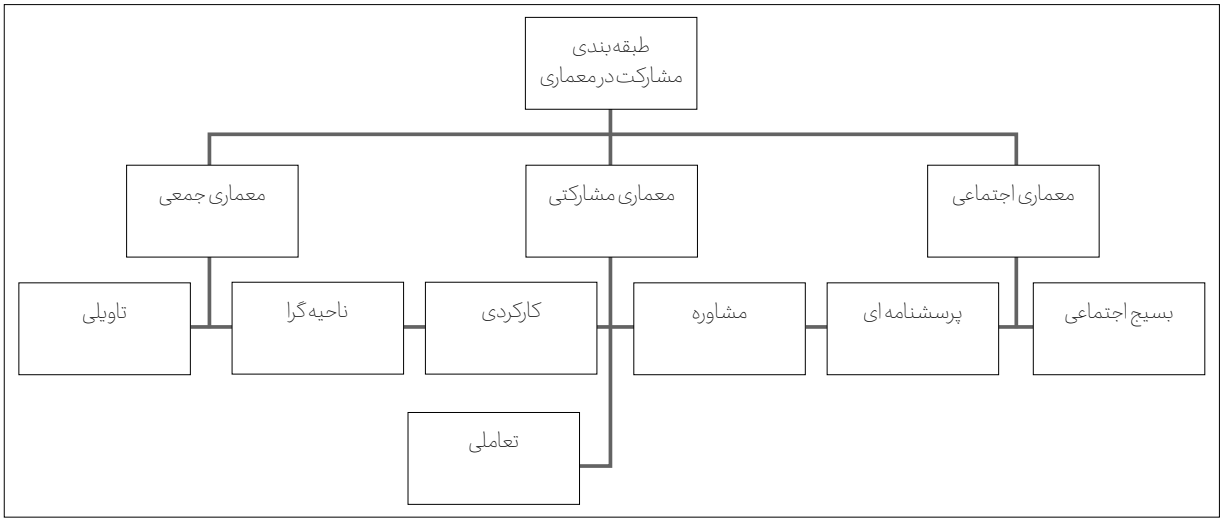
Table 2: Different participatory types in historical periods of contemporary architecture



شکل ۲: مدل نظری ارتباط گونه مشارکت، سطح مشارکت و مراحل فرایند طراحی

Model 2: Theoretical model of participation types, level of participation and design process

شکل شماره ۲ نشان می‌دهد که در یک مدل نظری گونه‌شناسی معماری جمعی، یک بعد فرایند طراحی شامل؛ مراحل الهام، برنامه‌ریزی، طراحی، اجرا و نگهداری است؛ در بعدی دیگر، انواع مشارکت شامل؛ مشارکت پنهان، اطلاع‌گیری، مشورت، کارکردی، تعاملی در بعد دیگر میزان اقتدار کاربر شامل؛ کنترل کامل، کنترل مشترک، مشاوره، غیرمستقیم و بدون تأثیر را نشان می‌دهد. براین‌اساس و در یک جمع‌بندی، مدل نظریه معماری جمعی به هفت دسته قابل طبقه‌بندی است (شکل شماره ۳)، شامل؛ گونه‌های بسیج اجتماعی، پرسش‌نامه‌ای، مشاوره، کارکردی، تعاملی، ناحیه‌گرا و تأویلی قابل طبقه‌بندی است (اسلامی و کامل نیا، ۱۳۹۳: ۱۷۵).



شکل ۳: طبقه‌بندی گونه‌های مشارکتی در معماری

Model 2: Classification of participatory types in architecture

بحث: معماری معاصر کشورهای اسلامی و نظریه معماری جمعی

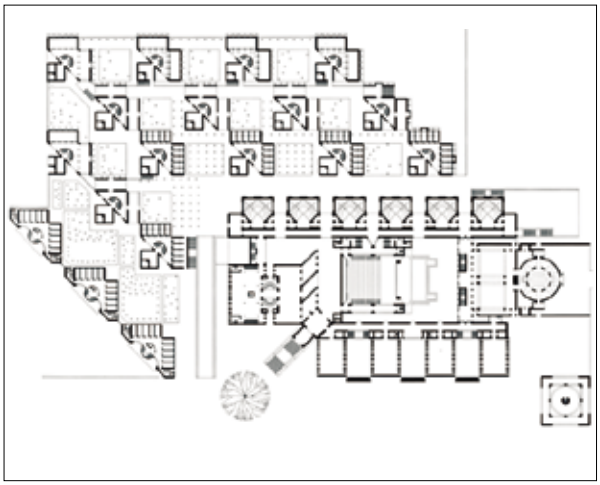
اصطلاح «معماری اسلامی»[۳۴] از جمله مواردی است که مجادلات اجتماعی مختلفی را نیز به خود سوق داده است. این عبارت دربرگیرنده دامنه وسیعی از کاربردها در ادبیات نظری معماری است: از نمونه‌های معماری مربوط به کاربری‌های مرتبط با دین (اسلام) مانند، مساجد گرفته تا نمونه‌هایی که سعی در برداشت یا ایده‌برداری از مفاهیم مستتر در این موضوع را داشته‌اند. معماری که تحت تأثیر فرهنگ اسلامی شکل گرفته است (پترسون[۳۵]، ۱۹۹۶). کشورهایی که بیشتر تحت تأثیر این فرهنگ قرار گرفتند، هستند شامل: اندونزی، هند، پاکستان، بنگلادش، ایران، مصر، ترکیه، عراق، عربستان، مالزی و... هستند.

در تعاریف مختلف و تقسیم‌بندی‌هایی که در خصوص کشورهای اسلامی صورت‌گرفته به طور عمده کشورهایی که دین رسمی آنها اسلام است یا اکثر جمعیت آنها را مسلمانان شکل داده‌اند، به عنوان کشورهای اسلامی خوانده می‌شوند. از این نظر زمانی که در خصوص واژه معماری اسلامی سخن رانده می‌شود، نیز عمده توجه به معماری که در این کشورها وجود دارد، است که بیشتر تحت تأثیر تعالیم دین اسلام قرار می‌گیرد (کامل نیا، ۱۳۹۳). باتوجه‌به تعاریف مطرح شده در نظریه‌های نوین معماری معاصر کشورهای اسلامی و پرهیز از سطحی‌نگری و ظاهربینی و به جای آن توجه به الگوهای رفتار جمعی و حس جمعی در این کشورها، نظریه معماری جمعی و کاربست آن در آینده معماری این کشورها بسیار مهم است. امری که در دهه‌های گذشته توجه به آن توانسته است نمونه‌های موفقی از حضور مردم (کاربر) را در سطوح مختلف فرایند طراحی تجربه و به نتیجه مطلوب دست پیدا کند.

یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که در حوزه طراحی جمعی به ویژه در کشورهای اسلامی در چند سال گذشته مطرح است، رسیدن به ماهیت و هدف اصلی مشارکت در طراحی در بهبود کیفی محیط و در راستای تأثیرگذاری بر رفتارهای فردی-اجتماعی است. ازاین‌رو برخی از محققان این حوزه به مثال‌ها و مصداق‌هایی اشاره دارند که در نگاه اول نسبت آنها با رویکردهای طراحی جمعی به ظاهر بیگانه است. از نگاه این دسته هدف، استفاده از الگوهای رفتاری و توسعه مفاهیم درونی مشارکتی از طریق اثر معماری است (به تأویلی، درونی کردن مفهوم مشارکت در معماری یا اصطلاح مشارکت درون‌زا که به کار می‌رود حکایت از این نوع دارد). این امر برای کاستن فاصله میان نیازها و خواست‌های کاربران با ساخته‌های حرفه معماری است به‌طوری‌که به این موضوع نیز توجه دارد که حوزه تخصصی نیز می‌بایست وظیفه خود را ایفا کند و نمی‌توان تنها با استفاده از مشارکت صوری کاربر به نتیجه لازم رسید تا از اشتباهات ساخت محیط مصنوع کاست[۳۶]. تفاوت واژه‌های مشارکت، شراکت[۳۷] و... . چنان‌که پیش‌تر اشاره شد: معماری جمعی، معماری مشارکتی، معماری شراکتی، معماری اجتماعی و...، به این مفاهیم بیشتر می‌پردازد. گونه‌های مختلف مشارکتی در رویکردهای مختلف مشارکتی نشان از نحوه دخالت افراد، میزان آن، زمان و ... در فرایند طراحی است. رویکردهای عام مشارکتی که به دنبال مشارکت دادن افراد به ویژه در مرحله اجرا یا تأمین مالی برای طرح‌ها و مواردی نظیر این می‌باشند از افراد به صورت بسیج اجتماعی یا گرفتن اطلاعات استفاده می‌کنند.

برای تحلیل گونه‌های مختلف طراحی جمعی با دو دسته از منابع مواجه هستیم: دسته اول شامل؛ منابعی است که به طور گسترده به حوزه‌های نظری موضوع پرداخته‌اند: بارو و مورفری (۱۹۹۸)، پرتی (۱۹۹۴)، توکر (۲۰۰۷)، فلمینگ (۲۰۰۳)، واتز (۱۹۸۷)، وولز (۱۹۸۶)، همدی (۱۹۹۱) از این نوع هستند. دسته دوم شامل؛ منابعی است که به تحقق روش‌های مشارکتی در حوزه معماری کشورهای اسلامی نیز پرداخته‌اند. برخی از نمونه‌هایی که بنیاد آقاخان در کشورهای اسلامی و درحال‌توسعه معرفی می‌کند (مانند: پارک کودکان قاهره، دهکده آرنیا در هند، دهکده آلتیت در پاکستان و ...) از این زمره‌اند. همچنین منابعی مانند: اسلامی و کامل نیا (۱۳۹۳)، بلوندل (۲۰۰۵)، سانوف (۲۰۰۰)، فرامپتون (۲۰۰۱)، هچ (۱۹۸۴) و...، از این دسته هستند.

تحلیل و بررسی تطبیقی منابع فوق نشان می‌دهد که می‌توان برای رویکرد جمعی در معماری گونه‌شناسی را ارائه کرد و آن را شامل دسته‌های ذیل طبقه‌بندی نمود: تأویلی؛ ناحیه‌گرا؛ مشارکت تعاملی؛ کارکردی؛ مشاوره‌ای؛ پرسش‌نامه‌ای، بسیج اجتماعی. بر اساس هر یک از این گونه‌ها که در تحلیل نظریه به نمونه موردی و برعکس، نمونه موردی به نظریه (theory to case) طبقه‌بندی شده است می‌توان کاربست نظریه معماری جمعی بر اساس گونه‌شناسی در معماری معاصر کشورهای اسلامی را تشریح نمود.



تصویر ۱: انستیتو مدیریت احمدآباد، هندوستان
(مأخذ تصویر: http://www.archigraphie.eu)
image 1: institute of management, India

تصویر ۲: پل طبیعت، ایران (http://archdaily.com)
Image 2: Tabiat bridge, Iran

مشارکت تأویلی

(فلمینگ، ۲۰۰۳) در نوشته‌ای با عنوان «لویی کان و مشارکت افلاطونی»[۳۸] به گونه‌ای تلویحی تأویل معنایی معمار از الگوهای رفتاری و تجلی آن در فرم و فضای معماری را نوعی از مشارکت افراد در معماری می‌داند. هرچند که نگاه او بیشتر ترکیب‌بندی فرمال و تأویل هایدگری از فرم را مدنظر دارد اما به نوعی در این نگاه، مشارکت تأویلی به‌عنوان گونه مشارکتی پاسخگو موردنظر است.

ازاین‌رو برخی از منتقدان تأویل محتوایی از تأثیر الگوهای رفتاری کاربر در معماری را به عنوان گونه‌ای از مشارکت تلقی نموده‌اند. فلمینگ در نوشته فوق به این موضوع اشاره دارد که لویی‌کان مدت‌ها از رفتارهای مردم در هند کروکی می‌زد تا بتواند بر اساس نیازهای معنایی و کارکردی کاربران طرح خود را «انستیتو مدیریت احمدآباد»[۳۹] ارائه نماید (تصویر۱).

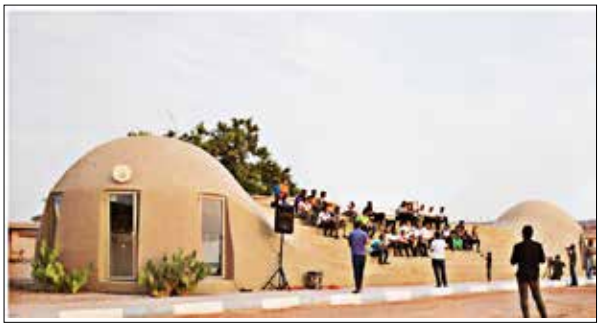
(هوسکینز[۴۰]، ۲۰۰۵) نیز در مقاله‌ای با عنوان «شهر/ دموکراسی» با اشاره به طرح‌های «تالار لندن» و «رایشتاگ فاستر»، تجلی مفهوم دموکراسی در اثر معماری را به نوعی مشارکت دادن تأویلی کاربر در معماری می‌داند و هدف از مشارکت را که از دیدگاه او توسعه دموکراسی است، با این روش موردنظر قرار می‌دهد؛ بنابراین در برخی از مصداق‌ها و نوشته‌ها، مشارکت تأویلی (یا معنایی) به عنوان گونه‌ای از مشارکت در طراحی در نظر گرفته شده است.

(وولز، ۱۹۸۶) و (توکر، ۲۰۰۷) اصطلاح مشارکت تاویلی[۴۱] را برای این گونه طراحی جمعی به کار می‌برند. (بارو-مورفری، ۱۹۹۸) و (پرتی، ۱۹۹۴)، از اصطلاح «مشارکت غیرفعال»[۴۲] برای این نوع استفاده می‌کنند. این گونه مشارکت انفعالی‌ترین شکل مشارکت است. تاویل از طریق درک معمار نسبت به خواست‌ها و نیازهای کاربران صورت می‌گیرد. نقش معمار، تاویل‌گر امیال و رویاهای کاربر است. در این نوع، جنبه‌های هنری معماری بیشتر نمود، پیدا می‌کند. در مشارکت تاویلی تاثیر شهروندان و کاربران در طرح از طریق معمار و پیش‌زمینه حرفه‌ای و دانش تجربی او نسبت به معماری، صورت می‌گیرد. در حقیقت معمار از طریق تاویل فردی خود نسبت به ویژگی‌های کاربر، به نیازهای او پاسخ می‌دهد. در مشارکت تاویلی توسعه رفتار جمعی و ایجاد فضای معماری با هدف اجتماعی (که بعضا با استفاده از کاربست تکنولوژی معاصر هم همراه است) مدنظر است. در نمونه‌های معماری معاصر ایران در سال‌های اخیر «پل طبیعت» (تصویر ۲) با این رویکرد و هدف می‌تواند نمونه‌ای از این گونه معماری جمعی باشد.

مشارکت ناحیه گرا

(وولز، ۱۹۸۶) توجه به ویژگی‌های فرهنگی، تاریخی و بومی را با عنوان ناحیه‌گرایی نوعی از مشارکت معرفی می‌کند. از دیدگاه او ناحیه‌گرایی یک نوع و گونه مشارکتی در طراحی به شمار می‌رود. زمانی که وولز مفهوم ناحیه‌گرایی را در معماری مشارکتی بیان کرد، شاید کمتر کسی به حوزه مشارکت چنین نگاهی داشت. نگاه او یک جریان و نگرش نوین به موضوعات طراحی جمعی در معماری بود. وی با اشاره به جریان‌های ناحیه‌گرایی سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و توجه به ویژگی‌های بومی در معماری، به تأثیر ویژگی‌های تاریخی زمینه در اثر معماری به عنوان یک گونه مشارکتی اشاره کرد.

در پروژه «حضور در هرمز» (تصویر ۳)، نمونه‌ای از معماری جمعی را با گونه‌ی ناحیه‌گرا می‌توان دید هرچند که در این طرح از روش‌های کارکردی و حتی بسیج



تصویر ۳: حضور در هرمز، ایران (http://archdaily.com)
Image 3: Presence in Hormoz, Iran

تصویر ۴: پارک کودکان، قاهره (http://archnet.org/)
Image 4: children park, Cairo

اجتماعی نیز بهره گرفته شده، اما نوع غالب از منظر معماری جمعی، ناحیه‌گرا قلمداد می‌شود.

کشف سمبل‌ها، فرم‌ها و رفتارهای فضایی ساکنان در یک ناحیه، به عنوان اثربخشی از طریق فهم افراد و کاربران در ناحیه‌گرایی به شمار می‌رود (گونه توسعه‌یافته یک مشارکت تأویلی). توجه به کیفیت‌های نشانه‌ای معماری در این‌گونه مشهود است (طرح‌هایی مانند؛ پارک کودکان قاهره[۴۳] (تصویر ۴)، مرکز اجتماعی نوبیا ، انستیتوپان افریکن و... از این نوع هستند).

مشارکت تعاملی

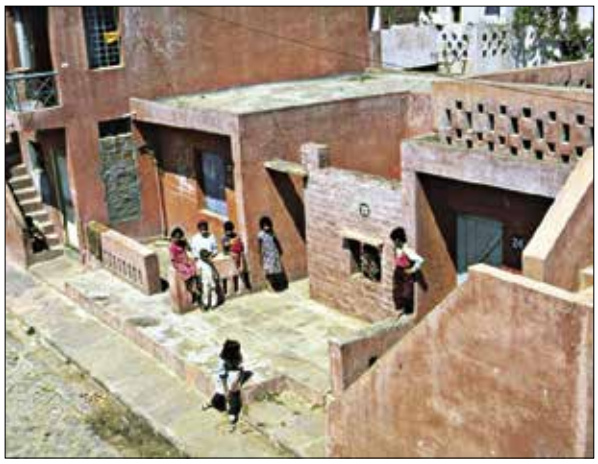
(هچ، ۱۹۸۴) نیز در کتاب خود با عنوان «معماری اجتماعی»[۴۴] به نمونه‌هایی ازاین‌دست اشاره دارد اما در نمونه‌های که او معرفی کرده این شناخت برای عدم دخالت افراد در همه مراحل کافی به نظر نمی‌رسد. برخی از نظریه‌پردازان مفهومی بالاتر از این نوع از مشارکت را با اصطلاح «تصمیم‌سازی مشترک» معرفی می‌کنند. تفاوتی که این نوع با مشارکت کارکردی دارد، در مرحله‌هایی است که مشارکت صورت می‌گیرد، قدرت تصمیم‌گیری میان طراح و کاربر مساوی است. در تصمیم‌سازی مشترک، وضعیتی متعادل از لحاظ نوع ارتباط میان معمار و کاربر وجود دارد که در آن کاربر از مراحل آغازین در طرح شرکت دارد. این نوع از مشارکت در حالت ایده‌آل خود با عنوان «مشارکت تعاملی» مطرح گردیده است (بارو مورفری، ۱۹۹۸؛ پرتی، ۱۹۹۴ و سانوف، ۲۰۰۰). (سانوف، ۲۰۰۰) اصل مشارکت را به عنوان تعامل رودرروی افراد می‌داند. در طرح دهکده آرنیا (تصویر ۵)، دوشی با استفاده از دیدگاه‌ها و نظرات کاربران تیپولوژی‌های خانه خود را شکل داد.

مشارکت کارکردی

سانوف در کتاب خود با عنوان «مشارکت افراد در طراحی و برنامه‌ریزی» به مصداق‌ها و نمونه‌های مختلفی از تجربه‌های مشارکتی موفق اشاره می‌کند. در کتاب او نمونه‌های مختلفی از طراحی مشارکتی وجود دارد که در آنها افراد در مراحل مختلف طراحی در سطوح مختلف وارد فرایند طراحی شده‌اند. در این نوع الزاماً همه افراد در همه مراحل و به میزان مساوی در فرایند طراحی دخالت نمی‌کنند. این‌گونه از مشارکت را (بارو-مورفری، ۱۹۹۸) و (پرتی، ۱۹۹۴) با عنوان مشارکت کارکردی معرفی می‌کنند. در پروژه شهر دوستار کودک بم نیز، تاحدی از مشارکت کارکردی استفاده شده است (اسلامی و کامل نیا، ۱۳۹۳).

مشارکت مشاوره‌ای

سطح بالاتری از مشارکت پرسش‌نامه‌ای، مشارکت مشاوره‌ای است که افراد میزانی از قدرت تصمیم‌سازی برایشان مهیا است و با مشاوره دادن به طراح در شکل‌گیری محیط مؤثر هستند. (بارو-مورفری، ۱۹۹۸) و (پرتی،۱۹۹۴) مشارکت با مشاوره را به عنوان گونه‌ای دیگر از مشارکت در طراحی معرفی می‌کنند. اما (وولز ۱۹۸۶) از واژه گفتگو[۴۵] برای این نوع مشارکت استفاده



تصویر ۵: دهکده آرنیا، هندوستان (www.akdn.org)
Image 5 : Aranya Township,India

می‌کند. دیدگاه فریدمن[۴۶] برای خواست نظرات مردم عادی نیز ازاین‌گونه است. این نوع از مشارکت به ارتباط غیررسمی میان معمار و کاربر نظر دارد (مانند تجربه ارسکین در طرح بیکر که با تأسیس یک دفتر عمومی معماری در داخل سایت این ارتباط را برقرار نمود). با استفاده از این روش‌های غیررسمی، افراد تشویق می‌شوند تا نظرات خود را با خیالی آسوده ابراز کرده و به آسانی با معمار رابطه برقرار نمایند[۴۷]. طرح روآناک چالرز مورد این نمونه‌هاست. بررسی نمونه‌های کشورهای اسلامی نشان می‌دهد که این‌گونه مشارکتی کمتر مورد توجه بوده یا به نتایج قابل‌قبولی دست پیدا نکرده است.

مشارکت پرسش‌نامه‌ای

در مشارکت پرسش‌نامه‌ای، استفاده از مطالعات آماری و علمی (که پیشینه آن به سال‌های ۱۹۳۰ برمی‌گردد) در اولویت است (وولز، ۱۹۸۶: ۱۵۵). معمولاً این روش در رویکردهای سیاسی و اجتماعی بیشتر موردنظر است چرا که تعداد بیشتری از افراد در فرایند مشارکتی حضور دارند و جمعیت‌های بزرگ‌تری را تشکیل می‌دهند که نیازمند استفاده از آمار است. مشارکت پرسش‌نامه‌ای از طریق مطالعات سیستماتیک معماری صورت می‌پذیرد و آمار و نتایج در طرح مورداستفاده است. یکی از نقاط ضعف این روش، غلبه نظر اکثریت (به لحاظ آمارها) بر دیگر افراد است (چراکه نظر اکثریت الزاماً به عنوان نظر درست نیست). این‌گونه نیز باوجوداینکه یک روش رایج در به‌دست‌آوردن اطلاعات است اما به صورتی مشخص در نمونه‌ای خاص (کشورهای اسلامی) و ویژه دیده نتایج آن، دیده نشده است هرچند پارک الازهر قاهره و حتی پارک فرهنگی از این نوع مشارکت بهره گرفتند، اما گونه غالب به شمار نمی‌رود.

بسیج اجتماعی:

(آرنستین، ۱۹۶۹) در نردبان مشارکت، سطحی را که با عنوان عدم مشارکت معرفی می‌کند شامل؛ دو بخش درمان و دست‌کاری می‌داند. از دیدگاه او دخیل کردن افراد در مراحلی از فرایند طراحی که در ارتباط با ساخت و نظایر آن می‌باشد، نوعی مشارکت کاذب است. این نوع از مشارکت تحت عنوان‌های دیگری نیز معرفی شده است. برخی از نظریه‌پردازان آن را «بسیج اجتماعی» نام نهاده‌اند. (بارو-مورفری، ۱۹۹۸)، (پرتی و دریسکل، ۱۹۹۴)؛ در این نوع از مشارکت افراد بیشتر برای کمک در ساخت، تهیه هزینه‌ها، مواد و مصالح، تأمین نیروی کاری و ... در طرح مشارکت می‌کنند. نمونه‌های بسیاری از این نوع از طرح‌ها به ویژه در کشورهای درحال‌توسعه قابل‌مشاهده است.

بارزترین این نمونه‌ها، دهکده گورنا اثر معمار مطرح مصری، حسن فتحی است (فتحی، ۱۳۸۲). کالج پابرهنگان در هند نیز بر اساس این فلسفه شکل گرفته که در گذشته نیروی متخصص برای شکل دادن به محیط نبوده و گروه‌های اجتماعی دانش تجربی خود را توسعه می‌دادند (Frampton, et al, ۲۰۰۱:۷۸). پس افراد می‌توانند با استفاده از تجارب خود محیط دلخواه خود را شکل دهند.

در طرح «دهکده آلتیت»[۴۸] در پاکستان موضوع بسیج اجتماعی به‌عنوان یک گونه مشارکتی در نظر بوده است. در این طرح، طراح؛ کارفرما و کاربر یکی بوده است به‌طوری‌که ساکنان روستا در تمامی موضوع‌های خود دخیل بوده‌اند. از تأمین برنامه و زیرساخت‌ها، تا ساخت و نگهداری دخیل هستند. از دیگر نمونه‌های موفق «مدرسه رودراپور» در بنگلادش است (تصویر۶) که علاوه بر استفاده از بسیج اجتماعی در ساخت این مدرسه متوجه موضوعات اقلیمی و الگوهای رفتاری بومی در طراحی نیز بوده است؛ بنابراین در گونه‌شناسی نوین معماری جمعی با استفاده از بسیج اجتماعی صرفاً استفاده از کاربر یا ساکنان بومی در ساخت مسئله طراح نیست؛ بلکه درعین‌حال توجه به الگوهای رفتاری و سبک زندگی در بنا، نیز مدنظر قرار دارد؛ استفاده سمبلیک از مصالح، نور، بافت و مصالح نیز از موارد مورد توجه است.

نتیجه‌گیری

رویکرد سیستماتیک به طراحی مشارکتی که به دنبال دخالت کاربران در فرایند طراحی و در مراحل مختلف آن است از انواع طراحی مشاوره‌ای، کارکردی و تعاملی

تصویر ۶: مدرسه رودراپور، بنگلادش (www.akdn.com)
Image 6: Rudrapour school, Bangladesh

استفاده می‌کند و زمانی که الگوهای رفتاری کاربران، باورها، ارزش‌ها و... آنها موضوع مشارکت است، حوزه طراحی جمعی خود را نمایان می‌کند. در یک جمع‌بندی از میان نظریه‌های مختلف دررابطه با گونه‌های مشارکتی، می‌توان به هفت گونه مشارکتی کاربردی که در طرح‌های مختلف، بیشتر به چشم می‌خورد، اشاره کرد. این هفت گونه عبارت‌اند از: مشارکت تأویلی، مشارکت ناحیه‌گرایی، مشارکت تعاملی، مشارکت کارکردی، طراحی مشورتی (مشاوره‌ای)، دریافت اطلاعات (پرسش‌نامه‌ای)، بسیج اجتماعی.

براین‌اساس و باتوجه‌به تعاریف ارائه شده در بخش‌های قبلی دررابطه‌با ویژگی‌های رویکردهای رابطه نظام‌مند میان کاربر و متخصص، بررسی نمونه‌ها نشان از وجود گونه‌های دریافت اطلاعات، مشاوره، مشارکت کارکردی و تعاملی است. در این نمونه‌ها، به ویژه مشارکت کارکردی، بیش از دیگر گونه‌ها مورداستفاده است.

در مشارکت اجتماعی، دخالت افراد در فرایند بیشتر با استفاده از بسیج اجتماعی، گرفتن اطلاعات و مشاوره صورت می‌پذیرد. جدول ۳ این ویژگی‌ها را نشان می‌دهد.

تحلیل و بررسی معماری معاصر کشورهای اسلامی نشان می‌دهد نظریه معماری جمعی و رویکرد معماری جمعی بیش از مدل‌های معماری مشارکتی و معماری اجتماعی موفق بوده است. از سوی دیگر، توجه به باورها،

گونه مشارکت	معمار	نظریه‌پرداز	سطح مشارکت	فرایند طراحی	معمار-کاربر	نمونه موردی کشورهای اسلامی
مشارکت تأویلی	لوئی کان فاستر	فلمینگ هوسکینز	غیرفعال	الهام و ایده‌یابی	اقتدار متخصص	مؤسسه مدیریت هندوستان-پل طبیعت تهران
مشارکت ناحیه‌گرا	شعیب- الکفراوی	همدی سلاما معتصم	غیرمستقیم	ایده‌یابی	اقتدار نسبی متخصص	پارک فرهنگی قاهره حضور در هرمز- ایران
مشارکت تعاملی	بالکریشنا دوشی- هرمان هرتزبرگر	هورلی واتز نویت هکنی	اشتراک تصمیم مشترک	برنامه‌دهی-مطالعات و برنامه‌ریزی-طراحی	گفتگو	دهکده آرنیا- هند
مشارکت کارکردی	هنری سانوف- کریستوفر الکساندر- رود هکنی	سانوف هج	اشتراک در موقع لزوم	تمامی فازها بسته به نیاز	برداشت گزینه‌ای	
مشارکت مشورتی	رالف ارسکین- چالرز مور	ترنر هابراکن	تصمیم مشورتی	طراحی شماتیک-ارزیابی	مشورت گزینه‌ای	
مشارکت پرسش‌نامه‌ای			مستقیم	مطالعات POE	برداشت مستقیم	
مشارکت جمعی (بسیج اجتماعی)	حسن فتحی- عارف حسن-آنا هرینگر	ارنستین دیویدوف پرتی	مستقیم	هزینه‌ها ساخت و نگهداری	اقتدار کاربر	کالج پابرهنگان دهکده گورنا مدرسه رودراپور

جدول ۳: مؤلفه‌های مختلف در گونه‌های مشارکتی در معماری، نمونه کشورهای اسلامی

Table 3: Different components in participatory types in architecture, examples of Islamic countries

مختلف طراحی جمعی در معماری (معماری جمعی، معماری مشارکتی و معماری اجتماعی) می‌توان ویژگی گونه‌های مشارکتی را برای هریک چنین تعبیر کرد:

در معماری جمعی، ازآنجاکه استفاده از باورها، سمبل‌ها و آیین‌ها موردنظر است و دخالت افراد از طریق فهم مؤثر آنها صورت می‌گیرد، گونه‌های تعاملی، ناحیه‌گرایی و تأویلی موردنظر هستند. در معماری مشارکتی، باتوجه‌به سمبل‌ها و سبک زندگی نمونه‌های موفق‌تری را ارائه نموده‌اند تا نمونه‌هایی که تنها به صورت مشاوره‌ای یا بسیج اجتماعی از کاربر در طراحی استفاده کرده‌اند و بیشتر حالت ظاهری و صوری تأثیرگذار بوده است. به عبارتی رویکردی معماری جمعی تلفیقی از توجه به باورها و سبک زندگی برگرفته از دیدگاه آیینی به همراه نگاه به آینده و پیشرو بودن و معاصر بودن را به همراه داشته

است. از منظر گونه‌شناسی نیز معمولاً دو طیف بسیج اجتماعی و پرسش‌نامه‌ای و از سویی دیگر مشارکت تأویلی و ناحیه‌گرا بیشترین گونه مورد توجه بوده‌اند درحالی‌که مشارکت مشورتی، کارکردی و تعاملی بیشتر در سایر کشورها (به ویژه توسعه‌یافته) قابل کاربرد است.

از طرفی جریان‌های پیشرو در معماری معاصر کشورهای اسلامی از حالت بسیج اجتماعی امروزه بیشتر به سمت مشارکت‌های ناحیه‌گرا و تأویلی متمایل شده‌اند و توانسته است، الگوهای مطلوبی را بر اساس بالا بردن احساس جمعی خلق کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Community Architecture
2. Participatory Architecture
3. Social Architecture
4. Social Mobilization
5. Regionalism
6. Interpretive Participation
7. Sanoff, Henry

۸. یکی از مهم‌ترین انتقادهای وارده بر جنبش معماری مدرن، عدم توجه به نیازهای ساکنان و نگاه و تکیه بر تولیدات انبوه است. این مطلب از سوی برخی از نظریه‌پردازان به گونه‌ای دیگر تشریح می‌شود (Carlo, ۲۰۰۵). با عنوان موضوع «معماری مدرن: میان تعهد و عدم‌تعهد» برخی از این انتقادها را نادرست می‌پندارد. به این معنی که جنبش مدرن (به ویژه در دوران بین جنگ‌های جهانی) توجه به نیازهای کاربران را در دستور کار خود داشت اما اشکال وارده این بود که آنها به ویژگی‌های عام و فراگیری از نیازهای انسانی توجه داشتند که در زمینه‌ها و بسترهای دیگر تغییر می‌کرد. به این ترتیب جنبش مدرن به دلیل عدم توجه به نیازهای ویژه ساکنان مورد انتقاد است.

۹. «تیل» می‌گوید: این یک امر جدی است که روش‌های متداول و مرسوم معماری نتوانسته‌اند خواست‌ها را برآورده سازند و معماری مورد قبول را به وجود آورند و طرح‌ها و نقشه‌ها به انتظارات پس از اسکان پاسخ نداده‌اند؛ هرچند که این جملات بیشتر تبدیل به نوعی غرغر زدن شبیه شده است! (Till, ۲۰۰۵:۳۷).

۱۰. باوجوداینکه برخی معماران مدرن را مورد حمله قرار می‌دادند اما پیش‌گامان معماری مدرن به مفهوم کاربر در طرح‌ها توجه خاصی داشته‌اند. گریپیوس در جایی اشاره دارد که هدف باوهاوس برای توسعه نیازهای روزآمد ساکنان در بناها است؛ از ساده‌ترین موضوعات موردنیاز مسکن گرفته تا موضوعات پیچیده و کلی آن. باوهاوس در جستجوی سیستمی از موضوعات عملکردی، فرمی، تکنیکی و اقتصادی است تا به موضوعات طراحی بر اساس خواست کاربران پاسخ دهد. (Redstorm, Grauers, ۲۰۰۶:۱۲۴)

۱۱. کشف نیازهای کاربران به معنی شناخت حق افراد برای داشتن چیزهایی است که متعلق به آنها است. پس مشارکت در طراحی برای پاسخ به این خواست صورت می‌گیرد (Carlo, ۲۰۰۵:۱۸).

12. Blundell Jones
13. Sanoff
14. Salama
15. Francis
16. Hardie
17. Friedman

18. Cross
19. Moatasim
20. Knevit
21. Wates
22. Habraken
23. Hatch
24. Hackney
25. Hamdi
26. Horelli

۲۷. رای آشنایی با منابع نظری موضوع نگاه کنید به: اسلامی و کامل نیا، ۱۳۹۳

28. Arnstein
29. Wulz
30. The Concept of Participation

۳۱. معماری پست‌مدرن که با شعار توجه به نیازها، خواست‌ها و سمبل‌های کاربران پا به عرصه گذاشت عملاً نشان داد که از مشارکت تنها به صورت شعاری استفاده نموده است.

۳۲. جنبش ساختارگرایی (Structuralism) در معماری و برنامه‌ریزی شهری، در اواسط قرن بیستم میلادی و در واکنش علیه سیام عملکرد گرا مطرح شد. انتقاد عمده ساختارگراها به تحمیل سامانه‌های از پیش تعیین شده برنامه‌ریزی شهری در عرصه زندگی انسانی و بی‌توجهی به نیازهای ساختارهای اجتماعی ساکنان بود. نظریه‌پردازانی مانند جان هابراکن انتقاد اصلی‌شان به بی‌توجهی برنامه‌ریزان و معماران به خواست‌ها و علائق کاربران در طرح بود.

۳۳. در تصمیم‌سازی فردی (شخصی)، تأثیر معمار رفته‌رفته کم می‌شود. در این‌گونه ممکن است تعداد کاربران محدود باشد و نقش معمار به عنوان تسهیل‌کننده است.

34. Islamic Architecture
35. Peterson
36. Islami(1998)
37. Partnership
38. Kahn and Platonic Participation, http://www.newcastle.edu.au
39. http://www.archigraphie.eu/wp-content
40. Hoskyns
41. Interpretive Participation
42. Passive Participation
43. http://archnet.org/library/images/thumbnails.jsp?location_id=2413
44. Social Architecture
45. Dialogue

۴۶. یکی از معروف‌ترین تجربه‌های او مدرسه لیس دیوید است. «یونا فریدمن» با ایده استفاده از مشارکت کاربران در طراحی این مدرسه را طراحی نمود. مراحل این طرح عبارت بود از:

۱. معمار، دستورالعمل طراحی مشارکتی را به وزارت آموزش ارائه داد؛
۲. خانواده‌ها، بچه‌ها و ... به صورت فردی و گروهی دعوت شدند تا نسبت به برنامه آگاهی پیدا نمایند؛
۳. معمار برای طرح مدرسه از یک سامانه ساختمان‌سازی صنعتی استفاده نمود؛
۴. ملاقات‌های کاری مختلفی میان کاربران و معمار برای تدقیق طرح صورت گرفت.

۴۷. «وولز، ۱۹۸۶» مدل گفتگو را شامل چهار هدف اصلی می‌داند:

۱. دموکراتیزه کردن برنامه‌ریزی از طریق اطلاع‌رسانی به ساکنان دررابطه با طرح؛
۲. گرفتن بازخوردهای اولیه اجتماع بومی و پیشنهادهای اولیه طراحی؛
۳. به‌دست‌آوردن ویژگی‌های ناحیه توسط معمار؛
۴. عدم تسلط طرفین (معمار و کاربر) به لحاظ تعامل رودررو.

48. Altit

منابع و مآخذ:

- اسلامی. غ، کامل نیا. ح؛ (۱۳۹۳) *معماری جمعی- از نظریه تا عمل*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- حبیبی، محسن؛ سعیدی رضوانی، هادی(۱۳۸۴)، شهرسازی مشارکتی: کاوشی نظری در شرایط ایران، *نشریه هنرهای زیبا*، شماره ۲۴، صص ۲۴-۱۵
- سانف، هنری. (۱۳۷۹). پژوهش علمی مشارکتی، *فصلنامه مدیریت شهری*، شماره ۲
- فتحی، حسن. (۱۳۸۲). *ساختمان سازی بامردم*، (ترجمه: علی اشرفی)، تهران: دانشگاه هنر.
- کامل نیا، حامد. (۱۳۸۷). *معماری و الگو واره‌های معماری جمعی*، پایان نامه دکترای معماری، دانشگاه تهران.
- کامل نیا، حامد. (۱۳۹۳). *الگوواره‌های نوین در معماری معاصر کشورهای اسلامی*، ششمین کنفرانس ملی برنامه‌ریزی و مدیریت شهری با تأکید بر مؤلفه‌های شهر اسلامی.

- Barrow E., Murphree L, (1998) *Community conservation-from concept to practice: A practical framework*, Working Paper No.8, in "Community Conservation Research in Africa", Institute for Development Policy and Management, University of Manchester.
- Blundel P., Petrescu D., Till J., (2005) *Architecture and Participation*, Spon Press, London,
- Carlo G., (2005) *Architecture's public*, in Blundel P., Petrescu D., Till J., Architecture and Participation, Spon Press, London:22-3

- Cross N. ,(۱۹۷۲) London, Academy edition, *Design participation*.

- Cross N., (1984) *Developments in Design Methodology*, UK, John Wiley & Sons.
- Frampton K., Correa C., Robson D., (2001) *Modernity and Community: Architecture in the Islamic World*, London, Thames & Hudson, Ltd.
- Fransis M.,(1988)*Proactive Practice*: Visionary Thought and Participatory Action in Environmental Change, Places, Volume 62-12,60
- Friedman Y.,(1970) *Mobile Architecture, Toward a City Planned by her Residents,* France, Casterman.
- Habraken N.,(1972) *Supports: An Alternative to Mass Housing*, New York, Praeger.
- Hardie G.,(1988) *Community Participation Based on three Dimensional Models*, Design studies 61-56 :9,1.
- Hamdi N.,(1984) *PSSHAK: Primary support structures and housing assembly kits*, in Hatch R., *The Scope of Social Architecture*, VNR Inc, USA:59-49.
- Hamdi N., (1991) *Housing Without Houses: Participation, Flexibility, Enablement Van Nostrand Reinhold Company*, New York, Cincinnati, Atlanta, Dallas, San Francisco.
- Hamdi N., Goethert R.,(1997) *Action Planning for Cities: A Guide to Community Practice*, England, Wiley.
- Hatch R., (1984) *The Scope of Social Architecture,* USA, VNR Inc.
- Horelli L., (2002) *A Methodology of Participatory Planning*, in Bechtel B., Churchman A., Handbook of Environmental Psychology, New York, John Wiley & Sons, INC., pp 623-607
- Hoskyns T., (2005) *City/Democracy: Retrieving Citizenship*, in Blundel P., Petrescu D., Till J., *Architecture and Participation*, London ,Spon Press, pp 123-117.
- Moatasim F., (2005*) Practice of Community Architecture: A Case Study of Zone of Opprtunity Housing Co-Operative*, Motreal, Unpublished M.S Dissertation, McGill University, Montreal.
- Pretty J., Gugit L., Thompson J., Scoones I., (1994) *Participatory Learning and Action: a Trainer's Guide*, London, IIED.
- Redstorm J. Grauers H., (2006) *Toward user design? On the shift from object to user as the subject of design.* Design Studies, 139-123 :27.
- Roosevelt D., (2004) *Community and Coherence,* Islam and Architecture, Journal of AD, Vol 74, No :6 38-32
- Salama A.,(2006) *Learning from the Environment: Evaluation Research and Experience Based Architectural.*
- Sanoff H., (1979) *Design Games.* Los Altos, CA, William Kaufmann, Inc.
- Sanoff H., (1978) *Designing with Community Participation*, USA ,Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg.

Learning Environments for Children. Atlanta, GA, Humanics Publishing (1981) ,.Sanoff H. & Sanoff J - .Group
.*Participatory Design Theory & Technique*. Raleigh, NC: Author (1990) ,.Sanoff H -
Community Participation Methods in Design and Planning. New York, John Wiley & (2000) ,.Sanoff H - .Sons, Inc
The negation of hope, in Blundel P., Petrescu D., Till J., Architecture and Participation, (2005).Till J - .42-23 London , Spon Press,pp
,*Recent Trends in Community Design*: The Eminence of Participation, Design Studies (2007) ,.Toker Z - .323-309 :24
.*The community planning handbook*, London, Earthscan (2000),.Wates N -
Community Architecture: How People are Creating Their Own Environment, (1987),.Wates N., Knevit Ch - . UK ,Penguin Books Ltd
The Concept of Participation, in H Sanoff (ed) Participatory Design, Theory and (1986) ,.Wulz F - .48-39 :Techniques, Bookmasters, Raleigh, NC

یادداشت

Ferdows-e-Honar

scientific journal in the field of visual and applied arts

ISSN 271702317
Ferdows Institute of Higher Education
Vol. 1 | **No. 1** | Summer 2020

• Theoretical foundations of Ishraqi (illuminated) architecture | Seyed mousa Dbadj

• A Typological Study on Iranian Metal Lamp Stands from Medieval Islamic period | Tahir Rizazadeh

• Introduction and Pathology of Art Teaching Textbooks on the Life and Works of Master Mahmoud Farshchian (Ministry of Education; since 1983) | Amir Rezaeinabard

• Structural comparison between Iranian Naskh Script and Ottoman Naskh Script (by concentrating on transcription of the 30th part of the Quran by Ahmad Neyrizi, and Mohammad Shoqi Effendi) | Delaram Kardar Tehran

• Identifying appropriate advertising tools and methods for introducing Persian handmade carpets | Hamid Kargar

• Theory of Community Architecture in Contemporary Islamic Architecture | Hamed Kamelnia