إن الله جميل يحب الجمال

هنرهای کاربردی

فصلنامه‌ی تخصصی هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان

دوره دوم، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۴۰۱
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا: ۲۲۵۲-۰۲۶۰

مدیر مسئول: دکتر سید ابوتراب احمدپناه
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور
قائم مقام سردبیر: دکتر بیتا مصباح

گروه دبیران: (بر اساس مرتبه علمی و حروف الفبا):

دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی	دانشیار، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر محمد خزایی	استاد، دانشکده هنرومعماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر قدرت الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر مجتبی رفیعیان	استاد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر شاهرخ مکوند حسینی	دانشیار، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه سمنان
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس

مدیر داخلی: دکتر امیرحسین صالحی
ویراستار ادبی (فارسی): دکتر حسن یعقوبی
ویراستار ادبی (انگلیسی): سارا ساداتی
طراح نشانه‌ی نشریه: دکتر جواد پویان
طراح جلد: هادی رحمتی
طراح صفحه آرا: محسن ناصری
صفحه‌آرا: زهرا سخندانی
کارشناس نشریه: عطیه ابراهیمی
همکاران این شماره: زهرا بابائی
ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir

داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســـــت

بررسی و تحلیل هنر ابورجینال‌های استرالیایی با رویکرد نظریهٔ کارکردگرایی مالینوفسکی ۶
تهمینه جاویدسخن[۱] ، ابوالقاسم دادور[۲]، زهرا عرب [۳]

[۱] دانشجوی دکتری،گروه پژوهش هنر، پردیس دانشگاه آزاد کیش،کیش، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
[۲] استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۳] دانشجوی دکتری،گروه پژوهش هنر، پردیس دانشگاه آزاد کیش،کیش، ایران.

تحلیل مجسمه‌های دههٔ ۸۰ و ۹۰ شهر تهران با رویکرد فرم‌شناسی و کارکرد ۲۱
صدیقه تدریس حسنی[۱]، مهدی محمدی[۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه صنایع دستی و هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۲] استادیار، گروه صنایع دستی و هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.(نویسنده مسئول)

تأثیر نقش حقوق مالکیت فکری در خلاقیت طراحان لباس ۴۷
علیرضا حسین‌پور کاسگری[۱]، مریم سیاری[۲]

[۱] استادیار،دانشکدهٔ مهندسی نساجی، پوشاک و مد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران.(نویسنده مسئول)
[۲] دانشجوی دکتری، دانشکدهٔ مهندسی نساجی پوشاک و مد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران.

مطالعهٔ توصیفی-تحلیلی نقوش هندسی در تزیینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز ۵۹
مسلم رضایی[۱]

[۱] دانش آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی دوران اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

معاشرت در محلات معاصر ایران بر مبنای سبک زندگی اسلامی(نمونهٔ موردی: سه محله در شهر سنندج) ۸۸
کسری کتاب اللهی[۱]، آزیتا بلالی اسکوئی[۲]، مرتضی میرغلامی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.(نویسنده مسئول)
[۲] دانشیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۳] دانشیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

بررسی صوری و معنایی اسماء الهی موجود در قالی‌های سجاده‌ای صفوی ۱۰۵
رضوان احمدی پیام[۱]

[۱] استادیار، گروه فرش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

Study Australian art, Emphasizing the art of the Aboriginals Commonwealth based on the Malinowski functionalism theory

Tahmineh Javadskhan[1], Abolgasem Dadvar[2], Zahra Arab[3]

[1] PhD Candidate, Art Research Department, Kish Azad University, Kish, Iran.(Corresponding Author)
[2] Professor, Art Research Department, Faculty of Arts, Al-Zahra University,Tehran, Iran.
[3] PhD Candidate, Art Research Department, Kish Azad University, Kish, Iran.

(Received: 02.08.2021, Revised: 17.10.2021, Accepted: 25.01.2022)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.24117.1109

Abstract:
The structure of functionalism was first proposed by Branislav Malinowski in anthropology. The two components of this theory are needs and institutions. The first component includes the basic needs of every human being and the second component includes higher needs such as art and culture. Aboriginal refers to the natives and early inhabitants of any geography. Indigenous Australians, while preserving the originality of their art, have also influenced contemporary Australian art. The main hypothesis of this research is that the components of the Indigenous Australian Institution, which includes their art, occupation and religion, fit into Malinowski's theory of functionalism and can be analyzed. The main purpose of this study, while applied analysis of Australian Indigenous art, is to find a relationship between the institution and the need in their art and culture with respect to the components of functionalism. This is a qualitative research paper that has researched and processed documentary data with a descriptive-analytical method with the aim of introducing and representing the art of Australian original originals in the framework of functionalism. First, by reading the symbols and written symbols of the Aboriginal people, while introducing the types of their painting styles, he analyzes and describes their paintings and examines the relationships between the partial and total elements in their painting art with functionalist components that follow their alignment. Indigenous Australians express their aspirations and goals through painting, and this has become a factor in the dynamism of this ancient culture in order to perpetuate and transmit their culture. Art is involved in all the organized behaviors of the Aboriginal people, including their rituals. The analysis of other indigenous arts shows that their art and culture together observe the transcendent. The results of this study show that Australian Indigenous art, according to functionalist theory, is a fusion of the components of an institution that includes their art, religion and occupation.

Key Words: Aboriginal, Functionalism, Malinowski, Institution and Need, Australian Art

[1] Email: t.javidsokhan1@gmail.com
[2] Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir
[3] Email: Z_arab15509@yahoo.c
How to cite: Javedsokhan, T., DADVAR, A., Arab, Z. (2022). 'A Study and Analysis of Australian Aboriginal Art With the approach of Malinowski's theory of functionalism', Journal of Applied Arts, 2(2), pp.5 -19. doi: 10.22075/aaj.2022.24117.1109

بررسی و تحلیل هنر ابورجینال‌های استرالیایی با رویکرد نظریهٔ کارکردگرایی مالینوفسکی

تهمینه جاویدسخن[1]، ابوالقاسم دادور[2]، زهرا عرب [3]

[1] دانشجوی دکتری،گروه پژوهش هنر، پردیس دانشگاه آزاد کیش،کیش، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

[2] استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

[3] دانشجوی دکتری،گروه پژوهش هنر، پردیس دانشگاه آزاد کیش،کیش، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۷/۲۵ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۰۵ /۱۱ /۱۴۰۰)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.24117.1109

چکیده

ساختار کارکردگرایی نخستین بار توسط برانیسلاو مالینوفسکی در علم انسان شناسی مطرح شد. دو مؤلفه تشکیل دهنده این نظریه، نیازها و نهادها است. مؤلفه اول شامل احتیاجات ابتدایی هر انسانی است و مؤلفه دوم شامل نیازهای والاتر مثل هنر و فرهنگ است. ابورجینال، به بومیان و ساکنان اولیه هر جغرافیایی گفته می‌شود. بومیان اولیه استرالیا ضمن حفظ اصالت هنر خویش، باعث تأثیرگذاری روی هنر معاصر استرالیا نیز شده‌اند. فرضیه اصلی این تحقیق برآن است که اجزای تشکیل دهنده‌ی نهاد بومیان استرالیا که شامل هنر، شغل و مذهب ایشان است، در چارچوب نظریه کارکردگرایی مالینوفسکی می‌گنجد و قابل تحلیل و بررسی است. هدف اصلی این پژوهش، ضمن تحلیل کاربردی هنر بومیان استرالیایی، یافتن رابطه‌ای بین نهاد و نیاز در هنر و فرهنگ ایشان با توجه به مؤلفه‌های کارکردگرایی است. این جستار پژوهشی کیفی است که با روش توصیفی- تحلیلی، داده‌های اسنادی را با هدف معرفی و بازنمایی هنر ابورجینال‌های استرالیایی در چارچوب کارکردگرایی مورد پژوهش و پردازش قرار داده است. ابتدا با خوانش نمادها و سمبل‌های نوشتاری ابورجینال‌ها، ضمن معرفی انواع سبک‌های نقاشی ایشان، به تحلیل و توصیف آثار نقاشی آنها پرداخته و روابطی که بین عناصر جزء و کل در هنر نقاشی آنها وجود دارد را با مؤلفه‌های کارکردگرایی بررسی کرده که پی به همسو بودن آنها می‌بریم. بومیان استرالیا از طریق نقاشی، آرزوها و اهدافشان را متجلی می‌کنند و همین امر، در جهت تداوم و انتقال فرهنگ‌شان عاملی برای پویایی این فرهنگ کهن شده است. هنر در تمام رفتارهای سازمان یافته ابورجینال‌ها، از جمله مراسم آیینی آنها دخیل است. تحلیل سایر هنرهای بومیان، نشانگر آن است که هنر و فرهنگ ایشان همراه با هم ناظر به امر متعالی‌اند. نتیجه این تحقیق نشان می‌دهد که هنر بومیان استرالیایی بر طبق نظریه کارکردگرایی، آمیختگی بین اجزاء نهاد که شامل هنر، مذهب و شغل ایشان است را شامل می‌شود.

[1] Email: t.javidsokhan1@gmail.com
[2] Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir
[3] Email: Z_arab15509@yahoo.com

روش ارجاع به این مقاله: جاودسخن، تهمینه، دادور، ابوالقاسم، عرب، زهرا. (۱۴۰۱). بررسی و تحلیل هنر ابورجینال‌های استرالیایی،با رویکرد نظریه کارکردگرایی مالینوفسکی. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۲)، ۱۹ -۵ . doi: 10.22075/aaj.2022.24117.1109

واژه‌های کلیدی: ابورجینال، کارکردگرایی، مالینوفسکی، نهاد و نیاز، هنر استرالیا

مقدّمه

پیشینهٔ ابورجینال‌های[1] استرالیایی که کهن‌ترین فرهنگ زندهٔ دنیا هستند، به بیش از پنج‌هزار سال پیش بازمی‌گردد. آن‌ها ساکنان اولیهٔ این قارهٔ جزیره‌ای هستند؛ درحالی‌که تاریخ استرالیای مدرن، تقریباً به دو قرن پیش می رسد. بخشی از هنر استرالیای مدرن نشئت‌گرفته از هنر بومیان این قاره است. کاربرد هنر در میان بومیان اولیهٔ استرالیا، آن‌گونه که هم‌اکنون از هنر یاد می‌شود، نبوده است. هنر بومیان یا از روی نیاز بوده یا جنبهٔ رؤیاپردازی داشته است؛ ولی اکنون در استرالیا از صنایع دستی بومی و بازار آن، هم به‌عنوان هنر و هم به‌عنوان مؤلفه‌های سیاست استفاده می‌شود و باعث شکل‌گیری نقد هنری نیز شده است. همان‌گونه که کلمن در کتاب خود گفته است: «راهیابی هنر بومیان به بازارهای گستردهٔ هنر، عاملی است برای جذب گردشگر. بنابراین هنر به‌عنوان بیانیه‌ای سیاسی تلقی می‌شود» (برنز کولمن، ۲۰۰۹ : ۱۰).

سؤال اصلی این تحقیق، چیستیِ ماهیت هنرهای بومیان استرالیا است و اینکه هنر آن‌ها چگونه در چارچوب کارکردگرایی[2]، رابطه‌ای دوسویه را بین کل و جزء در نهاد برقرار کرده است.

هنر بومیان نخستین استرالیا بر پایهٔ ناتورالیسم[3] نبوده و غالباً ماهیت انتزاعی داشته است که این شیوه از هنر به مذهب آن‌ها بازمی‌گردد؛ زیرا مذهب آن‌ها ایده‌پردازانه و رؤیاپردازانه است و فاقد مذهب ساختاریافته. بنابراین آنچه از هنر بومیان برداشت می‌شود، راهی برای یافتن شیوهٔ زندگی و طرز فکر و رؤیاهای آن‌هاست. به‌دلیل واقع‌شدن قارهٔ استرالیا در بین دو اقیانوس (هند و آرام) که به‌عنوان مرز طبیعی، این قاره را از دیگر فرهنگ‌ها جدا می‌کند، فرهنگ مردم بومی آن بکر باقی مانده، اما فرهنگ بومی-مدرن آن با هنر استرالیای مدرن آمیخته شده است.

مفهموم کارکردگرایی در ابعاد کلی، رابطه‌ای است که در چارچوب یک نهاد برقرار است. مجموع مؤلفه‌های کارکرد از سه عنصر کل و جزء و رابطه تشکیل شده که غایت اساسی آن، حفظ موجودیت کل است. «فرهنگ، یک کل تفکیک‌ناپذیر است که عناصر آن به یکدیگر وابستگی متقابل دارند» (فکوهی، ۱۳۹۵: ۱۷۱). به‌واسطهٔ اینکه هنر زیرمجموعهٔ فرهنگ محسوب می‌شود، هنر اقوام درون یک نهاد هم رابطهٔ متقابل دارند و در برآورده‌کردن نیازهای یکدیگر گام می‌نهند که این، همان مفهوم اصلی کارکرد از دیدگاه مالینوفسکی[4] است که هر نهاد یا جامعه‌ای، چه خرد و چه کلان را در بر می‌گیرد. این نوع کارکردگرایی در بین بومیان استرالیایی، جای بررسی دارد. همچنین هنر آن‌ها نیز در همین چارچوب شایستهٔ بررسی است. در ایران به‌سبب کمبود منابع فارسی از ابورجینال‌های استرالیایی، مطالعه در این باب، دشوار است. ضرورت انجام این پژوهش، به‌دلیل فقدان منابع مرتبط، به زبان فارسی، نگارندگان را بر آن داشت که برای تکمیل پژوهش، به سراغ منابع لاتین بروند. این اتفاق از جهاتی مفید واقع شد؛ زیرا در قارهٔ استرالیا دربارهٔ بومیان مطالعاتی انجام شده و عمدتاً میدانی است؛ بنابراین سندیت این مقاله بیشتر می‌شود و با نگارش این مقاله، منبعی در این باب به زبان فارسی موجود خواهد بود.

1. Aboriginal
2. Functionalism
3. Naturalism
4. Bronisław Malinowski

این مقاله تلاش کرده است با بررسی هنر ابورجینال‌های استرالیایی، ابتدا هنرهای سه‌گانهٔ آن‌ها را که شامل نقاشی، موسیقی و نمایش می‌شود، معرفی و سپس تحلیل کند. در مرحلهٔ بعد، با رویکرد کارکردگرایی مالینوفسکی، روابط بین قومی آن‌ها را از جنبهٔ هنری و نهاد و نیاز بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد هنر ابورجینال‌ها چگونه بر یگدیگر و سپس بر هنر مدرن استرالیا تأثیر گذاشته است.

سؤالات این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. هنر بومیان استرالیا چگونه در اعتلای فرهنگ آن‌ها گام می‌نهد؟ ۲. اجزای تشکیل‌دهندهٔ نهاد بومیان استرالیایی کدام‌اند؟ ۳. چه رابطه‌ای بین نهاد و نیاز در هنر و فرهنگ بومیان استرالیایی با توجه به مؤلفه‌های کارکردگرایی برقرار است؟

پیشینهٔ پژوهش

کارکردگرایی نخستین‌بار توسط برانیسلاو مالینوفسکی در سال ۱۹۳۱ مطرح شد. بار نخست به‌صورت مقاله‌ای با عنوان «فرهنگ» برای دایرةالمعارف علوم اجتماعی به چاپ رسید و سپس در کتابی به‌نام نظریهٔ علمی فرهنگ، با قلم وی تألیف شد. نظریهٔ کارکردگرایی مالینوفسکی در کتاب تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی، به قلم ناصر فکوهی نیز آمده است. رادکلیف براون[1]، از دوستان مالینوفسکی، در تکمیل مباحث کارکردگرایی، در سال ۱۹۶۸ نظریه‌ای در باب کارکردگرایی و ساختارگرایی ارائه داد.

دربارهٔ هنر ابورجینال‌های استرالیایی، با کمبود منبع فارسی مواجه هستیم و کتابی به زبان فارسی در این باره موجود نیست. مقاله‌ای تطبیقی نوشتهٔ زهرا بانکی‌زاده، معرک‌نژاد، حسینی و دوازده‌امامی در سال ۱۳۹۳ در نشریه مطالعات تطبیقی منتشر شد که فقط به تطبیق اساطیر زروانی و اساطیر بومیان استرالیای پرداخته و هیچ مشابهتی با پژوهش حاضر ندارد؛ زیرا مسیر پژوهش و دیدگاه هر دو از هم جداست. مقاله‌ای دیگری که به ردّپای ارواح صخره‌ای استرالیا بر آثار هنرمندان مدرن اروپا و استرالیا پرداخته، به قلم زهرا بانکی‌زاده و کورس سامانیان در سال ۱۳۹۴ موجود است که در نشریهٔ پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان چاپ شده است. علی‌رغم مشکلی که به‌خاطر کمبود منابع فارسی داشتیم، منابع متعددی برای مطالعهٔ هنر ابورجینال‌های استرالیایی به زبان اصلی در کشور استرالیا موجود است. به‌عنوان نمونه، کتاب با حقایق مردم بومی روبه‌رو شوید که از طرف کمیسیون حقوق بشر استرالیا در سال ۲۰۱۴ منتشر شده، به توصیف و تحلیل زندگی فردی و جمعی و همچنین شرایط زیستی بومیان پرداخته است. مقاله‌ای با عنوان «کنایه‌های تاریخی هنر بومیان استرالیا» نوشتهٔ الیزابت برنزکولمن (۲۰۰۹) هم درباره نقاشی اکریلیک بومیان استرالیا به نگارش درآمده است.

نوآوری این مقاله در آن است که تاکنون هنر و فرهنگ، مخصوصاً هنر بومیان استرالیایی، با رویکرد کارکردگرایی و مؤلفه‌های نهاد و نیاز بررسی و تحلیل نشده است.

روش پژوهش

این تحقیق، پژوهشی است کیفی که به روش توصیفی-تحلیلی تدوین شده و نوع کار تحقیقاتی بنیادی- نظری است. داده‌های خامِ اولیه به شیوهٔ اسنادی جمع‌آوری شده است و با هدف بازنمایی هنر

[1]. Radcliffe-Brown

ابورجینال‌های استرالیایی، در مجموعهٔ کارکردگرایی قرار گرفته و تحلیل و تفسیر شده است.

مروری بر ساختار تاریخی، جغرافیایی و قبیله‌ای ابورجینال‌ها

ابورجینال به افرادی گفته می‌شود که جزء مردمان اولیهٔ سرزمینی محسوب می‌شوند که در آن سکونت دارند و با گذشت زمان و شناسایی مکان زندگی آن‌ها و مهاجرت افراد غیربومی به آن مکان، جزء اماکن مستعمره شمرده می‌شوند. «مردمانی که از زمان‌های بسیار دور در مکانی دور از دسترس زندگی می‌کرده‌اند» (آکسفورد).

در این جستار، به مطالعهٔ فرهنگ و هنر ابورجینال‌های استرالیایی پرداخته شده است. در کنار واژهٔ ابورجینال، کلمهٔ هم‌سود[1] نیز می‌آید. هم‌سود به‌معنی هم‌منفعت یا به عبارتی، مشترک‌المنافع است. مجموعه‌ای از کشورهایی که قبلاً مستعمرهٔ امپراطوری بریتانیا بوده‌اند. کشور استرالیا به‌صورت جزیره‌ای است که بین دو اقیانوس هند و آرام محصور شده است که همین دور از دسترس بودنش عاملی است که هنر بومیان تا قبل از استعمار آن، بکر و دست نخورده مانده باشد. استرالیا از نظر جغرافیایی، در نیم‌کرهٔ جنوبی زمین قرار دارد و وسعت آن حدود هفت‌ونیم میلیون کیلومترمربع است.

ابورجینال‌ها بیشتر در جزایر تنگهٔ تورس[2] که در شمالی شرقی استرالیا قرار دارد زندگی می‌کنند. همان‌طور که در نقشهٔ جغرافیایی مشخص است، اگر از تنگهٔ تورس به بالاتر بنگریم، بعد از عبور از خط استوا و رسیدن به نیم‌کرهٔ شمالی، به کشورهای جنوب شرقی آسیا می‌رسیم و احتمالات پژوهشگران دربارهٔ بومیان نخستین استرالیا که مهاجرانی از جنوب آسیا بوده‌اند، منطقی به نظر می‌رسد؛ به همین دلیل، در تحلیل هنر ابورجینال‌های استرالیایی، شهودی از هنر آسیایی نیز یافت می‌شود. قدمت بومیان استرالیایی را حدود پنجاه‌هزار سال می‌دانند. «جمعیت ابورجینال‌های استرالیایی ۲/۹ درصد کل جمعیت استرالیا را تشکیل می‌دهد که این تعداد تقریباً کمی بیش از یک‌میلیون نفر است. یک‌سوم جمعیت بومیان در شهرهای بزرگ و بقیه در جزایر تنگهٔ تورس زندگی می‌کنند» (کمیسیون حقوق بشر، ۲۰۱۴: ۲). زبان رسمی استرالیا، انگلیسی-استرالیایی است و زبان بومیان استرالیا مربوط به همان قبیله‌ای است که در آن زندگی می‌کنند. نام زبانشان همان نام قبیله‌شان است. استرالیا دین رسمی ندارد و ترکیبی از دین‌های افرادی است که به آن منطقه مهاجرت کرده‌اند. بومیان استرالیا فاقد مذهب ساختاریافته‌اند و مذهب آن‌ها رؤیاپردازانه است؛ چنان‌که در آثار هنری آن‌ها دیده می‌شود. «در سال‌های قبل از ۲۰۰۶ به‌ندرت مدرک تحصیلی دیپلم داشتند؛ ولی بعد از سال ۲۰۰۶ به مدارک دانشگاهی دست یافتند و در حال حاضر، بزرگ‌ترین منبع اشتغال بومیان، صنعت است» (همان). پرچم استرالیا نشان پرچم بریتانیا را دارد؛ چون در قدیم از مستعمره‌های آن بوده است. پنج ستاره نشانهٔ صورت فلکی چلیپا و یک ستارهٔ بزرگ به‌نام ستارهٔ هم‌سود است که نشان می دهد کشور استرالیا به‌عنوان یکی از کشورهای همسود (مشترک‌المنافع) است. نشان ملی استرالیا نیز از تصویر دو حیوان، کانگرو و شترمرغ تشکیل شده که هم خاستگاهشان استرالیاست و هم به‌فراوانی در آنجا یافت می‌شوند.

[1]. Commonwealth
[2]. Torres Strait

چارچوب نظری

کارکردگرایی

فرهنگ یک جزء از یک نظام کلی است که به تعدادی از نیازهای زیستی و اجتماعی پاسخ می‌دهد. برانیسلاو مالینوفسکی، مردم‌شناس و جامعه‌شناس لهستانی قرن بیستم، به نقد نظریه‌های تکامل‌گرایانه و اشاعه‌گرایانه پرداخت و مطرح کرد که مهم‌ترین کارکرد فرهنگ، تأمین نیازهای بشر است. «دو مفهوم اساسی در کارکردگرایی مالینوفسکی عبارت‌اند از: نیازها و نهادها. نیازها به موجودیت انسان بازمی‌گردد؛ مثل تولیدمثل و... و نهادها پایه و اساس فرهنگ را تشکیل می‌دهد» (فکوهی، ۱۶۷:۱۳۹۵).

جامعهٔ پژوهش‌شده در این مقاله، با اینکه جزء جوامع بدوی است، متشکل از نظریه‌ها و دیدگاه‌های علمی و پیشرفته است و شایستگی بحث و تحلیل دارد. هر نظام اجتماعی باید چنان ساختار یابد تا بتواند به‌گونه‌ای سازگار با نظام‌های دیگر عمل کند و برای آنکه باقی بماند، باید از پشتیبانی نظام‌های دیگر برخوردار باشد. کارکردگرایی و رابطهٔ درون نهادهای یک فرهنگ می‌تواند به‌صورت آشکار یا پنهان باشد. آشکار، آن‌هایی است که با قصد قبلی انجام می‌گیرد و کارکرد پنهان، آن دسته از کارکردهایی است که جزء لوازم علت و معلول یک نهاد و از مقتضیات ذاتی آن محسوب می‌شود. تمام موجودات، حتی کوچک‌ترین اشیا در کل جهان، ازجمله جهان اجتماعی، به‌خاطر کارکردهای خاصشان در ارتباط با جهان خلق شده‌اند. بنابراین بعضی از الگوهای اجتماعی(به‌ظاهر بی‌کارکرد) را از طریق کارکردهای مخفی و پنهان آن‌ها می‌توان توجیه کرد. در علوم اجتماعی، کارکرد به‌معنی وظیفه است و در نهایت، به بقا و انسجام نظام اجتماعی می‌انجامد. وظیفهٔ ابورجینال‌ها نیز خارج از این پدیده نیست. روابط مردمان درون یک قبیله، هم از دیدگاه هنرشان، هم شغل و همچنین مذهبشان، به هم وابسته است و در حالت نوعی عرضه و تقاضا قرار دارند. این مراوده با قبایل دیگر نیز اتفاق می‌افتد و هم‌اکنون رابطه‌ای که ابورجینال‌ها با مردمان غیربومی و مهاجر استرالیا دارند، در زیرمجموعهٔ کارکرد می‌گنجد. تأثیر هنر ابورجینال‌ها بر هنر غیربومیان و ایجاد دادوستد، از همین طریق برای ابورجینال‌ها و ایجاد حوزه‌های شغلی در باب هنر بومی نیز به نیازهای درون و بیرون نهادها که همان اجتماع قبیله‌ای است، وابستگی دارد که همانا ساختار کارکرد است. «فرهنگ دارای ارزش بنیادین است و تنها معیار معتبر تعیین هویت فرهنگی، کارکردگرایی است که در اختیار انسان‌شناس قرار می‌دهد» (مالینوفسکی، ۱۳۸۳: ۲۰۴).

نظام اجتماعی به‌صورت خودکار، به‌منظور تأمین نیازهای خود، دستخوش تغیرات تکاملی می‌شود و به تکامل می‌رسد. جامعه و فرهنگ هر قوم، قبیله و اجتماعی متشکل از اعضا و اجزای بی‌شماری است که هریک باید کارکردهایی خاص را برای بقای کلی سیستم انجام دهند. همهٔ این نهادها دارای ارتباط متقابل‌اند و هریک نقش خود را ایفا می‌کنند. ناسازگاری اجزای نهاد اجتماعی موجب تجزیه و از بین رفتن آن می‌شود. ضامن اصلی سازگاری اجزای نهاد، هماهنگی و هم‌نوایی در ارزش‌های مشترک است. آمال‌های مشترک ابورجینال‌ها همان مذهب رؤیاپردازانهٔ آن‌هاست که با الهام از آن در هنر خویش و به قصد پویایی آن، هماهنگ و هم‌مسیر می‌شوند. کارکرد اجتماعی به دو گونه صورت می‌پذیرد: خدماتی که ارائه می‌شود و امتیازاتی که مطالبه می‌شود. فرایند رفتارهای اجتماعی، تنها از طریق تربیت به وجود

می‌آید و حفظ می‌شود. این تربیت، هم به‌صورت آکادمیک و هم به‌صورت سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر انجام می‌گیرد. برای اینکه نهادی در یک فرهنگ باقی بماند و به کار خود ادامه دهد، نه‌تنها باید با دیگر ارکان جامعه هم‌نوا شود، بلکه باید به پرورش گروه‌های بعدی از جنس خود بپردازد تا بتواند استمرار داشته باشد. علت پویایی و زنده‌ماندن فرهنگ قدیمی ابورجینال‌ها در جهان نیز همین تربیت سینه‌به‌سینهٔ آن‌ها و همچنین پرورش افرادی درون قبیلهٔ خویش با محوریت مذهب، هنر و شعل پدران خود بوده است.

«محیط‌شناسی فرهنگی، شاخه‌ای از نظریهٔ انسان‌شناسی است که رابطه میان انسان و جوامع انسانی با محیط و تحول این رابطه و تأثیر متقابل این دو عامل را مطالعه می‌کند» (فکوهی، ۲۱۵:۱۳۹۵). تحلیل کارکردی و نهادی به ما امکان می‌دهند فرهنگ را دقیق‌تر و جامع‌تر تعریف کنیم. فرهنگ، مرکّب از نهادهایی است که بعضاً خودمختارند و گاه در همکاری و هماهنگی باهم عمل می‌کنند. البته واردکردن عنصر زمان (یعنی تغییر) به درون فرهنگ و نهاد نیز لازم است؛ زیرا زمان باعث روند پیشرفت و بقای یک فرهنگ می‌شود و ممکن است همین زمان، عامل نابودی و انحطاط فرهنگ شود. عامل زمان در فرهنگ ابورجینال‌ها نه‌تنها باعث ماندگاری هنر و فرهنگ آن‌ها شده، بلکه وجه دومی از هنر خویش را که تلفیقی از هنر بومی و معاصر استرالیاست، نمایان کرده است.

توصیف هنر ابورجینال‌ها

هنر آفریدهٔ دست انسان است و عنصری است که به‌واسطهٔ آن، به اهداف خود دست می‌یابد و به خلق ارزش و معنا می‌پردازد. آفرینش هنر توسط ابورجینال‌ها جنبهٔ اقتصادی نداشته و غالّبا در جهت اجرای مراسم آیینی، جشن‌ها، نمایش آرزوها یا با اهداف جست‌وجوی شکار بوده است. بنا به اهداف ذکرشده، هنر آن‌ها به سه دسته تقسیم می‌شود: نقاشی، موسیقی و نمایش. هنر، گونه‌ای شناخت و معرفت است که انسان به‌واسطهٔ آن، دربارهٔ خود و جهان پیرامون خویش آگاهی می‌یابد و به‌صورت هنرهای مختلف منعکس شده و در آثار هنرمند متجلی می‌شود.

هنر تجسمی آن‌ها نقاشی است که به گونه‌های مختلف عینیت می‌یابد، ازجمله نقاشی روی درخت، نقاشی روی سنگ و صخره و نقاشی روی بدن. افرادی که در یک محدودهٔ جغرافیایی زندگی می‌کنند، اشتراک در جهان پیرامون خویش دارند؛ بنابراین هنر آن‌ها هم‌سو باهم در تعالی‌اند. نقاشی بومیان از اهداف مختلفی نشئت می‌گیرد. گاهی آداب پرستش است، گاهی شبیه‌سازی آنچه دوست دارند و گاهی نیز با آرزوی شکار، نقاشی می‌کشند. تکرار نقاشی‌های بومیان در طول زمان، ممکن است موجب شود شباهت آن با واقعیت طبیعی از دست برود. در واقع، نوعی اغراق از آنچه را در تصورشان هست، ترسیم می‌کنند. ابورجینال‌های استرالیایی برای نقاشی روی صخره و چوب، از عناصر و نمادهایی که در بین خودشان قراردادی شده، بهره می‌جویند؛ بنابراین هنر نقاشی آن‌ها نوعی تقلید نیز تلقی می‌شود. در نقاشی‌های اولیه، تصویر مفهومی به تصویر بصری غلبه داشته است. فهم بهتر آثار نقاشی موجب می‌شود از مفاهیم درونی آن‌ها، آرزو ها و پرستش‌هایی که به‌واسطهٔ آن رسم می‌شود، آگاهی یابیم. هنرمند این توانایی را دارد که تجربهٔ خود را از تصویر خیالی خویش، با استفاده از هنر خود قانونمند کند و به مخاطب بازنمایاند.

ابورجینال‌های اولیه به‌جای دیده‌های خود، دانسته‌هایشان را نقاشی می‌کردند. برای تفسیر هنر آن‌ها مخصوصاً انواع نقاشی‌شان و پی‌بردن به آرزوها و هدفشان، همچنین روشن‌شدن شیوهٔ مذهب آیینی آن‌ها و نیز یافتن کارکرد بین هنر و شغل و مذهبشان، ابتدا به خوانش نمادها و نشانه‌های آن‌ها می‌پردازیم. برای تحلیل و تفسیر هنر هر قومی، نیاز است به خوانش نماد و سمبل آن‌ها مجهز شویم. «تأثیر اعتقادات و باورهای دینی در خلق آثار هنری، امری اجتناب‌ناپذیر است. کشف راز نمادها و سمبل‌های به‌کاررفته در کلیهٔ آثار هنری، برای درک حقایق و ارزش‌های اعتقادی جوامع، لازم و ضروری می‌باشد» (دادور، ۳۳۲:۱۳۹۲).

خوانش نمادها و سمبل‌های ابورجینال‌های استرالیایی

علامتی که با دایره‌های متحدالمرکز نمایش داده می‌شود، محل تجمع قبیله یا گروه برای صحبت‌کردن است. اگر دور این دوایر متحدالمرکز، نیم‌دایره‌هایی کوچک‌تر باشد، به‌معنی محل تجمع مردم معمولی است. اگر دور این دوایر، خطوطی منشعب شده باشد، نشان مکان جلسه است. خطوطی به‌شکل دایره و هم‌مرکز به‌صورت مارپیچ، نشان چالهٔ آب است. اگر دو شکل از این مارپیچ را داشته باشیم که باخطوط مواج به هم متصل باشند، نشان دو منبع آب است که با رودی به هم متصل می‌شوند. باران را با خطوط مورب و گاهی همراه با قطره‌های باران می‌کشند. خورشید و ستارگان را با دایره‌ای که دور آن دایره‌هایی کوچک‌تر هست، نشان می‌دهند. دایرهٔ بسیار کوچک، نشان سوراخ است و دایرهٔ کمی بزرگ‌تر که درونش دایره‌ای توپر کشیده شده، به‌معنی ابر است. دایرهٔ کمی بزرگ‌تر که دایره‌ای کوچک‌تر را در بر دارد، به‌معنی لانهٔ پرنده است. نیم‌هلال‌هایی که روی هم قرار گرفته‌اند، به‌معنی شنزار است. مسیر عبور حیوانات با حرف ای انگلیسی نمایش داده می شود و کانگورو را با علامت اثر پای خودش روی زمین که به‌صورت جفت تیک برعکس است، نشان می‌دهند. بومرنگ (تیربرگرد) را که هم وسیلهٔ تفریح و بازی و هم وسیلهٔ شکار است، با شکل اصلی خود نشان می‌دهند. بومرنگ‌های تفریحی، نیم‌دایره هستند و بومرنگ‌های مخصوص شکار، نیم‌دایرهٔ نامتقارن با لبهٔ تیز. برای نمایش انسان از علامت یو انگلیسی برعکس استفاده می‌کنند که اگر زن باشد، یک خط عمود کنارش و اگر مرد باشد دو خط عمود کنارش رسم می‌کنند. برای افراد بزرگ‌سال از یو انگلیسی بزرگ و برای افراد خردسال، همین علامت را کوچک‌تر رسم می‌کنند. حال با دانستن رمز این نمادها، به تفسیر نقاشی آن‌ها با آگاهی بیشتر می‌پردازیم.

تحلیل و تفسیر انواع هنر بومیان استرالیایی

نقاشی صخره‌ای

تصویر۱- نقاشی روی سنگ ابورجینال‌های استرالیا(مأخذ: www.Magnumphotos.com)

تصویر۲- نقاشی روی سنگ ابورجینال‌ها(مأخذ: www.Magnumphotos.com)

تصویر شمارهٔ ۱، از نقاشی‌های بومیان استرالیایی است. «متأسفانه برای تعریف نخستین آفرینندهٔ آثار هنری هنرمندان، نامی از آن‌ها نمی‌دانیم» (رهنورد، ۱۱۱:۱۳۹۶). همان‌گونه که در تصویر مشخص است، «رنگ‌های به‌کاررفته در نقاشی این بومیان، از سیاه و سفید و اخراهای قرمز و زرد بوده است» (مرزبان، ۳۵۶:۱۳۹۶). علت استفاده از این رنگ‌ها، در دسترس بودن آن‌ها بوده و دیگر اینکه از رنگ‌های بوم‌آورد خودشان است. در این نقاشی سنگی، تصویر یک خانواده حک شده که نشان می‌دهد ابورجینال‌ها به خانواده و در کنار هم بودن خانواده اهمیت می‌دهند. فرد سمت چپ که از نظر جثه از بقیه بزرگ‌تر است، پدر است که از نیزه‌ای که در دست دارد می‌توان فهمید، شکارچی است. «اقوام شکارگر بومی استرالیا، حیوانات و ابزار شکار را موضوع هنر قرار می‌دهند و اقوام کشاورز، گیاهان را مطمح نظر می‌سازند» (آریان‌پور، ۴۳:۱۳۹۳). هر دو فرزند نیزه به دست دارند و احتمالاً پسر هستند. اگر خطوط راهنمای بعلاوه و ضرب‌در را روی این اثر رسم کنیم، به نقطهٔ طلایی می‌رسیم که اینجا تصویر مادر خانواده است. احتمال اینکه در آن دوران، مادرسالاری حاکم بوده، دور از ذهن نیست. در مجموع، تصویر شمارهٔ ۱ از نظر کارکردگرایی، بُعد اجتماعی هنر را نمایش می‌دهد.

در تصویر شمارهٔ ۲ به‌وضوح مشخص است که در اثر هنری، آرزوهای خود را نمایش می‌دهند. تصویر ماهی را از نظر اندازه، بسیار بزرگ‌تر از انسان رسم کرده‌اند، به امید دست‌یافتن به شکاری چنین بزرگ و افزایش روزی خود. در واقع، هم آرزوی خود را بیان کرده و هم هدفی را که در سر دارند، روی سنگ نقاشی کرده‌اند. این تصویر نیز بُعد اجتماعی کارکرد را بیان می‌کند.

نقاشی روی چوب

نوع دیگری از نقاشی ابورجینال‌های استرالیایی، نقاشی روی چوب است. در این نوع نقاشی، ابتدای سطح چوب را با ابزاری مخصوص، به طرح دلخواه، کنده‌کاری کرده و سپس از رنگ روی کنده‌کاری استفاده می‌کنند.

تصویر۳- نقاشی روی چوب ابورجینال‌ها (مأخذ: (www.magnumphotos.com

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، از رنگ‌های بوم‌آورد خود استفاده می‌کنند که سفید و سیاه و اخراهای قرمز و زرد است. در این اثر، به‌غیر از تصویر واقعی ماهی، از نمادهای خود نیز استفاده کرده‌اند. این اثر، ترکیبی از سبک واقعیت‌گرایانه و رؤیاپردازانه است. دایره‌های متحدالمرکز در بالای تصویر که دور آن، دایره‌های کوچک رسم شده، نشان خورشید است که بر رودخانه می‌تابد. دایره‌های کوچک که درون آن‌ها دایرهٔ کوچک‌تری نیز هست و درون آب رودخانه، به تعداد زیاد دیده می‌شود، به‌معنی لانه و آشیانه است که اینجا احتمالاً به‌معنی لانهٔ ماهی است و حاکی از آن است که در این رودخانه به‌وفور ماهی یافت می‌شود. در این اثر، از نقاشی نقطه‌ای هم استفاده شده که یکی دیگر از انواع نقاشی‌های بومیان استرالیایی است. ابورجینال‌ها از سبک نقاشی نقطه‌ای در همهٔ انواع نقاشی‌هایشان، ازجمله نقاشی روی چوب، سنگ،

بدن و وسایل و ابزارهای روزمرّهٔ زندگی‌شان استفاده می‌کنند.

نقاشی نقطه‌ای

تصویر۴- نقاشی نقطه‌ای ابورجینال‌های استرالیایی (مأخذ: www.Magnumphotos.com)

تصویر شمارهٔ ۴ نمونه‌ای از نقاشی نقطه‌ای ابورجینال‌های استرالیایی است. این اثر، جزء آثار رؤیاپردازانهٔ آن‌هاست که با دانش خوانش نمادهایشان می‌توان به مفهوم اثر و انگیزهٔ خلق اثر پی برد. با توجه به مبحث نمادخوانی که پیش‌تر تحلیل و توصیف شد، خط عمودی که مرکز نقاشی را از بالا به پایین طی کرده، نماد رودخانه است. دایره‌های بزرگ که در چند نقطه از اثر مشهود است، حاکی از گروه‌ها و گردهمایی افراد قبیله است. نمادی شبیه به حرف یو انگلیسی در تمام نقاط تصویر و در همهٔ جهات، هم رو به بالا و هم رو به پایین، به تعداد زیاد دیده می‌شود که نشان از وجود افراد زیاد، زن، مرد و خردسال دارد. علامت ردّپای حیواناتی مثل کانگورو هم دیده می‌شود. در مجموع، مفهومی که از این اثر بازتاب می‌شود، بُعد فرهنگی و اجتماعیِ کارکرد هنر در جامعه است.

در اغلب آثار نقاشی ابورجینال‌ها از نمادهای آسمانی، مثل خورشید و ستارگان که به‌صورت دایره با شعاع خطی نور رسم می‌شود که در تصویر شمارهٔ ۴ هم موجود است، استفاده می‌شود. پرداختن به آسمان و اساطیر آسمانی، نشئت‌گرفته از آیین مذهبی رؤیاپردازانهٔ آن‌هاست. «قهرمانان اساطیری استرالیا، وقتی مسیرشان به پایان می‌رسد، به درون زمین فرومی‌روند یا به سنگ تبدیل می‌شوند یا به چیزهایی مثل درخت و اشیای دیگر که تا امروز، به‌صورت یادبودها و منابع حیات بازمانده‌اند. بنا به فرض روایات، رهبر از خشکی می‌آمد و وقتی کارش به پایان می‌رسید، به آسمان صعود می‌کرد. در استرالیا، آسمان گوهر کنشِ دائمی قهرمانان انسانی و حیوانی تغییرشکل‌یافته و مبدل‌شدهٔ جهان رؤیاست» (وارنر، ۱۳۹۵: ۹۳). بنابراین در هر اثری که نماد آسمان، به‌غیر از مکان اصلی خودش که آسمان است، ظاهر شود، پی می‌بریم که این اثر، رؤیاپردازانه است و ساختار کارکردگرایی اجتماعی آن، مذهبی و آیینی است.

نقاشی روی بدن

تصویر۵- نقاشی روی بدن ابورجینال‌ها (مأخذ: www.Magnumphotos.com)

نوع دیگری از نقاشی‌های ابورجینال‌ها، نقاشی روی بدن است. در این نوع نقاشی، از سبک نقطه‌ای هم استفاده می‌کنند. هنر نقاشی روی بدن، جنبهٔ آیینی‌مذهبی دارد و غالباً آن را در فرایند مراسم آیینی‌شان انجام می‌دهند. بنابراین، نقاشی روی بدن،

از بابت ساختار کارکردگرایی، مذهبی، فرهنگی و اجتماعی تلقی می‌شود. «سه کارکرد اساسی را در رابطهٔ میان هنر و حوزهٔ اجتماعی می‌توان برجسته کرد: کارکرد اقتصادی، کارکرد فرهنگی و کارکرد سیاسی» (فکوهی، ۱۳۹۸: ۱۰۰). با بررسی انواع متنوع نقاشی بومیان استرالیا، به این مهم دست می‌یابیم که هنر آن‌ها از نظر کارکردگرایی اجتماعی، فرهنگی و آیینی و سیاست قبیله‌ای خودشان بوده است. در پی آن، نتیجهٔ مهم‌تر اینکه آن‌ها از هنر، مقاصد اقتصادی و درآمدزایی نداشته‌اند. هنر را برای ماندگاری فرهنگ خود یا تربیت افرادی هم‌نوع خود یا هنر را برای هنر انجام می‌داده‌اند. چه‌بسا آثار هنری بسیاری را که پس از پایان مراسم آیینی‌شان از بین می‌بردند.

هنر این قدرت را دارد که فرهنگ‌های بومی و کوچک را پایا و ماندگار کند یا اینکه به‌مرور زمان ضعیف کند و از بین ببرد. همان‌طور که از تاریخ قدمت این فرهنگ بومی مشخص است، آن‌ها کهن‌ترین فرهنگ زندهٔ دنیا هستند؛ یعنی هنر آن‌ها در بُعد کارکرد فرهنگی موفق بوده و توانسته این فرهنگ و آیین را از نسلی به نسل دیگر هدیه کند و بتوانند افرادی با هویت و آیین خودشان تربیت کنند. از بابت ساختار کارکردگرایی سیاسیِ اجتماع خود نیز موفق بوده‌اند و به انسجام اجتماع و هویت‌بخشی به آن منجر شده است. «دیرزمانی است که متفکران جامعه‌شناسی به ما می‌گویند که جامعه، چیزی بیشتر از مجموعه‌ای از افراد است و تعاملات اجتماعی ساختارمندی را بین افراد مشاهده می‌کنیم» (استونز، ۱۳۷۹:۱۳). این همان کارکردگرایی اجتماعی است که ما از بُعد هنر، به تحلیل و توصیف آن در این جستار پرداخته‌ایم.

موسیقی

هنر دیگر ابورجینال‌های استرالیایی، موسیقی است.

تصویر ۶- دایجریدو، ساز بومیان استرالیا (مأخذ: www.magnumphotod.com)

ساز آن‌ها از گیاهانی شبیه نی ولی بسیار بزرگ‌تر است که به آن دایجریدو[1] می‌گویند. این ساز، صدایی بسیار بم دارد. دارای محدودهٔ صوتی مشخص نیست و صدای تولیدشده از آن، به قدرت دمیدن نوازنده به داخل ساز بستگی دارد. این نوع موسیقی، نت‌نویسی کلاسیک ندارد و نوازنده‌های دایجریدو بنا به احساس خود و محیطی که در آن می‌نوازند و همچنین آیین خاصی که اجرا می‌شود، بداهه‌نوازی می‌کنند. موسیقی بومی هر منطقه‌ای انعکاس صدای مردم همان منطقه است که به‌طور ناخودآگاه آنچه را در درون دارند یا آنچه هستند یا آنچه را می‌خواهند، به‌صورت موسیقی و ترانه بیان می‌کنند. رویکرد نشانه‌شناسی می‌تواند در موفقیت تجزیه و تحلیل موسیقی در مجموعه‌ها و اقوام مفید باشد. در نشانه‌شناسی، نشانه‌ها با توجه به کدهای توافق‌شده توسط جامعه تفسیر می‌شود. «نشانه‌های موسیقی شامل عناصر نشانه‌شناسی، خودِ موسیقی و متون اطراف موسیقی است» (اینسکیپ، ۲۰۰۸: ۴۸۲-۴۷۷).

بسیاری از مفاهیم هنر در نزد اقوام مختلف، متأثر از شرایط اقلیمی آن‌هاست. همان‌طور که تاریخ و وقایع

[1]. Didgeridoo

تاریخی در نحوهٔ خلق هنر بومی تأثیر دارد، محیط اقلیمی و جغرافیایی نیز در نحوهٔ نگرش مردم به هنر مؤثر است. ابورجینال‌های استرالیایی در نقاشی، از حیوانات منطقهٔ خودشان مثل کانگورو الهام گرفته و آن را به تصویر می‌کشند و در هنر موسیقی نیز از سازهای تولیدشده از منطقهٔ جغرافیایی خود استفاده می‌کنند و طبق محیط اقلیمی خود، به تولید موسیقی می‌پردازند. «آلن پی مریام[1] کارکردهایی را برای موسیقی در نظام اجتماعی بیان کرده است که عبارت‌اند از: بیان احساس، لذت از زیبایی، تفریح و سرگرمی، بیان و نمایش نمادین، پاسخ عینی، تقویت هم‌نوایی با هنجارها، تأیید و تنفیذ نهادهای اجتماعی و مناسک دینی، کمک و حمایت به تداوم و ثبات فرهنگ، کمک و هم‌گرایی و یکپارچگی اجتماعی» (فاطمی، ۱۴۹:۱۳۷۸).

موسیقی ابورجینال‌ها از همهٔ هشت کارکرد اجتماعی موسیقی که آلن پی مریام طبقه‌بندی کرده، پیروی می‌کند. برای مثال، ابورجینال‌ها از نواختن موسیقی، هم لذت می‌برند و هم به‌گونه‌ای احساس درونی خود را بیان می‌کنند و در عین حال، جنبهٔ تفریح و سرگرمی نیز دارد. در مراسم رقص و مراسم آیینی خود، پاسخ عینی به انجام مناسک دارند و همچنین برای فضاسازی مراسم دینی رؤیاپردازانهٔ خود، از موسیقی استفاده می‌کنند و در این مسیر، به یکپارچگی اجتماعی سوق می‌یابند.

موسیقی یکی از ارکان مهم فرهنگ هر قوم و قبیله‌ای به شمار می‌آید. مطالعهٔ موسیقی بدوی، مطالعهٔ ترکیبی از دانش‌های جامعه‌شناسی موسیقی، محیط‌شناسی فرهنگی، علم اتنوموزیکولوژی[2] و علم نشانه‌شناسی است. اتنوموزیکولوژی، هم شناخت موسیقی و هم شناخت مردم را در بر می‌گیرد. «مباحث اصلی اتنوموزیکولوژی عبارت‌اند از: موسیقی فرهنگ‌های بدوی، موسیقی محلی یا بومی، موسیقی سنتی یا هنری فرهنگ‌های پیشرفتهٔ غیربومی» (مسعودیه، ۱۵:۱۳۶۵) که در این مقاله، به اتنوموزیکولوژی بدوی پرداخته شده است. ابورجینال‌ها، مذهبی رؤیاپردازانه دارند و این تصور خیالی، در هنر آن‌ها نیز به‌وضوح مشهود است. بازنمایی تصور خیالی ابورجینال‌ها در هنرهای انتزاعی، مثل موسیقی به‌مراتب دشوارتر است. مخاطبان این موسیقی اگر بومی همان منطقه و همدل و هم‌زبان آن‌ها نباشند، تجزیه و آنالیز این موسیقی برایشان دشوار خواهد بود. «برای کولی‌ها خواندن و ساززدن در مناسبت‌های اجتماعی و مذهبی، جشن‌ها، عروسی‌ها، در کار و بازی، یک فرم پیوند برای خانواده و جامعه محسوب می‌شود» (پونجا، ۳۰:۲۰۰۷). در بخش موسیقی نیز به این نتیجه می‌رسیم که هنر موسیقی ابورجینال‌های استرالیایی، از نظر ساختار کارکردگرایی اجتماعی، جنبهٔ فرهنگی و مذهبی دارد و به پیوند هرچه بیشتر قبیله و تقویت اعتقادات مذهبی می‌انجامد و تداوم و حیات این فرهنگ کهن را به دنبال دارد.

نمایش

از دیگر هنرهای بومیان استرالیا، نمایش است که به‌واسطهٔ آن، به اهداف بالاتری دست می‌یابند. در هنر نمایش، از دو هنر دیگر خود، یعنی نقاشی و موسیقی نیز استفاده می‌کنند؛ بدین صورت که با همراهی ساز دایجریدو و بدن‌های نقاشی‌شده، به نمایش می‌پردازند. این نمایش‌ها به قصد و هدف‌های خاص برگزار می‌شود. گاه فقط تفریح و شادی است، گاه روحیه و

1. Alan P.Merriam
2. Ethnomusicology

هیجان‌دادن برای شکار است و گاه برای به جا آوردن مناسک مذهبی‌شان. «نوازندگان و رقصنده‌ها گروهی از مردم را در قبیله سرگرم می‌کنند» (مایر، ۴۶:۱۹۹۶).

درمی‌یابیم که هنر نمایش آن‌ها نیز کارکرد فرهنگی اجتماعی دارد و به نهاد یا همان قبیله مربوط می‌شود و از این هنر، به مقاصد فرهنگی واجتماعی و اعتقادی خود می‌رسند. به‌دنبال این نمایش‌ها برای انجام مناسک دینی خود، گویی به دستاوردهای ماورایی نیز نائل می‌شوند. «محصول تلاش‌های آن‌ها به چنان درجه‌ای می‌رسد که به نظرشان جادویی می‌آید و حتی کسانی که آن‌ها را انجام می‌دهند، خود به زحمت می‌توانند کار خود را باور کنند. هنر در این معنی، به‌مثابهٔ بخشی از فرایند تجلی خویشتن تبلور می‌کند» (فکوهی، ۳۰۹:۱۳۹۸). به دلیل اینکه با تمام وجود و انرژی درونی خود مشغول این مراسم می‌شوند و تمام قدرت خود را برای نیل به هدف صرف می‌کنند، به نتایج خوبی نیز می‌رسند و هرچه بیشتر به‌سوی تعالی گام برمی‌دارند. «در نظر بومیان استرالیایی، اسطوره‌های مربوط به آفرینش کائنات، همراه با آوازها و رقص‌ها از بر خوانده می‌شوند و بسیاری از شکل‌های هنری، رنگ‌آمیزی بدن، تزیین سنگ‌ها، نقاشی تخته‌سنگ‌ها و پوست درخت‌ها، از ارکان ضروری این بازآفرینی‌ها به شمار می‌آمدند» (گاردنر، ۷۷۶:۱۳۹۱). تمامی هنرهای ابورجینال‌ها باهم و با همراهی مذهبشان، هم‌جهت با یکدیگر به‌سمت هم‌بستگی و تکامل در حرکت‌اند. این بدان معناست که اصول کارکردگرایی درون‌گروهی و برون‌گروهی آن‌ها، همچنین روابط بین نهاد و نیاز اجتماعی، در تقابل مستقیم‌اند که همین یکپارچگی، عاملی برای تداوم فرهنگشان شده است.

همان‌طور که در ابتدای مقاله به آن اشاره شد، احتمال اینکه بومیان استرالیایی، مسافرانی از جنوب آسیا باشند، دور از ذهن نیست؛ چنان‌که در هنرشان بازتابی از هنرهای آسیایی، مخصوصاً چین و ژاپن و هند تشخیص داده می‌شود. در هنر نقاشی و انتخاب رنگ و طرح‌های کنده‌کاری روی چوب و همچنین مرکزیت مادر و مادرسالاری، شباهت‌هایی با مردمان جنوب آسیا دارند.

«نقاشی، تصور بی‌نهایت است و هنرمند یک کیمیاگر و عمل او نمایی از فرهنگ‌های نفیس است. هنر آن‌ها تلفیقی از نقاشی بومی و چینی بود که باعث شد استرالیا را بخشی از آسیا ببینم» (مایر، ۲۰۰۵: ۱۱۵-۱۳۷). آثار نقاشی اولیه که از ابورجینال‌ها به جا مانده، نمایان‌کنندهٔ فرهنگ و هنر آن‌هاست. همچنین بکر است و هزاران سال اصالت خود را حفظ کرده است. با استعمار این محدودهٔ جغرافیایی توسط بریتانیا و همچنین مهاجرت افرادی دیگر از سایر نقاط جهان به استرالیا، هویت و رنگ‌وبوی هنر اصیل بومی آن‌ها تلفیقی و ترکیبی شده است. این نوآوری، کار پسندیده‌ای است؛ ولی به شرط اینکه از اصل خود کاملاً جدا نشوند؛ زیرا پایبندبودن به فرهنگ اصیل خود باعث شده آن‌ها قدیمی‌ترین فرهنگ زندهٔ دنیا باشند و این پویایی تداوم داشته باشد. «نقاشی بومی معاصر، بسیاری از موارد را متزلزل می‌کند» (برنز کلمن، ۲۱:۲۰۰۹). ترقی و پیشرفت و هماهنگی با علم و هنر معاصر، عاملی است برای غنای بیشتر، البته با حفظ اصل و پیشینهٔ خود و پایبندی به آن که دو عامل پویایی است. «بومیان استرالیایی باید برای حفظ و ترویج فرهنگ خود در جهان معاصر، هنر و نیروی بالقوّهٔ خود را با علم اقتصاد، عملی کنند» (آر. لوانسی، ۲۰۱۹: ۲۴-۱). ارتباط متقابل و تعاملی هنر و فرهنگ

در استرالیا، بین بومیان و غیربومیان، معیار معتبری برای تعیین ارزش هنر بومیان است؛ ازاین‌رو توانسته بر هنرهای زیبای معاصر غلبه کند و بر آن تأثیر بگذارد.

نتیجه‌گیری

بررسی مؤلفه‌های کارکردگرایی، شامل نیازها و نهادها نشان می‌دهد هر اجتماع و نهادی در رابطهٔ متقابل بین عناصر خود هستند. چنانچه از کارکردهای ابتدایی که همان نیازهاست، بگذریم، خواهیم دید هنر و فرهنگ، عواملی هستند که در روابط بین جزء و کل بیشترین تأثیر را می‌گذارند. هنر ابورجینال‌های استرالیایی در عین سادگی، نه‌تنها عاملی بسیار قوی برای تحکیم این روابط متقابل شده، بلکه فراتر از آن، بر هنر و فرهنگ‌های غیربومی تأثیرگذار بوده است. انواع سبک‌های مختلف نقاشی ابورجینال‌ها (نقاشی نقطه‌ای، نقاشی روی چوب و درخت، نقاشی روی سنگ و صخره و نقاشی روی بدن انسان)، از بابت ساختار کارکردگرایی، جنبهٔ اجتماعی و فرهنگی دارد که بر اساس همین دو مؤلفه، از آن برای پیشبرد مراسم مذهبی و آیینی خود استفاده می‌کنند. بنابراین، هنر نقاشی آن‌ها کارکرد اقتصادی ندارد. آن‌ها از طریق نقاشی، فقط آرزوها و اهدافشان را متجلی می‌کنند و همین امر، در جهت انتقال فرهنگشان عاملی است برای تربیت افرادی با شباهت هویتی-فرهنگی خودشان. این سلسله‌مراتب، منجر به تداوم و پویایی این فرهنگ کهن شده است. یکی دیگر از عوامل پویایی این فرهنگ، اقتصادی‌نکردن هنرشان است؛ چون اگر قرار بود هنر آن‌ها کارکرد اقتصادی و درآمدزایی داشته باشد، رویکرد سفارشی می‌یافت و مفهوم و اصالت هنرشان از بین می‌رفت و سلیقهٔ بازار بر هنر آن‌ها حاکم می‌شد، هرچند در دورهٔ معاصر و بعد از تثبیت هویتشان به‌مدت هزاران سال، همین عامل تأثیرگذاری بر هنر معاصر غیربومی و تأثیرپذیری از آن، عاملی برای پویایی و نیز رشد هنر آن‌ها شده است.

خوانش نمادها و سمبل‌های بومیان که در خلال بحث آمده است، عاملی برای تفسیر و توصیف آثار نقاشی آن‌ها و دلیل موجه‌تری است بر اینکه نقاشی آن‌ها طبق رؤیاهایشان رسم می‌شد و شاهدی برای آمیختگی هنر و آیین آن‌هاست. هنر در تمام رفتارهای سازمان‌یافتهٔ ابورجینال‌ها ازجمله مراسم آیینی آن‌ها دخیل است. مراسم آیینی ابورجینال‌ها متشکل از هر سه هنرشان، نقاشی و موسیقی و نمایش است. با بررسی آثار نقاشی بومیان استرالیا به این نتیجه می‌رسیم که اغراق در تناسبات واقعی داشته‌اند؛ چنان‌که همان تصوری را که آرزو یا هدف داشته‌اند، بزرگ‌تر از اندازهٔ طبیعی آن ترسیم می‌کردند. بنابراین می‌توان گفت آثار نقاشی آن‌ها رؤیاپردازانه است. همین اغراق در نقاشی‌های آن‌ها عاملی برای زیبایی و جذابیت اثر هنری‌شان شده است. البته این اغراق، در چارچوب هویت هنر اکسپرسیونیسم و سورئالیسم نمی‌گنجد، بلکه منحصربه‌فرد است و همان‌طور که گفته شد، رؤیاپردازانه است. استفاده از رنگ‌های بوم‌آورد، باعث آمیختگی هرچه بیشتر هنر و طبیعت آن‌ها شده است؛ گویی هنرشان هم جزئی از طبیعت پیرامونشان است. یکی دیگر ازخصوصیات هنر نقاشی و موسیقی آن‌ها، بکر و منحصربه‌فردبودن است؛ چراکه به‌دلیل محصوربودن منطقهٔ جغرافیایی آن‌ها در بین اقیانوس‌ها و دور از دسترس بودنشان، با هیچ فرهنگ دیگری آمیخته نشده است.

فهرست منابع

- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۹۳)، جامعه شناسی هنر، تهران: ثالث.
- استونز، راب (۱۳۷۹)، متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ترجمهٔ مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز.
- دادور، ابوالقاسم و مهتاب برازنده حسینی (۱۳۹۲)، هم‌بودی دین و هنر، تهران: گستره.
- رهنورد، زهرا (۱۳۹۶)، حکمت هنر اسلامی، تهران: سمت.
- فاطمی، ساسان (۱۳۷۸)، اتنوموزیکولوژی، فصلنامهٔ هنر، ۲۹ :۱۴۹ .
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۸)، انسان‌شناسی هنر، تهران: ثالث.
- _____ (۱۳۹۵)، تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی، تهران: نشر نی.
- گاردنر، هلن (۱۳۹۱)، هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- مالینوفسکی، برانیسلاو (۱۳۸۳)، نظریهٔ علمی فرهنگ، ترجمهٔ منوچهر فرهومند، تهران: پژوهش‌های فرهنگی.
- مرزبان، پرویز (۱۳۹۶)، خلاصهٔ تاریخ هنر، تهران: علمی و فرهنگی.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۵)، مبانی اتنوموزیکولوژی، تهران: سروش.
- وارنر، رکس (۱۳۹۵)، دانشنامهٔ اساطیر جهان، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: هیرمند.

- Australian human rightd commission (2014), Face the Facts: Aboriginal and Torres strait islander people, Australian.
- Burns colman, Elizabet (2009), Historical ironies: the Australian Aboriginal Art revolution, Journal of Art Historiography, No. 1, pp.1- 22.
- Inskip, Charles and Andrew Macfalane (2008), Music Movies and Meaning, 9th International Conference on Music, pp. 477-482.
- Mayer, Adrian (1996), India, Tiger book International PLS, England.
- Myers, Fred (2005), Collecting Aboriginal Art in the Australian Nation, Avticle in Society for Visual Anthropology, pp. 115 - 137.
- Oxford Advanced Learner’s Dictionary (1996), Oxford university press, Oxford newYork.
- Punja , Shobitaed (2007), This is India, New Holland Publisher, UK.
- R.Loaney Denis (2019), Australian indigenous art innovation and culturaepreneurship in practice: insights cultural tourism, School of communication and art’ the university of queendland, pp. 1-24.
- www.Magnumphotos.com

Analysis of the sculptures of the 80s and 90s in Tehran with the approach of morphology and function

Sedighe Tadris Hasani[1], Mahdi Mohammadi[2]

[1] M.A. Student, Handdicrafts &Islamic Arts Department, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Handdicrafts &Islamic Arts Department, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran. (Correspondiing Author)

(Received: 25.12.2022, Revised: 05.02.2022, Accepted: 15.02.2022)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.29417.1167

Abstract:
During the different periods of the contemporary history of Tehran, the volumes and urban sculptures of the squares have always had the characteristics that the discovery of what and why their presence in the urban space can help the aesthetic reading of the works. . The first step in facilitating these readings and analyzes is the typology of the sculptures of each period based on their form and shape and function. The main goal of the current research is to investigate urban sculptures from the perspective of aesthetics (formology) and function. This research is considered practical in terms of purpose. The statistical population of the current research is the sculptures and urban elements of Tehran during the 80s and 90s (219 sculptures). 20 samples have been selected for analysis. By examining and typifying the works in the 80s and 90s, it can be said that the types of non-figurative sculptures include a variety of works, which can be divided into subgroups of architectural volumes, volumes of Geometric and written volumes. Figurative human sculptures are also classified into real and imaginary subgroups. Imaginary sculptures include works that, despite the human form, do not have an example in reality and are made based on mental imaginations. In the 80s, the largest number of statues belong to imaginary statues (celebrities), but in the 90s, we are faced with the spread of real statues of scientific figures and martyrs of the Islamic Revolution and war. The results indicate that in the 80s and 90s, most of the sculptures were figurative. Also, the main functions of these urban sculptures include raising the level of society's awareness (transmitting cultural and religious concepts and values), creating visual beauty, giving identity to a place, inducing a sense of place, evoking special events, retelling culture and showing religious affiliations. and value, strengthening and intensifying the centrality of the square, giving meaning to the naming of the square or place, creating an urban sign and symbol, and creating a sense of belonging and peace.

Keywords: urban element, sculpture, function and performance, morphology.

[1] Email: 3pid.tadrisi@gmail.com
[2] Email: m.mohammadi@soore.ac.ir
How to cite: Tadris Hasani, S., Mohammadi, M. (2022). 'Analysis of the sculptures of the 80s and 90s in Tehran with the approach of morphology and function', Journal of Applied Arts, 2(2), pp.20 -45. doi: 10.22075/aaj.2023.29417.1167

تحلیل مجسمه‌های دهۀ ۸۰ و ۹۰ شهر تهران با رویکرد فرم‌شناسی و کارکرد

صدیقه تدریس حسنی[۱]، مهدی محمدی[۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه صنایع دستی و هنر اسلامی، دانشکدۀ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

[۲] استادیار، گروه صنایع دستی و هنر اسلامی، دانشکدۀ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.(نویسنده مسئول)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۰۴ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۱۶ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۲۶)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.29417.1167

چکیده

در طول دوره‌های مختلف تاریخ معاصر شهر تهران، حجم‌ها و مجسمه‌های شهری میدان‌ها همواره از ویژگی‌هایی برخوردار بوده است که کشف چیستی و چرایی حضور آن‌ها در فضای شهری، می‌تواند به خوانش زیبایی‌شناسانۀ آثار، کمک شایانی کند. نخستین گام در تسهیل این خوانش و تحلیل‌ها، گونه‌شناسی مجسمه‌های هر دوره بر اساس فرم و ریخت و کارکرد و عملکرد آن‌هاست. هدف اصلی پژوهش حاضر، بررسی مجسمه‌های شهری از منظر زیبایی‌شناسی (فرم‌شناسی) و کارکرد است. این پژوهش به‌لحاظ هدف، کاربردی محسوب می‌شود. جامعۀ آماری پژوهش حاضر، مجسمه‌ها و المان‌های شهری تهران طی دهۀ ۸۰ و ۹۰ است (۲۱۹ مجسمه). برای تحلیل نیز ۲۰ نمونه انتخاب شده است. با بررسی و گونه‌شناسی آثار در دو دهۀ ۸۰ و ۹۰ می‌توان گفت گونه‌های مجسمه‌های غیرفیگوراتیو، تنوعی از آثار را در بر می‌گیرد که بر اساس فرم بیانی آن‌ها تقسیم‌پذیر به زیرگروه‌های حجم معماری، حجم‌های هندسی و حجم‌های نوشتاری است. مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی نیز به دو زیرگروه واقعی و خیالی طبقه‌بندی شده است. مجسمه‌های خیالی، آثاری را شامل می‌شود که به‌رغم فرم انسانی، مصداقی در واقعیت ندارند و بر اساس تخیلات ذهنی ساخته شده‌اند. در دهۀ ۸۰ بیشترین تعداد مجسمه‌ها به مجسمه‌های خیالی (مشاهیر) تعلق دارد؛ ولی در دهۀ ۹۰ با رواج مجسمه‌های واقعی از شخصیت‌های علمی و شهدای انقلاب اسلامی و جنگ روبه‌رو هستیم. نتایج حاکی از آن است که در دهۀ ۸۰ و ۹۰ بیشتر مجسمه‌ها از فرم فیگوراتیو برخوردار بوده‌اند. همچنین بیشتر کارکردهای این مجسمه‌های شهری، شامل ارتقای سطح آگاهی جامعه (انتقال مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و مذهبی)، ایجاد زیبایی بصری، هویت‌بخشی به مکان، القای حس مکان‌نمایی، تداعی رویدادهای خاص، بازخوانی فرهنگ و نمایش تعلقات دینی و ارزشی، تقویت و تشدید مرکزیت و میدان، معنابخشی به نام‌گذاری میدان یا مکان، ایجاد یک نشانه و نماد شهری و ایجاد حس تعلق‌خاطر و آرامش بوده است.

[1] Email: 3pid.tadrisi@gmail.com
[2] Email: m.mohammadi@soore.ac.ir

روش ارجاع به این مقاله: تدریس حسنی، صدیقه، محمدی، مهدی. (۱۴۰۱). تحلیل مجسمه های دهه ۸۰ و ۹۰ شهر تهران با رویکرد فرم شناسی و کارکرد. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۲)، ۴۵ -۲۰. doi: 10.22075/aaj.2023.29417.1167

واژه‌های کلیدی: المان شهری، مجسمه‌سازی، کارکرد و عملکرد، فرم‌شناسی.

مقدّمه

فضای شهری، بخشی از فضاهای باز و عمومی شهرها هستند که به‌عنوان تبلور ماهیت زندگی جمعی تلقی می‌شوند؛ یعنی جایی که شهروندان در آن حضور دارند. فضای شهری، صحنه‌ای است که داستان زندگی جمعی در آن گشوده می‌شود. فضایی است که به همهٔ مردم اجازه می‌دهد به آن دسترسی داشته باشند و در آن فعالیت کنند. فضاهای باز عمومی، امکان انگیزش و انتخاب آزاد میان رفتارها، حرکت‌ها و اکتشاف بصری را برای تعداد معنی‌داری از مردم شهر فراهم می‌آورند. به عبارتی، فضای منعطفی است که به‌راحتی با گوناگونی رفتارها تطبیق می‌یابد و زمینه‌ای خنثی ولی القاکننده را برای کنش‌های خودانگیخته فراهم می‌آورد. همچنین خیابان در معنای امروزی (که مجسمه‌های شهری نقشی تعیین‌کننده در آن ایفا می‌کنند) به مفهوم فضایی شهری و محملی برای فرایندهای اجتماعی-مکانی تلقی می‌شود (رشاد، ۱۳۹۴: ۸۴). در این میان، مجسمه‌های شهری می‌توانند در رسیدن افراد به آرامش و توانایی بصری بهتر و جلوگیری از هرج‌ومرج بصری سودمند باشند. مجسمه‌های شهری از لحاظ تعداد مخاطبانشان، با مجسمه‌هایی که برای آتلیه‌ها و موزه‌ها در نظر گرفته می‌شوند و مخاطب خاص اندک دارند، بسیار متفاوت هستند؛ زیرا این نوع مجسمه‌سازی، هنری است که برای فضای عمومی خلق شده است؛ ازاین‌رو باید به‌گونه‌ای باشد که از سوی مردم که مخاطب اصلی آن هستند، درک‌پذیر باشد و بتواند پیام و مفهومش را به‌راحتی به مخاطبان خود انتقال دهد. نصب مجسمه در فضاهای عمومی می‌تواند موجب تقویت شکل‌گیری تصویر ذهنی در شهروندان شود؛ به‌طوری که با شنیدن نام مکان مدّنظر، بلافاصله مجسمه و مفهوم آن در ذهن تداعی شود (همان، ۱۳۹۵: ۲).

میدان حر، مثال خوبی از یک مجسمه شهری با این ویژگی است که با پیشینهٔ تاریخی‌اش بر ارزش آن می‌افزایدهٔ مجسمهٔ گشتاسب و اژدها نشان‌دهندهٔ پیروزی خیر بر شر است که به مناسبت الحاق مجدد آذربایجان به ایران در این میدان نصب شده است. برای ورود به موضوع، خوب است بدانیم در دورهٔ معاصر، استفاده از مجسمه‌های شهری بر معنادهی به فضای زیستی شهرنشینان پررنگ شده و تسلط می‌یابد. در این میان، شهرهای ایران نیز بی‌بهره نبوده و در اثر ورود مدرنیسم از دههٔ چهل قرن اخیر به ایران، به‌تدریج به این حوزه راه می‌یابند. از مهم‌ترین شهرها، تهران به‌عنوان پایتخت کشور مطرح بوده که حوادث و رویدادهای سنتی و آوانگارد بسیاری را تجربه کرده است و با ورود شهرسازی و معماری جدید، تعریف خیابان و میدان، امری اجتناب‌ناپذیر بوده است.

اولین حضور حجم شهری در میدان‌های تهران و تلاش برای نصب المان و حجم شهری به تبعیت از الگوهای غربی، به دورهٔ قاجار برمی‌گردد که در دوره‌های بعد، تبدیل به یک سنت در تزیین میدان‌ها می‌شود. در طول دوره‌های مختلف تاریخ معاصر شهر تهران، حجم‌ها و مجسمه‌های شهری میدان‌ها همواره از ویژگی‌هایی برخوردار بوده است که کشف چیستی و چرایی حضور آن‌ها در فضای شهری، می‌تواند به خوانش زیبایی‌شناسانه آثار، کمک شایانی کند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۰: ۶۷).

بیشتر پژوهش‌ها در بررسی المان‌های حجمی و مجسمه‌ها صرفاً به ارزیابی و نقد آن‌ها معطوف می‌شود

که در خصوص المان‌های حجمی شهر تهران، ضمن تبدیل به رویکرد رایج و اغلب سلیقه‌ای، باعث فاصله‌گرفتن از درک ماهیت آن‌ها شده است. مسئله اینجاست که اگر ماهیت مجسمهٔ شهری میدان‌ها در تهران، در طول دوران به‌درستی شناخته نشود، نمی‌توان تصمیمات آگاهانه در حوزهٔ مدیریت، خلق و انتخاب اثر اتخاذ کرد و به‌دنبال آن، تأثیرات هنر شهری، ازجمله زیباسازی فضای شهری، ارتقای سطح سواد بصری شهروندان و افزایش کیفیت فضای حیات جمعی را انتظار داشت. بنابراین تا از چگونگی روند و تجربیات شکل‌گیری مجسمهٔ شهری، شناختی حاصل نشود، هنرمندان، شهروندان (به‌عنوان مخاطب)، منتقدان، مفسران و حتی کارفرمایان نمی‌توانند درک درستی از خلق، کاربرد، تفسیر، نقد و داوری داشته باشند و اینجاست که اغلب اِعمال سلیقه و نظرهای شخصی، مبنا قرار می‌گیرد (سمندوک، ۱۳۸۹: ۷۳).

نخستین گام در تسهیل این خوانش و تحلیل‌ها، گونه‌شناسی مجسمه‌های هر دوره بر اساس فرم و ریخت و کارکرد و عملکرد آن‌هاست. پژوهش حاضر به‌دنبال پاسخ گویی به دو سؤال اصلی است که فرم مجسمه‌های شهری دههٔ ۸۰ و ۹۰ تهران چگونه بوده و این مجسمه‌ها چه کارکردی داشته‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

پوراصغریان (۱۳۸۷)، در مقاله‌اش با عنوان «مجسمه‌سازی در فضاهای شهری ایران»، چاپ‌شده در نشریهٔ نگره، بر تأثیرات مجسمه در فضاهای شهری پرداخته و بیان کرده است که المان‌های شهری می‌تواند پاسخ‌گوی نیازها و منافع عمومی، ازجمله زیباسازی فضای شهری، کمک به انسجام و یکپارچگی عرصه‌های عمومی، کاستن از کشمکش‌ها و ناهنجاری‌های بصری، خوانایی شهری، بازخوانی فرهنگی رویدادها و ارتقای دانش عمومی افراد باشند. همچنین این محقق، توزیع مناسب احجام در مناطق شهری و هماهنگی با محیط، اندازه و ابعاد اثر، شرایط طبیعی و توجه به شاخص‌ها و معیارهای مطلوب را ازجمله دلایل موفقیت در ایجاد المان‌های شهری معرفی کرده است.

موسیوند (۱۳۸۹)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «پژوهشی پیرامون بررسی فرم مجسمه‌های شهری و ارتباط آن با فضای محیطی» بیان می‌کند شهرهای امروزی، سرشار از عناصر و آرایه‌های نامناسب و آشفته هستند و شهروندان به نوعی غرق در این همه آشفتگی، نیازمند مواجهه با فضاهایی مناسب، زیبا و هماهنگ با محیط خود هستند. بی‌شک ورود هنر و به‌ویژه مجسمه‌های شهری به فضاهای شهری، یکی از مناسب‌ترین راه‌حل‌ها برای زیباسازی محیط و ساختن فضاهایی جهت تمرکز و تعامل شهروندان در شهرهاست. آنچه در این زمینه بسیار حائز اهمیت است، خوانایی و تناسب فرم این آثار حجمی با فضاهای محیطی خود است. اگر این هماهنگی و تناسب صورت پذیرد، مجسمه در فضای شهری مدّنظر به شیوه‌ای هماهنگ قرار می‌گیرد و البته شهروندان هم می‌توانند به‌خوبی با آن ارتباط برقرار کنند.

پورمند و موسیوند (۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان «مجسمه‌سازی در فضای شهری»، چاپ شده در مجلهٔ هنرهای زیبا، معتقدند اگر این آثار هماهنگ و متناسب با فضای محیطی خود باشند، شهروندان می‌توانند به‌خوبی با آن‌ها ارتباط برقرار کرده و درک و سلیقهٔ زیباشناسانهٔ آنان نیز ارتقا می‌یابد. در این زمینه، علاوه بر مهارت هنرمند در خلق یک اثر و المان حجمی زیبا و متناسب، شناخت فضاهای شهری

و تسلط هنرمند به آن نیز می‌تواند به توفیق هرچه بیشتر اثر بینجامد.

بصیری (۱۳۸۹) در پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد خود با عنوان «نسبت معماری و مجسمه‌سازی» می‌گوید معماری، علم و هنر شکل‌بخشی به فضای زیست و مجسمه‌سازی هنر هم‌گذاری یا شکل‌دهی به اشیاست و ممکن است در هر اندازه یا با هر مصالحی انجام گیرد. می‌توان گفت رابطۀ فرم و فضا مفهوم کلی مجسمه‌سازی و معماری است. تبلور ایده‌های یک معمار و یک مجسمه‌ساز، با حجم عینیت می‌یابد و بیان می‌شود؛ بنابراین اگر خاستگاه‌های این ایده‌ها نیز از سرچشمه‌های واحدی نشئت بگیرد، بی‌گمان به نتایجی شبیه هم منجر خواهد شد. پیکره‌سازان و معماران، هر دو با فرم و فضا سروکار دارند. هرچند این فرم‌ها در محیط فیزیکی، مقیاس‌های متفاوتی داشته باشند، آن‌ها می‌توانند از تجربیات یکدیگر استفاده کنند. مجسمه به‌وسیلۀ فضا محدود شده و معماری، فضا را محدود می‌سازد؛ اما زبان مشترکی باهم دارند.

مهدی‌زاده جعفری (۱۳۹۰) در پژوهش خود با عنوان «تحلیل قابلیت‌های نقاشانه در آثار مجسمه‌سازان معاصر انگلستان (۱۹۶۰-۲۰۱۰م)» بیان می‌کند که به‌کارگیری ویژگی‌های نقاشی به‌طور مشخص در فضای حجمی، مجسمه‌ها و چیدمان‌ها را شامل می‌شود؛ ازاین‌رو برخلاف نگرش سنتی و کلاسیک، جهانی تازه در تعریف فرم، فضا و محتوا را در فضای سه‌بُعدی مجسمه مطرح می‌سازد. در همین زمینه، به چگونگی بسط‌یافتن دامنۀ سبک‌های هنری و نبودِ قطعیت در تعریف مرزبندی‌های سنتی اشاره شده است؛ به‌گونه‌ای که مجسمه‌سازی معاصر برای درنوردیدن و کشف هرچه بیشتر ابعاد فضا، از تعریف ساده و کلاسیک خود، پا را فراتر می‌گذارد.

خسروی‌فر (۱۳۹۱)، در مقالۀ «مطالعۀ تطبیقی گرایشات فیگوراتیو در مجسمه‌سازی مدرن و پست‌مدرن»، چاپ‌شده در دوفصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه، بیان می‌کند که تاریخ هنر از آغاز تاکنون، شاهد حضور فیگور انسان در عرصه‌های مختلف، از هنرهای کاربردی گرفته تا نقاشی و به‌خصوص مجسمه‌سازی بوده است. در بسیاری از دوره‌های تاریخی، این تصویر گرایش به واقع‌گرایی دارد، تا اینکه در اوایل قرن بیستم، هنرمندان از این نوع نمایش واقع‌گرایانه رخ برمی‌تابند و به انتزاع روی می‌آورند. در این پژوهش، نگارنده سعی کرده نحوۀ به تصویر کشیدن پیکر انسان را در مجسمه‌های دورۀ مدرن و پست‌مدرن و تحولات مبانی زیبایی‌شناسی ناشی از این گذار از دوره‌ای به دوۀ دیگر را از طریق بیان گزیده‌ای از دیدگاه‌ها، مؤلفه‌ها و نظریات مطرح برخی متفکران و صاحب‌نظران در این حوزه بررسی کند. وی در پایان، نتیجه‌گیری کرده که تأثیر تفکرات و شرایط حاکم بر یک جامعه و همچنین تغییرات فرهنگی و جنبش‌های اجتماعی در عرصۀ هنر و نحوۀ ارائۀ اثر هنری، تأثیر بسزایی داشته است.

شمسی‌زاده (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «نسبت میان مجسمه با محیط و مخاطب»، میزان موفقیت مجسمۀ شهری را به زمینه‌گرایی اثر و هم‌خوانی آن با فرصت‌های ارائه‌شدۀ محیطی وابسته می‌داند. ارتباط میان مجسمه و فضا و نسبت حاکم میان شاخصه‌های فیزیکی (ابعاد و جنس) و غیرفیزیکی (موضوع، سبک و کارکرد) مجسمه که در فرایند خلق اثر، منجر به ایجاد شاخصه‌های ذهنی منظر شهر ازجمله هویت و خاطرۀ ذهنی مشترک و حس تعلق می‌شود، با مکان نصب اثر که شامل سه رکن محیط، معماری و مخاطب است، از

عوامل تأثیرگذار در قابلیت پذیرش المان حجمی به‌عنوان مصداقی از هنر شهری است.

مهری ثابت (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی نقش المان (نماد) و مجسمه در هویت شهری»، معتقد است کم‌رنگ‌شدن نشان‌های بومی در فضای فعلی شهرهای کشور، نوعی تشویش ذهنی و غریبانگی شهروندان در محیط زندگی شهری را به وجود آورده است که انتخاب و معرفی نمادها و نشانه‌هایی برگرفته از پیشینهٔ تاریخی و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن شهر می‌تواند کمک‌رسان باشد.

عادلوند، سلحشور و قلیچ‌خانی (۱۳۹۴) در مقالهٔ خود با عنوان «مجسمهٔ میادین تهران از اقتدرگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی»، چاپ‌شده در مجلهٔ منظر، می‌گویند مجسمهٔ شهری با خروج از انحصار موزه و گالری، پا به عرصهٔ منظر شهری گذاشت تا ضمن کمک به خوانایی شهر، در ارتقای کیفیت بصری آن نیز ایفای نقش کند. در این خصوص، توجه به ذهنیت مخاطب، تاریخ و زمینه، اصولی مهم در موفقیت مجسمه برای نیل به اهداف فوق شناخته می‌شود. به نظر می‌رسد حضور مجسمه در میدان‌های تهران، از دورهٔ پهلوی اول تا امروز، روندی از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی را طی کرده است؛ به‌طوری که اقتدار حاکمیت در دوران پهلوی اول و دوم در بازنمایی واقع‌گرای پیکرهٔ خاندان پهلوی و مشاهیر نمود پیدا می‌کند و از دههٔ ۸۰ تا امروز، با الگوبرداری از زیبایی‌شناسی مدرنیستی، از رویکرد انتزاعی و فردگرا تبعیت می‌کند. بنابراین شاید بتوان گفت مجسمهٔ میدان‌ها به‌عنوان نشانهٔ شهری، با جدایی‌گزینی از زمینه و تاریخ و بدون توجه به مخاطب، روند تکاملی به‌سمت نمادین‌شدن را طی نکرده و با انتزاع‌گرایی، از معنابخشی به محیط فاصله گرفته است.

وظیفه‌شناس و ظفرمند (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های فرمی مجسمه‌سازی در دوران مدرن»، چاپ‌شده در مجلهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، مدرنیسم را در محدودهٔ جنبش‌های هنرهای تجسمی، طی سال‌های ۱۸۹۰ تا۱۹۵۰ بررسی کرده‌اند. برای شناخت هرچه بیشتر ویژگی‌های مجسمه‌سازی مدرن، آثار هنرمندان برجستهٔ این دوران بررسی و ویژگی‌های زیباشناختی آن‌ها شناسایی شده است. بر اساس این ویژگی‌ها، معیارهای تجزیه و تحلیلی فرمی تعریف شده‌اند که به روش افتراق معنایی در سه گروه دوقطبی (انتزاعی-بازنمایانه، هندسی-ارگانیک، و انسانی-غیرانسانی) قرار گرفته‌اند. بررسی مجسمه‌های دوران مدرن نشان می‌دهد به‌طور کلی، در این دوران، بیشترین سهم متعلق به آثاری است که فرم بازنمایانه-ارگانیک و انسانی داشته و کمترین آثار متعلق به فرم‌های انتزاعی و غیرانسانی بوده است.

رهبرنیا و خبیری (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های «مکان ویژه» در سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد»، چاپ‌شده در فصلنامهٔ فرهنگ یزد، می گویند هنر «مکان ویژه»، گونه‌ای از هنر است که ماهیت آن در فرم و معنا با مکانی که در آن قرار گرفته، گره خورده است. بررسی این سمپوزیوم نشان می‌دهد علاوه بر نمایش ویژگی‌های فرهنگی و اقلیمی شهر یزد، مخاطب اثر خود را به چالشی فکری برای ادراک جدیدی از آثار تاریخی شهر یزد دعوت می‌کند. نتیجهٔ بررسی مؤلفه‌های هنر مکان ویژه نشان می‌دهد که بسیاری از ویژگی‌های سمپوزیوم خشت خام، ازجمله استفاده ا زخشت خام به‌عنوان مصالح سنتی یزد، آزادی مخاطب و اجرای آثار در بازهٔ زمانی

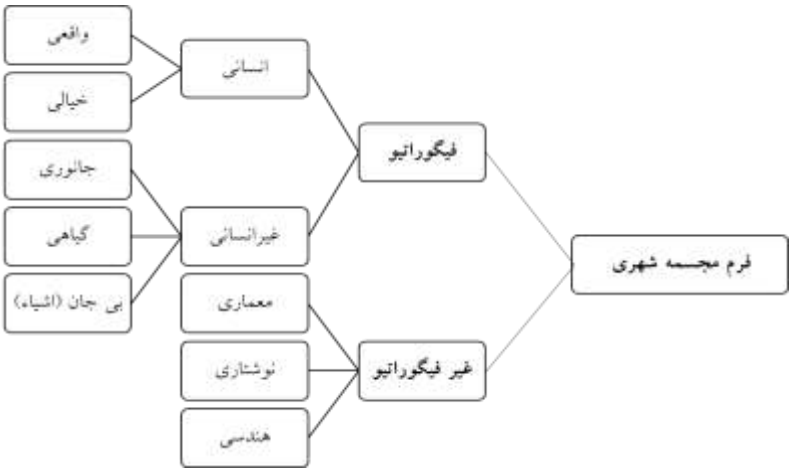
مشخص با هنر مکان ویژه مطابقت دارد. بنابراین با ترکیبی از گونه‌های هنری جدید در فضاهای شهری و شکل‌گیری کنش و واکنش میان مخاطب و مکان، می‌توان فضای ساکن شهرهای تاریخی را به بستر تعاملی تبدیل کرد.

وجه تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های انجام‌شدۀ دیگر، در گسترۀ پوشش و تعداد نمونۀ بررسی‌شده، شیوۀ تحلیل (تحلیل آماری همراه با تحلیل معناشناختی)، بررسی فرم‌شناسی و کارکردی از مجسمه‌های شهری تهران و دورۀ مدّنظر است.

روش پژوهش

این پژوهش به‌لحاظ هدف، چون در جست‌وجوی فرم‌شناسی، کارکرد و عملکرد المان‌های شهری دهۀ ۸۰ و ۹۰ تهران بوده و نگاه مخاطب در پی یافتن روابط میان ویژگی‌های اثر و مخاطب است و همچنین به‌دلیل استفاده از نتایج آن در طراحی المان‌های شهری، می‌توان آن را تحقیق کاربردی محسوب کرد. روش این پژوهش، توصیفی-کیفی است و با سازمان‌دهی توصیفی و تحلیلی روش استقرا از مجسمه‌های شهری، با نگرش تاریخی به استنتاج دست می‌یابد. جامعۀ آماری در این تحقیق، شامل مجسمه‌ها و المان‌های شهری شهر تهران طی دهۀ ۸۰ و ۹۰ شمسی است (۲۱۹ مجسمۀ معرفی‌شده از سوی سازمان زیباسازی شهرداری تهران، کتاب مجسمه‌های تهران). شیوۀ نمونه‌گیری پژوهش حاضر، غیرتصادفی و انتخابی است. در نمونه‌گیری غیرتصادفی، انتخاب نمونه بر اساس قوانین احتمالات صورت نمی‌گیرد و نمونه به کمک قضاوت انسانی حاصل می‌شود. تعداد نمونۀ پژوهش حاضر ۲۰ نمونه است (برای هر دهه، ۱۰ نمونه بر اساس طبقات انتخاب شده است).

مدل پژوهش، نمایانگر شیوۀ بررسی و تحلیل مؤلفه‌های فرم‌شناسی در مجسمه‌های شهری دهۀ ۸۰ و ۹۰ شهر تهران است.



شکل ۱- مدل پژوهش (منبع: نگارندگان)

روش گردآوری اطلاعات پژوهش حاضر از دو بخش تشکیل شده است. برای بررسی ادبیات موضوعی تحقیق به‌طور عمده از کتاب‌ها، مقالات و منابع لاتین و فارسی حاصل از جست‌وجو در اینترنت، بانک‌ها و منابع اطلاعاتی و کتابخانه‌ها استفاده شده است. همچنین به‌منظور جمع‌آوری اطلاعات مدبنظر و

سنجش آن‌ها، از مطالعات میدانی و بررسی آمار و اطلاعات سازمان زیباسازی درخصوص مجسمه‌های شهری دهۀ ۸۰ و ۹۰ تهران استفاده شده است.

مبانی نظری پژوهش

تاریخچۀ مجسمه‌سازی در ایران

مجسمه‌سازی ایران در عصر معاصر، با الگوبرداری از نحوۀ نگرش تجسمی کشورهای پیشرفته هم‌زمان بوده است. دیدگاه‌های رایج تجسمی مردم ایران در حوزۀ مجسمه‌سازی، به زمان سفر شاهان قاجار به غرب برمی‌گردد و در حدود دهۀ ۱۳۱۰ هجری شمسی، اولین گام توسط مجسمه‌سازان معاصر، همچون ابوالحسن صدیقی و علی‌اکبر صنعتی به شیوه‌های کلاسیک برداشته می‌شود. حرکت به‌سوی صنعتی‌شدن و تأثیر شرایط جنگ جهانی دوم و اندیشه‌های فلسفی و فکری جدید و تأسیس دانشکده‌های هنری و رایج‌شدن رشتۀ هنرهای تزیینی و نیز توسعۀ مجسمه‌سازی و تربیت هنرمندان، مقدمه‌ای بر مجسمه‌سازی معاصر ایران می‌شود (ایلدوستی، ۱۳۹۳: ۲۴).

پیشرفت و توسعۀ تکنولوژی و زمینه‌های رایج فکری، باعث خلق آثار حجمی مبتنی بر ذهنیات، ارزش‌ها، آرمان‌ها و سیاست‌های حاکم شده است و وقوع حوادث تاریخی نیز در این قضیه بی‌اثر نبوده است.

پیشرفت صنعت چاپ، توسعۀ صنایع، برنامه‌های اقتصادی و... نقش مهمی داشته‌اند. مجسمه‌سازی معاصر ایران نیز در پی سفر ناصرالدین شاه به اروپا، با نوعی تندیس‌گرایی کلاسیک شهری، توسط مجسمه‌ساز دربار، علی‌اکبر حجار مصور، آغاز شده است. میرزا علی‌اکبر حجار از دانش‌آموختگان دارالفنون بود که بعدها برای آموزش پیکره‌سازی به اروپا رفت.

مجسمه‌سازی معاصر ایران تأثیرات گوناگونی را با توجه به تغییرات اجتماعی و فرهنگی بعد از انقلاب مشروطه و حضور مدرنیزاسیون به خود دید و به‌صورت حرفه‌ای، از شاگردان کمال‌الملک آغاز شد (ایلدوستی، ۲۸:۱۳۹۳).

ابوالحسن صدیقی (۱۲۷۶-۱۳۷۴) اولین مجسمه‌ساز حرفه‌ای معاصر ایران، شاگرد کمال‌الملک در مدرسۀ صنایع مستظرفه و دانش‌آموختۀ رشتۀ مجسمه‌سازی مدرسۀ هنرهای زیبا بود. او از بانیان مجسمه‌سازی در دانشگاه تهران و دانشکدۀ هنرهای زیبا بود. او به کار نقاشی نیز پرداخته، ولی در عرصۀ مجسمه‌سازی آگاهانه به اصول نئوکلاسیسم و تجسم شخصیت‌ها روی آورده است. از آثار مشهور او، مجسمۀ فردوسی در *پارک ویلا بورگزۀ رم*، ساخت مجسمه‌های مفاخر ایران، فرشته عدالت کاخ دادگستری، نقش‌برجسته‌های سه خوان رستم در سردر زورخانۀ بانک ملی ایران و... است (انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران، ۱۳۷۳).

علی‌اکبر صنعتی (۱۲۹۵-۱۳۸۵) از شاگردان ابوالحسن صدیقی را می‌توان هنرمند واقع‌گرایی نامید که موضوعات خاص خود را مستقیم از مردم کوچه و بازار می‌گرفته و در نمایش حالت و حرکات آناتومی بدن، تبحر خاصی داشته است. پردازش رمانتیک در آثار صنعتی، مهم‌ترین نکته‌ای است که در نگاه اول، نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند.

نوگرایی در مجسمه‌سازی معاصر ایران، از زمان تأسیس دانشکدۀ هنرهای زیبا و تحت‌تأثیر استادان نوگرای بازگشته از غرب شتاب گرفت. ایجاد تحول و ظهور مدرنیسم در هنرهای تجسمی ایران و گرایش

مدرن، با حرکات دوسویه و بازسازی نظام سنتی و ایجاد گالری و انجمن‌های هنری، مثل خروس جنگی، گرایش‌های جدیدی را موجب شد. برپایی اولین دوسالانهٔ مارکو گریگوریان در ۲۵فروردین۱۳۳۷ در کاخ ابیض نیز بی‌تأثیر نبوده است (همان).

برپایی اولین دوسالانهٔ تهران به‌عنوان حرکت مهم در جهت ارتقای هنرهای تجسمی ایران به شمار می‌آید و ظهور مجسمه‌سازی نوگرای معاصر را به آن نسبت می‌دهند. ارائهٔ آثار با ایده و اجرای جدید، نشان این حرکت بود.

حضور نقاشان مجسمه‌ساز، مثل محسن وزیری‌مقدم، اصغر محمدی، مسعود عربشاهی و بهمن محصص، با مضامین گوناگون، گرایش‌ها و تحولات را ایجاد کرد. آغاز دپارتمان مجسمه‌سازی دانشکده با لیلت تریان که هنرآموخته از مدرسهٔ بوزار پاریس بود، فعالیت خود را آغاز کرد. دومین دوسالانهٔ تهران نیز در سال ۱۳۳۹ باعث رواج نوع تازه‌ای از هنرهای رسمی شد که به‌خاطر حمایت بالاترین مقامات حکومتی و دستگاه‌های دولتی و مؤسسات بخش خصوصی و... باعث رشد هرچه بیشتر آن شد. در این دوره، تلاش برای آفرینش آثار مدرن، اما با هویت ملی و نوعی بازگشت به فرهنگ خودی دیده می‌شود. در سال ۱۳۴۱ مکتبی به‌نام سقاخانه شکل گرفت که در آن، گروهی نقاش و مجسمه‌ساز با هدف احیای عناصر و نقش‌مایه‌های سنتی و اسلامی و استفاده از خطوط فارسی و تلفیق آن با هنر مدرن فعالیت می‌کردند. زنده‌رودی، قندیز، پیلارام، تناولی، عربشاهی، ژازه طباطبایی، اویسی و صادق تبریزی جزو این گروه به شمار می‌رفتند. آن‌ها با هدفی مشخص و بومی، با بهره‌گیری از سیستم ارزش معاصر و تلقین هنر گذشته، برای ایجاد مکتبی ملی و ایرانی با ترکیبی از مواد محلی و بومی، موج جدیدی از سنت و مدرنیسم را رایج کردند (باقری‌فرد، ۷۵:۱۳۹۴).

لیلت تریان، اولین زن مجسمه‌ساز حرفه‌ای ایران، فارغ‌التحصیل آموختهٔ بوزار پاریس بود که بیشتر آثار او از فضای فیگوراتیو و امپرسیونیستی بهره گرفته است. از شاخصه‌های اصلی سطوح پیکره‌های گلی و گچی و استفاده از سیم و گچ و نیز ارائهٔ کار به‌صورت مجموعه‌ای و ترکیب‌بندی گوناگون از عناصر و فضا و حرکت نیز از شاخصه‌های کار اوست. تأکید او علاوه بر شیوهٔ انتزاعی به‌صورت کلی و گریز از جزئیات، به طراحی کلی از فرم اهمیت می‌داد (بصیری، ۵۴:۱۳۸۹).

از مجسمه‌سازان معاصر می‌توان به پرویز تناولی، دانش‌آموختهٔ هنرستان هنرهای زیبای تهران و پس از آن، آکادمی هنرهای زیبای گارا در میلان اشاره کرد. استفاده از خطوط و نقش‌مایه‌های سنتی، پنجره‌های مشبک و به‌طور کلی، تلفیقی از عناصر سنتی و بومی با اشکال مدرن، از مشخصه‌های این شیوه بود. تناولی در سال ۱۳۶۷ گروه پنج را همراه با بهمن محصص، سهراب سپهری و سعیدی زنده‌رودی تشکیل داد. او آثار خود را آمیزه‌ای از تأثیر معماری اسلامی و شعر می‌داند. پنجره‌ها و روزنه‌های مشبک تندیس‌هایش مانند پنجره‌های سقاخانه، شبکه‌هایی برای انتقال نور به قفس‌ها و یادآور ضریح امامزاده‌ها هستند (موسیوند، ۵۴:۱۳۸۹). او علاقه‌مندی خود را به هندسه، با سر هم کردن احجام و مکعب‌ها و استوانه‌هایش به اندازه‌های متفاوت، برای ایجاد یک پیکره بیان می‌کند و با تزیین سطوح حجم‌ها و نقوش اسلیمی و خطوط، مجسمه‌هایش را همچون بناهای اسلامی می‌آراید. توجه به نهادهای آشنای برگرفته از باورهای عامیانه، اساس کار او را تشکیل می‌دهد؛ مانند شیر آب که

نشانی از سقاخانه است و قفس که تمثیلی از قفسه سینه یا ضریح است.

از مضامین محبوب تناولی می‌توان به نبی، شاه، آهو و پرنده اشاره کرد. او هنرمندی است که علاوه بر فرم، به محتوای آثار، اهمیت زیادی می‌دهد. متکی‌بودن به فرم و فضا، از مشخصه‌های تناولی است. در ارزیابی عناصر به‌کاررفته در آثار او، تأکید بر جنبه‌های بصری خاص دیده می‌شود. هنرمند برای توصیف ذهنیت خویش، از طریق استفاده از نمادها و علائم معنی‌دار، تظاهرات بصری جدید پدید آورده است. بدیهی است در اغلب کارهای پرویز تناولی، توزیع علائم و خطوط روی پیکره‌ها در جهتی منظم با فرم و فضاست و در صور کنده‌کاری روی سطوح، نمایانگر جنبه‌های زیباشناسانه و البته مفهومی بوده و در صور ایجاد فرم‌های پیش‌آمده و فرورفته یا مشبک، بر هماهنگی و ارتباط فضایی تأکید داشته است.

در طراحی این پیکره‌ها علاوه بر بازآفرینی موتیف‌های معماری اسلامی، آرشیوی از تزیینات و نقوش دیده می‌شود. علاوه بر جنبه‌های تزیینی پیکره‌های تناولی، سادگی و کیفیت آن‌ها چشمگیر است. تجارب ساختاری مجسمه‌های تناولی، آمیزه‌ای از حجم و نور هستند؛ چنان‌که خود او می‌گوید، پیکره‌هایش بر مبنای ساختاری و معمارانه آفریده شده‌اند؛ بنابراین نیاز به وجود پنجره‌هایی برای انتقال نور در آن‌ها احساس می‌شود.

اجزای تشکیل‌دهندهٔ پیکره‌های تناولی، عموماً تابع یک نظم هندسی خاص هستند. او اغلب از الگوهای شبکه‌ای و یکنواخت در یک قالب هندسی، استفاده زیادی کرده است. این سطوح مشبک، علاوه بر دیدگاه شاعرانهٔ هنرمند مبنی بر انتقال نور، تداوم دید مخاطب را ممکن ساخته و یادآور فضای زیارتگاه‌هاست.

مجسمه‌های تناولی مجموعه‌ای از عناصر بصری سازمان‌یافته‌اند و بر استعداد خالق خویش صحه می‌گذارند. آثار تناولی، تداعی‌کنندهٔ دنیای صنعتی و مدرنیته است که در آن‌ها ویژگی‌های فردی نیز لحاظ شده است. اگرچه در فرم کلی برخی پیکره‌ها می‌توان شباهت‌هایی را یافت، تفاوت‌های آشکار آن‌ها در جزئیات، نشان از تلاش هنرمند برای خلق عناصر بدیع دارد (موسیوند، ۵۶:۱۳۸۹).

مجسمه‌سازی شهری

مجسمه‌سازی شهری، یک هنر پویای اجتماعی است که در صورت هدایت صحیح می‌تواند پاسخ‌گویی به نیازها و منافع عمومی را به همراه داشته باشد. قلمرو این هنر می‌تواند گسترهٔ یک شهر باشد و دربرگیرندهٔ اهداف متنوعی همچون زیباسازی فضای شهری، کمک به انسجام و یکپارچگی عرصه‌های عمومی، کاستن از کشمکش‌ها و ناهنجاری‌های بصری خوانایی شهری، بازخوانی فرهنگی رویدادها و ارتقای دانش عمومی افراد باشد.

توزیع مناسب احجام در همهٔ سطوح شهر و هماهنگی با محیط، در به‌کارگیری مناسب از موقعیت مکانی و اندازه و ابعاد اثر و شرایط طبیعی و توجه به شاخص‌ها و معیارهای مطلوب رخ می‌نماید (روح‌الامینی، ۸۴:۱۳۹۱). امروزه به‌دلیل تغییر در شیوهٔ زندگی و توسعهٔ شهرها، کمبود فضاهایی که نقش تلطیفی و زیباسازی را به عهده دارند، سبب تنزل کیفیت زندگی شده است. استفادهٔ هدفمند و آگاهانه از مجسمه‌های شهری، در رفع مشکلات موجود، مؤثر بوده و می‌تواند به‌صورت یک روند تکاملی و مستمر تحقق پذیرد.

استقرار احجام در فضاهای عمومی، در پی سفر شاهان قاجار به غرب، در ایران متداول شد. اولین مجسمه‌های

شهری ایران، پیکرۀ ناصرالدین شاه سوار بر اسب بود که توسط مجسمه‌ساز درباری وی، علی‌اکبر حجار ساخته و در میدان باغ‌شاه نصب شد. این پدیدۀ جدید مانند سایر مظاهر جذب‌شده از غرب، به‌شدت با استقبال روبه‌رو شد و تا سال‌ها تکرار نمونه‌های مشابه آن ادامه داشت. بعدها با ظهور مجسمه‌سازان حرفه‌ای که از شاگردان کمال‌الملک بودند، ساخت پیکره‌های مشاهیر ادب و سیاست در فضاهای شهری رایج شد.

پس از انقلاب اسلامی، به‌دلیل عوارض ناشی از جنگ بر جامعه، تعامل به نمایش فضاهای موجود، منجر به ارجحیت محتوای آثار به سایر موارد تفکیکی مجسمه‌سازی شد. در این میان، نصب بدون ضابطۀ آثار ضعیف و فاقد ارزش‌های لازم در سراسر شهرها آثار مخربی در فضاهای عمومی بر جای گذاشت. در دهۀ ۷۰ همگام با راه‌اندازی مجدد رشتۀ مجسمه‌سازی در دانشگاه تهران، ضعف‌های دوره‌های قبل آشکار شد و نهادهای شهری برای انتخاب آثار، سخت‌گیری‌های بیشتری را اعمال کردند. این روند، سبب پدیدآمدن آثار ارزشمندتری شد. با تشکیل انجمن مجسمه‌سازان در سال ۱۳۷۸ به مقولۀ مجسمه‌سازی شهری نیز بیشتر توجه شد (پورمند و همکاران، ۵۷:۱۳۸۹).

ناگفته پیداست که امروزه فضاهای شهری معاصر، انباشتی از ساختمان‌ها و انسان‌ها هستند. تراکم سازه‌ها، ترافیک و ازدحام جمعیت به‌عنوان عوامل فرسایش‌دهنده، موجب واکنش روانی افراد و سردرگمی شده‌اند.

توجه روزافزون به هنرهای شهری، مخصوصاً مجسمه‌سازی، ناشی از پاسخ‌گویی به معضلات پدیدآمده است. مجسمه‌سازی شهری عموماً نقش ترمیمی و جبرانی برای محیط‌های فاقد روحیه و جاذبه دارد و با ویژگی‌های خاص خود، افراد را به تجربه‌های دیداری متنوع دعوت می‌کند.

به‌دلیل آنکه مجسمه‌سازی شهری، فعالیتی هدف‌دار برای متداول‌کردن فضاهای عمومی است، در آن، روابط بین افراد و محیط‌های مصنوعی بررسی شده و به‌سوی شکل‌دهی دوبارۀ شهرها حرکت می‌کند. اصولاً تلاش مجسمه‌ساز شهری، دستیابی به مقاصدی فراتر از لذت‌های بصری صرف، با طیف گسترده‌ای از تأثیرگذاری‌هاست. در این روند، درک مخاطب از فضاهای واقعی در زمانی کوتاه انجام می‌شود. پرکردن فاصله میان بیننده و اثر حجمی نیز در ابتدا از شناخت و قبول این باور که فضای عمومی، مجموعه‌ای از اشیا و افراد است، به دست می‌آید. رفع تنافضات احتمالی بین مجسمه و محیط و دریافت مفهومی آن، منوط به اجرای اصولی، با در نظر گرفتن همۀ جوانب فیزیکی، اجتماعی و کارکردی فضاست (همان).

شهرها می‌توانند عرصۀ تجلی هنرهای متفاوتی باشند. ظرفیت آن‌ها به آثار زیادی، امکان بروز می‌دهد. هنرهای شهری در حوزه‌های گوناگونی از آثار معماری هنرمندانه، بناهای یادمانی، تندیس‌ها، نقوش برجسته، دیوارنگاری‌ها (نقاشی، نوشتاری، موزاییک‌کاری)، آب‌نماها، تابلوهای دیجیتالی، عکس‌ها و... ارائه می‌شوند.

کاربری همگانی و دسترسی، ازجمله شاخصه‌های فضای عمومی‌اند که تأثیر مستقیمی در شکل‌گیری نوع ویژه‌ای از پیکره‌سازی به‌نام مجسمه‌های شهری دارند. از مهم‌ترین مؤلفه‌های این مجسمه‌ها، امکان دیدار بیشتر و مخاطبان متنوع‌تر است.

بنابراین عملکرد آفرینش پیکره‌ساز، در پردازش صحیح محیط پیرامونش (توجه به ساختار اجتماعی و بصری) و در نظر گرفتن کنش افراد (توجه به ساختارهای

ذهنی و فرهنگی) و رسیدن به یک الگوی عملی و نهایی کارآمد جلوه‌گر می‌شود. باید دید آیا هنرمند می‌تواند در جهت‌دهی افکار جامعه و بالابردن سطح عمومی فرهنگ آن مؤثر باشد یا خیر (ایلدوستی، ۳۰:۱۳۹۳).

با اینکه در کشور ما در عرصهٔ مجسمه‌سازی شهری، هنرمند غالباً به یک عامل اجرایی تبدیل شده و تصمیم‌گیری مدیران نهادهای شهری و برنامه‌ریزان و طراحان شهری در خلق یک اثر حجمی دخیل می‌شوند؛ اما مجسمه‌ساز در این موقعیت می‌تواند همچنان جایگاه محوری خویش را حفظ کند و با انتخاب درست عناصر و توجه به همهٔ جنبه‌ها، پیکره‌هایی تأثیرگذار در حوزهٔ شهری بیافریند؛ زیرا در یک اثر حجمی، مخاطب پیش از توجه به ابعاد و موضوع و مکان مجسمه، خصوصیات و شیوه‌های خلاقانهٔ سازندهٔ آن را درک می‌کند (بصیری، ۶۱:۱۳۸۹).

امروزه شهرها آمیزه‌ای از تقابل و تعامل و فضا و سازه‌ها هستند و برنامه‌ریزی‌های شهری باید در جهت کاهش بین عناصر شهری حرکت کنند. در این عرصه، مجسمه‌ساز با سنجش حساسیت‌های اجتماعی از طریق بررسی ایده‌آل‌های پیدا و پنهان مخاطبان، به ساخت اثری درون‌زا و برخاسته از بطن جامعه می پردازد. از طرفی، فضای آشفتهٔ ناشی از گسترش شهرها نیازمند عنصری است که علاوه بر کارکرد تزیینی و فرهنگی، نقش تلطیفی و جاذبه‌ای و بهبوددهندگی داشته باشد (عادلوند، ۱۶:۱۳۹۴).

اضافه‌کردن احجام بر اساس نیازمندی‌های حجمی شهر یا محیط، در حیطهٔ عمل مجسمه‌ساز محیطی شهری است. مجسمهٔ محیطی شهری به هرگونه مجسمه‌ای اطلاق می‌شود که مبنا قراردادن نیازمندی‌های حجمی و ساختار فضای محیط و تبعیت از خصوصیات آن شکل می‌گیرد و افزودن آن به محیط شهری عمدتاً با هدف تکمیل، تأکید، تقویت یا تعدیل فضای شهری است. هرگونه حجمی که به ساخت شهری اضافه می‌شود، در ساخت حجمی شهر اثر می‌گذارد. بدین ترتیب، روند هوشمندانهٔ اضافه‌کردن احجام باید خصوصیات حجمی شهر را مبنای گسترش قرار دهد (همان).

مجسمه‌های شهری می‌توانند به‌عنوان کیفیتی هویت‌آفرین و ماندگار، با افراد جامعه ارتباط برقرار کنند. حضور آن‌ها در سطح شهر، منجر به همنشینی با زندگی روزمرّهٔ انسان‌ها و تبدیل‌شدن به بخشی از حیات اجتماعی آن‌ها می‌شود؛ بنابراین باید تابع معیارها و قوانینی باشند که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود. سامان‌دهی اصولی ساختار مجسمه و در اولویت قراردادن زیبایی بصری آن‌ها با استفادهٔ صحیح از فرم، رنگ، بافت، تناسب، به تأثیرات دیرپا و توجه بیشتر مخاطبان خواهد انجامید. سازگاری بین فرم و عملکرد آن، در نظر گرفتن جنبه‌های بصری و محتوایی به‌صورت کلی و جزئی، تجربهٔ مفید و خوشایندی را به‌دنبال خواهد داشت؛ مانند اجرای مضامین تاریخی-فرهنگی به شیوه‌ای کاملاً انتزاعی.

فرم‌شناسی مجسمهٔ شهری

واژهٔ فرم در طول تاریخ، قدمت بسیاری دارد؛ به‌طوری که از زمان رومی‌ها اصطلاحی متداول بوده و همچنین در زبان‌های مختلف کاربرد داشته است. به‌رغم دوام زیاد، همواره ابهام‌های بسیاری در مفهوم، بر آن مترتب بوده است؛ به‌طوری که واژهٔ لاتین forma از همان ابتدا جایگزین دو کلمهٔ یونانی morphe (ریخت) و eidos شده است. کلمهٔ morphe را بیشتر به فرم‌های

مشهود اطلاق می‌کردند و eidos را دربارۀ فرم‌های ذهنی (مفهومی) به‌کار می‌بردند. این میراث دوگانه تا حد زیادی در گوناگونی معانی فرم مؤثر بوده است (تاتارکیه ویچ، ۱۳۸۱:۶۴).

ولادیسلاو تاتارکیه ویچ، فیلسوف و زیبایی‌شناس لهستانی، معتقد است فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی شامل پنج مفهوم متفاوت است که سه تا از آن‌ها به حوزۀ زیبایی‌شناسی و دو تای دیگر، ابتدا به حوزۀ فلسفه تعلق داشته و سپس به حوزۀ زیبایی‌شناسی نیز راه یافته است.

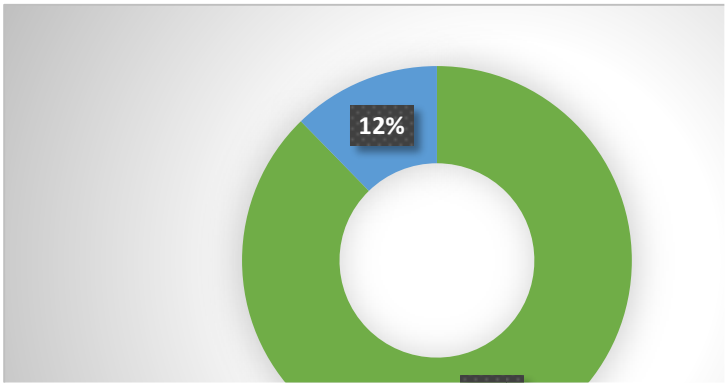
در عالم هنرهای تجسمی و بر اساس فرم ظاهری، دو نوع فرم متمایز وجود دارد: فیگوراتیو و غیرفیگوراتیو. با تکیه بر تعریف می‌توان گفت مراد از فیگوراتیو یا پیکرنما مربوط به هنری است که اشیا یا جانداران مخصوصاً انسان، به طریقی در آن بازنمایی شده باشد. در هنر پیکرنما، کم‌وبیش، صریح یا غیرصریح، اشارتی به‌صورت طبیعی وجود دارد (پاکباز، ۱۳۸۳:۹۲). بنابراین هنر فیگوراتیو، هنر پیکرنمای صرف نیست، بلکه بازنمایی یا باززایی هر آنچه در طبیعت است را شامل می‌شود (مهری‌ثابت، ۱۳۹۲:۷۲). به‌عبارت دیگر، فرم‌های فیگوراتیو، نمایانگر و بازنمایانه هستند. فرم غیرفیگوراتیو یا ناپیکرنما که در مقابل آن قرار دارد، آثاری را شامل می‌شود که هیچ‌گونه بازنمایی از طبیعت یا واقعیت در آن صورت نگرفته باشد و به‌عبارت دیگر، غیربازنمایانه‌اند (همان:۷۴).

بر اساس تعریف، آثار فیگوراتیو، خود می‌توانند به زیرگروه‌های انسانی و غیرانسانی تقسیم شوند. فیگورهای انسانی نیز شامل دو فرم خیالی و واقعی هستند. مراد از فرم‌های خیالی، آن است که بر اساس تخیلات ذهنی صورت‌آفرینی شده است و ارجاع مستقیم به واقعیت ندارد و هنرمند بر پایۀ ذهنیات خود، چهره را می‌آفریند. در مقابل، فیگورهای واقعی هستند که بر اساس الگویی که در واقعیت وجود دارد، آفریده شده‌اند. فیگورهای غیرانسانی نیز شامل فیگورهای جانوری، گیاهی و بی‌جان (اشیا) می‌شود. آثار غیرفیگوراتیو نیز بر اساس فرم مجسمه‌ها به زیرگروه‌های معماری، نوشتاری و هندسی طبقه‌بندی می‌شوند (عادلوند، ۱۳۹۵:۸۶).

یافته‌های پژوهش

طبقه‌بندی مجسمه‌ها بر اساس دهۀ ساخت

بر اساس جامعۀ آماری در دسترس، در دهۀ هشتاد و نود، ۲۱۹ مجسمه شناسایی شده که از این تعداد، ۱۹۲ (۸۷/۷ درصد) مجسمه مربوط به دهۀ ۸۰ و ۲۷ مجسمه (۱۲/۳درصد) متعلق به دهۀ ۹۰ هستند.



نمودار ۱- طبقه‌بندی مجسمه‌ها بر اساس دهۀ ساخت (منبع: نگارندگان)

طبقه‌بندی مجسمه‌ها بر اساس منطقهٔ نصب

بررسی مجسمه‌های دههٔ ۸۰ و ۹۰ از نظر قرارگرفتن در مناطق ۲۲گانهٔ شهر تهران نشان می‌دهد بیشتر مجسمه‌ها در هفت منطقه واقع شده و سهم ۵۹/۴ درصدی از مجسمه‌های نصب‌شده در شهر تهران را به خود اختصاص داده‌اند. منطقهٔ شش (سهم ۱۴/۲ درصدی)، منطقهٔ یک و هفت (سهم ۹/۱ درصدی)، منطقهٔ دو (سهم ۸/۷ درصدی)، منطقهٔ بیست (سهم ۷/۸ درصدی)، منطقهٔ چهار (سهم ۵/۵ درصدی) و منطقهٔ پانزده (سهم ۵درصدی) دارند. سهم سایر مناطق، در جدول زیر ارائه شده است.

جدول ۱- سهم مناطق ۲۲گانهٔ شهر تهران از مجسمه‌های نصب‌شده دههٔ ۸۰ و ۹۰ (منبع: نگارندگان)

ردیف	منطقه	تعداد مجسمه	سهم (درصد)	ردیف	منطقه	تعداد مجسمه	سهم (درصد)
۱	۱	۲۰	۹/۱	۱۲	۱۲	۶	۲/۷
۲	۲	۱۹	۸/۷	۱۳	۱۳	۳	۱/۴
۳	۳	۹	۴/۱	۱۴	۱۴	۸	۳/۷
۴	۴	۱۲	۵/۵	۱۵	۱۵	۱۱	۵
۵	۵	۶	۲/۷	۱۶	۱۶	۵	۲/۳
۶	۶	۳۱	۱۴/۲	۱۷	۱۷	۶	۲/۷
۷	۷	۲۰	۹/۱	۱۸	۱۸	۵	۲/۳
۸	۸	۴	۱/۸	۱۹	۱۹	۹	۴/۱
۹	۹	۷	۳/۲	۲۰	۲۰	۱۷	۷/۸
۱۰	۱۰	۵	۲/۳	۲۱	۲۱	۵	۲/۳
۱۱	۱۱	۶	۲/۷	۲۲	۲۲	۵	۲/۳

طبقه‌بندی مجسمه‌ها بر اساس جنس ساخت

بررسی مجسمه‌های شناسایی‌شده نشان می‌دهد بیشتر مجسمه‌های دههٔ ۸۰ از جنس آهن و برنز ساخته شده‌اند (سهم ۷۴درصدی). همچنین عمدهٔ مجسمه‌های دههٔ ۹۰ نیز از جنس آهن و استیل و فایبرگلاس و رزین‌های پلی‌استر (سهم ۷۴/۱ درصد) ساخته شده‌اند. اطلاعات کامل مجسمه‌ها در جدول و نمودار زیر ارائه شده است.

جدول ۲- طبقه‌بندی مجسمه‌ها بر اساس جنس ساخت دههٔ ۸۰ (منبع: نگارندگان)

جنس	تعداد	سهم (درصد)
آهن، فولاد و استیل	۶۸	۳۵/۴
بتن	۱۰	۵/۲
برنز	۷۴	۳۸/۵
چوب	۳	۱/۶
سفال	۱	۰/۵
سنگ	۲۲	۱۱/۵
فایبرگلاس و رزین پلی‌استر	۱۴	۷/۳
مجموع	**۱۹۲**	**۱۰۰**

جدول ۳- طبقه‌بندی مجسمه‌ها براساس جنس ساخت دهۀ ۹۰ (منبع: نگارندگان)

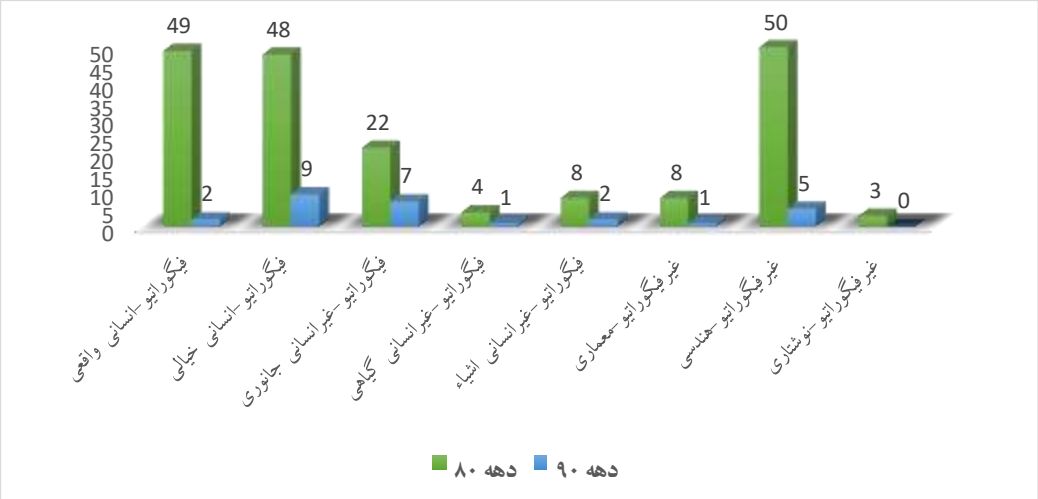
جنس	تعداد	سهم (درصد)
آهن و استیل	۱۳	۴۸/۱
برنز	۵	۱۸/۵
چوب	۱	۳/۷
فایبرگلاس و رزین پلی‌استر	۷	۲۵/۹
سنگ، بتن گلاسه	۱	۳/۷
مجموع	**۲۷**	**۱۰۰**

نتایج بررسی مجسمه‌های شناسایی‌شده نشان می‌دهد در دهۀ ۸۰ ، حدوداً ۶۸/۲ درصد مجسمه‌ها فرم فیگوراتیو داشته و در این دسته، مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی-واقعی و فیگوراتیو انسانی-خیالی ۵۰.۵درصد را به خود اختصاص داده‌اند. همچنین در این دهه، ۳۱/۸ درصد از مجسمه‌ها فرم غیرفیگوراتیو دارند و در این دسته، مجسمه‌های غیرفیگوراتیو-هندسی بیشترین سهم از فرم مجسمه‌ها را با سهم ۲۶درصدی به خود اختصاص داده‌اند.

در دهۀ ۹۰ نیز بیشتر مجسمه‌ها در دستۀ مجسمه‌های فیگوراتیو قرار دارند (سهم ۷۷/۸ درصدی) و در این دسته نیز مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی-خیالی (سهم ۳۳/۳ درصدی) و فیگوراتیو غیرانسانی-جانوری (سهم ۲۵/۹ درصدی) بیشترین سهم از مجسمه‌های ساخته‌شده را دارا هستند. در این دهه، ۲۲/۲ درصد از مجسمه‌ها در دستۀ غیرفیگوراتیو قرار دارند و در این دسته نیز بیشترین سهم، متعلق به مجسمه‌هایی با فرم غیرفیگوراتیو-هندسی با سهم ۱۸/۵درصد است. جزئیات بیشتر از طبقه‌بندی مجسمه‌های دهۀ ۸۰ و ۹۰ بر اساس فرم و شکل ظاهری، در جدول زیر ارائه شده است.

جدول ۴- طبقه‌بندی مجسمه‌های دهۀ ۸۰ و ۹۰ بر اساس فرم و شکل (منبع: نگارندگان)

فرم مجسمه	دهۀ ۸۰	سهم (درصد)	دهۀ ۹۰	سهم (درصد)
فیگوراتیو، انسانی واقعی	۴۹	۲۵/۵	۲	۷/۴
فیگوراتیو، انسانی خیالی	۴۸	۲۵	۹	۳۳/۳
فیگوراتیو، غیرانسانی جانوری	۲۲	۱۱/۵	۷	۲۵/۹
فیگوراتیو، غیرانسانی گیاهی	۴	۲/۱	۱	۳/۷
فیگوراتیو، غیرانسانی اشیا	۸	۴/۲	۲	۷/۴
غیرفیگوراتیو، معماری	۸	۴/۲	۱	۳/۷
غیرفیگوراتیو، هندسی	۵۰	۲۶	۵	۱۸/۵
غیرفیگوراتیو، نوشتاری	۳	۱/۶	۰	۰
مجموع	**۱۹۲**	**۱۰۰**	**۲۷**	**۱۰۰**



نمودار ۲- طبقه‌بندی مجسمه‌های دهۀ ۸۰ و ۹۰ بر اساس فرم و شکل (منبع: نگارندگان)

با بررسی و گونه‌شناسی آثار در دو دهۀ ۸۰ و ۹۰ می‌توان گفت گونه‌های مجسمه‌های غیرفیگوراتیو، تنوعی از آثار را در بر می‌گیرد که بر اساس فرم بیانی آن‌ها تقسیم‌پذیر به زیرگروه‌های حجم معماری، حجم‌های هندسی و حجم‌های نوشتاری است. در دهۀ ۸۰ به حجم‌های معماری توجه ویژه‌ای شده است. همچنین در این دوره، شاهد حضور پررنگ حجم‌های نوشتاری هستیم که احتمالاً باقی‌ماندۀ احجامی است که در دورۀ انقلاب و جنگ متداول بوده است. در دهۀ ۸۰ با اختلاف چشمگیر در مقایسه با دوران قبل، شاهد حضور حداکثری حجم‌های هندسی هستیم که گونۀ غالب مجسمه‌های غیرفیگوراتیو این دهه را تشکیل می‌دهد. حجم‌های هندسی این دهه بر اساس موضوع، به یادمان، حجم‌های انقلابی و حجم‌های غیررسمی تقسیم می‌شود که گونۀ آخر نیز سه زیرگروه مجسمه‌های سمپوزیومی، مجسمه‌های بدون عنوان و مجسمه‌هایی با ارجاع به عناصر طبیعی را در بر می‌گیرد.

در خصوص گونۀ مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی می‌توان گفت در اوایل دهۀ ۷۰ و دورۀ گذار از جنگ و انقلاب، به این‌گونه مجسمه‌ها کمتر توجه می‌شود؛ ولی از اواسط دهۀ ۷۰ که حکم مذهبی مبنی بر حرمت مجسمه‌های انسانی با توجه به تغییرات شرایط سیاسی و اجتماعی برداشته شد، مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی در این دوران، به‌عنوان گونه‌ای متداول پذیرفته می‌شوند.

مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی به دو زیرگروه واقعی و خیالی طبقه‌بندی می‌شود. مراد از واقعی، آثاری است که بر مبنای واقعیت ساخته شده و مجسمه‌های خیالی، آثاری را شامل می‌شود که به‌رغم فرم انسانی، مصداقی در واقعیت ندارند و بر اساس تخیلات ذهنی ساخته شده‌اند؛ ازاین‌رو مجسمه‌های مشاهیر علم و ادب قدیمی که از چهرۀ آن‌ها سندی واقعی وجود ندارد و مجسمه‌ساز بر اساس تخیلات ذهنی، دست به آفرینش چنین آثاری می‌زند، در زمرۀ این گروه قرار می‌گیرند.

چنان‌که ذکر شد، از میانۀ دهۀ ۷۰ و ۸۰ که منع مجسمه‌سازی فیگوراتیو انسانی برداشته شد، بیشترین حجم مجسمه‌ها به مجسمه‌های خیالی (مشاهیر) تعلق دارد؛ ولی در دهۀ ۹۰ با رواج مجسمه‌های واقعی از

شخصیت‌های علمی و شهدای انقلاب اسلامی و جنگ روبه‌رو هستیم.

احجام فیگوراتیو غیرانسانی در دورۀ ۸۰ و ۹۰ درقالب فرم‌های گیاهی و بی‌جان نمایان می‌شود که ساخت آن‌ها از حکم فقهی نیز تبعیت می‌کند.

تحلیل مجسمه‌های (نمونۀ منتخب) بر اساس فرم و کارکرد

- مجسمۀ یادمان شهید باهنر

این مجسمه یادمانی را در سال ۱۳۸۴ سعید شهلاپور به سفارش سازمان زیباسازی شهر تهران ساخته است. یادمان حاضر از نظر سبک و فرم، غیرفیگوراتیو-حجم هندسی بوده و برای بیان هدف، از عنصر نمادین سرو به‌شکل انتزاعی بهره گرفته است. سرور شکسته که ضربه خورده، اما نیفتاده، اشاره به مفهوم شهادت دارد. با جست‌وجو در ادبیات کهن فارسی، سرو ایستاده و پابرجا و تنها می‌تواند نمادی بصری برای مفهوم شهادت باشد.

یادمان شهید باهنر از جنس آهن ساخته شده است. استفاده از رنگ قرمز و سیاه به‌صورت توأم در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی-اسلامی، نمادی از خون و شهادت است که مضمون اصلی این مجسمه را تشکیل می‌دهد.

مهم‌ترین کارکردها و عملکردهای مجسمۀ یادمان شهید باهنر در فضای شهری را می‌توان هویت‌بخشی به فضای شهری (ایستادگی، مقاومت و شهادت و ترویج فرهنگ ایثار) دانست. هویت مکان شهری، یعنی شخص می‌تواند یک مکان را به‌عنوان مکانی متمایز از سایر مکان‌ها شناخته یا بازشناسی کند؛ به‌طوری که شخصیتی مشخص، بی‌نظیر یا حداقل مخصوص به خود را دارا شود. مجسمه‌هایی که از طراحی خلاقانه و هنرمندانه‌ای برخوردارند،می‌توانند هویت‌بخش باشند.

- مجسمۀ الله اکبر

مجسمۀ الله اکبر را سعید علیرضا معصومی در سال ۱۳۸۸ ساخته است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، غیرفیگوراتیو-نوشتاری بوده و برای ارائۀ اثر از عنصر خوش‌نویسی بهره گرفته است. الله اکبر یعنی خدا برتر از همۀ موجودات هستی، ذهنی، ملکی و ملکوتی است. الله اکبر یعنی خدا برتر از آن است که کسی بتواند او را توصیف کند.

مجسمه الله اکبر از جنس چوب و تنۀ خشک درخت ساخته شده است. در این اثر، از خوش‌نویسی برای طراحی مجسمه استفاده شده است.

مهم‌ترین کارکردها و عملکردهای مجسمۀ الله اکبر را در فضای شهری می‌توان هویت‌بخشی به فضای شهری (اعتراف به بزرگی پروردگار) دانست. این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی را به همراه دارد و سبب معرفی نماد و ارزش فرهنگی شده است.

- مجسمۀ نماد تجریش

مجسمۀ نماد تجریش در سال ۱۳۸۵ توسط منیژه آرمین و عذرا عقیقی بخشایشی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، غیرفیگوراتیو-معماری بوده و برای ارائۀ اثر، از عنصر خوش‌نویسی و معماری بهره گرفته است. جنس مجسمۀ نماد تجریش، کتیبۀ سفالی است. مجسمۀ نماد تجریش سبب ایجاد یک نشانۀ شهری شده است. نشانه از عناصر اصلی سازندۀ سیمای شهر است. خصوصیات نشانه باید چنان باشد که بتوان آن را از میان عوامل بسیار بازشناخت. همچنین این مجسمه، حس مکان را به همراه دارد.

- مجسمهٔ نیایش

مجسمهٔ نیایش در سال ۱۳۸۵ توسط آیت قاسم‌پور ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-خیالی بوده و برای ارائهٔ اثر از نماد و نشانه فرشته بهره گرفته شده که نماد پاکی و خیرخواهی است. جنس مجسمهٔ نیایش از فایبرگلاس است. در این اثر، از نماد فرشته (نماد پاکی و خیرخواهی، آفریدهٔ خداوند که در همه حال در حال ستایش و نیایش الهی است) برای طراحی مجسمه استفاده شده است.

مجسمهٔ نیایش، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری را به همراه دارد. فضای خالی از هنر، جذابیت ندارد و فقدان جذابیت، از کیفیت فضا می‌کاهد و مانع ایجاد حس سرزندگی و نشاط در فضای شهری می‌شود. مجسمه می‌تواند این هر دو را در صورت وجود سایر شرایط، به فضا ارزانی دهد که مجسمهٔ نیایش از این ویژگی برخوردار است.

- مجسمهٔ تقدیس

مجسمهٔ تقدیس در سال ۱۳۸۳ (مرمت و نصب مجدد در سال ۱۳۸۶) توسط پرویز تناولی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو- غیرانسانی اشیا بوده و برای ارائهٔ اثر، از نمادها و نشانه‌هایی خاص استفاده کرده و اثری تلفیقی از هنر مدرن و سنتی آفریده است.

جنس مجسمهٔ تقدیس برنز است. در این اثر، از نمادهای متنوعی که جلوه‌ای از راز و رمز به اثر بخشیده، جهت طراحی مجسمه استفاده شده است. مجسمهٔ تقدیس سبب ایجاد یک نشانهٔ شهری شده است.

- مجسمه یادمان شهید مطهری

این مجسمه در سال ۱۳۸۴ توسط محمدرضا خلجی، به سفارش سازمان زیباسازی شهر تهران ساخته شده است. این یادمان از نظر سبک و فرم، غیرفیگوراتیو- حجم هندسی بوده و برای بیان هدف، از عنصر نمادین درخت به‌شکل انتزاعی بهره گرفته است. مجسمهٔ یادمان شهید مطهری از آهن ساخته شده است. استفاده از رنگ قرمز در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی-اسلامی، نمادی از خون و شهادت است که مضمون اصلی این مجسمه را تشکیل می‌دهد.

این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی را به همراه دارد. مجسمه‌ها و توضیحات متصل به آن‌ها می‌توانند سطح دانش و آگاهی‌های عمومی شهروندان را در خصوص حوادث فرهنگی یا سایر زمینه‌ها ارتقا بخشند؛ به‌عنوان مثال، می‌توانند مردم یک منطقه را با شخصیت‌ها یا رویدادهای تاریخی یک منطقه آشنا کرده یا نمادهای فرهنگی آن منطقه را معرفی کنند.

- مجسمهٔ معراج

مجسمهٔ معراج در سال ۱۳۸۷ توسط حسین علی‌عسگری ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-انسانی خیالی بوده و برای ارائهٔ اثر، از نماد و نشانهٔ کبوتر بهره گرفته شده که نماد پرواز و عروج است.

مجسمه معراج به‌صورت برنزی ساخته شده است. در این اثر، از نماد کبوتر (پرواز و عروج و رسیدن به قرب الهی) جهت طراحی مجسمه استفاده شده است.

مهم‌ترین کارکردها و عملکردهای مجسمهٔ معراج در فضای شهری را می‌توان هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد کبوتر) دانست. این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی را به همراه داشته و سبب معرفی نماد و ارزش

فرهنگی (فرهنگ توحیدی، معنویت و آخرت‌گرایی) شده است. مجسمه‌ها و توضیحات متصل به آن‌ها می‌توانند سطح دانش و آگاهی‌های عمومی شهروندان در خصوص حوادث فرهنگی یا سایر زمینه‌ها ارتقا بخشند.

- مجسمهٔ ابوسعید ابوالخیر

مجسمهٔ ابوسعید ابوالخیر در سال ۱۳۸۹ توسط محمد بیک‌زاده طراحی و توسط گروه ماهان اجرا شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-انسانی خیالی است. مجسمهٔ ابوسعید ابوالخیر به‌صورت سنگی ساخته شده است. این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی را به همراه داشته و سبب معرفی نماد و ارزش فرهنگی (معرفی ابوسعید ابوالخیر) شده است.

- مجسمهٔ پرنده و درخت قدسی

مجسمهٔ پرنده و درخت قدسی در سال ۱۳۸۸ توسط فرزین هدایت‌زاده ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو- غیر انسانی اشیا بوده و برای ارائهٔ اثر، از نمادها و نشانه‌های خاص پرنده و درخت جهت طراحی مجسمه به‌صورت انتزاعی بهره برده است.

مجسمهٔ پرنده و درخت قدسی از فولاد ساخته شده است. در این اثر، از نمادهای متنوع طبیعی که جلوه‌ای از راز و رمز به اثر بخشیده، استفاده شده است. پرنده چه به‌صورت نقش‌مایهٔ عام و چه به‌شکل خاص، نمادی از رهایی و آزادی است و درخت مقدس، نماد حیات و زندگی و رمز باروری پایان‌ناپذیر، سرچشمه بی‌مرگی و مظهر حقیقت مطلق هستی است.

مهم‌ترین کارکردها و عملکردهای این مجسمه در فضای شهری را می‌توان هویت‌بخشی به فضای شهری (نمادهای پرنده و درخت) دانست. همچنین این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی را به همراه داشته و سبب معرفی نماد و ارزش فرهنگی (سنت و ساخته‌های کهن ایرانی) شده است.

مجسمهٔ پرنده و درخت قدسی ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری را به همراه دارد.

- مجسمهٔ نیایش

مجسمهٔ نیایش در سال ۱۳۸۹ توسط فرهاد ابراهیمی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-انسانی خیالی بوده و برای ارائهٔ اثر از فیگورهای انسانی مشغول دعا و نیایش بهره گرفته شده است.

مجسمه نیایش از برنز ساخته شده است. در این اثر، از فیگورهای انسانی مشغول دعا و نیایش جهت طراحی مجسمه استفاده شده است. مجسمهٔ نیایش سبب مکان‌نمایی شده است. منظور از مکان‌نمایی این است که طراح، مجسمه و پیرامون آن را به نحوی طراحی کند که تداعی‌کنندهٔ یک فضای خاص باشد (فضا و مکان عبادت و نیایش).

- مجسمهٔ پنجره و پروانه

مجسمهٔ پنجره و پروانه در سال ۱۳۹۰ توسط فریبا فرقدانی، به سفارش سازمان زیباسازی شهر تهران ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو- غیرانسانی جانوری است. مجسمهٔپنجره و پروانه از آهن ساخته شده است.

از منظر کارکرد و عملکرد، این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی (نمادی از آزادی و رهایی و حرکت به‌سمت نور و معنا) را به همراه دارد.

- مجسمهٔ پرواز

مجسمهٔ پرواز در سال ۱۳۹۰ توسط سعید هاشم شفیعی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-غیرانسانی جانوری بوده و برای ارائهٔ اثر

از عنصر نمادین پرنده در حال پرواز بهره گرفته است. پرنده سمبل روح است. پرنده موجودی است که پرواز می‌کند و به همین دلیل، نمادی آسمانی است نه زمینی. به‌دلیل ارتباط پرنده با آسمان، معمولاً تجسمی از ارتباط با خداوند است. در این مجسمه، پرندگانی که با یک میله بر یک صفحه متصل شده و در حال جداکردن خود از آن صفحه هستند، می‌تواند نشان از جدایی روح از جسم خاکی و حرکت به‌سوی حق تعالی باشد. مجسمهٔ پرواز از آهن ساخته شده است.

مهم‌ترین کارکردها و عملکردهای مجسمهٔ پرواز در فضای شهری را می‌توان هویت‌بخشی به فضای شهری (جدایی از جسم خاکی، پرواز روح و رسیدن به قرب الهی: نماد پرنده در حال پرواز) دانست. همچنین این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی را به همراه داشته و سبب معرفی نماد و ارزش فرهنگی (ارزش رسیدن و حرکت به‌سوی معشوق و حق تعالی، گذر از جسم فانی و خاکی و پرواز روح) شده است.

- مجسمهٔ شهید همت

مجسمهٔ شهید همت در سال ۱۳۹۰ توسط نادر قشقایی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-انسانی واقعی است. جنس مجسمه فایبرگلاس است.

مجسمهٔ شهید همت سبب ایجاد یک نشانهٔ شهری شده و تقویت حس مکان را به همراه دارد. یکی از مهم‌ترین کارکردهای مجسمه، ایجاد حس مکان تعریف‌شده، القا روحیهٔ خاص در فضا یا تقویت روحیهٔ یک فضاست (القای روحیهٔ ایثار و فداکاری).

- مجسمهٔ ابن‌سینا

مجسمهٔ ابن‌سینا در سال ۱۳۹۰ توسط حمید شانس ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-انسانی خیالی است. مجسمهٔ ابن‌سینا از برنز ساخته شده است.

این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی را به همراه داشته و سبب معرفی نماد و ارزش فرهنگی (معرفی ابن‌سینا از دانشمندان بزرگ ایران) شده است.

- مجسمهٔ یادمان نبوّت

مجسمهٔ نبوّت در سال ۱۳۹۰ توسط محمدرضا خلجی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، غیرفیگوراتیو- حجم هندسی بوده و برای ارائهٔ اثر از خوش‌نویسی و تلفیق آن با حجم هندسی بهره برده است.

جنس مجسمهٔ یادمان نبوّت برنز است. در این اثر، از نمادهای متنوع خوش‌نویسی و طراحی معماری جهت طراحی مجسمه استفاده شده است. مهم‌ترین کارکردها و عملکردهای مجسمهٔ یادمان نبوّت در فضای شهری را می‌توان هویت‌بخشی به فضای شهری (مقام نبوّت) دانست. مجسمهٔ یادمان نبوّت سبب تقویت حس مکان شده است.

مجسمهٔ یادمان نبوّت موجب تعریف مرکز ثقل و نقطهٔ تمرکز میدان شده است. مجسمه به‌عنوان عنصری در مرکز میدان، از هر دو طرف دیده و درک می‌شود و می‌تواند نمایانگر مرکز میدان باشد و حس مرکزیت را تقویت کند و نوعی نظم بصری به وجود آورد.

- مجسمهٔ شهاب‌سنگ‌ها

این مجسمه در سال ۱۳۹۰ توسط حسین داوری‌نژاد، به سفارش سازمان زیباسازی شهر تهران ساخته شده است. مجسمه حاضر از نظر سبک و فرم، غیرفیگوراتیو-حجم هندسی بوده و از آهن و برنز ساخته شده است. این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی را به

همراه دارد (علم نجوم). مجسمۀ شهاب‌سنگ‌ها سبب القای حس مکان‌نمایی شده است.

- مجسمۀ نخل

مجسمۀ نخل در سال ۱۳۹۰ توسط سهند حسامیان ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-غیرانسانی گیاهی بوده و برای ارائۀ اثر، از نماد و نشانه درخت نخل بهره گرفته شده که نماد مقاومت و ایستادگی است.

مجسمۀ نخل از جنس آهن ساخته شده است. در این اثر، از نماد درخت نخل (نماد مقاومت و ایستادگی) جهت طراحی مجسمه استفاده شده است. مهم‌ترین کارکردها و عملکردهای مجسمۀ نخل در فضای شهری را می‌توان هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد درخت نخل) دانست. این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی را به همراه داشته و سبب معرفی نماد و ارزش فرهنگی (فرهنگ مقاومت) شده است. مجسمۀ نخل سبب ایجاد یک نشانۀ شهری شده است.

- مجسمۀ دیواره‌ها

مجسمۀ دیواره‌ها در سال ۱۳۹۰ توسط محبوبه حسینی موسی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، غیرفیگوراتیو-حجم معماری است. این مجسمه از آهن ساخته شده است. مجسمه دیواره‌ها سبب معرفی سبک‌ها و سنت‌های هنری (هنر معماری سنتی ایران) شده است. مجسمه‌ها هنر را به میان مردم می‌آورند؛ ازاین‌رو می‌توانند مردم را با سبک‌های هنری قدیمی یا جدید آشنا سازند و بر دانش هنری و سواد بصری آن‌ها بیفزایند.

- مجسمۀ سروها

مجسمۀ سروها در سال ۱۳۹۰ توسط معصومه میرحسینی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، غیرفیگوراتیو- حجم هندسی بوده و برای ارائۀ اثر، از نمادها و نشانه‌هایی خاص درخت سرو به‌صورت انتزاعی بهره برده است. جنس این مجسمه آهن است. مجسمه سروها سبب ایجاد یک نشانه شهری شده است. مجسمۀ سروها ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری را به همراه دارد. همچنین مجسمۀ سروها سبب تقویت حس مکان شده است.

- مجسمۀ جانباز

مجسمۀ جانباز در سال ۱۳۹۰ به سفارش سازمان زیباسازی ساخته شده است. این مجسمه از نظر سبک و فرم، فیگوراتیو-انسانی خیالی بوده و برای ارائۀ اثر، از فیگورهای انسانی بهره گرفته شده است. مجسمۀ جانباز از فایبرگلاس ساخته شده است. در این اثر از فیگورهای انسانی برای طراحی مجسمه بهره گرفته شده است.

مهم‌ترین کارکردها و عملکردهای مجسمۀ جانباز در فضای شهری را می‌توان هویت‌بخشی به فضای شهری (فرهنگ ایثار) دانست. این المان، ارتقای آگاهی‌های عمومی را به همراه داشته و سبب معرفی نماد و ارزش فرهنگی (ایثار و ازخودگذشتگی) شده است.

مجسمۀ جانباز سبب ایجاد یک نشانۀ شهری شده و سبب تناسب‌بخشی به نام محل گردیده است. مجسمه‌ها در میدان‌ها و محل‌هایی که از سابقۀ تاریخی خاصی برخوردار نیستند و نامی قراردادی برای آن‌ها تعیین شده است، می‌توانند به‌نحوی طراحی شوند که نام میدان یا محل را در اذهان بینندگان تثبیت کنند. همچنین مجسمۀ جانباز سبب مکان‌نمایی شده است.

خلاصۀ یافته‌ها در خصوص فرم‌شناسی و کارکرد مجسمه‌های منتخب دهۀ ۸۰ و ۹۰ در جداول زیر ارائه شده است.

جدول ۵- فرم‌شناسی مجسمه‌های منتخب دهۀ ۸۰ (منبع: نگارندگان)

ردیف	نام مجسمه	نام سازندۀ اثر	سبک و فرم	جنس	سال	محل قرارگرفتن
۱	یادمان شهید باهنر	سعید شهلاپور	غیرفیگوراتیو، حجم هندسی	آهن	۱۳۸۴	میدان شهید باهنر
۲	الله اکبر	علیرضا معصومی	غیرفیگوراتیو، نوشتاری	چوب	۱۳۸۸	سه راه دزاشیب
۳	نماد تجریش	منیژه آرمین، عذرا عقیقی بخشایشی	غیرفیگوراتیو، حجم معماری	سفال	۱۳۸۵	میدان تجریش
۴	نیایش	آیت قاسم‌پور	فیگوراتیو، انسانی خیالی	فایبرگلاس	۱۳۸۸	شهرک قائم
۵	تقدیس	پرویز تناولی	غیرفیگوراتیو، غیرانسانی اشیا	برنز	۱۳۸۶	بوستان هنرمندان
۶	یادمان شهید مطهری	محمدرضا خلجی	غیرفیگوراتیو، حجم هندسی	آهن	۱۳۸۴	تقاطع مطهری و سهروردی
۷	معراج	حسین علی‌عسگری	فیگوراتیو، انسانی خیالی	برنز	۱۳۸۷	بوستان معراج
۸	ابوسعید ابوالخیر	محمد بیک‌زاده (طرح)، گروه ماهان (اجرا)	فیگوراتیو، انسانی خیالی	سنگ	۱۳۸۹	میدان منیریه
۹	پرنده و درخت قدسی	فرزین هدایت زاده	فیگوراتیو، غیرانسانی گیاهی	فولاد	۱۳۸۸	بزرگ‌راه شهید دوران
۱۰	نیایش	فرهاد ابراهیمی	فیگوراتیو، انسانی خیالی	برنز	۱۳۸۹	بوستان نارنج

جدول ۶- فرم‌شناسی مجسمه‌های منتخب دهۀ ۹۰ (منبع: نگارندگان)

ردیف	نام مجسمه	نام سازندۀ اثر	سبک و فرم	جنس	سال	محل قرارگرفتن
۱	پنجره و پروانه	فریبا فرقدانی	فیگوراتیو، غیرانسانی جانوری	آهن	۱۳۹۰	بزرگراه همت
۲	پرواز	هاشم شفیعی	فیگوراتیو، غیرانسانی جانوری	آهن	۱۳۹۰	تقاطع همت و حقانی
۳	شهید همت	نادر قشقایی	فیگوراتیو، انسانی واقعی	فایبرگلاس	۱۳۹۰	بزرگ‌راه همت
۴	ابن‌سینا	حمید شانس	فیگوراتیو، انسانی خیالی	برنز	۱۳۹۰	بلوار کشاورز
۵	یادمان نبوّت	محمدرضا خلجی	غیرفیگوراتیو، حجم هندسی	برنز	۱۳۹۰	میدان نبوّت
۶	شهاب‌سنگ‌ها	حسین داوری‌نژاد	غیرفیگوراتیو، حجم هندسی	آهن و برنز	۱۳۹۰	بوستان امید
۷	نخل	سهند حسامیان	فیگوراتیو، غیرانسانی گیاهی	آهن	۱۳۹۰	بزرگ‌راه آزادگان
۸	دیواره‌ها	محبوبه حسینی موسی	غیرفیگوراتیو، حجم معماری	آهن	۱۳۹۰	بزرگ‌راه نواب
۹	سروها	معصومه میرحسینی	غیرفیگوراتیو، حجم هندسی	آهن	۱۳۹۰	بزرگ‌راه آزادگان
۱۰	جانباز	-	فیگوراتیو، انسانی خیالی	فایبرگلاس	۱۳۹۰	ورزشگاه جانبازان

جدول ۷- کارکرد و عملکرد مجسمه‌های منتخب دهۀ ۸۰ (منبع: نگارندگان)

ردیف	نام مجسمه	کارکرد و عملکرد مجسمه
۱	یادمان شهید باهنر	هویت‌بخشی به فضای شهری (ایستادگی، مقاومت و شهادت و ترویج فرهنگ ایثار)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی، ایجاد یک نشانۀ شهری، تناسب‌بخشی به نام میدان
۲	الله اکبر	هویت‌بخشی به فضای شهری (اقرار به بزرگی پروردگار)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، معرفی سبک و سنت هنری (آشنایی با هنر خطاطی و خوش‌نویسی)
۳	نماد تجریش	هویت‌بخشی به فضای شهری (بیان مفاهیم ایرانی و اسلامی از طریق ارائۀ نمادهای سرو، ماهی، دست ایستاده و...)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد نشانۀ شهری، تقویت حس مکان، تداعی عملکرد تاریخی و فرهنگی، تعریف مرکز ثقل و نقطۀ تمرکز میدان، معرفی سبک‌ها و سنت‌های هنری (آشنایی با هنر خطاطی و خوش‌نویسی)
۴	نیایش	هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد فرشته)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد نشانۀ شهری، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری و مکان‌نمایی
۵	تقدیس	هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد فرشته)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد نشانۀ شهری، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری
۶	یادمان شهید مطهری	هویت‌بخشی به فضای شهری (ایستادگی، مقاومت و شهادت و ترویج فرهنگ ایثار)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی، ایجاد یک نشانۀ شهری
۷	معراج	هویت‌بخشی به فضای شهری، ارتقای آگاهی‌های عمومی، و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانۀ شهری و مکان‌نمایی
۸	ابوسعید ابوالخیر	هویت‌بخشی به فضای شهری، ایجاد حس مکان، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانۀ شهری
۹	پرنده و درخت قدسی	هویت‌بخشی به فضای شهری، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانۀ شهری، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری، تقویت حس مکان، معرفی سبک‌ها و سنت‌های هنری
۱۰	نیایش	هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد فرشته)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد نشانۀ شهری، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری و مکان‌نمایی

جدول ۸- کارکرد و عملکرد مجسمه‌های منتخب دهۀ ۹۰ (منبع: نگارندگان)

ردیف	نام مجسمه	کارکرد و عملکرد مجسمه
۱	پنجره و پروانه	ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی (نمادی از آزادی و رهایی و حرکت به‌سمت نور و معنا)، ایجاد یک نشانۀ شهری، تقویت حس مکان، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی در فضاهای شهری
۲	پرواز	هویت‌بخشی به فضای شهری، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی (ارزش رسیدن و حرکت به‌سوی معشوق و حق تعالی، گذر از جسم فانی و خاکی و پرواز روح)، ایجاد یک نشانۀ شهری
۳	شهید همت	هویت‌بخشی به فضای شهری (بیان مفاهیم ایثار، شهادت و فداکاری)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانۀ شهری، تقویت حس مکان
۴	ابن‌سینا	هویت‌بخشی به فضای شهری، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانۀ شهری، مکان‌نمایی
۵	یادمان نبوّت	هویت‌بخشی به فضای شهری (مقام نبوّت)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانۀ شهری، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری، تقویت حس مکان، تعریف مرکز ثقل و نقطۀ تمرکز میدان، تناسب‌بخشی به نام میدان
۶	شهاب‌سنگ‌ها	ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی (علم نجوم)، حس مکان‌نمایی، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری
۷	نخل	هویت بخشی به فضای شهری (نماد درخت نخل)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی (فرهنگ مقاومت)، ایجاد یک نشانه شهری
۸	دیواره‌ها	هویت‌بخشی به فضای شهری، تقویت حس مکان، معرفی سبک‌ها و سنت‌های هنری (هنر معماری سنتی ایران)
۹	سروها	هویت‌بخشی به فضای شهری (مقاومت و ایستادگی)، ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی (فرهنگ مقاومت)، ایجاد یک نشانۀ شهری، ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری، تقویت حس مکان
۱۰	جانباز	هویت‌بخشی به فضای شهری (فرهنگ ایثار)، آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی (ایثار و ازخودگذشتگی)، ایجاد یک نشانۀ شهری، تناسب‌بخشی به نام محل، مکان‌نمایی

نتیجه‌گیری

نتایج بررسی مجسمه‌های شناسایی‌شده نشان می‌دهد در دهۀ ۸۰ ، حدود ۶۸/۲ درصد مجسمه‌ها فرم فیگوراتیو داشته و در این دسته، مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی-واقعی و فیگوراتیو انسانی-خیالی ۵۰.۵درصد را به خود اختصاص داده‌اند. همچنین در این دهه، ۳۱/۸ درصد از مجسمه‌ها فرم غیرفیگوراتیو دارند و در این دسته، مجسمه‌های غیرفیگوراتیو-هندسی بیشترین سهم از فرم مجسمه‌ها را با سهم ۲۶درصدی به خود اختصاص داده‌اند.

در دهۀ ۹۰ نیز بیشتر مجسمه‌ها در دستۀ مجسمه‌های فیگوراتیو قرار دارند (سهم ۷۷/۸ درصدی) و در این

دسته نیز مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی-خیالی (سهم ۳۳/۳درصدی) و فیگوراتیو غیرانسانی-جانوری (سهم ۲۵/۹ درصدی) بیشترین سهم از مجسمه‌های ساخته‌شده را دارا هستند. در این دهه، ۲۲/۲ درصد از مجسمه‌ها در دستهٔ غیرفیگوراتیو قرار دارند و در این دسته نیز بیشترین سهم، متعلق به مجسمه‌هایی با فرم غیرفیگوراتیو-هندسی با سهم ۱۸/۵درصد است.

بیشتر کارکردهای این مجسمه‌های شهری شامل ارتقای سطح آگاهی جامعه (انتقال مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و مذهبی)، ایجاد زیبایی بصری، هویت‌بخشی به مکان، القای حس مکان‌نمایی، تداعی رویدادهای خاص، بازخوانی فرهنگ و نمایش تعلقات دینی و ارزشی، تقویت و تشدید مرکزیت و میدان، معنابخشی به نام‌گذاری میدان یا مکان، ایجاد یک نشانه و نماد شهری و ایجاد حس تعلق خاطر و آرامش بوده است.

می‌توان گفت هماهنگی ماهیت بصری و درون‌مایهٔ آثار (توجه به ارزش‌های اجتماعی و آیینی و مذهبی، باورهای عمومی و کارکردهای المان‌های حجمی شهری) در خلق مجسمه‌های شهری می‌توانند سبب توجه کافی مخاطب، زیباسازی بصری و محیطی و بهبود خلق آثار آتی شوند. سعی مجسمه‌ساز، متمایزکردن محیط است و عرصهٔ عمل او شهر و نتیجهٔ کارش بهسازی بصری و آگاهی‌بخشی است که از طریق افزودن عناصر خلاقانه و بیان مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و مذهبی ایجاد می‌شود. بنابراین با اولویت قراردادن اهداف بیان‌شده می‌توان به تقلیل شکاف بین فضای مطلوب و فضای موجود در آثار حجمی کمک کرد.

فهرست منابع

- ایلدوستی، میرعسگر و غلام‌علی حاتم (۱۳۹۳)، نگاه تحلیلی برگزیده‌هایی از مجسمه‌های میادین شهر تهران و بررسی ارتباط مجسمه و میدان در فضای شهری، دوفصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه،(۲۰)۸ : ۳۲-۱۹ .
- بصیری، آزاده (۱۳۸۹)، نسبت معماری و مجسمه‌سازی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، دایرةالمعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۵)، نقاشی ایران: از دیروز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- پوراصغریان، مهتاب (۱۳۸۷)، مجسمه‌سازی در فضاهای شهری ایران، نشریهٔ نگره، (۹ و۸)۴ : ۲۵-۱۵ .
- پورمند، حسن‌علی و محسن موسیوند (۱۳۸۹)، مجسمه‌سازی در فضای شهری، مجلهٔ هنرهای زیبا، (۴۴)۲ :۵۸-۵۱ .
- خسروی فر، شهلا (۱۳۹۱)، مطالعهٔ تطبیقی گرایشات فیگوراتیو در مجسمه‌سازی مدرن و پست‌مدرن، دوفصلنامهٔ هنرهای تجسمی نقش‌مایه، (۱۰)۵ :۹۴-۸۳ .
- رشاد، علی‌اکبر (۱۳۹۴)، اثر هنری، امتداد ابعاد وجودی هنرمند، نامهٔ شورا، ۲۱ :۸۵-۸۴ .
- _____ (۱۳۹۵)، حقیقت اثر هنری، امتداد ابعاد وجودی هنرمند است؛ نسبت ارزش هنر و ارزش، خبرگزاری مهر، ۱۳۹۵/۱۱/۲۶.
- روح الامینی حسینی، فاطمه (۱۳۹۱)، تعامل سنت و مدرنیسم در مجسمه‌سازی معاصر با تأکید بر آثار تناولی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر ادیان و تمدن‌های اسلامی، دانشگاه اصفهان.
- رهبرنیا، زهرا و فروغ خبیری (۱۳۹۸)، بررسی مؤلفه‌های «مکان ویژه» در سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد، فصلنامهٔ فرهنگی اجتماعی فرهنگ یزد، (۲)۱: ۱۱۰-۹۶ .

- سمندوک، زهره (۱۳۸۹)، بررسی جامعه‌شناختی مجسمه‌های شهری تهران بعد از انقلاب اسلامی ایران، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد هنر، دانشگاه تهران.
- شمسی‌زاده ملکی، روح‌الله (۱۳۹۱)، نسبت میان مجسمه با محیط و مخاطب، مجلهٔ منظر، (۱۹)۴ :۲۷ -۲۰ .
- عادلوند، پدیده، زهرا سلحشور و آزاده قلیچ‌خانی (۱۳۹۴)، مجسمهٔ میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی، ویژه‌نامهٔ مجلهٔ منظر، ۳۱ : ۲۱- ۱۴ .
- عادلوند، پدیده (۱۳۹۵)، جنگ و مجسمه‌های شهری تهران: از واقعیت عینی تا امر ذهنی، ویژه‌نامهٔ مجلهٔ منظر، ۳۴ : ۹۳-۸۲ .
- موسیوند، محسن (۱۳۸۹)، پژوهشی پیرامون بررسی فرم مجسمه‌های شهری و ارتباط آن با فضای محیطی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.
- مهدی‌زاده جعفری، هومن (۱۳۹۰)، تحلیل قابلیت‌های نقاشانه در آثار مجسمه‌سازان معاصر انگلستان (۱۹۶۰-۲۰۱۰م)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
- مهری ثابت، حسین (۱۳۹۲)، بررسی نقش المان (نماد) و مجسمه در هویت شهری، اولین همایش ملی معماری، مرمت، شهرسازی و محیط‌زیست پایدار، ۷۴-۷۲ .
- وظیفه‌شناس، معصومه و سیدجواد ظفرمند (۱۳۹۵)، بررسی ویژگی‌های فرمی مجسمه‌سازی در دوران مدرن، مجلهٔ هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، (۱)۲۱ :۸۶-۷۵ .

The Impact of the Role of Intellectual Property Rights in the Creativity of Fashion Designers

Alireza Hoseinpor Kasgary[1] ,Maryam sayyary[2]

[1] Assistant Professor, Faculty of Textile, Apparel and Fashion Engineering, Qaimshahr Azad University, Qaimshahr, Iran.(Corresponding Author)
[2] Ph.D. Candidate, Faculty of Textile, Apparel and Fashion Engineering, Qaimshahr Azad University, Qaimshahr, Iran
(Received: 28.07.2022, Revised: 02.02.2023, Accepted: 15.02.2023)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.27937.1161

Abstract:
Intellectual property rights are traditionally based on the protection of inventions, copyrights, and trademarks. Also, the special rights of intellectual property, such as the rights of designs, are also placed as a continuation of the subject and research. In the fashion and clothing industry, where intellectual property is particularly important, creative ideas and innovations are continuously produced and commercially exploited. Supporters of intellectual property rights believe that despite the many problems that exist in the creation and production of works of art, it is very easy to copy such works. The lack of strong intellectual property rights to protect works of art has discouraged artists from creating and investing time and money in artistic fields. For this reason, in order to protect fashion and clothing designers against counterfeiting, it is necessary and useful to take advantage of intellectual property rights protection. In this sense, the main goal of this article is to identify and search for alternative legal methods to protect the intellectual property rights of artists, and the main question of the current research is what effect does intellectual property rights have on the creativity of clothing designers? This research is applied research and analytical-descriptive nature. Both desk research and field methods have been chosen in the method of collecting information in a documentary way. In the first part, available sources are used in connection with this topic. And in the field part, the opinions of 304 clothing designers were collected using the questionnaire tool, and the obtained information was analyzed with the help of spss software. The results of the current research have shown that there is a positive and significant relationship between the creativity of a clothing designers and intellectual property rights. But to what extent this issue affects the creativity of clothing designers is still debatable.

Keywords: Intellectual property rights, clothing design, creativity, fashion industry.

[1] Email: a_hoseinpour51@yahoo.com
[2] Email: maryamsayari2270@gmail.com
How to cite: Hoseinpor Kasgary, A., sayari, M. (2022). 'The Impact of the Role of Intellectual Property Rights in the Creativity of Fashion Designers', Journal of Applied Arts, 2(2), pp.46 -57. doi: 10.22075/aaj.2023.27937.1161

تأثیر نقش حقوق مالکیت فکری در خلاقیت طراحان لباس

علیرضا حسین‌پور کاسگری[۱]، مریم سیاری[۲]

[۱] استادیار،دانشکدهٔ مهندسی نساجی، پوشاک و مد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران.(نویسنده مسئول)
[۲] دانشجوی دکتری، دانشکدهٔ مهندسی نساجی پوشاک و مد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۰۶ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.27937.1161

چکیده

حقوق مالکیت فکری به‌صورت سنتی، بر بنیان‌های حمایت از اختراعات، مالکیت ادبی-هنری (کپی‌رایت) و علائم (علامت تجاری) استوار شده است. حقوق ویژهٔ مالکیت فکری، نظیر حقوق طرح‌ها، خارج از این چارچوب و نیز دائماً با پرسش و صورت‌بندی مجدد روبه‌رو می‌شود. در صنعت مد و لباس که صنعتی با مالکیت فکری بالاست، به‌طور دائم، ایده‌ها و نوآوری‌های خلاقانه تولید و از آن‌ها بهره‌برداری تجاری می‌شود. طرف‌داران حقوق مالکیت فکری بر این باورند که نوآوری‌های علمی و فناوری، نظیر موسیقی، کتاب و دیگر آثار ادبی-هنری، دشوار است، اما کپی‌کردن آن‌ها آسان. نبود حقوق مالکیت فکری قدرتمند برای حمایت از چنین آثاری، موجب بهره‌مندی مجانی از تلاش پدیدآورندگان آثار فکری و درنتیجه، دلسردی آن‌ها برای سرمایه‌گذاری‌های زمانی و مالی در نوآوری‌ها جدید می‌شود. بر اساس این توجیه، برای حمایت از طراحان مد و لباس در برابر جعل، بهره‌گیری از حمایت‌های حقوق مالکیت فکری، ضروری و مفید است. نیاز است روش‌های حقوقی جایگزین برای این موضوع مهم اندیشیده شود. بنابراین نقش این نوع مالکیت بسیار حائز اهمیت و حساس است. پژوهش حاضر در همین زمینه و با طرح این سؤال که حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت طراحان لباس چه تأثیری دارد، طرح‌ریزی و انجام شده است. این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، تحلیلی-توصیفی است. روش گردآوری اطلاعات، اسنادی (فیش‌برداری) و میدانی است که طی آن، به آثار و مکتوبات مشابه قبلی رجوع شد. در قسمت میدانی، با به‌کارگیری ابزار پرسش‌نامه، نظر ۳۰۴ طراح لباس جمع‌آوری شد. اطلاعات به‌دست‌آمده در مطالعات میدانی، به‌کمک نرم‌افزار spss تجزیه و تحلیل شد. نتایج حاصل از تحقیق نشان داد که بین خلاقیت طراحان لباس و حقوق مالکیت معنوی، رابطهٔ مثبت و معناداری وجود دارد؛ اما اینکه تا چه اندازه بر خلاقیت طراحان لباس تأثیرگذار است، هنوز شایستهٔ بحث است.

واژه‌های کلیدی: حقوق مالکیت معنوی، طراحی لباس، خلاقیت، صنعت مد.

[1] Email: a_hoseinpour51@yahoo.com
[2] Email: maryamsayari2270@gmail.com
روش ارجاع به این مقاله: حسین پور کاسگری، علیرضا، سیاری، مریم. (۱۴۰۱). تاثیر نقش حقوق مالکیت فکری در خلاقیت طراحان لباس. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۲)، ۴۶-۵۷. doi: 10.22075/aaj.2023.27937.1161

مقدمه

ازجمله مسائل جدید در قوانین و مقررات کشورها، حقوق مالکیت معنوی است که قلمرو وسیعی از زندگی فردی و اجتماعی و جنبه‌های اقتصادی زندگی بشر را پوشش می‌دهد. حقوق مالکیت معنوی، رشته‌ای از حقوق است که در جهان امروز، اهمیت بسیاری یافته است؛ به‌طوری که در کشورهای مختلف، یا قوانین جدیدی در این زمینه تصویب شده یا قوانین قبلی به‌نحوی اصلاح شده است (امیری، ۱۳۸۴:۴۴). همچنین کنوانسیون‌ها و پیمان‌های بین‌المللی متعددی در این خصوص منعقد شده که وحدت بین‌المللی حقوق را در این رشته، تا حد زیادی تأمین کرده است (شکوری،۱۳۹۰: ۶۹ و ۷۰). در اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر و میثاق بین‌المللی حقوق اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، مدنی و سیاسی، بر بهره‌مندی از منافع مادّی و معنوی و لزوم اتخاذ تدابیر مناسب توسط دولت‌ها برای تأمین، حفظ، توسعه و ترویج آثار ادبی و هنری تأکید شده است. برگزاری چند کنوانسیون جهانی و منطقه‌ای در این رابطه، گویای توجه جهانی به این مسئله است.

اصطلاح Intellectual property Rights در زبان انگلیسی که معادل حقوق مالکیت فکری در زبان فارسی است، در کتاب‌های حقوقی فارسی، حقوق مالکیت معنوی ترجمه شده است (مقبلی و همکاران، ۲۵:۱۳۸۴). در قدیم، کلمهٔ مالکیت مربوط به دارایی‌هایی نظیر زمین، پول، باغ، ملک و طلا بود؛ اما امروزه مالکیت، جنبه‌های متفاوتی را شامل می‌شود، نظیر مالکیت معنوی یا مالکیت فکری که این مسئله مربوط به بسیاری از شاخه‌ها و علوم مختلف است؛ اما در مبحث هنر، مالکیت معنوی را نمی‌توان برآورد ارزش کرد؛ زیرا گاهی ایده یا خلاقیت در طراحی می‌تواند مبالغ هنگفتی سوددهی برای صاحب آن ایده داشته باشد. در واقع، این حقوق به صاحبان آن، حق بهره‌وری از فعالیت‌های فکری و ابتکاری انسان را می‌دهد و دارای ارزش اقتصادی است و قابلیت دادو ستد دارد؛ اما موضوع آن شیء معیّن مادی نیست (داودی، ۶۳:۱۳۹۲).

بحث حقوق مالکیت معنوی در رشتهٔ طراحی لباس، همانند سایر رشته‌های هنری و ادبی، نظیر رمان، شعر، نمایش‌نامه، مجسمه و طرح‌های معماری، حائز اهمیت است. در قانون‌گذاری داخلی، مهجورترین حق در میان حقوق مالکیت فکری در ایران، مربوط به حقوق مالکیت ادبی و هنری است. در سال ۱۳۴۶ وزارت فرهنگ و هنر وقت، لایحهٔ حمایت از حقوق مؤلفان و مصنّفان و هنرمندان را تهیه و در آبان۱۳۴۷ تقدیم مجلس کرد که در سال ۱۳۴۸ به تصویب شورای ملی رسید. قانون حمایت از حقوق پدیدآورندگان نرم‌افزارهای رایانه‌ای، در سال ۱۳۷۹ توسط مجلس به تصویب رسید که حقوق پدیدآورندگان به‌مدت سی سال حمایت می‌شود. در سال ۱۳۸۳ هم مجلس شورای اسلامی قانون مربوط به حمایت از نشانه‌های جغرافیایی را تصویب کرد. تأثیر حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت طراح لباس، جای بررسی دارد.

در قرن ۲۱ صنعت مد و لباس کاملاً جهانی شده و امروزه بعید است مصرف‌کنندگان در کشورهای مختلف، با برندهای معروف مد و لباس، نظیر آدیداس، نایک، زارا و لاکوسته آشنا نباشند. در بیان اهمیت این صنعت، اشاره به حجم تجاری آن در بازارهای بین‌المللی، گویای واقعیت‌های زیادی است. در سال ۲۰۱۲ بازار جهانی این صنعت ۱۷۰۰میلیارد دلار گردش مالی داشت و بیش از ۷۵میلیون نفر در سراسر جهان در این حوزه، مشغول به کار و فعالیت بودند.

همچنین در سال ۲۰۱۱ رقم تقریبی صادرات این صنعت، ۴۱۲میلیارد دلار بوده است (Bennett Moses, Lyria, 2011).

قطعاً تأثیر حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت لباس و نقش مثبت آن بدیهی است؛ اما اینکه این مسئله تا چه اندازه بر خلاقیت طراح لباس تأثیرگذار است، جای بحث دارد. در واقع، سؤال اصلی پژوهش آن است که حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت طراحان لباس چه تأثیری دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

در پژوهشی با عنوان «نقش مدیریت مالکیت معنوی در توسعهٔ اقتصادی، چالش‌ها و راهکارها»، به رابطهٔ تنگاتنگ نقش مالکیت معنوی و توسعهٔ اقتصادی پرداخته شده و راهکارهایی برای برون‌رفت از آن‌ها پیشنهاد گردیده است. (الکساندر و منفرد[1] ، ۲۰۱۲). شبیری زنجانی و مهدویان (۱۳۹۵) در مقالهٔ «محدودیت‌های نظام سنتی حقوق مالکیت فکری در حمایت از طرح‌های مد و لباس»، چاپ‌شده در فصلنامهٔ مطالعات حقوق خصوصی، با طرح این مسئله که در صنعت مد و لباس که صنعتی با مالکیت فکری بالاست، به‌طور دائم، ایده‌ها و نوآوری‌های خلاقانه، تولید و از آن بهره‌برداری تجاری می‌شود، این پرسش را مطرح کرده است که آیا طراحان مد و لباس می‌توانند از آثار خود در چهارچوب حقوق مالکیت فکری کشورشان حمایت کنند؟ آیتی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «موضوع‌شناسی حقوق هنر، درآمدی بر آثار هنری»، چاپ‌شده در نشریهٔ پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر جهاد دانشگاهی، به بررسی مفهوم حقوق هنر، شناخت هنر و آثار هنری (موضوع، فرم و محتوا) پرداخته است. او همچنین بیان می‌کند که امروزه حقوق مالکیت‌های معنوی، به‌ویژه در بخش مالکیت‌های ادبی و هنری در ایران اهمیت فراوانی یافته است. توسعهٔ فزایندهٔ فیلم‌های سینمایی، آثار موسیقایی و کتاب، بر اهمیت آن، بیش از پیش افزوده است. به نظر می‌رسد برای جبران کاستی‌های موجود در این رابطه، باید سه راهکار قضایی، اجرایی و عرصهٔ تقنینی در حقوق داخلی، مطمح نظر قرار گیرد. پوررحیمی (۱۳۸۷) در مقالهٔ خود با عنوان «نقش حقوق مالکیت فکری در توسعهٔ خلاقیت و نوآوری»، چاپ‌شده در مجلهٔ لباس‌های سنتی ایران، به بررسی این مهم در توسعهٔ خلاقیت و نوآوری پرداخته و به ضرورت فرهنگ‌سازی و نظام‌مندسازی حقوق مالکیت فکری را برای مدیریت مدبرانهٔ خلاقیت و نوآوری، طی رویکردی سیستمی، توجه کرده است. وجه تمایز این پژوهش با دیگر پژوهش‌ها حفظ حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت طراحان لباس است تا یک طراح لباس یا مد به‌راحتی بتواند طرح‌های خود را با هدف مشخصی در بازار عرضه کند. این طراحی‌های خلاقانه به‌عنوان فرصتی برای نمایش استعدادها و ایجاد آگاهی عمومی از نام تجاری طراحان قلمداد می‌شود. در پژوهش حاضر، نگارندگان سعی کرده‌اند تحقیقات گذشته را تکمیل کرده و ضمن بررسی و تبیین مجدد مفهوم مالکیت معنوی، به‌ویژه در عرصهٔ هنری، اثرگذاری آن را در مقولهٔ خلاقیت طراحی، مطالعه کنند. این موضوع در پژوهش‌های پیشین، سابقه ندارد.

روش پژوهش

موضوع تحقیق از نظر روش، از آغاز تا انتها متکی بر یافته‌های کتابخانه‌ای است. این پژوهش از دیدگاه هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، تحلیلی-توصیفی

[1]. Alexandra & Manfredi

است. برای جمع‌آوری داده‌ها، از روش پیمایشی استفاده شده که مهم‌ترین ابزار آن به‌صورت میدانی، پرسش‌نامه، مصاحبه و مشاهده است و بر اساس مقیاس هفت‌مرتبه‌ای لیکرت طراحی و تدوین شده است. فرضیهٔ پژوهش عبارت است از: حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت طراحان لباس تأثیر مثبتی دارد. همچنین نمونهٔ آماری، ۳۰۴ طراح لباس بودند که به پرسش‌نامهٔ پژوهش پاسخ دادند. تجزیه و تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده از مطالعهٔ میدانی، به‌کمک نرم‌افزار spss تجزیه و تحلیل شده است.

- طراحی (Design (D
- احساس و سلیقهٔ مشتری Customer Feel and Taste (CFT)
- کیفیت (Quallity Q)
- اقتصاد (Economic E)

آمار توصیفی پژوهش

با توجه به جدول ۱:

جدول ۱- آمار توصیفی پژوهش(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

توزیع فراوانی		فراوانی	درصد فراوانی
جنسیت پاسخ‌دهندگان	زن	۲۷۲	۸۶/۳
	مرد	۳۴	۱۴/۷
وضعیت شغلی پاسخ‌دهندگان	محصّل	۱۰۸	۳۵/۵۳
	شاغل	۷۷	۲۵/۳۳
	خانه‌دار	۵۴	۱۷/۷۶
	بدون شغل	۶۵	۲۱/۳۸
سنّ پاسخ‌دهندگان	۲۱-۳۰	۱۲۲	۴۰/۱۳
	۳۱-۴۰	۸۴	۲۷/۳۶
	۴۱-۵۰	۴۵	۱۴/۸
	<۵۰	۵۳	۱۷/۴۳
میزان تحصیلات پاسخگویان	دیپلم	۴۲	۲۳/۶۸
	فوق دیپلم	۴۹	۱۶/۱۲
	لیسانس	۷۲	۲۳/۶۸
	فوق لیسانس	۶۵	۱۲/۳۸
	دکترا	۴۶	۱۵/۱۳
وضعیت تأهل پاسخ‌دهندگان	متأهل	۱۴۹	۴۹/۰۱
	مجرد	۱۵۵	۵۰/۹۹
سابقهٔ طراحی پاسخ‌دهندگان	زیر ۵ سال	۵۰	۱۶/۴
	۵-۱۰	۴۴	۱۴/۵
	۱۰-۱۵	۹۲	۳۰/۳
	۱۵-۲۰	۶۳	۲۰/۷
	بالای ۲۰	۵۴	۱۷/۸

- ۸۶/۳۱درصد از پاسخ‌دهندگان، زن و ۱۴/۷درصد مرد هستند.
- ۳۵/۵۳درصد از پاسخ‌دهندگان محصل، ۲۵/۳۳درصد شاغل، ۱۷/۷۶درصد خانه‌دار و ۲۱/۳۸درصد بدون شغل هستند.
- سنّ ۴۰/۱۳درصد از پاسخ‌دهندگان ۲۱ تا ۳۰، ۲۷/۳۶درصد ۳۱ تا۴۰، ۱۴/۸درصد ۴۱ تا ۵۰ و ۱۷/۴۳درصد بیشتر ۵۰ سال است.
- ۲۳/۶۸درصد از پاسخ‌دهندگان دیپلم، ۱۶/۱۲درصد فوق دیپلم، ۲۳/۶۸درصد لیسانس، ۱۲/۳۸درصد فوق لیسانس و ۱۵/۱۳درصد دکترا دارند.
- ۴۹/۰۱درصد از پاسخ‌دهندگان متأهل و ۵۰/۹۹درصد مجرد هستند.
- ۱۶/۴درصد از پاسخ‌دهندگان کمتر از ۵ سال، ۱۴/۵درصد ۵ تا ۱۰ سال، ۳۰/۳درصد ۱۰ تا ۱۵ سال، ۲۰/۷درصد ۱۵ تا ۲۰ سال و ۱۷/۸درصد بیش از ۲۰ سال سابقهٔ طراحی دارند.

جدول ۲- شاخص‌های پراکندگی متغیرهای آمار توصیفی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

متغیر	تحصیلات	شاغلین	تأهل	سابقهٔ طراحی	سن	جنسیت
میانگین	۲/۸۸	۲/۲۵۰	۱/۵۰	۳/۱۴	۲/۰۹	**۱/۱۰۵**
میانه	۳/۰۰	۲/۰۰	۲/۰۰	۲/۰۰	۲/۰۰	**۱/۰۰**
مد	۱/۰۰	۱/۰۰	۱/۰۰	۳/۰۰	۱/۰۰	**۱/۰۰**
انحراف میانگین	۱/۳۸۵	۱/۱۵۳	۱/۱۵۳	۱/۶۶۵	۱/۱۱۴	**۰/۳۰۷**
حداقل	۱/۰۰	۱/۰۰	۱/۰۰	۱/۰۰	۱/۰۰	**۱/۰۰**
حداکثر	۵/۰۰	۴/۰۰	۴/۰۰	۲۱/۰۰	۴/۰۰	**۲/۰۰**
مجموع	۸۷۶/۰۰	۶۸۴/۰۰	۴۵۹/۰۰	۹۵۷/۰۰	۶۳۷/۰۰	**۳۳۶/۰۰**

جدول ۳- شاخص‌های پراکندگی مالکیت معنوی و خلاقیت طراحان (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

	مالکیت معنوی	خلاقیت طراحان
میانگین	۲/۵۵۷	۲/۵۵۹
میانه	۲/۵۱۲	۲/۵۰۰۰
مد	۲/۵۶	۲/۲۹
انحراف میانگین	۰/۶۲۶	۰/۶۳۳
حداقل	۱/۱۸	۱/۱۸
حداکثر	۵/۵۹	۵/۶۸
مجموع	۷۷۷/۳۸	۷۷۷/۹۷

با توجه به جدول ۳، میانگین متغیر مالکیت معنوی در جامعهٔ آماری بررسی‌شده، ۲/۵۵۷، متغیر خلاقیت طراحی ۲/۵۵۹، دامنهٔ مقیاس متغیر مالکیت معنوی ۱/۱۸ تا ۵/۵۹ و دامنهٔ مقیاس متغیر خلاقیت طراحی ۱/۱۸ تا ۶۸/۵ است.

آمار استنباطی پژوهش

این بخش شامل تجزیه و تحلیل متغیرها، نرمالیته‌بودن و آزمون‌های ناپارامتریک است.

پیش از تحلیل آزمون کلموگروف اسمیرنوف و شاپیرویلک به‌منظور تعیین نرمال‌بودن داده‌ها اجرا شده است؛ بنابراین معنی‌داری مربوط به آزمون کلموگروف در سطح معنی‌داری ۰/۰۵ سنجیده می‌شود.

نرمال‌بودن داده‌ها

جدول ۴ بیان می‌کند در آزمون کلموگروف، تمام داده‌ها دارای مقدار معنی‌داری ۰/۲۸ بوده و بیشتر از سطح معنی‌داری ۰۵/است. بنابراین از توزیع نرمال پیروی می‌کند. در این صورت، آزمون پیرسون را برای متغیرها انجام می‌دهیم؛ اما مالکیت معنوی و ویژگی سازمانی و خلاقیت طراحان، از توزیع نرمال پیروی نمی‌کند. پس آزمون بررسی‌شده، کندال و اسپیرمن است.

جدول ۴- آزمون نرمالیته، منبع: (نگارندگان۱۴۰۱)

	کلموگروف اسمیرنوف			شاپیرویلک		
	آمارهٔ آزمون	درجهٔ آزادی	معنی‌داری	آمارهٔ آزمون	درجهٔ آزادی	معنی‌داری
ویژگی سازمانی	۰/۱۴۵	۳۰۴	۰/۰۰۰	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۰۰۰
فناوری اطلاعات	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
ویژگی ذهنی	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
خلق دانش	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
ذهن خلاق	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
حفظ و نگهداری دانش	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
مدیریت دانش	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
بکاربستن دانش	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
تبدیل و انتقال دانش	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
ویژگی فردی	۰/۵۵	۳۰۴	۰/۲۸	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۲۹
مالکیت معنوی	۰/۱۴۵	۳۰۴	۰/۰۰۰	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۰۰۰
خلاقیت طراحان	۰/۱۴۵	۳۰۴	۰/۰۰۰	۰/۹۷۹	۳۰۴	۰/۰۰۰

آزمون خی–دو

H0: خلاقیت طراحان و مالکیت معنوی مستقل از هم هستند.

H1: خلاقیت طراحان و مالکیت معنوی مستقل از هم نیستند.

باتوجه به تحلیل داده‌ها در جدول ۵، چون مقدار معنی‌داری برابر ۰/۰۳۹ به دست آمده، فرضیهٔ صفر در سطح معنی‌داری ۰/۰۵رد می‌شود. این بدان معناست که نمی‌توان گفت خلاقیت طراحان و مالکیت معنوی مستقل از هم هستند.

جدول ۵- خلاصهٔ آزمون خی–دو (خلاقیت طراحان) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

			کم یا متوسط	زیاد	
مالکیت معنوی	کم یا خیلی کم یا متوسط	فراوانی مشاهده‌شده	۱۰۵	۲۰	کل ۱۷۴
		فراوانی موردانتظار	۵۵/۴	۲۰/۶	۱۷۴/۰
	زیاد یا خیلی زیاد	فراوانی مشاهده‌شده	۴۳	۱۲	۵۵
		فراوانی موردانتظار	۵۹/۶	۱۱/۴	۷۵/۲
کل		فراوانی مشاهده‌شده	۲۷۲	۳۲	۳۰۴
		فراوانی موردانتظار	۲۷۲/۰	۳۲/۰	۳۰۴/۰
X2=4.259		Df=1		p=0.039	

آزمون همبستگی

H0: بین خلاقیت طراحان و مالکیت معنوی رابطه وجود ندارد.

H1: بین خلاقیت طراحان و مالکیت معنوی رابطه وجود دارد.

با توجه به اینکه ضریب همبستگی کندال و اسپیرمن بین دو متغیر، به‌ترتیب برابر ۰/۹۸۰ و ۰/۹۹۹ و سطح معنی‌داری به‌ترتیب برابر ۰/۰۲۷ و ۰/۰۳۲ به دست آمده است، بنابراین فرضیهٔ صفر مبنی بر وجودنداشتن رابطه بین دو متغیر در سطح معنی‌داری ۰/۰۵رد می‌شود.

جدول ۶- خلاصهٔ آزمون همبستگی (مالکیت معنوی) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

خلاقیت طراحان	همبستگی کندال			همبستگی اسپیرمن		
	ضریب همبستگی	معنی‌داری	فراوانی	ضریب همبستگی	معنی‌داری	فراوانی
	۰/۹۸۰	۰/۰۲۷	۳۰۴	۰/۹۹۹	۰/۰۳۲	۳۰۴

آزمون فریدمن

H0: توزیع همهٔ مؤلفه‌های خلاقیت طراحان یکسان است.

H1: توزیع همهٔ مؤلفه‌های خلاقیت طراحان یکسان نیست.

با توجه به تحلیل داده‌های جدول ۶، آمارهٔ فریدمن برابر۱/۱۵۰ و مقدار معنی‌داری ۰۰۰/ ۰به دست آمده است؛ بنابراین فرضیهٔ صفر مبنی بر یکسان‌بودن توزیع مؤلفه‌های خلاقیت طراحان پذیرفته نمی‌شود.

جدول ۶- خلاصه همبستگی آزمون فریدمن (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

متغیر	میانگین رتبه‌ها	
خلاقیت طراحان	۱۵۸/۸۵	
مالکیت معنوی	۱۴۲/۷۷	
X2=1/150	Df=1	P=0/000

آزمون کروسکال والیس

H0: توزیع مالکیت معنوی و وضعیت شغلی افراد یکسان است.

H1: توزیع مالکیت معنوی و وضعیت شغلی افراد یکسان نیست.

با توجه به تحلیل داده‌های جدول ۷، آمارهٔ کروسکال والیس برابر ۱۶/۹۲۲ و معنی‌داری آن ۰/۲۴۱ به دست آمده است؛ بنابراین فرضیهٔ صفر در سطح معنی‌داری ۰/۰۵ را نمی‌توان رد کرد. این بدان معناست که توزیع مالکیت معنوی با مشاغل متفاوت افراد، یکسان است.

جدول ۷- خلاصهٔ همبستگی آزمون فریدمن (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

	شغل	فراوانی	میانگین رتبه‌ها
مالکیت معنوی	محصل	۱۰۸	۱۷۹/۴۴
	شاغل	۷۷	۱۴۵/۳۶
	خانه‌دار	۵۴	۱۳۶/۶۶
	بدون شغل	۶۵	
		۳۰۴	
	X2=16.992	P=0.241 DF=3	

آزمون مان ویتنی: جنسیت و مالکیت معنوی

H0: توزیع مالکیت معنوی بین مردان و زنان یکسان است.

H1: توزیع مالکیت معنوی بین مردان و زنان یکسان نیست.

با توجه به تحلیل داده‌های جدول ۸، آمارهٔ مان ویتنی برابر ۱۱۳۸/۰۰۰ و معنی‌داری آن ۰/۸۷۷ به دست آمده است؛ بنابراین فرضیهٔ صفر را در سطح معنی‌داری ۰/۰۵ نمی‌توان رد کرد. این بدان معناست که توزیع مالکیت معنوی بین مردان و زنان یکسان است.

جدول ۸- جنسیت و مالکیت معنوی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

	جنسیت	فراوانی	میانگین رتبه‌ها
مالکیت معنوی	زن	۲۷۲	۱۴۰/۶۸
	مرد	۳۲	۲۵۲/۶۴
	U=1138.000	Z=-6.834	P=0.877

آزمون مان ویتنی: وضعیت تأهل و مالکیت معنوی

H0: توزیع مالکیت معنوی بین افراد مجرد و متأهل یکسان است.

H1: توزیع مالکیت معنوی بین افراد مجرد و متأهل یکسان نیست.

با توجه به تحلیل داده‌های جدول ۹، آمارهٔ مان ویتنی برابر۱۰۸/۵۰۰ و معنی‌داری آن ۰/۳۵۹ به دست آمده است؛ بنابراین فرضیهٔ صفر را در سطح معنی‌داری ۰/۰۵ نمی‌توان رد کرد. این بدان معناست که توزیع مالکیت بین افراد مجرد و متأهل یکسان است.

جدول ۹- جنسیت و مالکیت معنوی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

	وضعیت تاهل	فراوانی	میانگین رتبه‌ها
مالکیت معنوی	مجرد	۱۵۵	۱۵۷/۰۳
	متاهل	۱۴۹	۱۴۷/۷۹
	U=108.500	Z=-0.916	P=0.35

آزمون دوجمله‌ای

H0: نسبت میزان مالکیت معنوی در افراد (خیلی کم، کم، متوسط) برابر ۵/ ۰ است.

H1: نسبت میزان مالکیت معنوی در افراد (خیلی کم، کم، متوسط) برابر ۰/۵ نیست.

با توجه به تحلیل، اینکه نسبت مشاهده‌شده برابر ۰/۱۱ و معنی‌داری دوطرفه ۰/۰۰۰ است، می‌توان گفت سطح معنی‌داری یک‌طرفه برابر ۱ است؛ بنابراین فرضیهٔ صفر را در سطح معنی‌داری ۰/۰۵ نمی‌توان رد کرد. این بدان معناست که نسبت میزان مالکیت معنوی افراد، برابر ۰/۵ است.

جدول ۱۰- خلاصهٔ آزمون دوجمله‌ای (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

	فراوانی	نسبت مشاهده‌شده	نسبت مورد آزمون	معنی‌داری
گروه۱	۳۲	۰/۱۱	۰/۵۰	۰/۰۰۰
گروه۲	۲۷۲	۰/۸۲		

راستی‌آزمایی فرضیه‌ها

فرضیه تحقیق: حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت طراحان لباس تأثیر مثبتی دارد.

نتایج حاصل از تحقیق کنونی نشان داده است که بین خلاقیت طراحان لباس و حقوق مالکیت معنوی، رابطهٔ مثبت و معناداری وجود دارد. از آنجا که این تحقیق، تأثیر مثبت حقوق مالکیت معنوی و خلاقیت طراحان لباس را نشان می‌دهد، می‌توان این تأثیر مثبت را به‌عنوان الگویی برای متغیر خلاقیت طراحان توصیه کرد.

با توجه به اینکه یکی از ابزارهای زمینه‌ساز رشد خلاقیت و نوآوری در یک کشور، حمایت از حقوق مالکیت معنوی است، در این پژوهش، نقش مثبت رعایت حقوق مالکیت معنوی بدیهی است. طبق یافته‌های تحقیق، جنسیت و تأهل، عامل اثرگذار بر حقوق مالکیت معنوی و خلاقیت طراحان لباس نیست. همچنین مشاغل متفاوت افراد نیز طبق یافته‌های پژوهش نمی‌تواند تأثیری در حقوق مالکیت معنوی و خلاقیت طراحان داشته باشد.

سؤال اصلی تحقیق: حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت طراحان لباس چه تأثیری دارد؟

یکی از زیرساخت‌هایی که می‌تواند ضامن موفقیت اقتصادی، گسترش، نوآوری و برندشدن طراحان لباس باشد، توجه به حقوق مالکیت معنوی است. نقش مهم حقوق مالکیت معنوی بر کسی پوشیده نیست. حقوق مالکیت معنوی، مجموعه‌ای از قوانین است که از آثار ناشی از فکر، خلاقیت و ابتکار افراد حمایت می‌کند و تا زمانی که فرهنگ حقوق مالکیت معنوی حمایت نشود، با اشکالات اساسی مواجه خواهد بود. طراحان لباس و مد تلاش می‌کنند خلاقیت و هنر و فرهنگ کشورشان را در آثار خود به نمایش بگذارند تا بتوانند در بازار کار خود موفق باشند؛ درحالی‌که بدون حقوق مالکیت معنوی، انگیزه‌ای برای نوآوری و خلاقیت وجود ندارد.

نتیجه‌گیری

بررسی نظام‌های سنتی حقوق مالکیت فکری کشورهای مختلف نشان می‌دهد هیچ‌یک از این نظام‌ها قادر به ارائهٔ حمایتی درخور این آثار نیستند؛ زیرا این طرح‌ها تلفیقی از جنبه‌های تزیینی و جنبه‌های کارکردی هستند؛ درنتیجه باید با دیدی خاکستری اقدام به برقراری نظامی خاص برای حمایت از این پدیده اجتماعی کرد و تا زمانی‌که این امر محقق نشود، به بار آمدن سود اقتصادی از این صنعت، دچار تردید خواهد بود.

این نظام خاص همانند هر نظام دیگری، دارای مؤلفه‌هایی است که امکان ثبت و حمایت در یک مدت معیّن را فراهم می‌آورد. در صورت نقض حق نیز معیارهایی برای تشخیص اعمال تجاوزکارانه در آن پیش‌بینی شده است. چنین نظامی که با طبیعت ویژهٔ طرح‌های مد هماهنگ است، آثار مثبتی نظیر افزایش انگیزه و خلاقیت در طراحان، تضمین سود حاصل از فروش آثار، تشخیص اعمال ناقض حق و جبران خسارت‌های واردشده را به دنبال خواهد داشت.

اساسی‌ترین موضوع در این نتیجه‌گیری، حفظ حقوق مالکیت معنوی در خلاقیت طراحان لباس است. طرف‌داران حقوق مالکیت معنوی بر این باورند که حمایت از حقوق مالکیت معنوی ضروری و مفید است تا یک طراح لباس یا مد به‌راحتی بتواند طرح‌های خود را با هدف مشخصی در بازار عرضه کند. این طراحی‌های خلاقانه به‌عنوان فرصتی برای نمایش استعدادها و ایجاد آگاهی عمومی از نام تجاری طراحان قلمداد می‌شود؛ اما اینکه تا چه اندازه بر خلاقیت طراحان لباس تأثیرگذار است، هنوز جای بحث دارد.

فهرست منابع

- امیری، حسین علی(۱۳۸۴)، اجرای حقوق مالکیت صنعتی در مقررات سازمان تجارت جهانی و حقوق ایران، تهران: میزان.
- آیتی، حمید (۱۳۸۸)، مالکیت معنوی در آثار هنری با تأکید بر هنرهای تجسمی، پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر جهاد دانشگاهی، ۲ :۱۳-۷ .
- پورحیمی، مرجان (۱۳۷۸)، لباس‌های سنتی ایران، کتاب ماه هنر، ۱۷ و۱۸ :۸۳-۸۲.
- داودی، مریم (۱۳۹۲)، روند مد و طراحی در قرن بیستم، نساجی امروز، ۱۳۶ :۷۰ -۶۳ .
- شکوری، سعیده (۱۳۹۰)، چگونه مد به ایران آمد، ماهنامهٔ صنعت نساجی و پوشاک، ۲۹ : ۷۰-۶۹ .
- شبیری زنجانی، سیدحسن و حسن مهدویان (۱۳۹۵)، محدودیت‌های نظام‌های سنتی حقوق مالکیت فکری در حمایت از طرح های مد و لباس، فصلنامهٔ مطالعات حقوق خصوصی، (۱)۴۶: ۲۷-۱۱ .
- مقبلی، آناهیتا و سمانه قمری (۱۳۹۲)، احیای باور ایرانیان امروز به جلوه‌های میراث کهن سرزمین خود در الگوهای پوشش، چیدمان، ۲۲ : ۲۵- ۱۹ .

- Alexandra, Manfredi (2012), Haute copyright: tailoring copyright protection to highprofile fashion designs, Cardozo J. of int'l & comp. Law, Vol. 21, p.111.
- Bennett Moses, Lyria (2011), Sui generis rules, in Marchant, Gary Elvin, Allenby.

Descriptive-Analytical Study of Geometric Motifs in the Architectural Decorations of Jaame Vakil Mosque in Shiraz

Moslem Rezaee[1]

[1] Ph. D, Islamic Architecture, Islamic Azad University, Sicence and Research Branch, Tehran, Iran.
(Received: 20.08.2022, Revised: 08.02.2023, Accepted: 15.02.2023)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.28143.1164

Abstract:
Vakil Mosque of Shiraz is known as the most significant religious building of Zandieh period in the history of Islamic art and architecture of Iran and is one of the most beautiful and strongest mosques built in Iran after the Safavid period. This mosque, which has been renovated many times during its life history, can be considered as an example of the architectural history of this period in terms of architectural and decorative features. According to the history of construction of Vakil Mosque, it can be seen that the architectural components of this mosque have differences and similarities due to the construction and payment in different periods in the style of decoration, especially in tiling. Therefore, the existence of different styles in the geometric decorations of the mosque is not far from the mind. This is the question; What is the variety of geometric motifs in the architectural decorations of Vakil Mosque in Shiraz? The method of analysis of the results of the data of this research is qualitative (descriptive-analytical). The purpose of this research is to identify and analyze geometric patterns in the architectural decorations of Vakil Mosque in Shiraz. The results of this study show that geometric patterns in mosque spaces, despite the apparent diversity and frequency, have common features and follow coherent and similar patterns in design. Geometric patterns are often cohesive, most geometric patterns are slow knots. On the other hand, the colors used in the geometric designs of the mosque also have a single and common color style and pattern. Light colors can be seen on almost all levels of the mosque, and bright colors such as white, yellow, blue and pink are predominant. It seems that this harmony and coherence in the decorative designs of the mosque has been considered as a model of the decorative design unit and the repairs and repairs of the post-Zandieh period in this mosque have been followed according to the observance of these main decorative patterns. In other words, despite the noticeable variety and differences, the similarity in the type and techniques of execution of motifs is evident and indicates the following and modeling of older mosque motifs and renewal of these motifs in order to maintain the relative cohesion and integrity of the building decorations.

Keywords: Zandieh, Vakil Mosque, architectural decorations, stylistics, geometric designs.

[1] Email: moslem.rezaiy@gmail.com
How to cite: Rezaee, M. (2022). 'Descriptive-analytical study of geometric designs of Shiraz Vakil Mosque', Journal of Applied Arts, 2(2), pp.58 -86. doi: 10.22075/aaj.2023.28143.1164

مطالعۀ توصیفی-تحلیلی نقوش هندسی در تزیینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز

مسلم رضایی[۱]

[۱] دانش آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی دوران اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۹ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۲۶)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.28143.1164

چکیده

مسجد جامع وکیل شیراز، به‌عنوان شاخص‌ترین بنای مذهبی دورۀ زندیه، در تاریخ هنر و معماری اسلامی ایران شناخته می‌شود. زیباترین و مستحکم‌ترین مسجدی است که بعد از دورۀ صفویه در ایران ساخته شده است. این مسجد در طول تاریخ حیات خود، بارها مرمّت شده است. با توجه به پیشینۀ ساخت مسجد می‌توان دریافت که در اجزای معماری این مسجد به‌سبب ساخت‌وساز در دوره‌های مختلف، در سبک تزیینات، به‌ویژه کاشی‌کاری، تفاوت‌ها و شباهت‌هایی وجود دارد؛ به همین دلیل، وجود سبک‌های مختلف در تزیینات هندسی مسجد، دور از ذهن نیست. روش تجزیه‌وتحلیل نتایج حاصل از داده‌های این پژوهش، کیفی (توصیفی-تحلیلی) و به روش گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و میدانی است. هدف از این پژوهش، شناخت و تحلیل نقوش هندسی تزیینات معماری مسجد است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد نقوش هندسی در فضاهای مسجد، علی‌رغم تنوع و فراوانی ظاهری، دارای ویژگی‌های مشترکی هستند و از الگوهای منسجم و مشابهی در طراحی پیروی می‌کنند. نقوش هندسی غالباً دارای انسجام بوده و گره‌های کُند هستند. از طرفی، رنگ‌های به‌کاررفته در نقوش هندسی مسجد نیز دارای سبک و الگوی رنگی واحد و مشترکی است. تقریباً در تمامی سطوح مسجد، ترکیب رنگ‌های روشن دیده می‌شود و رنگ‌های روشنی مانند سفید، زرد، آبی و صورتی غالب‌اند. به نظر می‌رسد این هماهنگی و انسجام در نقوش تزیینی مسجد، به‌منزلۀ الگوی واحد طراحی تزیینی مدّنظر قرار گرفته و مرمت‌ها و تعمیرات دوران بعد از زندیه در این مسجد، با توجه به رعایت این الگوهای اصلی تزیینی دنبال شده است. با وجود تنوع و تفاوت‌هایی که دیده می‌شود، شباهت در نوع و فنون اجرای نقوش مشهود است و نشان‌دهندۀ پیگیری و الگوبرداری از نمونۀ نقوش قدیمی‌تر در تجدید این نقش‌مایه‌ها به‌منظور حفظ انسجام و یکپارچگی نسبی تزیینات بناست.

واژه‌های کلیدی: زندیه، مسجد وکیل، تزیینات معماری، سبک‌شناسی، نقوش هندسی.

Email: moslem.rezaiy@gmail.com

روش ارجاع به این مقاله: رضائی، مسلم. (۱۴۰۱). مطالعه توصیفی-تحلیلی نقوش هندسی در تزئینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۲)، ۸۶-۵۸. doi: 10.22075/aaj.2023.28143.1164

مقدّمه

یکی از دوران‌های درخشان تاریخ هنری شیراز در دورهٔ اسلامی، سال‌های سلطنت کریم‌خان زند است. از آنجایی که او علاقه زیادی به علم و ادبیات و هنر داشت، می‌توان بنیان فرهنگی و هنری این دوره را به او و حکومتش منسوب کرد. وی که شیراز را پایتخت خود قرار داده بود، طی دورهٔ سلطنتش، به عمران و آبادانی این شهر پرداخت و از آثار معماری و شهرسازی بسیاری، خصوصاً در شیراز حمایت کرد. تکیهٔ هفت‌تنان (شایسته‌فر و شهبازی، ۱۳۹۵؛ معماری‌زاده و همکاران، ۱۳۹۴)، تکیهٔ چهل‌تنان، باغ جهان‌نما (علائی، ۱۳۸۸)، باغ نظر و عمارت کلاه‌فرنگی (اسدپور، ۱۳۹۸الف)، پل رودخانهٔ خشک (پل کریم‌خان) و عمارات متمرکز ارگ (اسدپور، ۱۳۹۸ب) ، بازار وکیل (رسولی‌نژاد و کوثر، ۱۳۹۸)، حمام وکیل (دادور و همکاران، ۱۳۹۴)، آب‌انبار (پوررزگر و کسمایی،۱۳۹۶)، از جمله مهم‌ترین این بناها در شیراز محسوب می‌شوند. این آثار، آمیزه‌ای از بناهای خدماتی عام‌المنفعه، دولتی و خصوصی است که از شاخصه‌های معماری و تزیینی شایان‌توجهی برخوردارند. از میان این آثار، مسجد جامع وکیل به‌عنوان شاخص‌ترین نمونه از معماری مذهبی دورهٔ زندیه در تاریخ هنر و معماری اسلامی ایران، واجد اهمیتی دوچندان است. این مسجد از جمله زیباترین و مستحکم‌ترین مساجدی است که بعد از دورهٔ صفویه در ایران ساخته شده و از نظر ویژگی‌های معماری می‌تواند مصداقی از تاریخ معماری این دوران قلمداد شود. طرح این مسجد، دوایوانی است و دارای دو شبستان جنوبی و شرقی است. مساحت مسجد، بدون احتساب حیاط پشتی و شبستان زمستانی آن، ۱۱هزار مترمربع است که ۹۶۰۰ متر آن زیربناست. مسجد وکیل در طول تاریخ، بارها تعمیر، مرمت و تجدید تزیینات شده و بسیاری از کاشی‌کاری‌های آن، منسوب به دوران قاجار است. از دیگر نکات جالب‌توجه دربارهٔ مسجد وکیل، گستردگی تزیینات آن است. بیشتر این تزیینات را که شامل انواع کاشی‌کاری، آجرکاری و حجاری می‌شود، کاشی‌کاری‌های مسجد تشکیل می‌دهد. همچنین نقوش هندسی به‌کاررفته در این تزیینات، بسیار متنوع است. در عین حال، یکپارچگی این تزیینات و انسجام طرح و رنگ در آن‌ها جلوه‌ای ویژه به مسجد داده است.

نظر به اهمیت مسجد جامع وکیل شیراز در تاریخ هنر و معماری اسلامی ایران به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین ابنیهٔ معماری بعد از دورهٔ صفویه و مهم‌ترین بنای مذهبی دورهٔ زندیه و همچنین با توجه به مرمت و بازسازی تزیینات آن در دورهٔ قاجار، شیوه‌های طراحی و انسجام ترکیب‌بندی نقوش تزیینی در این مسجد، معیار مناسبی برای شناسایی شاخصه‌های کلی طراحی تزیینی در معماری دوران زند و قاجار خواهد بود. از این نظر و با توجه به گستردگی نقوش گیاهی و هندسی در تزیینات معماری این مسجد، موضوع و مسئلهٔ این تحقیق، بر محور شناخت، طبقه‌بندی و ارزیابی بصری، تجسمی و فنی نقوش هندسی در تزیینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز قرار گرفته است. همچنین تلاش بر این خواهد بود تا سیر تحول نقوش تزیینی و آرایشی این مسجد در دوران زندیه و قاجار، با تأکید بر نقوش هندسی شناسایی شود. اهداف این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. شناخت و تحلیل نقوش هندسی در تزیینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز؛ ۲. ارزیابی و تحولات و تغییرات نقوش هندسی مسجد جامع وکیل شیراز از دوران زندیه تا قاجار. ازاین‌رو، این پژوهش در پی‌پاسخ به دو سؤال

است: ۱. تنوع نقش‌مایه‌های هندسی در تزیینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز چگونه است؟ ۲. نقوش هندسی در تزیینات معماری مسجد وکیل شیراز از نظر انسجام و هماهنگی چگونه است؟ این مقاله سعی دارد با رویکردی توصیفی-تحلیلی، به تشریح تزیینات معماری و نقوش هندسی مسجد جامع وکیل شیراز بپردازد و تمامی تزیینات معماری و نقوش هندسی در این دوره را بیان کند.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و نحوهٔ گردآوری داده‌ها از نوع پژوهش‌های توصیفی-تحلیلی (کیفی) است. جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش، به دو روش اسنادی و میدانی صورت گرفته است. به‌منظور جمع‌آوری اطلاعات در زمینهٔ ادبیات موضوعی تحقیق و نیز تحقیقات پیشین، روش گردآوری اطلاعات، اسنادی است. برای این منظور، به جست‌وجوی منابع کتابخانه‌ای در کتاب‌ها، مقالات، سایت‌ها و نشریات معتبر پرداخته می‌شود. با جست‌وجوی تحقیقات پیشین در این زمینه و جمع‌بندی آن‌ها، مدل تحقیق و سازه‌های آن استخراج می‌شود. در پژوهش حاضر برای تحلیل داده‌ها، از تحلیل محتوا استفاده‌شده است.

پیشینهٔ پژوهش

مسجد جامع وکیل شیراز به‌لحاظ اهمیتی که به‌عنوان برجسته‌ترین بنای مذهبی دورهٔ زندیه دارد، همواره توجه محققان را به خود جلب کرده است. اگرچه پژوهش‌های زیادی دربارهٔ این بنا صورت گرفته، بیشتر این تحقیقات در خصوص ویژگی‌های تاریخی و معماری بنا بوده و ویژگی‌های تزیینی این بنا چندان دیده و بررسی نشده است. بنابراین پژوهش‌هایی را که دربارهٔ مسجد وکیل شیراز انجام گرفته، به دو دستهٔ کلی می‌توان تقسیم کرد: دستهٔ اول، پژوهش‌هایی که از منظر تاریخی و معماری به مسجد وکیل پرداخته‌اند و دستهٔ دوم، پژوهش‌هایی که دربارهٔ تزیینات معماری اسلامی ایران، انواع و نحوهٔ اجرای آن‌هاست. از جمله منابعی که به بررسی تاریخچه و معماری مسجد وکیل پرداخته‌اند، می‌توان به آثار پژوهشگرانی همچون علی‌نقی بهروزی (۱۳۵۴)، حسن امداد (۱۳۴۰)، محمدتقی مصطفوی (۱۳۴۳)، کرامت‌الله افسر (۱۳۵۳)، علی سامی (۱۳۶۳)، کوروش کمالی سروستانی (۱۳۸۴)، منوچهر دانش‌پژوه (۱۳۷۷)، محمدکریم خرمایی (۱۳۸۲)، بهمن کریمی (۱۳۴۴)، محمدمهدی عقابی (۱۳۸۷) و کامبیز حاجی‌قاسمی (۱۳۸۳)، مصطفوی (۱۳۴۳)، سیف (۱۳۸۸) و لاری‌پور و دادور (۱۳۹۷) اشاره کرد.

محمدکریم خرمایی (۱۳۸۲) در کتاب *شیراز یادگار گذشتگان*، به شرح مکان‌های تاریخی و دیدنی شیراز، از جمله مسجد وکیل می‌پردازد. بهمن کریمی (۱۳۴۴) در کتاب *راهنمای آثار تاریخی شیراز*، به شرح دقیق تاریخچه و مرمت‌های مسجد وکیل پرداخته است.

در برخی منابع به‌طور ویژه دربارهٔ مسجد وکیل شیراز کار شده است. علی‌نقی بهروزی (۱۳۵۰) در کتاب *تاریخچه و شرح آثار معماری و هنری مسجد جامع سلطانی وکیل*، به‌طور خاص به بررسی مسجد وکیل و تزییناتش پرداخته است. این کتاب، ضمن ذکر تاریخچه‌ای کوتاه از کریم‌خان زند و خدماتش در شیراز، به بررسی جزئی این مسجد از لحاظ معماری و تزیینات آن و همچنین تعمیرات و مرمت‌های صورت‌گرفته روی این مسجد در دوره‌های مختلف پرداخته است. لاری‌پور و دادور (۱۳۹۷) در مقالهٔ

«تحلیل نشانه‌شناسی صورت و معنا در مسجد وکیل شیراز»، به طور خاص به بررسی نقوش تزیینی و معماری مسجد وکیل پرداخته‌اند. در این مقاله، بخشی از نقوش هندسی که موضوع اصلی این مقاله نیز هست، بررسی توصیف شده است. کامبیز حاجی‌قاسمی (۱۳۸۳) در کتاب *فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران*، دفتر ششم (مساجد)، ویژگی‌های معماری مسجد وکیل شیراز را شرح داده است. محمدکریم پیرنیا (۱۳۸۷) به سبک و ویژگی‌های معماری مسجد وکیل می‌پردازد. اسکارچیا (۱۳۸۴) در کتاب *تاریخ هنر (هنر صفوی، زند و قاجار)*، پس از بررسی ویژگی‌های کلی هنر صفوی و زند و قاجار، ضمن توصیف معماری دورهٔ زندیه، اشاره‌ای به معماری و تزیینات به‌کاررفته در مسجد وکیل شیراز می‌کند. دسته‌ای از منابع صرفاً مساجد ایرانی را بررسی کرده‌اند. کمال سروستانی (۱۳۸۴) در کتاب *مساجد تاریخی شیراز*، مسجد وکیل را به‌طور کلی از لحاظ معماری، تزیینات و ویژگی‌های ظاهری بررسی می‌کند. زمرشیدی (۱۳۸۸) در کتاب *مسجد در معماری ایرانی*، به مقرنس‌های مسجد وکیل به‌طور خاص می‌پردازد. مهناز شایسته‌فر (۱۳۸۷) در مقالهٔ *تزیینات کتیبه‌ای مسجد وکیل شیراز*، ضمن اشاره به جایگاه کتیبه در مساجد، به‌طور خاص به بررسی کتیبه‌های مسجد وکیل شیراز، نقوش و خطوط به‌کاررفته در آن‌ها پرداخته است. محمود ماهرالنقش (۱۳۶۱) در کتاب *کاشی‌کاری ایران دورهٔ اسلامی*، به گره‌های هندسی به‌کاررفته در تزیینات مسجد وکیل می‌پردازد. ماهرالنقش (۱۳۷۳) در کتاب *کاشی‌کاری ایرانی*، مبحث کاشی و کاشی‌کاری را با نگاهی ریشه‌ای‌تر بررسی کرده است. وی همچنین در کتابی با عنوان *آجر و خشت*، به بررسی نقوش و اصطلاحات به‌کاررفته در آجرکاری ایرانی می‌پردازد. در این کتاب نیز مطالب و تصاویر بسیار خوب و کاربردی از نقوش و شیوه‌های آجرکاری مسجد وکیل می‌توان یافت.

با توجه به واکاوی‌های صورت‌گرفته در منابع و متون تاریخی، تاکنون تحقیقی جامع و کامل در این حوزه به‌صورت پژوهشی مستقل انجام نشده و خلأ وجود پژوهشی که در زمینهٔ تحلیل، توصیف و شناسایی نقش‌مایه‌های هندسی مسجد جامع وکیل شیراز احساس می‌شود؛ ازاین‌رو، پژوهش حاضر، متفاوت با پژوهش‌های یادشده است. در این پژوهش، مرور ادبیات بیشتر با تمرکز بر شناسایی، تزیینات معماری و نقوش هندسی صورت گرفته تا نگارنده با بررسی منابع مذکور بتواند به سؤال اصلی پژوهش پاسخ بدهد. مزیت این پژوهش در مقایسه با پژوهش‌های دیگر، دسته‌بندی، تقسیم‌بندی و شناسایی نقوش هندسی در یک پژوهش کامل و مستقل است که به‌عنوان اهداف پژوهش شناخته شده است.

مبانی نظری پژوهش

تحولات تاریخی و ویژگی‌های معماری مسجد جامع وکیل شیراز

پس از پایان‌یافتن حکومت افشاریه در ایران، کریم‌خان زند، سلسلهٔ زندیه (۱۱۶۳-۱۲۰۹ق) را تأسیس کرد. در این دوره، هنردوستی و علم‌پروری خاندان زند، به‌ویژه کریم‌خان، به رشد و رونق علم، فرهنگ، هنر و ادبیات، کمک فراوانی کرد و موجب شکوفایی هرچه بیشتر آن‌ها شد (حسین‌پور، ۱۳۸۹: ۸۹). از طرفی، کریم‌خان سیاست مذهبی معتدلی را به کار برد و به پیروان سایر ادیان و مذاهب نیز توجه کرد (نصر، ۱۳۸۷: ۹). وی بناهای متعددی در شهر شیراز احداث کرد که از آن جمله می‌توان به ایجاد باروی سخت و

محکمی بر گِرد شهر شیراز برای حفاظت از شهر (سامی، ۱۳۶۳: ۵۱۰)، ایجاد باغ‌های بزرگ، ساخت پل روی رودخانهٔ خشک و سد در دو طرف آن، ایجاد نهرهای آب جاری در دو سوی خیابان‌ها (حسین‌پور، ۱۳۸۹: ۸۳۴)، احداث چندین قنات و آب‌انبارهای وسیع برای تأمین آب شرب مردم (امداد، ۱۳۴۰: ۳۷) و ایجاد کانال‌ها اشاره کرد (نصر، ۱۳۸۷: ۳۸).

کریم‌خان علاقهٔ خاصی به ساخت بناها و ساختمان‌ها داشت و می‌خواست بناها و عماراتی که می‌سازد، هم از نظر معماری مستحکم باشد و هم از لحاظ مصالح، خوب و بی‌نظیر. بدین منظور، علاوه بر دستورهایی که به معماران و بنّاها می‌داد، خود نیز همه‌روزه مرتباً به کار آن‌ها نظارت می‌کرد و برای تشویق، به آن‌ها پاداش می‌داد (بهروزی، ۱۳۵۰: ۵). انتخاب مصالح ساختمانی از میان موادی از قبیل کهربا، مرمر و سنگ‌های دیگر، از معادن شیراز، یزد و تبریز صورت می‌گرفت و به شیراز حمل شد (دانش‌پژوه، ۱۳۷۷: ۱۱۰). سنگ‌های بزرگ و یکپارچهٔ ستون‌ها، لبه‌های حوض و نمای بناها، همه از کوه‌های شمالی و شمال غربی شیراز، از معدن سنگی که به‌نام معدن کریم‌خانی‌معروف بود، آورده می‌شد (سامی، ۱۳۶۳: ۵۱۰). وی برای ساخت بناها از سنگ‌تراشان، کارگران، معماران و هنرمندان زمان، در هر جای کشور که بودند کمک می‌گرفت (همان: ۵۱۱). در شأن استحکام بناهای کریم‌خانی همین بس که در دو زلزلهٔ شدید و ویرانگر سال‌های ۱۲۳۹ و ۱۲۶۹ق که بیش از نیمی از خانه‌های شیراز را ویران کرد و بسیاری از بقاع، مساجد و مدارس را از بُن کَند و با خاک یکسان کرد، این ساختمان‌ها چون کوهی استوار پابرجا ماندند. چنانچه تعمدی در انهدام بعضی از آن‌ها صورت نگرفته بود، چه بسیار سال‌ها که برجای می‌ماندند (همان: ۵۱۳).

مجموعهٔ وکیل که آمیزه‌ای از بناهای عام‌المنفعه، دولتی و خصوصی است و به‌صورتی منسجم و هماهنگ در کنار هم قرار گرفته‌اند، شامل بناهایی مانند ارگ (کاخ) کریم‌خان، مسجد جامع وکیل، بازار وکیل، حمام وکیل، مدرسهٔ وکیل، عمارت کلاه‌فرنگی (باغ نظر)، عمارت‌های دیوان‌خانه، ضراب‌خانه و نقاره‌خانه، آب‌انبار و کاروان‌سراهای وکیلی مانند فیل، روغنی، گمرک و... می‌شود (بهروزی، ۱۳۵۰: ۱۴۵).

بر اساس منابع بررسی‌شده، مسجد وکیل یا مسجد جامع سلطانی وکیل، از بناهای کریم‌خانی و مربوط به دورهٔ زندیه است و به فرمان کریم‌خان زند، همراه با دیگر بناهای مجموعهٔ وکیل ساخته شده است (نصر، ۱۳۸۷: ۴۹؛ بهروزی، ۱۳۵۰: ۱۴۵؛ سامی، ۱۳۶۳: ۵۱۰؛ دانش‌پژوه، ۱۳۷۷: ۱۱۰). فرصت‌الدوله ضمن شرح چگونگی ساخت این بنا، تاریخ اتمام آن را ۱۱۸۷ق ذکر کرده است (فرصت‌الدوله، ۱۳۷۷). با این حال، در *فارس‌نامهٔ ناصری* این تاریخ ۱۱۸۹ق عنوان شده است. در این کتاب همچنین شرح کاملی از چگونگی ساخت این مسجد در این دوره ذکر شده است (حسینی فسایی، ۱۳۶۷: ۷۷۸ و ۷۷۹). فرصت‌الدوله در کتاب *آثارالعجم* می‌نویسد: «مسجد وکیل که آن را مسجد شاهی (سلطانی) نیز گویند، در محلهٔ‌میدان شاه، نزدیک به ارگ و عمارت حکومتی است. بانی آن، پادشاه سعادتمند، کریم‌خان‌زند است» (فرصت‌الدوله، ۱۳۷۷).

در کتاب *فارس‌نامهٔ ناصری* آمده است: «مسجد وکیل از بناهای پادشاه ارجمند، کریم‌خان زند که خود را وکیل دولت علیه ایران می‌گفت، است و در سال هزاروصدوهشتادواند این مسجد را بنا فرمود. شالوده و بنیان آن را به آب رسانید و از سنگ و خاک و آهک آن را انباشت. دیوار و طاق‌ها را با آجر و گچ ساخت و

سنگ‌های مرمر که جز با ارابه نتوان آورد، از یزد و آذربایجان آورده، در ازارهٔطاق‌های بزرگ رو به قبله و پشت به قبله گذاشته است» (حسینی‌فسایی، ۱۳۶۷، ج۲: ۱۲۱۴ و ۱۲۱۵).

وجود محرابی صفوی در شبستان مسجد، می‌تواند این فرض را به وجود آورد که شاید این مسجد بازسازی‌شدهٔ مسجدی قدیمی باشد. طبق نظر مورخان، در حوالی همین مسجد، مسجدی قدیمی وجود داشته است که تذکره‌نویسان آن را مسجد جنازه نامیده‌اند (حسینی فسایی، ۱۳۶۷: ۷۷۸ و ۷۷۹؛ فرصت‌الدوله، ۱۳۷۷) که به احتمال زیاد، در دورهٔ صفویه به‌جای آن، مسجد بزرگ‌تری بنا شده و سپس کریم‌خان زند، هم‌زمان با احداث بازار و میدان، این مسجد را احیا کرده و پس از آن، مسجد وکیل خوانده شده است. همچنین افسر در کتاب *تصویر شیراز* می‌نویسد که مسجدی تقریباً در حوالی مسجد وکیل با سردر و گلدسته‌های بلند دیده می‌شود که ممکن است مؤید این احتمال باشد (افسر،۱۳۵۳: ۲۱۲ و ۲۱۳).

در قدیمی‌ترین کتیبهٔ مسجد، بر محراب شبستان جنوبی، تاریخ ۱۰۴۴ق قید شده است. کتیبه‌ای دیگر بر یکی از ستون‌های همین شبستان، تاریخ ۱۱۸۷ق را دارد. در ایوان جنوبی، دو کتیبه به تاریخ‌های ۱۲۴۳ و ۱۲۴۴ق دیده می‌شود. همچنین در ایوان شمالی مسجد، کتیبه‌ای به تاریخ ۱۲۴۳ق وجود دارد (کریمی، ۱۳۴۴: ۷۱). از طرفی، گفته می‌شود کتیبهٔ محراب را از مسجد یا مکانی دیگر و بدون توجه به تاریخ آن، به این مسجد آورده‌اند یا اینکه پیش از احداث مسجد وکیل، در این مکان، مسجدی مربوط به دورهٔ صفوی وجود داشته که این کتیبه از آن مسجد باقی مانده است (همان: ۷۵). بعضی هم گفته‌اند هم‌زمان با تعمیر ایوان بزرگ مقابل شبستان که در تاریخ ۱۲۴۴ق انجام شده و محراب مسجد نیز مرمت گردیده، در ذکر تاریخ آن، عدد ۲ به اشتباه از قلم افتاده، و ۱۰۴۴ق ثبت شده است (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۶۰).

همچنین نقل است کریم‌خان زند ضمن تعمیرات و ساخت عمارت‌های مختلف در شیراز، به فکر افتاد که مسجد جامع عتیق شیراز را که گویی در آن زمان ویران بود، تعمیر و مرمت کند؛ اما چون خرابی‌های مسجد مذکور زیاد بود و در نتیجه، مرمت آن هزینهٔ هنگفتی را در بر داشت، از این کار منصرف شد و مسجد وکیل را ساخت (بهروزی، ۱۳۵۰: ۱۶). همچنین گفته شده است مسجد وکیل در محل مسجد کهنهٔ پیشین ساخته شده بود که اینک اثری از آن وجود ندارد (دانش‌پژوه، ۱۳۷۷: ۱۱۱).

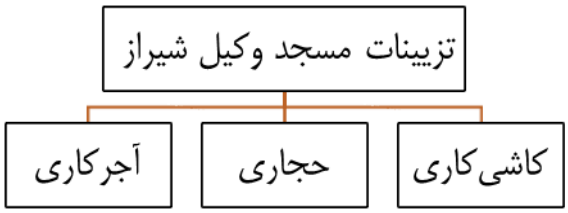
بنابراین چنان‌که گفته شد، مسجد وکیل از آثار دورهٔ زندیه در شیراز است. تزیینات و کاشی‌کاری آن در این دوره به اتمام نرسیده است و وجود نام فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه و برخی دیگر از حکمرانان قاجار در کتیبه‌های سردر ورودی بنا، طاق مروارید و طاق ورود به شبستان بزرگ آن، حکایت از اتمام یا تعمیر این تزیینات در دورهٔ قاجار دارد (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۶۰).

مسجد وکیل در طول تاریخ، بارها تعمیر، مرمت و تجدید تزیینات شده است و بسیاری از کاشی‌کاری‌های سردر ورودی و ایوان‌های بزرگ آن که بر اثر مرور زمان، زلزله و درگیری‌ها، آسیب دیده بودند، بازسازی و احیا شده‌اند (بهروزی، ۱۳۵۰: ۲۰). طی درگیری‌های سال ۱۲۵۵ق چند گلولهٔ توپ به در مسجد اصابت کرد و سنگ یکپارچه چارچوب آن را شکست. شش سال بعد از آن، حسین‌خان نظام‌الدوله، از حکمرانان فارس، سنگ یکپارچه‌ای به‌اندازهٔ همان

سنگ وکیلی که آنجا بود، گذاشت. در سال ۱۲۶۴ق هم در درگیری دیگری، سردر مسجد صدماتی دید و در اثر شلیک گلوله، در بزرگ مسجد در چند جا سوراخ شد که جای آن‌ها همچنان باقی است (حسینی فسایی، ۱۳۶۷: ۷۷۸ و ۷۷۹). بنای مسجد وکیل دو بار در سال‌های ۱۲۸۰ و ۱۳۱۰ش، بر اثر زلزله‌های شدید خسارت دید که حسین‌علی میرزا فرمان‌فرمای آن دوره، آن را مرمت کرد. پس از آن هم، ابتدا در دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار و سپس به همت رضاخان قوام‌الملک تعمیر شد. همچنین در سال‌های ۱۳۴۲ و ۱۳۴۴ش، کاشی‌کاری‌های دو ایوان بزرگ شمالی و جنوبی به‌سعی شیخ مرتضی، پیش‌نماز و مجتهد شیرازی، دوباره مرمت شد. در سال‌های ۱۳۲۰،۱۳۱۹ و ۱۳۴۴ش نیز توسط اداره کل باستان‌شناسی، تعمیراتی در مسجد صورت پذیرفت (کریمی، ۱۳۴۴: ۷۵-۷۹). شاید بتوان گفت همهٔ کاشی‌کاری‌های ایوان‌ها و اطراف صحن مسجد، متعلق به زمان فتحعلی‌شاه قاجار و پس از آن است. مسجد وکیل یا در زمان کریم‌خان به‌طور کل کاشی‌کاری نداشته یا اگر داشته، کاشی‌های آن به‌کلی فروریخته است (همان: ۷۶). بر کتیبهٔ موجود در محراب مسجد، نام کاشی‌کار آن، محمود علی‌نقی ذکر شده است. در کتیبه‌های ایوان شمالی، نام خطاطان، عبدالعلی یزدی اشرف محمدی و میرزا حسین بن محمدشریف حکاک، آمده است (همان: ۷۰-۷۵). به‌طور کلی، می‌توان گفت همهٔ مرمت‌ها و تعمیرات صورت‌گرفته در مسجد در طول تاریخ، مربوط به تزیینات بنا بوده و به‌دلیل استحکام و مصالح مرغوب بنا، در ساختمان و ارکان اصلی آن خللی وارد نشده است (سامی، ۱۳۶۳: ۵۹۷).

تزیینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز

در دورهٔ زندیه، آثار معماری ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تری را می‌توان مشاهده کرد و همواره به جنبه‌های کاربردی بنا بیش از جنبه‌های زیبایی‌شناسی آن اهمیت داده شده است. مسجد وکیل نیز به‌عنوان برجسته‌ترین بنای مذهبی دورهٔ زندیه، نمونهٔ بسیار مناسبی است که نشان‌دهندهٔ چگونگی تزیینات معماری اسلامی در این دوره است. تزیینات این مسجد در عین سادگی، زیبا و منحصربه‌فرد است و انسجام و هماهنگی خاصی بین اجزای آن دیده می‌شود. در مسجد وکیل، تزییناتی همچون آجرکاری، حجاری و کاشی‌کاری به‌کار رفته است که هرکدام در نوع خود بی‌نظیرند؛ اما بیشتر این تزیینات را کاشی‌کاری، به‌ویژه کاشی هفت‌رنگ یا خشتی به خود اختصاص داده است (نمودار ۱).



نمودار ۱- تزیینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز (منبع: نگارنده: ۱۴۰۱)

تزیینات آجرکاری

به‌طور کلی، معماری دورهٔ زندیه، معماری آجری است و بیشتر بناهای این دوره از آجر ساخته شده‌اند. آجرهای به‌کاررفته در این دوره که به آجرهای کریم‌خانی شهرت دارند، به‌دلیل استفاده از خاک مرغوب و دقت در ساخت آن‌ها، دارای استحکام بی‌نظیری هستند. مانند سایر بناهای زندیه، در ساخت مسجد وکیل هم از آجر استفاده شده و دارای تزیینات آجرکاری زیبایی است. این تزیینات شامل آجرچینی ساده و مشبّک آجری است (نمودار ۲).

نمودار ۲- تزیینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

آجرچینی ساده

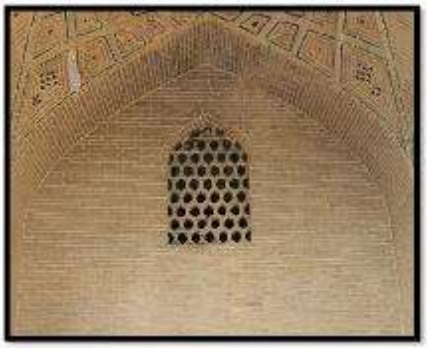
از تزیینات آجری به‌کاررفته در مسجد، آجرچینی ساده است که در سرتاسر بنا از جمله سقف و دیوارهای راهروی ورود به حیاط پشتی، رواق‌ها و شبستان‌های مسجد دیده می‌شود (تصویر ۱). الگوی آجرچینی به‌کاررفته در تمامی بخش‌های مسجد تقریباً شبیه هم است. آجرچینی روی دیوارها به‌صورت خفته و راسته یا افقی و عمودی است. در رسمی‌بندی‌های سقف‌های مسجد نیز آجرها به‌صورت عمودی، افقی یا اُریب چیده شده‌اند. در اصطلاح شیرازی، این نوع آجرچینی قلع و ملاتی نامیده می‌شود. در این شیوه، در دو طرف آجرها قلع و ملات به کار می‌رود. این فن آجرچینی علاوه بر زیبایی، موجب استقامت بنا نیز می‌شود. آجری که رسمی‌بندی با آن اجرا می‌شود، در گویش شیرازی، کلوک[1] رسمی نامیده می‌شود. آجرچینی روی دیوارهای مسجد معمولاً به‌صورت خفته یا راسته است و تنها در بالای طاق‌های راهروی ورود به حیاط پشتی، آجرها به‌صورت راسته یا عمودی چیده شده‌اند. مانند سایر بخش‌های مسجد، تمامی طاق‌ها در این قسمت‌ها نیز با قوس پنج و هفت وکیلی ساخته شده‌اند.

[1]. اصطلاحی است در آجرچینی که در بین حرکات خفته و راسته از قطعات کلوک مانند زنجیر استفاده می‌شود (صحراپیما و عقیقی، ۱۳۹۳: ۱۵۸).

تصویر ۱- نمونه آجرچینی سادهٔ به‌کاررفته در سقف شبستان تابستانی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

مشبّک آجری

از دیگر تزیینات آجری به‌کاررفته در مسجد، مشبّک آجری است. این شیوه آجرکاری معمولاً در بخش‌های مرتفع فضاهای بستهٔ مسجد برای هدایت نور به داخل بنا استفاده می‌شود. تمامی پنجره‌های مسجد با این فن اجرا شده‌اند. این پنجره‌ها در دیوار شبستان‌ها، دیوار رواق‌ها، دیوار راهروی منتهی به حیاط پشتی و حیاط پشتی مسجد قرار دارند. همهٔ پنجره‌ها قابی محرابی‌شکل دارند و با فرم مشبّک لانه‌زنبوری ساخته شده‌اند (تصویر ۲).



تصویر ۲- نمونه پنجره‌های مشبّک آجری روی دیوارهای مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

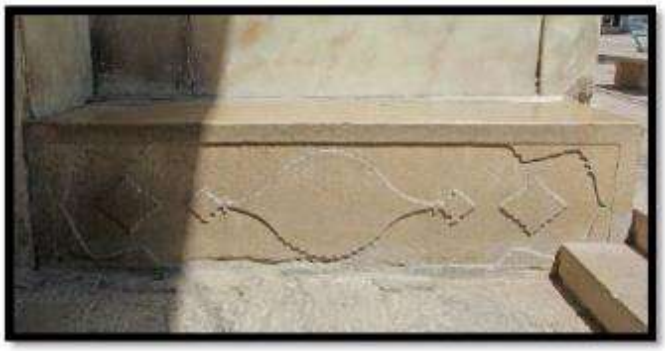
تزیینات حجاری

با اینکه مسجد وکیل مانند سایر بناهای زندیه، بنایی آجری است، از سنگ هم در قسمت‌های مختلف آن، چه پوشش و چه تزیینات بنا استفاده شده است. در

شالودۀ بنا از سنگ اتابکی[1] استفاده شده است. این سنگ به‌دلیل مقاومت زیادی که در برابر رطوبت دارد، سبب استقامت و ماندگاری بنا در طول زمان می‌شود. کف این بنا سراسر با تخته‌سنگ‌های بزرگ مفروش شده است. حوض سنگی بزرگی نیز متشکل از تخته‌سنگ‌های عظیم در وسط صحن مسجد قرار دارد. برای استحکام هرچه بیشتر بنا، ستون‌های سنگی طاق‌های صحن مسجد به‌صورت پایه‌دار ساخته شده‌اند و بخشی از آن‌ها درون زمین قرار دارد. علاوه بر این‌ها، تزیینات سنگی زیبایی هم در مسجد وکیل دیده می‌شود که همگی از نوع حجاری هستند.

ستون‌های چهل‌وهشت‌گانۀ شبستان و ازاره‌های حجاری‌شدۀ این مسجد، اهمیت و جلوۀ ویژه‌ای به آن بخشیده‌اند. این تزیینات حجاری زیبا و ظریف، در نوع خود بی‌نظیرند. نوع سنگ به‌کاررفته در تزیینات سنگی مسجد، عموماً سنگ گندمک[2] است؛ اما در برخی قسمت‌های خاص مسجد، مانند ازارۀ طاق‌ها و محراب و همچنین منبر آن، سنگ مرمر به کار رفته است.

مسجد وکیل نیز دارای دو سکوی سنگی در دو طرف در ورودی است. روی این سکوهای سنگی، نوعی ترنج ردیفی حجاری شده است. به این نقش که معمولاً در ورودی مساجد استفاده می‌شده، در اصطلاح شیرازی، گل طبله نیز می‌گویند. نکتۀ جالب‌توجه در خصوص این نقوش این است که به‌دلیل وجود دو سرترنج در طرفین آن، هم‌زمان دو جهت ورود و خروج را نشان می‌دهد و به همین دلیل، معمولاً در بناهایی که ورودی و خروجی آن‌ها یکی است، مانند مسجد وکیل استفاده می‌شده‌اند. بالای این سکو نیز ازاره‌ای به ارتفاع یک متر از سنگ مرمر قرار دارد (تصویر ۳).



تصویر ۳- نقوش حجاری‌شده بر سکوی طرفین در ورودی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

در حاشیۀ در ورودی نیز تزیینات سنگی دیده می‌شود. در این قسمت، نقشی موسوم به تنگ و پیچ به کار رفته است که در اصطلاح شیرازی، به آن فتیله[3]پیچ می‌گویند. چنانچه در این نقش از نقوش مارپیچ استفاده نشود، آن را تنگ و لول هم می‌نامند. این نقش شامل دو گلدان در دو سمت پایینی در ورودی است که میان آن‌ها ستونی باریک و مارپیچ قرار گرفته است. این ستون مارپیچ از یک سمت در شروع و در سمت دیگر پایان می‌یابد. معمولاً این نقش در ورودی بناها از سمت راست و در قسمت خروجی از سمت چپ شروع می‌شده است. این ستون مارپیچ از پایین به‌صورت عمودی آغاز می‌شود و در بالا دارای انحنا شده و قوسی جناغی را تشکیل می‌دهد. این نقش مارپیچ در اندازۀ کوچک‌تر و به‌صورت قابی مستطیلی، دورتادور در ورودی به کار رفته است.

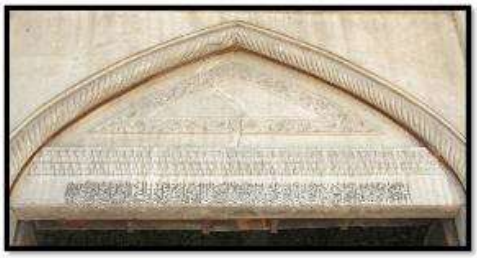
در قسمت بالای در ورودی و زیر قوس پنج و هفت نیز تزیینات حجاری دیده می‌شود. در بالای این بخش، مثلثی قرار دارد که درون آن، گل‌های چندبرگ ختایی همراه با نقوش اسلیمی حجاری شده است. در زیر این

[1]. سنگ تزیینی

[2]. این سنگ از خانوادۀ سنگ‌های مرمری، به رنگ‌های زرد یا صدفی است.

[3]. برجستۀ مدور (صحراپیما و عقیقی، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

مثلث، نقوش مقرنس سنگی با فرم لانه‌زنبوری، به‌صورت ردیفی حجاری شده است. در پایین‌ترین قسمت بالای در نیز کتیبه‌ای قرار دارد که آیات ۱۸ سورهٔ توبه و ۷۸ سوره اسراء روی آن حجاری شده است (تصاویر ۴ و ۵).



تصویر ۴- قوس بالای نقش تنگ و پیچ و نقوش حجاری‌شده بر پیشانی سنگی سردر ورودی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

تصویر ۵- نقش تنگ و پیچ حجاری‌شدهٔ کنار در ورودی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

روی ازاره‌های داخل طاق‌های شمالی و جنوبی و همچنین ازاره‌های پایین طاق‌نماهای صحن مسجد نیز حجاری‌های ظریف و زیبایی مشاهده می‌شود. در ازاره‌های داخل طاق‌ها گل‌های شاه‌عباسی برگی یا شاه‌عباسی جال شتری (جای پای شتری) درون قاب اسلیم‌هایی به‌صورت ترنج یا پولک ماهی سرهم سوار روی سنگ مرمر حجاری شده‌اند. گل‌های حجاری‌شده در این ازاره‌ها ظرافت و زیبایی خاصی دارند. بهترین نمود گل‌های شاه‌عباسی به‌کاررفته در مسجد را در این بخش‌ها می‌توان دید (تصویر ۶). در ازاره‌های پایین طاق‌نماهای مسجد نیز گل‌های چندبرگ ختایی و برگ کنگری همراه با نقوش اسلیمی روی سنگ گندمگ حجاری شده است (تصویر ۷). در حاشیهٔ این نقوش هم نقش تنگ و پیچ به‌کاررفته در سردر ورودی مسجد مشاهده می‌شود. سایر ازاره‌های مسجد، از جمله ازاره‌های سنگی راهروی ورودی، داخل رواق‌ها و شبستان مسجد ساده‌اند و فقط در حاشیهٔ برخی از آن‌ها نقش تنگ و پیچ حجاری شده است. در حجاری نقوش ازاره‌ها دقت فراوانی به کار رفته و بدون اندکی اختلاف، همهٔ ازاره‌ها شبیه یکدیگرند. به‌طور کلی، استفاده از نقش تنگ و پیچ در حاشیهٔ نقوش، هم به‌منظور جلوه‌دادن هرچه بیشتر به نقش اصلی و هم برای حفاظت از آن بوده است.

تصویر ۶- حجاری‌های روی ازاره‌های داخل طاق‌های شمالی و جنوبی مسجد از جنس سنگ مرمر (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

تصویر ۷- حجاری‌های ازاره‌های صحن مسجد از جنس سنگ گندمک (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

برجسته‌ترین بخش مسجد از لحاظ حجاری، شبستان تابستانی آن است که در ضلع جنوبی صحن قرار دارد. این شبستان دارای ۴۸ ستون سنگی یکپارچه از سنگ گندمک است که به‌شکل مارپیچ حجاری شده‌اند (تصویر ۸). روی سرستون‌های شبستان، نقوش گیاهی حجاری شده است. در قسمت پایینی سرستون‌ها نقشی برگ‌مانند که در اصطلاح شیرازی گل‌تاج یا تاج نامیده می‌شود، در دو اندازهٔ کوچک و بزرگ به‌صورت ردیفی حجاری شده است. در بخش بالایی سرستون‌ها نیز گل‌های ختایی چندبرگ همراه با نقوش اسلیمی به‌صورت برگ به کار رفته است (تصویر ۹). نکتهٔ جالب‌توجه دربارهٔ ستون‌های شبستان این است که همهٔ ستون‌های شبستان با مهارت خاصی تراشیده شده و شبیه یکدیگرند؛ به‌طوری که نقوش حجاری‌شده روی آن‌ها بیشتر از ۳ میلی‌متر اختلاف ندارد. ازاره‌های سادهٔ دیوارهای شبستان از سنگ گندمک ساخته شده و تنها در ازاره‌های پایین محراب، از سنگ مرمر استفاده شده است. محراب مرمرین مسجد، تزیین سنگی خاصی ندارد.

تصویر ۸- ستون‌های سنگی حجاری‌شده در شبستان تابستانی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

تصویر ۹- سرستون‌های حجاری‌شدهٔ شبستان تابستانی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

منبر شبستان نیز که در سمت چپ محراب قرار دارد، دارای اهمیت ویژه‌ای است و با ظرافت خاصی حجاری شده است. این منبر ۱۴پله از سنگ مرمر ساخته شده است. روی حاشیه‌های دو طرف منبر، نقوش گیاهی مانند گل سیب و برگ حجاری شده است. در اطراف این نقوش هم نقش تنگ و پیچ به کار رفته است (تصویر ۱۰). آنچه این منبر مرمرین را منحصربه‌فرد می‌کند، علاوه بر حجاری‌های ظریف و زیبای آن، سنگ مرمر مرغوب به‌کاررفته در ساخت آن است که از آذربایجان به شیراز آورده شده است. نکتهٔ حائزاهمیت دیگر در خصوص این منبر، یکپارچه‌بودن آن است که به‌صورت یک تکه از میان سنگ مرمر تراشیده شده است. در سمت راست محراب هم طاقچه‌ای از سنگ مرمر قرار دارد که برای نگهداری مهر استفاده می‌شده است.

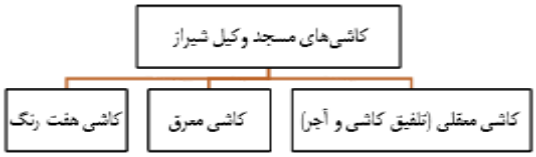
شبستان زمستانی مسجد هم علاوه بر ازاره‌های سنگی ساده‌ای که دارد، دارای ۱۲ ستون سنگی سادهٔ شش‌گوش است که همگی از سنگ گندمک ساخته شده‌اند. متأسفانه در برخی قسمت‌ها تزیینات حجاری مسجد بر اثر مرور زمان از بین رفته است. برخی قسمت‌ها مانند ازاره‌های مسجد، به‌ویژه ازاره‌های پایه ستون طاق‌نماها در ضلع شرقی مسجد، برخی

ستون‌های شبستان تابستانی و قسمتی از منبر سنگی مسجد، دچار فرسودگی شده و بخشی از نقوش آن‌ها تخریب شده است؛ اما تاکنون در هیچ جای مسجد، تزیینات حجاری مرمت نشده‌اند.

تصویر ۱۰- نمونه حجاری‌های روی منبر مرمرین شبستان تابستانی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

تزیینات کاشی‌کاری

بیشتر تزیینات مسجد وکیل، کاشی‌کاری است. به نظر می‌رسد عمدهٔ این تزیینات در دوره‌های بعد به بنا افزوده شده است. این تزیینات را در سردر ورودی، ایوان‌های شمالی و جنوبی، مناره‌ها و طاق‌نماها در سطحی گسترده‌تر و در دالان ورودی و شبستان تابستانی، کمتر می‌توان مشاهده کرد. کاشی‌کاری، فنون گوناگونی دارد؛ اما در مسجد وکیل، از سه فنّ کاشی‌کاری شامل کاشی هفت‌رنگ یا خشتی، کاشی معرق و کاشی با تلفیق آجر (معقلی) استفاده شده است (نمودار ۳). بیشترین سطح کاشی‌کاری مسجد را ابتدا کاشی هفت‌رنگ و پس از آن، به‌ترتیب کاشی معرق، کاشی با تلفیق آجر یا کاشی درهم تشکیل می‌دهد. برای حاشیه و قاب‌سازی کاشی‌های مسجد، از نوعی کاشی به نام جُوک[1] یا جوگندمی[2] استفاده می‌شود. جُوک نوعی کاشی است که به‌عنوان قاب برای سطوح کاشی به کار می‌رود. این کاشی به اَشکال مختلفی استفاده می‌شود. گاهی به‌صورت تخت و بین سطوح کاشی‌ها و گاهی به‌صورت دونبش برای کادر نبش دیوارها به کار می‌رود. گاهی نیز برای بین دو سطح متفاوت کاشی، مانند کاشی دَوال استفاده می‌شود. این کاشی معمولاً به‌شکل جو و با دو رنگ زرد و آبی رنگ‌آمیزی می‌شود و به همین دلیل، اصطلاحاً آن را جوگندمی می‌نامند. گاهی نیز تک‌رنگ و فیروزه‌ای است و گاهی بخش‌هایی از کاشی‌ها با آجر قاب شده‌اند که در اصطلاح شیرازی چارک‌کشی نامیده می‌شود.



نمودار ۳- تزیینات کاشی‌کاری مسجد جامع وکیل شیراز (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

کاشی هفت‌رنگ

بیشترین سطح کاشی‌کاری مسجد وکیل را کاشی هفت‌رنگ تشکیل می‌دهد. در سردر ورودی، طاق‌های شمالی و جنوبی، طاق‌نماهای صحن و محراب شبستان تابستانی مسجد از کاشی هفت‌رنگ استفاده شده است. در این بخش‌ها نقوش گیاهی شامل انواع اسلیمی‌ها، ختایی‌ها و نقوش فرنگی به کار رفته است. در کتیبه‌های روی این کاشی‌ها خطوط ثلث و نسخ نوشته شده است. در پس‌زمینهٔ این کتیبه‌ها نیز نقوش گیاهی به کار رفته است. به‌جز تعداد محدودی از کتیبه‌های مسجد که محتوای حکومتی دارند، سایر کتیبه‌ها دارای مضامین قرآنی و الهی هستند. نقوش

[1]. کاشی‌های ریز تراشیده‌شده که برای جداکردن دو سطح از یکدیگر به‌کار می‌رود و معمولاً به شکل متوازی‌الاضلاع است (صحراپیما و عقیقی، ۱۳۹۳: ۶۴).

[2]. به تفاوت رنگ‌ها در معماری، جو و گندمی می‌گویند.

به‌کاررفته در کاشی‌های هفت‌رنگ طاق‌نماهای مسجد تقریباً شبیه هم هستند و با چند ترکیب رنگی مختلف، اطراف صحن تکرار شده‌اند. به‌طور کلی، در کاشی‌های هفت‌رنگ مسجد، رنگ‌هایی نظیر سفید، زرد، آبی، سبز، فیروزه‌ای، حنایی و مشکی دیده می‌شود. یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد مسجد وکیل، استفادهٔ زیاد از رنگ‌های روشن مانند سفید و زرد در کاشی‌های آن، به‌ویژه کاشی هفت‌رنگ است. این الگوی رنگی موجب روشن و نورانی‌شدن کل فضای مسجد شده است. کاشی هفت‌رنگ در مسجد با فنون مختلفی اجرا شده است. این کاشی‌ها را یا به‌صورت ساده و تخت، یا به‌شکل فیتیل هفت‌رنگی یا مقرنس هفت‌رنگی می‌توان دید. برخی قسمت‌ها کاشی هفت‌رنگ درون رسمی‌بندی‌های زیر طاق چیده شده است. برجسته‌ترین بخش مسجد از لحاظ کاشی هفت‌رنگ، طاق شمالی یا مروارید است. تنوع رنگ و نقش کاشی‌های هفت‌رنگ این بخش، بیشتر از سایر قسمت‌های مسجد است. در بیشتر بخش‌های مسجد، مانند طاق‌ها و پیشانی و لچکی طاق‌نماها کاشی هفت‌رنگ به‌صورت تخت و ساده به کار رفته است. در این بخش‌ها با کنار هم قرار دادن خشت‌های مربعی کاشی هفت‌رنگ، طرح مدنظر به وجود آمده است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱- نمونه کاشی هفت‌رنگ به‌کاررفته در طاق‌های صحن مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

در بالاترین بخش زیر طاق ورودی و محراب مسجد، فن مقرنس هفت‌رنگی به کار رفته است. در این نوع مقرنس، از تکه‌های کاشی هفت‌رنگ استفاده می‌شود. روش اجرای آن نیز به این صورت است که ابتدا توسط استادکار با کاشی سفید بسته و روی مکان مدنظر چسبانده می‌شود. در مرحلهٔ بعد، تکه‌های مقرنس شماره‌گذاری شده و برای نقش‌اندازی و رنگ‌آمیزی به کارگاه برده می‌شوند. در آخر، این تکه‌های کوچک پخته شده و در مکان مدنظر نصب می‌شوند. نام مقرنس‌ها نیز بر اساس تعداد ردیف‌های به‌کاررفتهٔ آن‌ها متفاوت است. طاق ورودی مقرنس هفت‌قطار و محراب مسجد مقرنس سه‌قطار به کار رفته است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲- مقرنس هفت‌رنگی به‌کاررفته در سردر ورودی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

لبهٔ بیرونی طاق‌ها و محراب کاشی هفت‌رنگ به‌صورت تنگ و لول به کار رفته است. این فن کاشی‌کاری در اصطلاح شیرازی فیتیل هفت‌رنگی نیز نامیده می‌شود. این کاشی‌ها در پایین‌ترین قسمت به‌شکل تنگ قرار می‌گیرند. بخش بالایی کاشی‌های خمیده به‌صورت ردیفی پشت‌سرهم قرار می‌گیرند و ستون‌های باریکی به وجود می‌آورند که اصطلاحاً لول نامیده می‌شود. چنانچه در ستون‌ها نقش مارپیچ به کار رفته باشد، آن‌ها را پیچ یا فتیله‌پیچ می‌نامند. این ستون باریک در

فاصلهٔ بین دو تنگ روی قوس پنج و هفت قرار می‌گیرد. گاهی نیز پیچ یا لول به‌تنهایی و بدون تنگ به کار می‌رود (تصویر ۱۳). در بالاترین قسمت زیر طاق‌های شمالی و جنوبی، کاشی‌های هفت‌رنگ در رسمی‌بندی‌ها قرار گرفته‌اند. در این بخش‌ها خشت‌های کاشی طبق فرم قسمت‌های مختلف رسمی‌بندی بریده و در آن‌ها چیده شده‌اند.

تصویر ۱۳- نمونه‌های تنگ و لول ساخته‌شده با کاشی هفت‌رنگ زیر طاق‌های مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

کاشی معرق

پس از کاشی هفت‌رنگ، کاشی معرق بیشترین سطح کاشی‌کاری مسجد را به خود اختصاص داده است. در کاشی‌های معرق مسجد از نقوش گره‌چینی هندسی استفاده شده است. در این فن، تکه‌های کوچک کاشی به‌شکل لقطها و اَشکال هندسی بریده شده و طبق طرح گره هندسی مدنظر در کنار هم چیده شده‌اند. این نوع کاشی را در اصطلاح شیرازی کاشی دست‌تراش می‌نامند. کاشی‌های معرق را در جرزهای بخش‌های مختلف مسجد، از جمله سردر ورودی مسجد، طاق‌های شمالی و جنوبی و طاق‌نماهای صحن و همچنین زیر طاق‌های ورودی و محراب شبستان تابستانی می‌توان مشاهده کرد. در این بخش‌ها از گره‌های هندسی مختلف استفاده شده است. ترکیب رنگی کاشی‌های معرق مسجد گاهی تیره و گاهی روشن است. در این کاشی‌ها رنگ‌هایی همچون آبی، فیروزه‌ای، سبز، زرد، حنایی و سفید استفاده شده است. به‌طور کلی، کاشی‌های معرق با ترکیب رنگی روشن‌تر هماهنگی رنگی بیشتری با سایر کاشی‌های مسجد دارند (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴- نمونه‌های کاشی معرق به‌کاررفته در مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

کاشی معقلی (تلفیق کاشی و آجر)

سطح زیادی از کاشی‌های مسجد نیز با تکنیک کاشی معقلی یا ترکیب کاشی و آجر اجرا شده است. تکنیک آجر و کاشی را در بخش‌های مختلف مسجد، از جمله سقف هشتی ورودی، سقف رواق‌ها، سقف راهروی منتهی به محراب، دیوارهای طرفین محراب و مناره‌ها می‌توان مشاهده کرد. این نوع کاشی‌کاری را به دو شکل در بخش‌های مختلف مسجد دیده می‌شود. در برخی قسمت‌ها مانند سقف و دیوار هشتی ورودی و سقف طاق‌نماهای مسجد کاشی معقلی در ترکیب با

آجر به کار رفته است. در این قسمت‌ها تکه‌های کوچک کاشی با اَشکال هندسی در میان آجرها چیده شده و اَشکال هندسی و عبارات مختلفی را به وجود آورده است. گاهی نیز تمام سطح مدنظر با تکه‌های کاشی معقلی پوشانده شده است. ترکیب رنگی به‌کاررفته در این کاشی‌ها نیز با رنگ‌های روشن سایر کاشی‌های مسجد هماهنگ است. در سقف و بالای دیوار هشتی ورودی مسجد، فن آجر و کاشی اجرا شده است. در این بخش‌ها تکه‌های آجر و کاشی در قسمت‌های مختلف رسمی‌بندی‌های سقف و محرابی‌های بالای دیوارها به‌شکل گره‌های هندسی مختلف در کنار هم چیده شده‌اند. در لقطهای این گره‌ها نقوش هندسی مختلفی مانند چلیپا، گل صابونکی و نقش شده است. در برخی از این گره‌ها نیز کلماتی همچون الله، محمد، علی، و عباراتی مانند لااله‌الاالله، الله اکبر و... با خط معقلی نگاشته شده است. در شمسهٔ مرکزی رسمی‌بندی سقف، طرح مداخل به کار رفته است. این شمسهٔ مرکزی در اصطلاح شیرازی عرق‌چین، کاسه، عدسی، جالوستری یا گُلوچه نامیده می‌شود. آجری را که رسمی‌بندی با آن اجرا می‌شود هم در اصطلاح شیرازی کُلوک رسمی می‌نامند.

بخش‌های محرابی پایین رسمی‌بندی، فن اجرای متفاوتی دارند. کاشی‌های این بخش به‌صورت رگ‌چین هستند. در این شیوه نیز مانند آجرکاری، تکه‌های آجر و کاشی یا به‌شکل خفته و راسته یا تنها به‌صورت خفته در کنار هم چیده می‌شوند و طرح مدنظر را به وجود می‌آورند. تعداد رگ‌ها نشان‌دهندهٔ تعداد ردیف‌های کاشی یا آجر است که در امتداد هم چیده شده‌اند. این کاشی‌ها غالباً ۳۳رگی هستند که از تکرار نقش‌های ۵رگی یا ۹رگی به‌صورت واگیرهای به وجود می‌آیند. کاشی و آجر خفته در اصطلاح شیرازی، آبگون هم نامیده می‌شود. در این کاشی‌ها رنگ‌های مختلفی مانند آبی، سبز، زرد، سیاه به کار رفته است؛ اما بیش از سایر رنگ‌ها، از رنگ سفید به‌دلیل تضاد خوبی که با رنگ آجر دارد، استفاده شده است. در این بخش، سطح آجر استفاده‌شده بیشتر از کاشی است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵- تکنیک تلفیق کاشی و آجر به‌کاررفته در رسمی‌بندی‌ها و دیوارهای سقف هشتی ورودی مسجد (منبع: (نگارنده، ۱۳۹۸)

ترکیب آجر و کاشی در سقف رواق‌های مسجد هم دیده می‌شود. تکه‌های کاشی و آجر در رسمی‌بندی‌های مختلف زیر طاق‌ها چیده شده‌اند. در این بخش‌ها تکه‌های کوچک کاشی آبی، فیروزه‌ای، زرد و قرمز در ترکیب با آجر به کار رفته است. نقوش به‌کاررفته در این قسمت‌ها دارای پنج الگوی مختلف است که دورتادور صحن تکرار شده‌اند. طرح‌های به‌کاررفته در این بخش‌ها متنوع است. برخی از آن‌ها در مرکز شمسه آلت چهارلنگه دیده می‌شود و در اطراف آن به‌صورت چرخشی طرح گل‌صابونکی تکرار شده است. گاهی نیز طرح گل صابونکی به‌صورت تنها به کار رفته است. در برخی نیز در مرکز شمسه طرح دایره وجود دارد و اطراف آن دوایر متحدالمرکز زیگزاگی به‌شکل موج در پنج ردیف به کار رفته‌اند. گاهی تکه‌های کوچک کاشی با گردش‌های دورانی

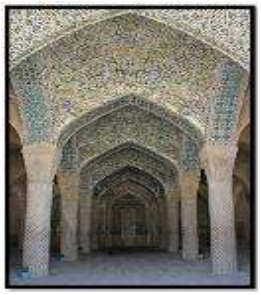
به‌سمت مرکز، نقشی گردان ساخته‌اند. گاهی هم به‌شکل شبکه‌ای منظم درآمده و طرحی گل‌مانند را تشکیل داده‌اند. در برخی قسمت‌ها کاشی‌های موزاییکی کوچک به مرور زمان فرو ریخته و تخریب شده‌اند (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶- نمونه ترکیب کاشی و آجر به‌کاررفته در سقف طاق‌نماهای صحن مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

در کاشی‌های معقلی محراب شبستان زمستانی، علاوه بر نقوش هندسی، از خط بنایی هم استفاده شده است. در این بخش هم تکه‌کاشی‌های رنگی و آجر در بخش‌های مختلف رسمی‌بندی چیده شده‌اند. در شمسه و پاباریک رسمی‌بندی بالای محراب طرح ترنج هندسی با کاشی‌های مربعی کوچک اجرا شده است. این نقوش در اصطلاح گل صابونکی و چلیپای معقلی هم نامیده می‌شوند. در بخش‌های پایینی رسمی‌بندی محراب، کلماتی همچون الله، محمد، علی و عباراتی چون اسماءالله و سورهٔ توحید با خط بنایی نگاشته شده است. این کاشی‌ها رنگ‌های زرد، سبز، آبی، فیروزه‌ای، سفید و سیاه دیده می‌شود. حواشی بخش‌های مختلف رسمی‌بندی هم کاشی جوک با دو رنگ زرد و آبی به‌کار رفته است (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۷- تکنیک ترکیب کاشی و آجر به‌کاررفته در محراب شبستان زمستانی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

سقف راهروی منتهی به محراب و طاق‌های طرفین محراب در شبستان تابستانی هم با کاشی معقلی تزیین شده است. در این بخش‌ها تمام سطح مدنظر با تکه‌های کوچک کاشی معقلی پوشیده شده است. گره‌های هندسی به‌کاررفته در آن‌ها نیز مانند گره‌های سایر قسمت‌های مسجد است. در لقطه‌های این گره‌ها نقوش هندسی مانند چلیپا، چهارلنگه، گل صابونکی و کلماتی مانند الله، محمد و علی و... دیده می‌شود. در سقف راهروی منتهی به محراب شبستان تابستانی کاشی‌های معقلی در رسمی‌بندی چیده شده‌اند. در این کاشی‌ها رنگ‌های سفید، زرد، سبز، آبی، فیروزه‌ای و سیاه به کار رفته است؛ اما بیشترین سطح رنگی را مانند سایر کاشی‌های مسجد، رنگ‌های روشن همچون سفید و زرد تشکیل داده‌اند (تصویر ۱۸).

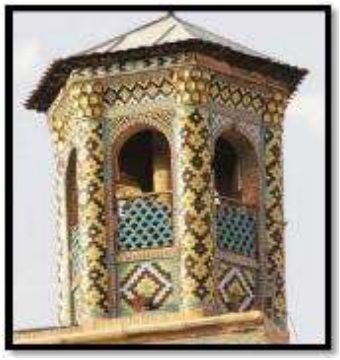


تصویر ۱۸- کاشی معقلی به‌کاررفته در سقف راهروی منتهی به محراب شبستان تابستانی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

روی دیوار طاق‌های طرفین محراب (منبر و جامهری) هم کاشی‌های ۳۳ رگی اجرا شده است. در لقطهای گره‌های این بخش‌ها نیز نقوش هندسی و کلماتی مانند محمد و علی دیده می‌شود. در اینجا هم از رنگ‌های مشابه سقف راهروی محراب استفاده شده است، با این تفاوت که روی دیوارها رنگ زرد غالب است که موجب تیره‌ترشدن این کاشی‌ها می‌شود (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۹- کاشی‌های معقلی به‌کاررفته در دیوار جامهری شبستان مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

در مناره‌های مسجد هم کاشی معقلی به کار رفته است. تقریباً تمام سطح مناره‌ها با کاشی پوشیده شده است. تنها اطراف کاشی‌ها با آجر چارک‌کشی شده است. دراین قسمت، تکه‌های مربعی کوچک کاشی‌های رنگی در کنار هم چیده شده و نقوش هندسی مختلفی را به وجود آورده است. در ستون‌های کوچک روی مناره‌ها نقشی موسوم به مداخل شاخه به کار رفته است. روی سرستون‌ها نقش لانه‌زنبوری به‌شکل مقرنس‌های کوچک اجرا شده است. این نقش در اصطلاح چوب‌خطی هم نامیده می‌شود. در کتیبه‌ها و لچکی‌های بالای مناره‌ها گل پنج‌رگی دو زنجیره دیده می‌شود. در قسمت پایین مناره‌ها نیز همین نقش در اندازه بزرگ‌تر مشاهده می‌شود که گل ۱۳ رگی نام دارد. این نقش که به‌شکل لوزی‌های تودرتو کار شده است، در اصطلاح شیرازی مورد یا چشم‌بلبلی هم نامیده می‌شود. نرده‌های زیر طاق‌های مناره‌ها به‌صورت سطوح مشبّک لانه‌زنبوری با کاشی فیروزه‌ای اجرا شده است. متأسفانه قسمت‌های بالای کاشی‌های فیروزه‌ای این نرده‌ها بر اثر مرور زمان تخریب شده است. در مناره‌ها از رنگ‌های به‌کاررفته در سایر کاشی‌های معقلی مسجد استفاده شده، اما بیشترین سطح رنگی را رنگ زرد تشکیل داده است (تصویر ۲۰).



تصویر ۲۰- کاشی معقلی به‌کاررفته در مناره‌های مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

نقش‌مایه‌های هندسی در تزیینات مسجد جامع وکیل شیراز

بخش عمده‌ای از نقوش هندسی موجود در مسجد جامع شیراز، هندسی است. نقوش هندسی، از گذشتهٔ دور، در هنر اسلامی به کار رفته‌اند. این نقوش بیشتر در قالب تزیینات معماری همچون کاشی‌کاری و آجرکاری به کار رفته است. نقوش هندسی در تزیینات معماری همواره به‌صورت ترکیبی با نقوش گیاهی دیده می‌شوند. برای مثال، نقوش گیاهی معمولاً در قالب‌های هندسی همچون لچک و ترنج، محرابی، شمسه و... دیده می‌شوند (سامانیان، ۱۳۸۱: ۱). در ادامه، به نقش‌مایه‌های هندسی مسجد می‌پردازیم.

گِره

هرگاه نقوش هندسی به‌صورت پیچیده به کار روند، به آن‌ها گِره گفته می‌شود. «گِره مجموعه‌ای از اَشکال مختلف هندسی است که به‌طور هماهنگ و با یک نظم خاص در یک زمینهٔ مشخص، در کنار هم به کار رفته است» (سامانیان، ۱۳۸۱: ۷). نقوشی که گِره‌ها را تشکیل می‌دهند، لقط نامیده می‌شوند.

در مسجد وکیل، نقوش هندسی کمتر از نقوش گیاهی به کار رفته و سطح کمتری از نقوش تزیینی را به خود اختصاص داده‌اند. این نقوش غالباً به‌صورت ترکیبی و بیشتر در کنار نقوش گیاهی دیده می‌شوند. به‌طور کلی، نقوش هندسی به‌کاررفته در مسجد را گِره‌های هندسی تشکیل می‌دهند که غالباً روی کاشی‌های معرق، معقلی و گاهی هفت‌رنگ نقش بسته‌اند. در ادامه، به شرح گِره‌های به‌کاررفته در مسجد، لقط‌های تشکیل‌دهندهٔ این گِره‌ها و همچنین چگونگی آن‌ها پرداخته می‌شود (نمودار ۴).

نمودار ۴- نقش‌مایه‌های هندسی تزیینات مسجد جامع وکیل شیراز (منبع: نگارنده، ۱۴۰۰)

گِره کُند شُل با زمینهٔ ده سُرمه‌دان راست

بیشترین سطح نقوش هندسی به‌کاررفته در مسجد را گِره کُند شُل با زمینهٔ ده سُرمه‌دان راست تشکیل می‌دهد. این گِره هندسی در بخش‌های مختلف مسجد روی کاشی معرق نقش شده است. از جمله در جرزهای طرفین سردر ورودی مسجد، طاق مروارید، طاق جنوبی، جرز طاق‌نماهای اطراف صحن مسجد و همچنین قسمت زیر طاق محراب شبستان تابستانی این نقش دیده می‌شود. این گِره از لقط‌های شمسه ده، پنج، طبل، سُرمه‌دان، زهره و ترنج کُند تشکیل شده است که در کنار هم قرار گرفته‌اند. در کاشی‌کاری‌های مسجد وکیل، غالباً رنگ‌های روشن استفاده شده است. در تمام کاشی‌های نقش‌شده با این گِره در مسجد، یک ترکیب رنگی دیده می‌شود. در این گِره، رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای، سبز، حنایی، زرد و سفید به کار رفته‌اند و بیشترین سطح رنگی این بخش را رنگ‌های آبی و فیروزه‌ای به خود اختصاص داده که تُن آبی خاصی را به وجود آورده است. می‌توان گفت کنار هم قرار گرفتن این رنگ‌ها، تا حدودی ترکیب رنگی تیره‌تری را در مقایسه با سایر کاشی‌کاری‌های مسجد، به‌ویژه کاشی‌های معرق به‌وجود آورده است. برخی از قسمت‌ها طرح کاشی‌های مرمت‌شده کمی متفاوت است؛ برای مثال، در لغت شمسه کاشی‌های قبلی نقش گل پنج‌پر وجود دارد که در برخی کاشی‌های جدید یا به‌شکل دایره به کار رفته یا اینکه دیده نمی‌شود (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۱- گِره کُند شُل با زمینه ده سُرمه‌دان راست بر روی جرز طاق‌نماهای صحن مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

گِره کُند دو پنج با زمینه کُند و سُرمه‌دان

گِره دیگری که در کاشی‌های معرق مسجد به چشم می‌خورد، گِره کُند دو پنج با زمینه کُند و سُرمه‌دان است که از ترکیب دو گِره به وجود آمده است. این گِره در کاشی‌کاری قسمت زیر طاق جنوبی صحن به کار رفته است. گِرهی که در قسمت زمینه دیده می‌شود، ترنج کُند و سُرمه‌دان است که به‌صورت ریز اجرا شده و از لقطهای شمسه ده، ترنج کُند، پنج، طبل و سُرمه‌دان تشکیل شده است. این گِره با رنگ‌های آبی و سفید نقش شده است. روی این زمینه، ریزگِره بزرگ دیگری دیده می‌شود. گِره ترنج کُند دو پنج از لقطهای شمسه ده، ترنج کُند، طبل و یک چارک تشکیل شده است. در این گِره علاوه بر رنگ‌های به‌کا رفته در گِره قبلی، رنگ‌های زرد و سبز هم دیده می‌شود. در حاشیهٔ کاشی‌های این بخش گِره ده تُند به‌صورت ستونی به کار رفته که از لقطهای شمسه هشت، ترنج تُند، شش‌بند یا شش شیرازی و پنج‌پری تشکیل شده است. در این بخش هم استفادهٔ زیاد از رنگ‌های سفید و زرد، به روشن‌ترشدن ترکیب رنگی کاشی‌کاری مسجد کمک کرده است (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲- گِره کُند دو پنج با زمینه کُند و سُرمه‌دان زیر طاق جنوبی (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

طرح بازوبندی گِره کُند و سُرمه‌دان با طرح بازوبندی

در بخش جرزهای طرفین طاق جنوبی از داخل شبستان هم گِره کُند و سُرمه‌دان که در زمینه گِره قبلی دیده می‌شد، به کار رفته است؛ اما در اینجا این گِره با ترکیب رنگی دیگر و به‌گونه‌ای متفاوت دیده می‌شود. در این قسمت رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای، قرمز (حنایی)، زرد، سفید و سبز به کار رفته است. استفاده از این ترکیب رنگی و چیدمان خاص کاشی‌ها، نقش متفاوتی را به وجود آورده است، به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد گِره دیگری در این بخش به کار رفته باشد. همچنین نحوهٔ قرارگیری تکه‌های کاشی در اینجا نقش بزرگ‌تری به‌صورت لوزی‌های سرهم‌سوار به‌شکل طرح بازوبندی به وجود آورده است. مرکز شمسه‌های این گِره، نقش گیاهی گل رُز دیده می‌شود. در حاشیهٔ این قسمت هم گِره هشت و چهارلنگه با رنگ‌های زرد و آبی دیده می‌شود. در کاشی‌های این بخش به‌دلیل استفادهٔ بیشتر از رنگ قرمز، طیف رنگی تیره‌تری در مقایسه با سایر کاشی‌های مسجد به وجود آمده است (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۳- گِره کُند و سُرمه‌دان با طرح بازوبندی روی جرزهای طرفین طاق جنوبی از داخل شبستان (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

گِره هشت و زهره موج‌دار

در کاشی‌کاری‌های زیر طاق‌های منتهی به محراب و همچنین زیر طاق‌های دیوارهای طرفین محراب مسجد در شبستان تابستانی، گِره هشت و زهره موج‌دار به کار رفته است. این گِره از لقطهای طبل، چهار یا مربع، زهره، سِلی، سُرمه‌دان و شمسه هشت تشکیل شده است. در این گِره، ترکیبی از رنگ‌های زرد، آبی، فیروزهای، سبز، حنایی و سفید دیده می‌شود. می‌توان گفت رنگ فیروزه‌ای و زرد به‌ترتیب بیشترین سطح رنگی را در این قسمت به خود اختصاص داده‌اند که با کاشی‌های هم‌جوار خود در این بخش، هماهنگی مناسبی را ایجاد کرده و مانند بیشتر کاشی‌های مسجد، تِم رنگی روشنی را به وجود آورده است. در حاشیهٔ این بخش هم گِره طبل و شش به‌صورت ستونی و نیمه، با رنگ آبی و سفید دیده می‌شود (تصویر ۲۴).

تصویر ۲۴- گِره هشت و زهره موج‌دار در کاشی‌کاری‌های زیر طاق‌های منتهی به محراب (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

گِره شمسه هشت و سِلی طبل‌دار معقلی

بیشترین سطح کاشی‌های معقلی مسجد را گِره هشت و سِلی طبل‌دار معقلی به خود اختصاص داده است. این گِره را با ترکیب رنگی‌های متفاوت، در بخش‌های مختلف مسجد می‌توان دید. از جمله در کاشی‌های معقلی به‌کاررفته در سقف راهروی منتهی به محراب شبستان تابستانی مسجد، در رسمی‌بندی‌های سقف، این گِره دیده می‌شود. در این قسمت هم مانند سایر بخش‌های مسجد، رنگ‌های سفید، زرد، فیروزه‌ای، آبی و سبز، ترکیب رنگی روشنی را ایجاد کرده‌اند. در این گِره، لقطهای شمسه هشت، چلیپا، طبل، سُرمه‌دان، سِلی، چهار و پنج به کار رفته است. درون لقطهای این بخش مسجد، نوشته‌های معقلی و نقوشی مانند گل نو یا گل صابونکی، چهارلنگه گل نو، چلیپا و مداخل دیده می‌شود. در میان شمسه‌های این گِره، نوشته‌های معقلی همچون محمد و علی دیده می‌شود. در شمسهٔ مرکزی رسمی‌بندی سقف هم نقش مداخل گل نو به کار رفته است. در سایر قسمت‌ها نقش چلیپا تکرار شده است (تصویر ۲۵).

تصویر ۲۵- گِره شمسه هشت و سِلی طبل‌دار معقلی در سقف طاق‌های منتهی به محراب شبستان تابستانی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

علاوه بر این قسمت، این گِره در هشتی ورودی مسجد هم مشاهده می‌شود که در بخش‌های مختلف رسمی‌بندی‌های سقف به کار رفته است؛ اما در اینجا در تزیینات آجر و کاشی سقف، این گِره با تکه‌های کوچک کاشی و آجر اجرا شده است و کاشی‌های رنگی سبز، فیروزه‌ای، آبی، سفید و زرد با آجر ترکیب شده‌اند. حاشیهٔ این رسمی‌بندی با کاشی فیروزه‌ای اجرا شده است. نقش‌های به‌کاررفته در لقطهای این بخش هم مانند قسمت معقلی است، با این تفاوت که

در شمسه رسمی‌بندی به‌جای خط بنایی نقش چهارلنگه گل نو در لقط‌های شمسه دیده می‌شود. در بخش‌های پایینی رسمی‌بندی سقف (سوسنی) نیز همین گِره دیده می‌شود؛ اما در شمسه‌ها نوشته‌های معقلی متفاوتی همچون الله اکبر، لااله‌الاالله، محمد و علی مشاهده می‌شود. در سایر لقطها همان نقش چلیپا دیده می‌شود (تصویر ۲۶).

تصویر ۲۶- گِره شمسه هشت و سِلی طبل‌دار معقلی در بخش‌های مختلف رسمی‌بندی سقف هشتی ورودی مسجد (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

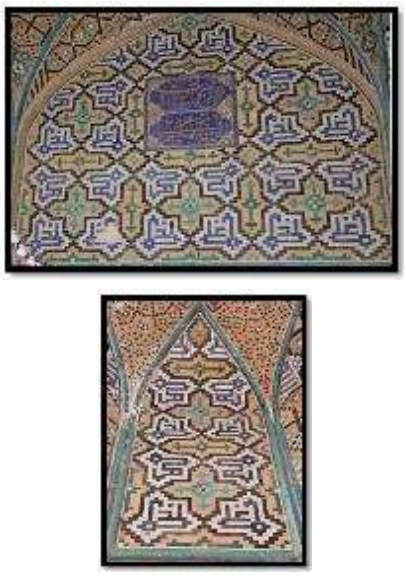
گِره سِکرون و موج و چهارسِلی معقلی

دومین گِره معقلی که در قسمت‌های مختلف مسجد مشاهده می‌شود و سطح زیادی از نقوش هندسی را به خود اختصاص داده، گِره سِکرون و موج و چهارسِلی معقلی است. این گِره نیز هم به‌صورت کاشی‌کاری معقلی و هم به‌شکل ترکیب آجر و کاشی اجرا شده است. روی دیوارهای طرفین محراب شبستان تابستانی، این گِره با کاشی معقلی نقش شده است. در این گِره لقطهای موج، چهارسِلی، سِکرون و چهار به کار رفته است. در لقط سِکرون به‌صورت یک در میان و آیینه‌ای، نام‌های محمد و علی، با رنگ آبی روی زمینهٔ سفید، به خط معقلی نوشته شده است. نقش چهارلنگه در لقط چهارسِلی، با رنگ فیروزه‌ای، سفید و سیاه روی زمینهٔ زرد نقش شده است. در گِره موج هم نقش موج به رنگ سبز روی زمینهٔ زرد دیده می‌شود. لقط چهار فیروزه‌ای‌رنگ است و درون آن، چلیپای کوچک به رنگ سیاه و سفید به کار رفته است. خطوط محیطی تمامی لقطها در این بخش مشکی است. کنار هم قرار گرفتن این رنگ‌ها موجب به وجود آمدن ترکیب رنگی روشنی شده که با سایر کاشی‌های مسجد هماهنگ است. در حاشیهٔ این قسمت به‌صورت ستونی و نیمه گِره‌های چهارلنگه و شمسه و طبل و شمسه دیده می‌شود که با قرارگرفتن در کنار کاشی جوک، همان ترکیب رنگی قبلی به وجود آورده است (تصویر۲۷).

تصویر ۲۷- گِره سِکرون و موج و چهارسِلی معقلی به‌کاررفته روی دیوارهای طرفین محراب شبستان تابستانی (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

در قسمت ورودی مسجد، در رسمی‌بندی‌های سقف نیز این گِره را می‌توان مشاهده کرد که با آجر و کاشی اجرا شده است. در قسمت‌های محرابی‌شکل پایین رسمی‌بندی سقف، شامل بخش بالای در ورودی، بخش دیوار روبه‌روی در و همچنین سوسنی‌های رسمی‌بندی‌های طرفین سقف، این گِره را می‌توان مشاهده کرد. در اینجا کاشی‌های سفید، آبی، سبز،

فیروزه‌ای، زرد و مشکی با آجر ترکیب شده و همان طرح بخش معقلی را به وجود آورده است. در این قسمت نیز همان ترکیب‌رنگی دیده می‌شود که این بار روی زمینهٔ آجر نقش شده است (تصویر۲۸).



تصویر ۲۸- گِره سِکرون و موج و چهارسِلی معقلی به‌کاررفته در بخش‌های مختلف رسمی‌بندی هشتی ورودی مسجد (منبع:نگارنده، ۱۳۹۸)

گِره هشت و بازوبند (هشت و چلیپا)

این گِره را تنها در زیر طاق‌های شمالی و جنوبی صحن و در قسمت سوسنی رسمی‌بندی‌های زیر طاق می‌توان مشاهده کرد. برخلاف سایر گِره‌ها و نقوش هندسی مسجد، این گِره روی کاشی هفت‌رنگ و به گونه‌ای متفاوت اجرا شده است. در این بخش‌ها نقوش هندسی و گیاهی به‌صورت ترکیبی به کار رفته‌اند. این گِره با استفاده از بندهای اسلیمی گل‌دار ترسیم شده است. درون لقطه‌های آن نیز با گل‌های فرنگی و نقوش گل و بوتهٔ‌به‌کاررفته در سایر قسمت‌های مسجد پر شده است (تصویر ۲۹). در این بخش نیز همان ترکیب رنگی روشن سایر بخش‌های مسجد مشاهده می‌شود (جدول ۱ و ۲).

تصویر ۲۹- گِره هشت و بازوبند یا هشت و چلیپا به‌کاررفته در رسمی‌بندی داخل طاق مروارید (منبع: نگارنده، ۱۳۹۸)

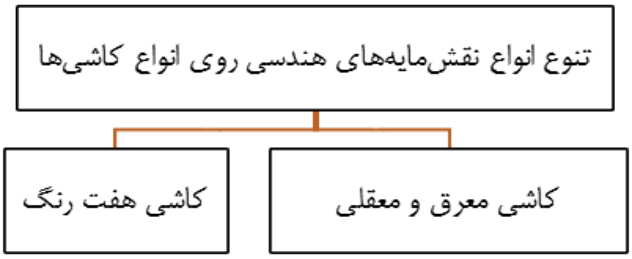
تحلیل (بحث)

نقوش به‌کاررفته در تزیینات معماری مسجد با نقش‌مایه‌های هندسی بررسی شدند. این نقوش، سطح کمتری از تزیینات را به خود اختصاص داده‌اند. غالب نقوش هندسی به‌کاررفته در مسجد را گِره‌های هندسی تشکیل می‌دهند (نمودار ۴).

جدول۱- تکنیک اجرایی انواع نقوش به‌کاررفته در مسجد (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

تکنیک اجرایی / نوع نقش	کاشی هفت رنگ	کاشی معرق	کاشی معقلی	حجاری
اسلیمی	❋			❋
ترنج	❋			❋
ختایی	❋			❋
گل فرنگی	❋			
گره هندسی	❋	❋	❋	

این گِره‌ها بیشتر روی کاشی‌های معرق و معقلی و گاهی هم روی کاشی هفت‌رنگ دیده می‌شوند (نمودار ۵).



نمودار۵- انواع نقش‌مایه‌های هندسی روی انواع کاشی‌ها (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

به‌طور کلی، هفت گِره هندسی در تزیینات مسجد به کار رفته‌اند که از این میان، چهار تا با کاشی معرق، دو تا با کاشی معقلی و ترکیب کاشی و آجر و یکی از آن‌ها با کاشی هفت‌رنگ اجرا شده است. گِره‌های هندسی کُند شُل با زمینه ده سُرمه‌دان راست، کُند دو پنج با زمینه کُند و سُرمه‌دان، کُند و سُرمه‌دان با طرح بازوبندی و هشت و زهره موج‌دار به‌وسیلهٔ‌کاشی معرق اجرا شده‌اند (نمودار ۶).

نمودار ۶- انواع نقش‌مایه‌های هندسی روی انواع کاشی معرق (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

این گِره‌ها را غالباً روی ایوان‌ها، طاق‌نماها و محراب مسجد که پوشیده از نقوش گیاهی هستند، در حاشیه یا کنار نقوش گیاهی می‌توان دید. به‌طور خاص نیز گره هشت و چلیپا در ایوان شمالی مسجد و در میان نقوش گیاهی با کاشی هفت‌رنگ اجرا شده است. گاهی برخی از این گِره‌ها با چند ترکیب‌رنگی‌های متفاوت در بخش‌های مختلف مسجد دیده می‌شوند (نمودار ۷).

نمودار ۷- انواع نقش‌مایه‌های هندسی روی انواع کاشی هفت رنگ (نگارنده، ۱۴۰۰)

گِره‌های شمسه هشت و سِلی طبل‌دار و سِکرون و موج و چهارسِلی معقلی را همان‌طور که از نام آن‌ها مشخص است، در کاشی‌های معقلی و ترکیب آجر و کاشی می‌توان دید (نمودار ۸).

نمودار ۸- انواع نقش‌مایه‌های هندسی روی انواع کاشی معقلی (تلفیق آجر و کاشی) (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

در سقف و دیوار هشتی ورودی مسجد، این گِره‌ها به‌وسیلهٔ ترکیب آجر و کاشی و در سقف راهروی منتهی به محراب و دیوارهای طرفین محراب شبستان تابستانی نیز به‌طور کامل با کاشی معقلی اجرا شده‌اند. در این بخش‌ها نقوش هندسی به‌تنهایی و جدا از نقوش گیاهی مسجد ترسیم شده‌اند. این تنوع در تکنیک اجرایی یا استفاده از ترکیب رنگ‌های متفاوت در ترسیم یک گِره واحد، تفاوت‌هایی را در شکل ظاهری گِره‌ها ایجاد کرده، به‌طوری که شاید این تصور پیش آید که گِره متفاوتی استفاده شده است. باید توجه داشت که این مسئله، تنوع زیادی در شکل ظاهری گِره‌های هندسی مسجد ایجاد کرده است.

می‌توان گفت میزان فراوانی نقوش به‌کاررفته در مسجد غالباً به یک اندازه است. انواع نقوش هندسی به‌کاررفته در مسجد که در دسته‌بندی‌های مختلف بررسی شدند، همواره به‌صورت توأم و در کنار هم و با یک میزان پراکندگی ترسیم شده‌اند. این نقوش با الگوهای خاصی در بخش‌های مختلف مسجد تکرار شده‌اند. برای مثال، بیشتر نقوش به‌کاررفته در ایوان‌های شمالی و جنوبی صحن به یک شکل هستند. این انسجام را در نقوش هندسی نیز می‌توان دید. نقوش هندسی به‌جز در برخی کاشی‌های معقلی، همواره در کنار نقوش گیاهی و هماهنگ با آن‌ها ترسیم شده‌اند. ضمن اینکه نقوش هندسی نیز با یک الگوی خاص و به یک اندازه در بخش‌های مختلف مسجد پراکنده شده‌اند (جدول۲).

جدول ۲- پراکندگی انواع گِره‌های هندسی در بخش‌های مختلف مسجد (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

گره شمسه شش با زمینه به شرح‌دان راست	*	*	*	*
گره شمسه دو پنج با زمینه کنده و شرح‌دان				*
گره کنده و شرح‌دان با طرح دزپیشه‌ای				*
گره هشت و زاویه موج‌دار				*
گره هشت و سِلی طبل‌دار معقلی	*			*
گره سِکرون و موج و چهارسِلی	*			*
گره هشت و جلیپا			*	

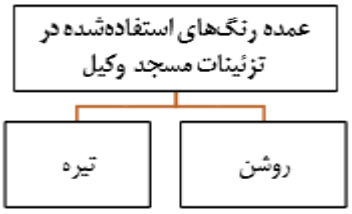
از دیگر دلایل یکپارچگی تزیینات مسجد، رنگ‌های به‌کاررفته در آن‌هاست. در نقوش هندسی نیز رنگ‌های مشابهی همچون سفید، زرد، آبی، سبز، حنایی و به‌ندرت سیاه به کار رفته است (نمودار ۸).

نمودار ۸- انواع ترکیب رنگ‌ها در نقش‌مایه‌های هندسی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

به‌طور کلی می‌توان گفت در تمامی انواع نقوش هندسی به‌کاررفته در بخش‌های مختلف مسجد، ترکیب‌رنگی‌های مشابهی دیده می‌شود. رنگ‌های زمینهٔ کاشی‌ها نیز غالباً سفید یا زرد است (نمودار ۹).

نمودار ۹- رنگ زمینهٔ کاشی‌ها در نقش‌مایه‌های هندسی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

بیشتر رنگ‌های استفاده‌شده در تزیینات مسجد، روشن هستند. در برخی قسمت‌ها نیز به‌طور محدود، رنگ‌های تیره دیده می‌شود که تأثیر چندانی در حجم زیاد رنگ‌های روشن مسجد نداشته‌اند. استفاده از این الگوی رنگی روشن موجب روشن و نورانی‌شدن تمامی فضاهای مسجد شده است. باید توجه داشت (نمودار ۱۰) استفاده از ترکیب‌رنگی‌های محدود نیز به یکدست و هماهنگ‌شدن تزیینات مسجد کمک کرده است.



نمودار ۱۰- عمده رنگ‌های استفاده شده در تزیینات مسجد وکیل (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

نتیجه‌گیری

با توجه به دسته‌بندی‌های نقوش هندسی بررسی‌شده، این نکته که آیا نقوش هندسی به‌کاررفته در تزیینات معماری مسجد وکیل شیراز دارای انسجام و هماهنگی هستند، پیش می‌آید. در پاسخ به این سؤال می‌توان گفت که علی‌رغم تفاوت در جزئیات این نقوش، شباهت‌ها و وجوه مشترک کلی و عمده‌ای در این تزیینات دیده می‌شود که تفاوت‌های جزئی آن‌ها را پوشش می‌دهد.

می‌توان گفت میزان فراوانی نقوش به‌کاررفته در مسجد غالباً به یک اندازه است. انواع نقوش هندسی به‌کاررفته در مسجد که در دسته‌بندی‌های مختلف بررسی شدند، همواره به‌صورت توأم و در کنار هم و با یک میزان پراکندگی ترسیم شده‌اند. این نقوش با الگوهای خاصی در بخش‌های مختلف مسجد تکرار شده‌اند. به‌طور عمده، نقوش هندسی به‌کاررفته در ایوان‌های شمالی و جنوبی صحن به یک شکل هستند. این انسجام را در نقوش هندسی نیز می‌توان دید. این نقوش به‌جز در برخی کاشی‌های معقلی، همواره در کنار نقوش گیاهی و هماهنگ با آن‌ها ترسیم شده‌اند. ضمن اینکه این نقوش نیز با یک الگوی خاص و به

یک اندازه، در بخش‌های مختلف مسجد پراکنده شده‌اند.

از دیگر دلایل یکپارچگی تزیینات مسجد، رنگ‌های به‌کاررفته در آن‌هاست. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده و دسته‌بندی‌های صورت‌گرفته در نقوش هندسی به نظر می‌رسد که علی‌رغم تنوع و فراوانی نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در مسجد، غالب این نقوش با هم هماهنگ‌اند و به عبارتی، یک سبک و الگوی تزیینی خاص در تمامی فضاهای مسجد و در همهٔ فنون تزیینی دیده می‌شود. این انسجام را در نقوش هندسی نیز می‌توان دید. غالب نقوش هندسی گره‌های کُند هستند. از طرفی، رنگ‌های به‌کاررفته در نقوش هندسی مسجد نیز دارای سبک و الگوی رنگی واحد و مشترکی است. تقریباً در تمامی سطوح مسجد، ترکیب رنگ‌های روشن دیده می‌شود و رنگ‌های روشنی مانند سفید، زرد، آبی و صورتی غالب‌اند. می‌توان گفت هنرمندانی که در دوره‌های تاریخی مختلف به ساخت، بازسازی یا مرمت این نقوش پرداخته‌اند، همواره سعی کرده‌اند با پیگیری و کپی‌برداری از نقوش قدیمی، انسجام و یکپارچگی نقش‌مایه‌ای و تزیینی مسجد را از بین نبرند.

فهرست منابع

- اسدپور، علی (۱۳۹۸الف)، عمارت‌های باغ‌نظر و دگرگونی‌های کالبدی-کارکردی آن‌ها، فصلنامه مطالعات معماری ایران، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱۶، صص ۵-۲۴.
- _____ (۱۳۹۸ب)، زیباشناسی طرح و نقش کاشی‌کاری‌های ازدست‌رفتهٔ ضلع شرقی ارگ کریم‌خان شیراز، فصلنامهٔ نگره، ۵۵ شمارهٔ ، صص ۸۷-۹۹.
- اسکارچیا، جان روبرتو (۱۳۸۴)، تاریخ هنر ایران (هنر صفوی، زند و قاجار)، ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
- اسکندرپور خرمی، پرویز (۱۳۷۹)، گل‌های ختایی (قالی، کاشی، تذهیب)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- _____ (۱۳۸۳)، اسلیمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- افسر، کرامت‌الله (۱۳۵۳)، تاریخ بافت قدیم شیراز، تهران: انجمن آثار ملی.
- آقامیری، امیرهوشنگ (۱۳۹۰)، آرایه‌ها و نقوش اسلیمی، تهران: فرهنگ‌سرای یساولی.
- امداد، حسن (۱۳۸۹)، شیراز در عهد کریم‌خان زند، زندیه (مجموعه مقالات)، ج۱، به‌کوشش محمدعلی رنجبر و علی‌اکبر صفی‌پور، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- امداد، حسن (۱۳۴۰)، شیراز در گذشته و حال، شیراز: اتحادیهٔ مطبوعاتی فارس.
- بذرگر، محمدرضا (۱۳۸۹)، معماری و شهرسازی در دورهٔ زندیه، زندیه (مجموعه مقالات)، ج۲، به‌کوشش محمدعلی رنجبر و علی‌اکبر صفی‌پور، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- بهروزی، علی‌نقی (۱۳۵۰)، تاریخچه و شرح آثار معماری و هنری مسجد جامع سلطانی وکیل، شیراز: اداره کل فرهنگ و هنر استان فارس.
- _____ (۱۳۵۴)، بناهای تاریخی و آثار هنری جلگهٔ شیراز، شیراز: اداره کل فرهنگ و هنر استان فارس.
- بهزادی، ناهید (۱۳۷۹)، زندیان از نگاه منابع قاجار، مجلهٔ رشد آموزش تاریخ، شمارهٔ ۲، صص ۲۹-۳۹.
- پاکباز، سامان (۱۳۸۹)، فرهنگ‌سرای زندیه، زندیه (مجموعه مقالات)، ج۲، به‌کوشش محمدعلی رنجبر و علی‌اکبر صفی‌پور، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- پورزرگر، نیلوفر و حدیثه کامران کسمایی (۱۳۹۶)، مقایسهٔ تطبیقی آب‌انبارهای اقلیم گرم و خشک و گرم و مرطوب، کنفرانس پژوهش‌های معماری و شهرسازی اسلامی و تاریخی ایران. شیراز.

- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۷)، سبک‌شناسی معماری ایرانی، تهران: سروش دانش.
- حاجی‌قاسمی، کامبیز (۱۳۸۳)، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران (مساجد)، تهران: روزنه.
- حسین‌پور، محمد (۱۳۸۹)، شهرنشینی و شهرسازی در عهد زندیه، تحلیلی در ترکیب عناصر معماری و شهرسازی مجموعهٔ زندیه، زندیه (مجموعه مقالات)، ج۲، به‌کوشش محمدعلی رنجبر و علی‌اکبر صفی‌پور، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- حسینی فسایی، حاج میرزا حسن (۱۳۶۷)، فارس‌نامهٔ ناصری، ج۲، تصحیح منصور رستگار فسایی. تهران: امیرکبیر.
- خرمایی، محمدکریم (۱۳۸۲)، شیراز یادگار گذشتگان، شیراز: فرهنگ پارس.
- دادور، ابوالقاسم، زهرا محسنی و علی‌اصغر میرفتاح (۱۳۹۴)، هنر آهک‌بری در حمام وکیلی شیراز، فصلنامهٔ هنر اسلامی‌ایرانی، صص ۲۷-۳۶.
- دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۷۷)، شیراز نگینی درخشان در فرهنگ و تمدن ایران‌زمین، تهران: هیرمند.
- رسولی‌نژاد، قدرت‌الله و فاطمه کوثر (۱۳۹۸)، بررسی عملکردی عناصر بازارهای سنتی (بازار وکیل و بازار قیصریهٔ اصفهان)، اولین همایش بین‌المللی و پنجمین همایش معماری و شهرسازی پایدار، تهران: دانشگاه تربیت شهید رجایی.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۸۵)، کاشی‌کاری ایران: خط معقلی، تهران: وزارت مسکن و شهرسازی، سازمان عمران و بهسازی شهری.
- _____ (۱۳۸۸)، مسجد در معماری ایرانی، تهران: زمان.
- سامانیان، صمد (۱۳۸۱)، هندسهٔ نقوش اسلامی، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی‌هنری شقایق روستا.
- سامی، علی (۱۳۶۳)، شیراز شهر جاویدان، شیراز: نوید.
- سیف، هادی (۱۳۸۸)، دل‌شدگان هنر، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷)، تزیینات کتیبه‌ای مسجد وکیل شیراز، کتاب ماه هنر، صص ۶۵-۷۵.
- شایسته‌فر، مهناز و محبوبه شهبازی (۱۳۹۵)، زیبایی‌شناسی بصری و مفهومی نقاشی‌های رنگ روغن بقعهٔ هفت‌تنان شیراز، دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۲۴، صص ۲۱-۳۲.
- عقابی، محمدمهدی (۱۳۷۸)، دایره‌المعارف بناهای تاریخی در دورهٔ اسلامی (مساجد)، تهران: حوزهٔ هنری.
- علایی، علی (۱۳۸۸)، تنوع در طرح معماری باغ‌های تاریخی شیراز باغ ارم و باغ تخت و باغ جهان‌نما و باغ دلگشا، مجلهٔ صفه، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۴۹، صص ۵-۲۰.
- کریمی، بهمن (۱۳۴۴)، راهنمای آثار تاریخی شیراز، تهران: اقبال.
- کمالی سروستانی، کوروش (۱۳۸۴)، مساجد تاریخی شیراز، شیراز: مؤسسهٔ فرهنگی و پژوهش دانشنامه‌های فارس و سازمان میراث فرهنگی و گردشگری فارس.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۶۲)، مقدمه‌ای بر کاشی‌گری ایران، تهران: موزهٔ رضا عباسی.
- _____ (۱۳۷۶)، تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- _____ (۱۳۷۹)، تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۶)، نگاهی به کاشی‌کاری ایرانی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- لاری‌پور، نگین و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۷)، تحلیل نشانه‌شناسی صورت و معنا در مسجد وکیل شیراز، مجلهٔ مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۱۵-۱۴۳.
- ماهرالنقش، محمود (۱۳۶۱)، طرح و اجرای نقش در کاشی‌کاری ایران دوره اسلامی (خط بنایی)، تهران: موزهٔ رضا عباسی.
- _____ (۱۳۷۳)، آجر و نقش، تهران: ماهرالنقش.
- _____ (۱۳۸۶)، نگاهی به کاشی‌کاری ایرانی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- مصطفوی، سیدمحمدتقی (۱۳۴۳)، اقلیم پارس، تهران: انجمن آثار ملی.
- معماری‌زاده، نگار، محمد پروا و فرزانه حسینی (۱۳۹۴)، بررسی ساختار نقاشی‌های تالار تکیهٔ هفت‌تنان شیراز، اولین کنفرانس سالانهٔ بین‌المللی عمران، معماری و شهرسازی، شیراز، مؤسسهٔ علوم و فنون خوارزمی.

- نصر، طاها (۱۳۸۷)، جستاری در شهرسازی و معماری زندیه، شیراز: نوید شیراز.
- نوایی، کامبیز و کامبیز حاجی‌قاسمی (۱۳۹۰)، خشت و خیال، شرح معماری اسلامی ایران، تهران: سروش.
- هوج، جان چالرز (۱۳۸۰)، راهنمای آجرکاری، ترجمهٔ نورالدین صدری، تهران: انتشارات فنی ایران.

Explaining the Concept of Good Fellowship in Contemporary Iranian Neighborhoods based on the Islamic lifestyle (Case study: 3 neighborhoods in Sanandaj)

Kasra ketabollahi[1], Azita Balali Oskoyi[2], Morteza Mirgholami[3]

[1] PhD Candidate, Islamic Urban Planning, Faculty of Architecture and Urban Planning, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)
[2] Associated Professor, Urban Design Department, Architecture & Urban Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[3] Associated Professor, Urban Design Department, Architecture & Urban Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

(Received: 20.11.2022, Revised: 25.01.2023, Accepted: 04.01.2023)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.25288.1121

Abstract:
In the contemporary era of centralism in the structure of urban management, economic and social changes and developments have caused the loss of social and physical cohesion of neighborhoods, so that with the emergence of urban development plans, neighborhoods are simply a unit of urban divisions based on population and enjoyment. Basic neighborhood services have become. In this study, assuming the difference in the type of association according to different economic / social / physical characteristics in different neighborhoods, respectively, in three neighborhoods, newly built, historical and dilapidated, including Shalman (newly built, density of 6 floors); Head (historical, density of 2 floors); Nisser (informal settlement, with a density of 2 floors) were selected for the case study.The method used in this research is a combination of content analysis methods, surveys and conversations, based on which attendance at the neighborhood level, using a 24-question questionnaire and interviewing people is done. Spss 16 software is used in the analysis of the questionnaire. The results of this study show that in neighborhood relations, all three subsets of good fellowship, ie, "participation, dignity and virtue", exist in different proportions, only the level of establishing relationships, how they are, how the relationship is extensive, and so on. Which can be defined under the influence of neighborhood characteristics and confirms that antisocial factors affect how to socialize.In the contemporary era of centralism in the structure of urban management, economic and social changes and developments have caused the loss of social and physical cohesion of neighborhoods, so that with the emergence of urban development plans, neighborhoods are simply a unit of urban divisions based on population and enjoyment. Basic neighborhood services have become. In this study, assuming the difference in the type of association according to different economic / social / physical characteristics in different neighborhoods, respectively, in three neighborhoods, newly built, historical and dilapidated, including Shalman (newly built, density of 6 floors); Head (historical, density of 2 floors); Nisser (informal settlement, with a density of 2 floors) were selected for the case study.The method used in this research is a combination of content analysis methods, surveys and conversations, based on which attendance at the neighborhood level, using a 24-question questionnaire and interviewing people is done. Spss 16 software is used in the analysis of the questionnaire. The results of this study show that in neighborhood relations, all three subsets of good fellowship, ie, "participation, dignity and virtue", exist in different proportions, only the level of establishing relationships, how they are, how the relationship is extensive, and so on. Which can be defined under the influence of neighborhood characteristics and confirms that antisocial factors affect how to socialize.

Keywords: Islamic lifestyle, biography, Social Relation, good company, neighborhood, Sanandaj

[1] Email: ketabollahi.kasra@gmail.com
[2] Email: a.oskoyi@tabriziau.ac.ir
[3] Email: m.mirgholami@tabriziau.ac.ir

How to cite: ketabollahi, K., Balali Oskoyi, A., & Mirgholami, M. (2022). Explaining the concept of good fellowship in contemporary Iranian neighborhoods based on the Islamic lifestyle (Case study: 3 neighborhoods in Sanandaj). Journal of Applied Arts, 2(2), 87-103. doi: 10.22075/aaj.2022.25288.1121

معاشرت در محلات معاصر ایران بر مبنای سبک زندگی اسلامی(نمونۀ موردی: سه محله در شهر سنندج)

کسری کتاب اللهی[۱]، آزیتا بلالی اسکوئی[۲]، مرتضی میرغلامی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.(نویسنده مسئول)

[۲] دانشیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

[۳] دانشیار، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۲۹ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۰۵ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۰۱)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.25288.1121

چکیده

در دوران معاصر، تمرکزگرایی در ساختار مدیریت شهری موجب از بین رفتن انسجام اجتماعی و کالبدی محلات شده است؛ به‌گونه‌ای که با ظهور طرح‌های توسعۀ شهری، محلات صرفاً به یک واحد تقسیمات شهری بر اساس جمعیت و برخورداری از خدمات پایۀ محله‌ای تبدیل شده‌اند. در این پژوهش، با فرض تفاوت نوع معاشرت متناسب با ویژگی‌های مختلف ساختاری محله، به‌ترتیب سه محلۀ نوساز، تاریخی و بافت فرسوده، شامل شالمان، سرتپوله و نایسر انتخاب شدند. روش استفاده‌شده در این پژوهش، ترکیبی از روش‌های تحلیل محتوای متون، پیمایشی و مفاهمه‌ای است که بر اساس آن، حضور در سطح محلات، استفاده از پرسش‌نامۀ ۲۴سؤالی و مصاحبه با مردم انجام شده است. در تحلیل پرسش‌نامه، از نرم‌افزار Spss16 بهره گرفته‌ایم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد در روابط همسایگی، هر سه زیرمجموعۀ حسن معاشرت، یعنی مشارکت، کرامت و فضیلت، به نسبت‌های متفاوتی وجود دارند. فقط سطح برقراری روابط، چگونگی آن‌ها، نحوۀ گستردگی روابط می‌تواند تحت‌تأثیر ویژگی‌های محله تعریف شود که مؤید این مسئله است که عوامل غیراجتماعی در چگونگی برقراری معاشرت تأثیرگذار هستند.

واژه‌های کلیدی: سبک زندگی اسلامی، سیره، نصوص، حسن معاشرت، محله، سنندج.

[1] Email: ketabollahi.kasra@gmail.com
[2] Email: a.oskoyi@tabriziau.ac.ir
[3] Email: m.mirgholami@tabriziau.ac.ir

روش ارجاع به این مقاله: کتاب اللهی, کسری, بلالی اسکوئی, آزیتا, میرغلامی, مرتضی. (۱۴۰۱). معاشرت در محلات معاصر ایران برمبنای سبک زندگی اسلامی (نمونه موردی: ۳ محله در شهر سنندج). نشریه تخصصی هنرهای کاربردی, ۲(۲),۱۰۳ -۸۷ . doi: 10.22075/aaj.2022.25288.1121

مقدّمه

محلات شهری، بخش جدایی‌ناپذیر از ساختار اجتماعی، اقتصادی، مدیریتی و کالبدی شهرهای سنتی ایران بوده‌اند. در دوران معاصر، تمرکزگرایی در ساختار مدیریت شهری، تغییر و تحولات اقتصادی و اجتماعی، موجب از بین رفتن انسجام اجتماعی و کالبدی محلات شده است؛ به‌گونه‌ای که با ظهور طرح‌های توسعهٔ شهری، محلات صرفاً به یک واحد تقسیمات شهری بر اساس جمعیت و برخورداری از خدمات پایهٔ محله‌ای تبدیل شده‌اند (عزیزی، ۱۳۸۵: ۳۵؛ معروفی و دولابی، ۱۳۹۹: ۲۶؛ غروی الخوانساری، ۱۳۹۳: ۶۱). یکی از مضامین فراموش‌شدهٔ محلات سنتی ایرانی، حسن معاشرت ساکنان و همسایگان با یکدیگر است که هم‌سو با تغییرات ساختاری/ کالبدی محلات شهری، دچار دگرگونی شده است.

در این پژوهش، با فرض تفاوت نوع معاشرت، متناسب با ویژگی‌های مختلف اقتصادی، اجتماعی و کالبدی در محلات مختلف، به‌ترتیب سه محلهٔ نوساز، تاریخی و بافت فرسوده، شامل شالمان (نوساز، تراکم شش‌طبقه)؛ سرتپوله (تاریخی، تراکم دوطبقه)؛ نایسر (سکونت‌گاه غیررسمی، تراکم دوطبقه) انتخاب شده‌اند. این پژوهش به‌دنبال پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

۱. جلوهٔ حسن معاشرت در محلات سنتی و معاصر ایران چیست؟ ۲.شیوه‌های مداخله برای ارتقای معاشرتِ اَحسن ساکنان محلات شهری کدام‌اند؟

ضمن تشریح مفهوم حسن معاشرت بر مبنای سبک زندگی ایرانی-اسلامی، هدف اصلی پژوهش، ارائه پیشنهادهایی برای مداخله در محلات شهر سنندج، جهت تقویت معاشرت احسن ساکنان است. علی‌رغم تحقیقات گستردهٔ پژوهشگران در موضوع محله، به‌دلیل تازگی و نوع نگرش متفاوت این پژوهش به مقولهٔ محله، انجام آن ضروری می‌نماید. این پژوهش در پنج بخش به انجام می‌رسد. در بخش نخست، مفهوم و ویژگی‌های بارز محله (سنتی) و سیر دگردیسی ماهیت اجتماعی آن تا امروز، بیان می‌شود. در بخش دوم، با تکیه بر نصوص دینی و منطبق بر سبک زندگی ایرانی-اسلامی، مفهوم معاشرت تبیین می‌شود. در بخش سوم، ضمن بررسی نتایج حاصل از موردپژوهی، در خصوص جلوهٔ حسن معاشرت در محله‌های شهری معاصر بحث می‌شود. در بخش چهارم، با تمرکز بر یافته‌های تحقیق، گونه‌شناسی محله‌های معاصر بر اساس مفهوم معاشرت معرفی شده و در بخش پایانی، پیشنهادهایی جهت تبیین مفهوم حُسن معاشرت در محله‌های معاصر ایران، با تأکید بر سبک زندگی ایرانی-اسلامی ارائه خواهد شد.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف تحقیق، کاربردی و از نظر ماهیت داده‌ها، کیفی و بر اساس تحلیل محتوای نصوص دینی مرتبط با حسن معاشرت و پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط با محله انجام می‌پذیرد. بر اساس موضوع نیز در زمرهٔ تحقیقات نظام‌بخش قرار می‌گیرد. چارچوب نظری پژوهش با مطالعه و بررسی منابع کتابخانه‌ای و اسنادی معتبر تکمیل می‌شود. تحلیل محتوای مضمون‌مبنا، تحلیل مضمونی و یک راهبرد تحلیلی به شیوهٔ ساده‌سازی داده‌هاست که در آن، داده‌های کیفی در نصوص دینی تقسیم‌بندی، طبقه-بندی، خلاصه و بازسازی می‌شوند؛ به شیوه‌ای که در آن، مهم‌ترین داده‌ها در جریان تحقیق، ذخیره می-شوند (منبع). با توجه به جمعیت تقریبی ۵۴ هزارنفرهٔ هر سه محله، بر اساس نظر نویسندگان و نسبت حجم

جمعیت، مجموعاً تعداد صد[۱] پرسش‌نامه به‌عنوان حجم نمونه به دست آمد که ۵۵ برگه برای توزیع در نایسر، ۲۰ برگه در شالمان و ۲۵ برگه در سرتپوله تعریف شد تا بر اساس آن بتوان از ویژگی‌های اجتماعی نهفته در روابط همسایگی اطلاع کسب کرد.

جامعهٔ آماری پژوهش، تمامی ساکنان و کسبهٔ هر سه محله و زمان توزیع پرسش‌نامه‌ها نیمهٔ دوم خرداد۱۴۰۰ بوده است. بر این اساس، شرط قرارگیری افراد در جامعهٔ آماری، حضور هفتگی حداقل ۴۲ساعته در محلات مذکور است که تمامی ساکنان، کسبه و شاغلان مقیم و غیرمقیم را شامل می‌شود. برای هم‌سویی با فراگیریِ موضوع، نمونه‌ها از سنین، صنوف و مشاغل مختلف انتخاب شده‌اند. براین اساس، بازهٔ سنّی ۱۵ تا ۷۰ سال به‌عنوان سنّ متعارف نمونهٔ آماری شامل نوجوان، جوان، بزرگ‌سال و کهن‌سال، با حداقل یک سال حضور در محلات انتخاب شده است. زمان تکمیل پرسش‌نامه و مصاحبه به‌گونه‌ای انتخاب شد که طیف گسترده‌تری از مردم در محلات حضور داشته باشند و همه‌شمولی جامعهٔ آماری حفظ شود. بر این اساس، روزهای ۱۵ تا ۱۸ خرداد۱۴۰۰ به‌عنوان زمان توزیع پرسش‌نامه انتخاب شد؛ به‌طوری که دو روز تعطیلی رسمی و دو روز کاری را شامل می‌شد. نکتهٔ مهم دیگری که در توزیع پرسش‌نامه اهمیت دارد، توجه به پراکنش مناسب پرسش‌نامه‌ها و توزیع مکانی مناسب آن‌ها در سطح محلات است. بر این اساس، توزیع پرسش‌نامه در بیشتر محلات، با پراکنش مناسب به انجام رسید.

با توجه به اینکه پرسش‌نامه‌ها به شیوهٔ مصاحبه تکمیل شد، قبل از شروع مصاحبه، مصاحبه‌گر با برقراری رابطهٔ صمیمانه با پرسش‌شونده، از طریق گپ صمیمانه، طرح موضوع پژوهش، به اشتراک گذاشتن دیدگاه‌های مشترک جامعه و شنیدن تجربیات، مشکلات و درددل‌ها، آمادگی روانی و اعتماد لازم را در پرسش‌شوندگان ایجاد کرد. استفاده از گویش، ادبیات رایج و استفاده از پوشش و لباس محلی توسط مصاحبه‌گر، خصوصاً در محلات تاریخی و فرسوده، ازجمله نکات دیگری بود که به‌منظور افزایش تعامل با پرسش‌شونده به کار گرفته شد. پرسش‌نامه در چهار سؤال باز و بیست سؤال بسته تنظیم شد. تحلیل نتایج حاصل از پرسش‌نامه، با استفاده از نرم‌افزار Spss به انجام رسید و ضمن مقایسهٔ تطبیقی محلات هدف، متناسب با ویژگی‌های هر محله، راهبردها و راهکارهایی برای افزایش حسن معاشرت بر اساس سبک زندگی ایرانی-اسلامی پیشنهاد شد.

چارچوب نظری پژوهش

واحد همسایگی

برای واژهٔ محله در ادبیات جهانی، دو واژهٔ Neighbourhood و Township استفاده می‌شود. واژهٔ اول جمعیتی بالغ بر ۲ تا ۱۰هزار نفر و واژهٔ دوم ۱۵تا۴۰هزار نفر جمعیت را در بر می‌گیرد. واژهٔ نخست دارای هویت مشخصی است؛ اما واژهٔ دوم مربوط به محدوده‌ای دارای فرصت‌های شغلی متنوع و تجهیزات لازم، ازجمله مراکز تفریحی، مراکز خرید و... است (Barton, et al, 2003: 22). در ایران، جمعیت ساکن محله ۷۰۰ تا۱۲۵۰ خانوار، معادل ۳۵۰۰ تا ۶۲۵۰ نفر با دامنهٔ نوسان شعاع دسترسی پیاده (۴ تا ۵ دقیقه) تعریف می‌شود. بر اساس تعریف محله در دو

۱. بر اساس نظر ساروخانی (۱۳۷۴) در مواردی که جامعه گسترده است و شناسایی دقیق افراد از نظر سکونت، میزان سکونت و ... دشوار، تعداد صد پرسش‌نامهٔ روایی انتظار می‌رود.

سطح عناصر شاخص (نظیر مدرسهٔ ابتدایی و مسجد) و عناصر توزیعی (نظیر مراکز تجاری روزانه و هفتگی، پارک محله، مکان ورزشی و واحد بهداشتی) استخوان‌بندی محله را تشکیل می‌دهند (حبیبی و مسائلی، ۱۳۷۸: ۱۳).

وجود و تداوم سازمان و استخوان‌بندی محور اصلی محله همراه با گذرهای پیاده، ترکیب عملکردها و فعالیت‌ها برای ایجاد وحدت فضایی، وجود نشانه‌ها و عرصه‌های مختلف نیمه‌خصوصی، نیمه‌عمومی و عمومی به‌عنوان بستر اصلی در تعاملات و روابط اجتماعی، از دیگر ویژگی‌های محله به شمار می‌روند (حبیبی، ۱۳۸۲: ۳۳-۳۵).

همان‌گونه که در مقیاس جهانی، شهرها برحسب جمعیت، فرم و تراکم و سایر ویژگی‌های خود متفاوت هستند، برای محله نیز شاخص‌هایی نظیر جمعیت، سطح و شکل، معرف آن‌ها نیستند. در مقابل، عواملی نظیر هویت تشخیص‌پذیر، ادراک ساکنان، نام و مرزهای کالبدی، معرف محله‌ها هستند (عزیزی، ۱۳۸۵: ۳۷).

در شهرهای سنتی ایران، محله، بخش جدایی‌ناپذیر ساختار اجتماعی، اقتصادی، مدیریتی و کالبدی شهر ایرانی است. محلات شهری، واحدهای اجتماعی خودگردان با بافت اجتماعی-فرهنگی همگن بوده است که زندگی در آن، بر پایهٔ ثروت و موقعیت اجتماعی نبوده و فقرا و اغنیا در یک واحد فضایی می‌زیسته‌اند (معروفی، ۱۳۹۷؛خیرآبادی، ۱۳۷۶). بدیهی است هم‌بستگی‌های قومی، مذهبی، صنفی و زبانی، عامل انسجام محلات، معاشرت اَحسن و رمز پایداری و بقای ساکنان بوده است. پس از آغاز طرح‌های توسعهٔ شهری و برون‌داد شهرسازی بلدوزری در قالب پدیدهٔ اعیانی-سازی در دوران پهلوی اول و دوم و دگرگونی بافت اجتماعی هم‌سو با تحولات کالبدی، شاکلهٔ محلات شهری به‌عنوان ساختار منسجم اجتماعی رو به افول گذاشت و امروزه به‌عنوان یک واحد تقسیمات شهری بر اساس جمعیت و برخورداری از خدمات پایه، همچنان که در تعاریف رسمی فوق ملاحظه شد، تبدیل گردیده است.

پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط با محله

مطالعات زیادی به مقایسهٔ ساختار محلات سنتی ایران با مدل‌های ارائه‌شده در غرب پرداخته‌اند. بخش عمده-ای از این مطالعات، معطوف به ساختار کالبدی محلات شده که نهایتاً منجر به ارائهٔ پیشنهادهایی برای معاصرسازی الگوهای کالبدی محلات سنتی ایران گردیده است. آنچه کمتر به چشم می‌آید، معاصرسازی اجتماعی محلات بر مبنای مفاهیمی همچون حسن معاشرت ساکنان بر اساس سبک زندگی ایرانی-اسلامی است.

علی‌رغم اینکه پژوهش‌های متعددی با محوریت محله انجام پذیرفته، در زمینهٔ مفهوم معاشرت اَحسن در محلات شهری، پژوهشی انجام نگرفته است و همین مهم، وجه تازگی پژوهش حاضر را نشان می‌دهد. بر این اساس، در قسمت پیشینهٔ پژوهش، به بررسی پژوهش‌های مرتبط با دو موضوع محله و سبک زندگی اسلامی پرداخته می‌شود.

غروی الخوانساری (۱۳۹۳) معتقد است یکی از مؤثرترین روش‌های مطالعهٔ ویژگی‌های محله، مطالعهٔ سابقهٔ تاریخی محله‌های سنتی است. وی معتقد است احیای هویت محلی، احیای مکان و اجتماع محلی است و می‌تواند با زندگی شهری امروز انطباق یابد. بنابراین برای احیای هویت محلی، دو مرحلهٔ بازشناسی (شامل مرزبندی اجتماعی-فرهنگی محله،

نظام سلسله‌مراتبی فضایی و فعالیتی، رعایت مقیاس، انسجام و هماهنگی در بافت و سیمای کالبدی، مرکز محله و خدمات محلی) و تشخص (شامل شاخصه‌های معنایی) مشخص می‌شود. وی در این پژوهش، سیزده راهکار احیای هویت محلی را در پنج دستهٔ اصلی به‌صورت انطباق و اتصال مناسب با شهر، خودکفایی نسبی، سامان‌دهی کالبدی، مردمی‌کردن و تقویت حس تعلق انسانی معرفی می‌کند.

بهزادفر و همکاران (۱۳۹۷) ضمن تأکید بر اهمیت تولید فضاهای معاشرت‌پذیر در استخوان‌بندی محلات و بررسی آن در خیابان اصلی محلهٔ گیشا، سه مقولهٔ کشف فضاهای شهری (توسط مردم به‌عنوان مرکز محله)، مناسب‌سازی (شامل اقدامات مردم در تغییر فضا) و وقوع رفتار اجتماعی (شامل تنوعی از رفتارها و روابط اجتماعی در حال تکثیر و تغییر) را مجموعاً با عنوان فضای معاشرت‌پذیر مطرح می‌کنند.

معروفی و دولابی (۱۳۹۹) معتقدند با تکیه بر سه عامل تأکید بر جامعهٔ محلی منسجم، تمرکززدایی و واگذاری تصمیم‌گیری ساختن به جامعهٔ محلی و تأکید بر سرمایهٔ اجتماعی، می‌توان در زمینهٔ معاصرسازی محلات سنتی ایران، همراه با نگاه کالبدی، با عنوان رویکرد محله‌مبنا استفاده کرد.

لقمان و همکاران (۱۳۹۷) می‌گویند که نقصان مفهوم هویت و دل‌بستگی به آن‌ها، از سیر پالایش مفاهیمی چون سرمایهٔ اجتماعی می‌گذرد. آن‌ها در زمینهٔ تبیین مفهوم سرمایهٔ اجتماعی، چهار مقولهٔ روابط اجتماعی (شامل شبکه‌های اجتماعی، گروه دوستانه، گروه کار و گروه مدنی)، مشارکت (شامل مشارکت در اهداف خاص و جمعی)، انسجام (احساس تعلق، ارزش‌های جمعی و تمایل به کار جمعی) و نهایتاً اعتماد (به افراد و نهادها) را مطرح می‌کنند. آن‌ها معتقدند سرمایهٔ اجتماعی را به‌عنوان تبیینگر مناسب در میزان توسعه‌یافتگی و کیفیت زندگی شهری محلات می‌توان در نظر گرفت.

عزیزی (۱۳۸۵) بیان می‌کند که محلهٔ نارمک تهران را می‌توان یک محلهٔ پایدار دانست که محصول برنامه‌ریزی و طراحی شهرسازان دوران معاصر است و اصول پایداری در این محله، از ابعاد مختلف کالبدی اجتماعی چون سرزندگی، دسترسی، تنوع، تأمین خدمات و امنیت، در حد زیادی تحقق یافته است. نتایج تحقیق وی نشان می‌دهد آستانهٔ ظرفیت‌های جمعیتی و ساختمانی در حفظ پایداری محله، دارای اهمیت بوده و باید به اصل ظرفیت تحمل‌پذیر محله به‌عنوان یک اصل تعیین‌کننده و اجتناب‌ناپذیر توجه جدّی شود.

عبدالله‌زاده و همکاران (۱۳۹۶) به آشنایی با ارزش‌های پایدار در کالبد محله‌های سنتی و بهره‌گیری از آن در طراحی معاصر پرداخته‌اند. نتایج تحقیق آن‌ها نشان می‌دهد عواملی چون درون‌گرایی، رعایت حریم، سلسله‌مراتب ساختاری، تنوع کالبدی و اجتماعی، مقیاس مناسب، وجود عرصه‌های گوناگون تعاملات اجتماعی، فضاهای عمومی و عوامل هویت‌بخش، در پایداری اجتماعی محلات نقش دارند.

به اعتقاد زیاری و طبیبیان (۱۳۹۵)، محلات هم‌زیست در قالب چهار مؤلفهٔ انسجام شبکه‌های اجتماعی، رفتارهای طبیعت‌گرایانه، حس سلامت در ساکنان و همگن‌بودن بافت اجتماعی محله، همگی برآورده‌کنندهٔ پایداری در سطح محلات بوده و می‌توانند در زمینهٔ بهبود کیفیات محیطی محله‌های معاصر تأثیرگذار باشند.

بسیاری از محققان دیگر، همچون عبداللهی و همکاران (۱۳۸۹)، لطفی و همکاران (۱۳۹۳)، غفاریان بهرمان و

همکـــاران (۱۳۹۵)، انصـــاری ارجمنـــد و همکـــاران (۱۳۹۵)، شـــاهیوندی و طـــالبی (۱۳۹۶)، صـــدیق و همکاران (۱۳۹۷) و بهزادپور و همکاران (۱۳۹۸) نیز با رویکردهای مشابه، به بحث و بررسـی دربـارۀ موضـوع محله پرداخته‌اند.

جدول ۱- پیشینۀ پژوهش‌های مرتبط با محوریت محله (مأخذ: نگارندگان)

اندیشمندان- سال	پیشنهادها
غروی الخوانساری (۱۳۹۳)	خودکفایی نسبی، سامان‌دهی کالبدی، مردمی‌کردن و تقویت حس تعلق انسانی
بهزادفر و همکاران (۱۳۹۷)	کشف فضاهای شهری (توسط مردم به‌عنوان مرکز محله)، مناسب‌سازی (شامل اقدامات مردم در تغییر فضا)، وقوع رفتار اجتماعی (شامل تنوعی از رفتارها و روابـط اجتمـاعی در حـال تکثیـر و تغییر)
معروفی و دولابی (۱۳۹۹: ۳۵)	جامعۀ محلی منسجم، تمرکززدایی و واگذاری تصمیم‌گیری به جامعۀ محلی، تأکید بـر سـرمایۀ اجتماعی معاصرسازی محلات سنتی ایران
لقمان و همکاران (۱۳۹۷)	روابط اجتماعی (شامل شبکه‌های اجتماعیف گروه‌های دوستانه و کار و مدنی، شـدت ارتباطـات همکاران و دوستان)، مشارکت (شامل مشارکت در اهداف خاص و جمعـی)، انسـجام (احسـاس تعلق، ارزش‌های جمعی و تمایل به کار جمعی) و اعتماد (به افراد و نهادها)
عزیزی (۱۳۸۵)	آستانۀ ظرفیت‌های جمعیتی و ساختمانی در حفظ پایداری محله، دارای اهمیت است
عبدالله‌زاده و همکاران (۱۳۹۶)	درون‌گرایی، رعایت حریم، سلسله‌مراتب ساختاری، تنوع کالبدی و اجتمـاعی، مقیـاس مناسـب، وجود عرصه‌های گوناگون معادل سطوح مختلف تعاملات اجتماعی، فضـاهای عمـومی و عوامـل هویت‌بخش
زیاری و طبیبیان (۱۳۹۵)	محلات همزیست در قالب چهار مؤلفۀ شبکه‌های اجتمـاعی و انسـجام آن، رفتارهـای دوسـتدار محیط‌زیست، حس سلامت در ساکنان و همگـن‌بـودن بافـت اجتمـاعی محلـه، بـرآورده‌کننـدۀ پایداری در سطح محلات هستند
بهزادپور و همکاران (۱۳۹۸) عبداللهی و همکاران (۱۳۸۹) لطفی و همکاران (۱۳۹۳) غفاریـان‌بهرمـان و همکـاران (۱۳۹۵) انصـاری‌ارجمنـد و همکـاران (۱۳۹۵) شاهیوندی و طالبی (۱۳۹۶) صدیق و همکاران (۱۳۹۷)	مجموعه‌ای از اصول کالبدی، اجتماعی و اقتصادی در زمینۀ ارتقـای کیفیـات زنـدگی در سـطح واحدهای همسایگی

پیشینۀ پژوهش‌های مرتبط با سبک زندگی اسلامی

در این بخش، پژوهش‌های انجام‌شده در حوزۀ معماری و شهرسازی به تأسی از سبک زندگی اسلامی، ارائه می‌شود. فیضی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «درآمدی بر سبک زندگی اسلامی»، معتقد است معادل واژۀ سبک زندگی در فرهنگ اسلامی، «سیره» است. سبک زندگی برآمده از آموزه‌های اعتقادی و ارزشی است و بنیاد سبک زندگی اسلامی، علاوه بر اعتقادات که مشتمل بر روح توحید در تمامی شئون زندگی است، شامل امور ارزشی و اخلاقی ثابت است.

بررسی دوسویهٔ اجزای مثلث نیاز، دین و سبک زندگی، نشان از ارتباط جدانشدنی آن‌ها دارد.

فیضی و همکاران (۱۳۹۹)، معتقدند چهار مؤلفهٔ اصلی در سبک زندگی اسلامی، شامل ارتباط فرد با خدا، ارتباط فرد با خود، ارتباط فرد با دیگران و ارتباط فرد با طبیعت است که شاخص‌های ارتباط فرد با فرد و فرد با دیگران که مرتبط با حُسن معاشرت است، به‌ترتیب در قالب قاعدهٔ زرین، ارتباط شاد با دیگران، امیدداشتن در روابط با دیگران، مهربانی و احترام‌گذاشتن، نیکی و کمک‌کردن، رعایت حقوق دیگران، آسیب‌نرساندن به دیگران، رعایت عدالت در برابر دیگران، گذشت‌داشتن، مداراکردن در روابط اجتماعی، پرهیز از خشونت در برخورد با دیگران و منفعت‌طلبی جمعی، دسته‌بندی می‌شود.

جدول ۲- پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط با محوریت سبک زندگی ایرانی اسلامی، مأخذ نگارندگان

اندیشمندان- سال	پیشنهادها
فیضی و همکاران (۱۳۹۲)	سبک زندگی اسلامی ناشی از اجزای مثلث «نیاز، دین، سبک زندگی»
فیضی و همکاران (۱۳۹۹)	چهار مؤلفهٔ اصلی در سبک زندگی اسلامی، شامل ارتباط فرد با خدا، ارتباط فرد با خود، ارتباط فرد با دیگران و ارتباط فرد با طبیعت است که شاخص‌های ارتباط فرد با فرد و فرد با دیگران که مرتبط با حُسن معاشرت است، به‌ترتیب در قالب قاعدهٔ زرین عبارت‌اند از: نشاط و شادی‌داشتن در ارتباط با دیگران، امیدداشتن در روابط با دیگران، مهربانی و احترام‌گذاشتن، نیکی و کمک‌کردن، رعایت حقوق دیگران، آسیب‌نرساندن به دیگران، رعایت عدالت در برابر دیگران، گذشت‌داشتن، مداراکردن در روابط اجتماعی، پرهیز از خشونت در برخورد با دیگران، منفعت‌طلبی جمعی
رئیسی (۱۳۹۹)	ممانعت از تهویهٔ مطلوب ابنیهٔ مجاور، اشراف به همسایه از طریق بلندمرتبه‌ساختن بنا، تضعیف آرامش ابنیهٔ مسکونی، صعوبت انجام برخی تکالیف اجتماعی، تعارض با انجام برخی مستحبات عبادی، تعارض با فرهنگ حجاب و عفاف، مکان‌یابی نامطلوب ریزفضاهای مسکونی ازجمله نکات الزام‌آور رعایت ارتباط فرد با فرد و فرد با دیگران است.
رسا و همکاران (۱۳۹۹)	سبک زندگی اسلامی به‌عنوان سبک ارزشمند و برتر در بین تمامی ادیان الهی
حسین‌پور و همکاران (۱۳۹۶)	سبک زندگی اسلامی، ترکیبی سلسله‌وار و تعاملی از آموزه‌های وحیانی (نظام معنایی توحیدی)، بینش (نام معرفتی)، گرایش‌ها (ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی) و کنش (الگوسازی رفتار دینی) است.
حاجی‌احمدی و همکاران (۱۳۹۴)	شرایط کالبدی، امنیت و ایمنی، زمان فعالیت، دسترسی و معاشرت‌پذیری، ازجمله ویژگی‌های تأثیرگذار بر سبک زندگی اسلامی و تأثیرپذیر از آن است
موحّد و همکاران (۱۳۹۹)	رازداری، امانت‌داری، پایبندی به عهد و پیمان، مسئولیت‌پذیری، مهربانی و رأفت با دیگران، متواضع و خوش‌برخوردبودن، نمونه‌هایی از سبک زندگی اسلامی است
ستوده گندشمین و همکاران (۱۳۹۵)	شناخت سبک زندگی اجتماعی و در اولویت قرار دادن آن منجر به ارتقای امنیت خانواده و سپس امنیت اجتماعی می‌شود
افشانی و همکاران (۱۳۹۳)	وجود ارتباط بین سبک زندگی اسلامی و سلامت اجتماعی، لزوم برخورداری از عبادات و آداب اسلامی در جمع
موسوی و همکاران (۱۳۹۵)	رابطهٔ سبک زندگی اسلامی و امنیت اجتماعی و تأثیر آن بر روابط مطلوب همسایگی
قاسمی‌راد و همکاران (۱۳۹۷)	حسن ظن و مثبت‌اندیشی را به‌عنوان یکی از شاخه‌های سبک زندگی اسلامی در ایجاد روابط اجتماعی مثبت، ارزشمند می‌داند
حمزه‌نژاد و همکاران (۱۳۹۴)	لزوم برخورداری از قوانین و چارچوب علمی منطبق بر سبک زندگی اسلامی در ساخت‌وسازها

نتایج پژوهش رئیسی (۱۳۹۹)، با عنوان «تحلیلی میان-رشته‌ای بر تعارضات معماری مسکن آپارتمانی با سبک زندگی اسلامی با استناد به آموزه‌های نقلی اسلام»، نشان می‌دهد الگوی توسعهٔ عمودی ابنیهٔ مسکونی (آپارتمان، برج و آسمان‌خراش)، به دلایل متعددی چون تقابل با انجام برخی تکالیف اجتماعی، تقابل ضمنی با برخی از آیات و ادعیه و تضعیف فرهنگ عفاف و حجاب، از منظر متون دینی، مطلوبیت ندارد. از دیدگاه وی، ممانعت از تهویهٔ مطلوب ابنیهٔ مجاور، اشراف به همسایه از طریق بلندساختن بنا، تضعیف آرامش ابنیهٔ مسکونی، صعوبت انجام برخی تکالیف اجتماعی، تعارض با انجام برخی مستحبات عبادی، تعارض با فرهنگ حجاب و عفاف و مکان‌یابی نامطلوب ریزفضاهای مسکونی، ازجمله نکات الزام‌آور رعایت ارتباط فرد با فرد و فرد با دیگران است.

حُسن معاشرت در سبک زندگی اسلامی

مفهوم سبک زندگی، اولین‌بار در سال ۱۹۲۹ توسط آلفرد آدلر[1]، روان‌شناس اجتماعی مطرح شد (مجدی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۳۲). از نظر وی، سبک زندگی، یعنی کلیت بی-همتا و فردیِ زندگی که همهٔ فرایندهای عمومی زندگی، ذیل آن قرار دارند (همان: ۱۹۱). سبک زندگی در لغت به‌معنای نوع، روش، طرز، شیوهٔ شکل‌دادن یا طراحی چیزی مطابق با معیار شناخته شده، شیوه‌هایی برازنده و متناسب در رفتار اجتماعی پنداشته می‌شود (فیضی و همکاران، ۱۳۹۹: ۳۰). سبک زندگی اسلامی با سبک زندگی غربی به‌لحاظ هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و روش‌شناسی تفاوت‌هایی دارد. در سبک زندگی غربی، انسان‌مداری حاکم است و مباحث مختلفی از جمله الگوهای فراغت، تفریح، کسب‌وکار، مصرف و در مجموع روابط انسانی حول این مفهوم بنیان‌گذاری شده است.

سبک زندگی اسلامی، از جمله مسائل اساسی انسان است که انتظار می‌رود جامعیت قرآن کریم، پاسخ مناسبی به آن داشته باشد. قرآن کریم تعریف لغوی و اصطلاحی ارائه نمی‌دهد، بلکه ویژگی‌های آن را بیان می‌کند و از خصوصیات و ویژگی‌ها می‌توان به تعریف و شناخت لازم دست یافت (رسا و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۸۶). همچنین از روایات و نیز *نهج‌البلاغه*، در تفسیر مفاهیم و موضوعات مرتبط بهره گرفته شده است.

یکی از تفاوت‌های اصلی انسان و حیوان، نیازهای عاطفی و اخلاقی است. به نظر می‌رسد علم اخلاق بر همهٔ تعلیمات و دانش دینی مقدم باشد. به تعبیر دیگرف اخلاق از میان علوم اسلامی، گوهر و هستهٔ دین است که هدف از رسالت و بعثت نبی اکرم(ص) معرفی شده است (مجلسی، ۱۳۶۱: ۲۱۰). انسان‌ها نیاز به معاشرت دارند و در این معاشرت باید از یکدیگر صفا، محبت و گذشت ببینند و از دورویی، خیانت، تزویر، افترا و ناراحت‌کردن همدیگر اجتناب ورزند. خداوند در قرآن کریم بارها دربارهٔ معاشرت در کانون خانواده، خصوصاً روابط زوجین سخن گفته است. با این حال، در زندگی اجتماعی نیز اگر معاشرت احسن حاکم باشد، بسیار ایده‌آل خواهد بود.

اندیشه و نگرش انسان‌ها، کیفیت زندگی آن‌ها را می‌سازد. آیات قرآن کریم، احادیث پیامبر(ص) و سخنان اهل‌بیت(ع) این نوع نگرش را تأیید می‌کنند (قاسمی‌راد و مولایی، ۱۳۹۷: ۱۲۳). آیهٔ ۱۰ سورهٔ حجرات، «إنَّما المؤمنون إخوة»، ادب در برخورد با دیگران را در قلمرو اسلامی، لازم دانسته و در بین تمامی جوامع بشری سودمند می‌شمارد. از آنجا که انسان در «أحسَن تقویم» خلق شده است، لازمهٔ پرورش چنین موجودی، برخوردی احسن است. آنچه در آیهٔ ۵۳ سورهٔ أسراء، «قَل لِعبادی یقولوا الَّتی هی أحسن إن الشیطانَ یَنزغُ بَینهم»[2] و آیهٔ ۸۳ سورهٔ بقره، «قولوا لِلناسِ حُسناً» ذکر شده، صرفاً برخورد لفظی نیست، بلکه مطلق، رفتار و معاشرت است.

1. Alfred Adler

۲ . و بندگانم را بگو که همیشه سخن بهتر را بر زبان آرند، که شیطان (بسیار شود به یک کلمهٔ زشت) میان آنان دشمنی و فساد برمی‌انگیزد؛ زیرا دشمنی شیطان با آدمیان واضح و آشکار است.

حوزهٔ اسلامی همانند محدودهٔ خانواده است که بر مدار مهر و محور محبت می‌گردد و طبق آیهٔ ۱۹ سورهٔ نساء، «وَ عاشِروهنَّ بِالمعروفِ»، و آیهٔ ۵ سورهٔ بقره، «فَإمساک بِمعروف أو تَسریح بإحسَان»[۱]، همواره ندای زندگی ایده‌آل طنین‌افکن بوده و فصل و وصل آن‌ها در گرو احسان و لطف خواهد بود.

یکی از مفاهیم حسن معاشرت، وجود عدل و مساوات است. خداوند در آیهٔ ۲۷۹ سورهٔ بقره، «لاَ تَظلمون و لاَ تُظلمونَ»، در نهی سلطه‌گری و سلطه‌پذیری سخن گفته و هر دو را رد می‌کند.

یکی دیگر از نکاتی که در حسن معاشرت دارای اهمیت است، جلوگیری از تحقیر دیگران، هتک حرمت و حیثیت افراد است. با توجه به آیهٔ ۱۶۵ سورهٔ انعام، «هوَ الَّذی جعلکم خَلائِفَ الأرضِ و رفع بعضکم فَوقَ بعض درجات لِیَبلُوَکم فی مَا آتاکُم إنَّ رَبَّکَ سریعُ العِقابِ و إنَّهُ لَغفور رحیم»[۲] و آیهٔ ۳۲ سورهٔ زخرف، «أَهُمْ يَقْسِمُونَ رَحْمَتَ رَبِّکَ نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُمْ مَعِيشَتَهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَرَفَعْنَا بَعْضَهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا وَ رَحْمَتُ رَبِّکَ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ»[۳] روشن می‌شود که هرگونه مواهب الهی، آزمون بندگان خداست، نه تکریم واجدان و تحقیر فاقدان آن‌ها و هدف، تقسیم عادلانهٔ وظایف اجتماعی است. آیهٔ ۱۱ سورهٔ حجرات،«یا أیُّهَا الذین آمَنُوا لاَ یَسخَر قومٌ مِن قَوم عَسَی أن یَکونوا خیراً مِنهُم و لاَ نِساءٌ مِن نساءٍ عَسَی أن یَکُنَّ خَیراً مِنهُنَّ»[۴] نیز با تأیید این موضوع، اعلام می‌کند که باید جلوی هرگونه تحقیر و فخرفروشی را گرفت و حفظ احترام متقابل، بر همگان لازم است تا معاشرت جامعه در پرتو تأمین کرامت، زمینهٔ پیدایش مدینهٔ فاضله را فراهم آورد.

بر اساس آیهٔ ۳۰ سورهٔ روم، روابط انسان‌ها با یکدیگر به‌صورت عادی، فطری است. انسان همواره بر اساس فطرت خود متمدن است. «فِطرتَ الله الَّتی فَطَرَ النَّاسَ عَلَیها.»[۵] انسان بر اساس فطرت الهی خود با دیگران همکاری می‌کند و حقوق آن‌ها را محترم می‌شمارد. بنا به فطرت انسانی و بر اساس فرمایش رسول اکرم(ص): «لا یستکمل المرء الإیمان حتّی یحب لأخیه نا یحب لنفسه» (*بحارالانوار*، ۱۴۰۳: ۲۵۷)، انسان هر آنچه را برای خود می‌خواهد، باید برای دیگران نیز همان را اختیار کند. بنابراین غارت منابع طبیعی، آلوده‌کردن محیط‌زیست، تجاوز به حقوق دیگران و... با مدنیت فطری انسان سازگار نیست.

تمامی مباحثی همچون همکاری، تعاون، تفاهم، مساعدت، مشارکت، احساس همدردی، سرمایهٔ اجتماعی، ازخودگذشتگی و ایثار، از جلوه‌های اجتماعی فطرت سلیم

---

۱ . طلاق (طلاقی که شوهر در آن رجوع تواند کرد) دو مرتبه است. پس چون طلاق داد یا رجوع کند به سازگاری و یا رها کند به نیکی و حلال نیست که چیزی از مهر آنان به جور بگیرید، مگر آنکه بترسید حدود دین خدا را راجع به احکام ازدواج نگاه ندارند. در چنین صورت، زن هرچه از مهر خود به شوهر (برای طلاق) ببخشد، بر آنان روا باشد. این احکام، حدود دین خداست. از آن سرکشی مکنید و کسانی که از احکام خدا سر پیچند، آن‌ها به حقیقت ستمکارند.

۲ . و او خدایی است که شما را جانشین گذشتگان اهل زمین مقرر داشت و رتبهٔ بعضی را از بعضی بالاتر قرار داد تا شما را در آنچه به شما داده (در این تفاوت رتبه‌ها) بیازماید، که همانا خدا زودکیفر و بسیار بخشنده و مهربان است.

۳. آیا آنان رحمت پروردگارت (درمورد تعیین پیامبر) را (میان خود) تقسیم می‌کنند، درحالی‌که ما معیشت آنان را در زندگی دنیا میانشان تقسیم کرده‌ایم (تا چه رسد به اعطای مقام والای نبوّت) و درجات بعضی انسان‌ها را بر برخی دیگر برتری دادیم تا برخی از آنان برخی دیگر را به خدمت گیرند و رحمت پروردگار تو از آنچه آنان می‌اندوزند، بهتر است.

۴ . ای کسانی که ایمان آورده‌اید، هرگز گروهی (از مردان شما) گروه دیگر را مسخره نکند. شاید آن گروه (مسخره‌شدگان) بهتر از آنان باشند و نه زنانی زنان دیگر را. شاید آن گروه بهتر از آنان باشند و از یکدیگر عیب‌جویی نکنید و همدیگر را به لقب‌های زشت مخوانید. بدنام‌گذاری است (یاد کردن مؤمن به) فسق پس از ایمان (مؤمن را به‌نام مرتکب گناهان خواندن) و آنان که توبه نکنند، آن‌هایند که ستمکارند.

۵ . پس روی خود را با گرایش تمام به حق، به‌سوی این دین کن، با همان سرشتی که خدا مردم را بر آن سرشته است. آفرینش خدای تغییرپذیر نیست. این است همان دین پایدار، ولی بیشتر مردم نمی‌دانند.

آدمی است که مدنیت مدنظر دین نیز بر پایهٔ چنین اموری شکل یافته است.

با توجه به کثرت ادیان، مذاهب و اقوام در کشور ایران، زندگی مسالمت‌آمیز مردم با یکدیگر، از اهمیت زیادی برخوردار است. بر اساس آیات قرآن کریم، صاحبان ادیان و مذاهب مختلف می‌توانند با پذیرش خطوط کلی دین همدیگر، باهم زندگی مسالمت‌آمیز داشته باشند (آملی، ۱۳۸۶: ۳۰۰). بر پایهٔ آیهٔ ۶۴ سورهٔ آل‌عمران، رسول اکرم(ص) خطاب به اهل کتاب می‌فرماید: «يَا أَهلَ الكِتابِ تَعَالَوا إلى كَلمه سَوَاء بَينَنا و بَينكم ألاَّ نَعبُدَ أَلَّا اللهَ وَ لاَ نُشركَ بِهِ شَيئاً و لاَ يَتَّخِذَ بَعضُنا بعضاً أَربَاباً مِن دُونِ اللهِ.»[1] انسان‌ها باید موّحد باشند و هیچ‌یک خود را بر دیگری تحمیل نکند. این مفهوم به‌معنای کثرت‌گرایی دینی نیست، بلکه به‌معنای احترام متقابل و زندگی مسالمت‌آمیز مردم با یکدیگر است.

یکی از مسائل مهم در زندگی، برقراری پیوند دوستی و صمیمیت با دیگران است. در اسلام، روابط اجتماعی بر پایهٔ دوستی بنا شده است؛ بنابراین، حضرت علی(ع) سفارش کرده است که دوستان خود را زیاد یاد کنید که آنان در دنیا یار و یاور شما و در آخرت شفاعت‌خواه شما هستند (حرّ عاملی، ۱۳۷۲: ۴۹۱).

خوش‌اخلاقی و برخورد شایسته، یکی دیگر از اصول معاشرت با دیگران است که ائمه(ع) و از جمله امام علی(ع) از آن به حُسن خلق تعبیر کرده و در برخورد با دیگران، سفارش فرموده‌اند. در روایتی از آن حضرت آمده است: «هیچ آسایش و لذتی گواراتر از حُسن خلق نیست» (تمیمی آمدی، ۱۳۶۸: ۲۵۵).

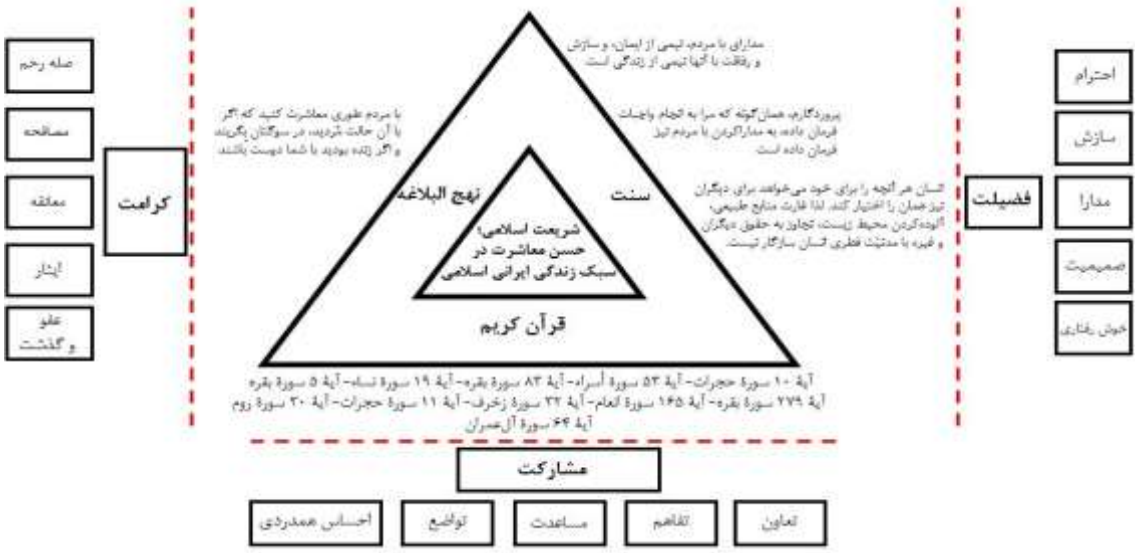
یکی دیگر از مضامین معاشرت احسن با مردم از دیدگاه امام علی(ع)، رعایت صداقت و راستی است. ایشان در این خصوص می‌فرماید: «صداقت و راستی، محکم‌ترین پایهٔ ایمان است.»

حضرت، جایگاه «ادب» را بالاتر از «عقل» می‌داند و می‌فرماید: «هر چیزی محتاج عقل است و عقل، محتاج ادب» (همان: ۶۷۵).

زندگی در جوامع بشری، اخلاقی انعطاف‌پذیر می‌طلبد. در جوامع انسانی، افراد مختلفی با روحیات گوناگون زندگی می‌کنند. جماعتی زودرنج‌اند، گروه دیگر سعهٔصدر دارند، عده‌ای بذله‌گو هستند و گروهی جِدی و خشن و... . با توجه به این همه روحیات متنوع، بدیهی است که انسان نمی‌تواند با همهٔ افراد یک گونه رفتار کند. پس لازمهٔ مردم‌داری و معاشرت با دیگران، شناخت روحیات و خلقیات مردم است؛ بنابراین ضروری است بدانیم افرادی که اطراف ما زندگی می‌کنند، چه ویژگی‌هایی دارند. برای معاشرت مناسب با مردم، لازم است آن‌ها را بشناسیم و با در نظر گرفتن روحیات هر شخص، رفتار کنیم. از رسول خدا(ص) روایت شده است: «پروردگارم همان‌گونه که مرا به انجام واجبات فرمان داده، به مداراکردن با مردم نیز فرمان داده است (کلینی، ۱۳۸۷: ۱۱۷). در حدیث دیگری چنین روایت شده است که جبرئیل به محضر رسول خدا(ص) آمد و از سوی خدا چنین پیام آورد: «ای محمد، پروردگارت سلام می‌رساند و به تو می‌گوید با بندگان من مدارا کن» (حرّ عاملی، ۱۳۶۷: ۵۴۰). همچنین در این باره رسول اکرم(ص) می‌فرماید: «مدارا با مردم، نیمی از ایمان و سازش و رفاقت با آن‌ها نیمی از زندگی است» (ری‌شهری، ۱۳۸۶: ۲۳۹). امیر مؤمنان حضرت علی(ع)، دیدگاه کلی اسلام را دربارهٔ معاشرت با مردم چنین تبیین می‌کند: «با مردم طوری معاشرت کنید که اگر با آن حالت مُردید، در سوگتان بگریند و اگر زنده بودید، با شما دوست باشند» (*نهج‌البلاغه*، بی‌تا: ۱۰)؛ یعنی به‌گونه‌ای

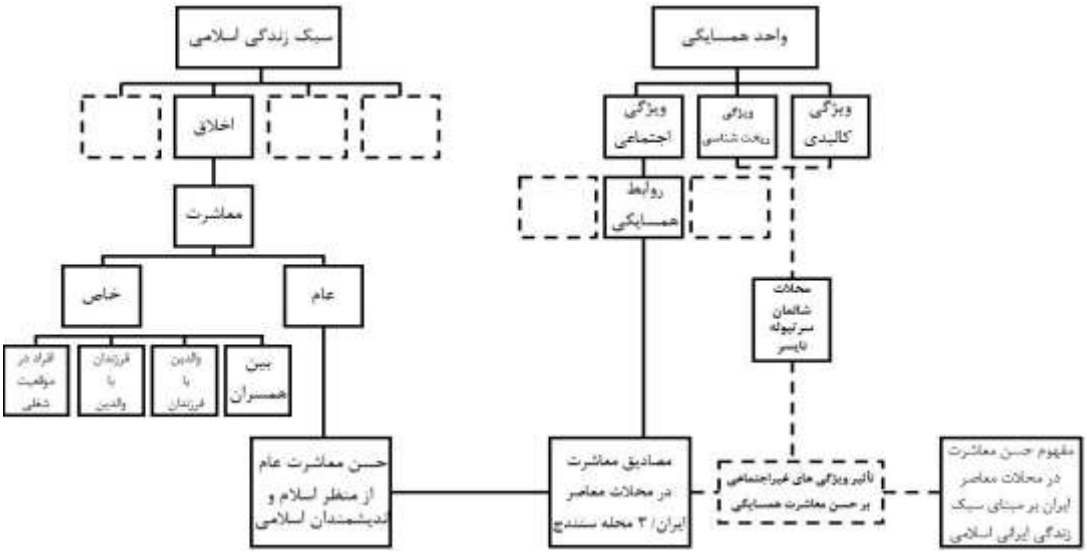
۱. بگو: ای اهل کتاب، بیایید از آن کلمهٔ حق که میان ما و شما یکسان است، پیروی کنیم که به‌جز خدای یکتا را نپرستیم و چیزی را با او شریک قرار ندهیم و برخی برخی را به‌جای خدا به ربوبیت تعظیم نکنیم. پس اگر از حق روی گردانند، بگویید: شما گواه باشید که ما تسلیم فرمان خداوندیم.

زندگی کنیم که دیگران از مرگ ما ناراحت و از دیدار ما خوشحال و خشنود باشند. این مفهوم در سطح خانه‌های آپارتمانی، مجتمع‌های مسکونی، بلوک، کوچه و محله، اهمیت دوچندانی می‌یابد. بنابراین توجه به ویژگی‌های کالبدی و ساختار محلات، باید به‌نحوی باشد که سبک زندگی ایرانی‌اسلامی در آن تجلی پیدا کند و برآورده‌کنندهٔ مجموعهٔ نکاتی باشد که با عنوان حُسن معاشرت در بین ساکنان، کسبه و استفاده‌کنندگان از محله، ساری و رایج است.



تصویر ۱- جمع‌بندی مفهوم معاشرت بر اساس نصوص دین مبین اسلام (مأخذ: نگارندگان)

بر این اساس، در این پژوهش به‌منظور تحقق هدف و بررسی مفهوم حسن معاشرت در سطح محلات معاصر، منطبق بر دیاگرام زیر اقدام می‌شود. ضمن دستیابی به مفهوم حسن معاشرت عام، نمود آن در محلات شالمان، سرتپوله و نایسر، به بحث گذاشته شده و از تحلیل نتایج مرتبط با آن، سعی گردیده چگونگی تأثیر ویژگی‌های غیراجتماعی، همچون کالبد، اقتصاد و امور زیربنایی بر معاشرت احسن را شناسایی شود.



تصویر ۲- چگونگی تأثیرات سبک زندگی اسلامی و روابط موجود در واحد همسایگی (مأخذ: نگارندگان)

معرفی نمونهٔ موردی

پیش‌فرض انجام پژوهش این است که تغییرات کالبدی در سطح واحد همسایگی، موجبات تغییر در نحوهٔ معاشرت و روابط اجتماعی را در محلات انتخاب‌شده به وجود می‌آورد. بنابراین، سه محله که به‌لحاظ ویژگی‌های ساختاری، تفاوت زیادی با همدیگر دارند، برای انجام پژوهش انتخاب شد. محلهٔ شالمان، محله‌ای نوساز است که اسکان ساکنان با سطح اجتماعی و اقتصادی بالایی را موجب شده است. محلهٔ سرتپوله که هم‌زمان با تأسیس شهر سنندج به‌عنوان یکی از نخستین محلات هستهٔ مرکزی شهر وجود داشته، در جریان پدیدهٔ اعیانی‌سازی، دچار تحول شده و بخشی از ساکنان اصیل آن جابه‌جا شده‌اند. همچنین دارای آثار تاریخی متعدد مذهبی، تاریخی و فرهنگی است که عمدتاً هویت و حس تعلق به این محله را پررنگ می‌کند. نایسر، محله‌ای است که در طول یک دههٔ گذشته، از یک روستای هزارنفری به ناحیهٔ منفصل ۷۲هزار نفری تبدیل شده است. رشد شتابان و خودانگیخته را در طول یک دهه تجربه کرده است و در وضعیت کاملاً ناپایداری به‌لحاظ اقتصادی، زیربنایی و کالبدی به سر می‌برد.

یافته‌ها و بحث

ضمن بررسی نصوص دینی، شریعت اسلامی و آرای متفکران اسلامی در حوزهٔ مرتبط با محله و حسن معاشرت، کرامت، فضیلت و مشارکت، به‌ترتیب در قالب مفاهیم «صلهٔ رحم، مصافحه، معانقه، ایثار و عفو»، «احترام، سازش، مدارا، صمیمیت و خوش‌خلقی» و «تواضع، تعاون، تفاهم، مساعدت و مراوده» مشخص شد. بر این اساس، پرسش‌نامهٔ ۲۴سؤالی شامل ۲۰ سؤال بسته بر مبنای طیف لیکرت پنج‌گانه و ۴ سؤال باز تنظیم شده دارای سه بخش اصلی بر اساس دسته‌بندی زیرمجموعهٔ مرتبط با مفهوم معاشرت است. بر این اساس، ضمن رعایت تعادل در توزیع پرسش‌نامه، با در نظر گرفتن شرایط سنّی و جنس شرکت‌کنندگان، ۵۴ درصد پاسخ دهندگان را زنان و ۴۶درصد را آقایان تشکیل دادند. ۲۸درصد پاسخ‌دهندگان در ردهٔ سنی ۲۰ تا ۳۵ سال، ۳۳درصد در ردهٔ سنی ۳۵ تا ۵۰ سال، ۲۶درصد در ردهٔ سنی ۵۰ تا ۶۰ سال و بقیه در ردهٔ سنی ۶۰ تا ۷۰ بوده‌اند. با در نظر گرفتن هم‌ارزش‌بودن سؤالات و مفاهیم، آنچه در نتایج پرسش‌نامه به دست آمد، به شرح زیر ارائه می‌شود.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد میزان فضیلت در محلهٔ شالمان که نمایندهٔ محلات با سطح اقتصادی بالاست، با ۲۲درصد، در کمترین میزان خود قرار دارد. همچنین میزان مشارکت اجتماعی در این محله ۲۱درصد ارزیابی شده که در مقایسه با محلات دیگر، چشمگیر است. باید توجه داشت نوع مشارکت در این محلات، متفاوت است؛ مثلاً در محلهٔ شالمان، ساکنان از اختصاص زمان و جنبه‌های فیزیکی مشارکت خودداری کرده و تمایل به مشارکت مالی دارند؛ اما در سایر محلات، ترجیح بر پیگیری حضوری و حتی همکاری در انجام پروژه است.

در موضوع کرامت، محلهٔ منفصل نایسر با ۲۰درصد، کمترین میزان را به خود اختصاص داده است. با این حال، تفاوت آمار، نشان می‌دهد از نظر کمّی، میزان معاشرت در محلات، نسبتاً نزدیک به هم بوده و برتری بین آن‌ها وجود ندارد.

محلهٔ شالمان	محلهٔ سرتپوله	محلهٔ نایسر
- تأسیس دههٔ ۷۰ شمسی - جمعیت ۷۲۰۰ نفر - فاقد آثار تاریخی - مساحت: ۲۰ هکتار - میانگین تراکم ارتفاعی: ۴.۸ واحد	- تأسیس هم‌زمان با شکل‌گیری شهر سنندج، ۱۰۴۰ قمری - جمعیت: ۹۷۰۰ نفر - آثار تاریخی ثبت ملی و استانی: عمارت آصف (خانه کرد سنندج)، عمارت مشیر دیوان، منزل خورشید لقاخانم، منزل احمدی، عمارت تاریخی ملک التجار، منزل خوشنواز، مسجد خورشیدلقا خانم - مساحت: ۱۳ هکتار - میانگین تراکم ارتفاعی: ۲.۵ واحد	- رشد قارچ‌گونه و تأسیس به‌عنوان ناحیهٔ منفصل ۱۳۸۹ شمسی - جمعیت: ۳۶هزار نفر - فاقد آثار تاریخی - مساحت: ۳۰۹ هکتار - میانگین تراکم ارتفاعی: ۲.۱ واحد

تصویر ۳- موقعیت جغرافیایی محلات مطالعه‌شده در شهر سنندج، مشخصات و ویژگی‌ها (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۳- مصادیق تأثیرگذار بر معاشرت و روابط اجتماعی همسایگی از دیدگاه ساکنان (مأخذ: نگارندگان)

زیرمجموعهٔ معاشرت عام		مصادیق
فضیلت	احترام، سازش، مدارا، صمیمیت، خوش‌خلقی	داشتن نشاط و شادی، مهربانی و احترام‌گذاشتن، نیکی و کمک‌کردن، رعایت حقوق دیگران، آسیب‌نرساندن به دیگران، رعایت عدالت در برابر دیگران، پرهیز از خشونت در برخورد با دیگران، حضوریافتن در رویدادها و مناسبات همسایگی، مانند تولد، ازدواج، سربازی، جشن پذیرش دانشگاه و...، رعایت حقوق همسایگان، مانند پارک خودرو، کیسهٔ زباله، آلودگی محیطی و صوتی و...، رازداری، امانت‌داری
مشارکت	تواضع، تعاون، تفاهم، مساعدت، مراوده	منفعت‌طلبی جمعی، ممانعت از تهویهٔ مطلوب ابنیهٔ مجاور، عدم اشراف به همسایه از طریق بلندمرتبه‌ساختن بنا، حفظ آرامش ابنیهٔ مسکونی، صعوبت انجام برخی تکالیف اجتماعی، انجام برخی مستحبات عبادی جمعی، رعایت فرهنگ حجاب و عفاف، پیگیری مشکلات ساختمان، محوطه یا محله، همکاری در کسب رزق و روزی و امرار معاش
کرامت	صلهٔ رحم، مصافحه، معانقه، ایثار، عفو	گذشت، مداراکردن در روابط اجتماعی، دیدوبازدیدکردن، تماس تلفنی و روابط در سطح شبکه‌های اجتماعی، همنشینی، احوالپرسی صمیمانه و دست‌دادن و روبوسی‌کردن و در آغوش گرفتن

جدول ۴- درصد مصادیق تأثیرگذار بر معاشرت روابط اجتماعی همسایگی از دیدگاه ساکنان (مأخذ: نگارندگان)

Hosne Mo'asherat dar Ravabet Hamsayegi						
Gender			Mo'asherat	Shalman	Sartapole	Naysar
Valid	Female	54	Fazilat	10.0	14.0	21.0
			Mosharekat	7.0	23.0	27.0
			Keramat	21.0	20.0	9.0
	Male	46	Fazilat	12.0	24.0	19.0
			Mosharekat	14.0	19.0	20.0
			Keramat	17.0	17.0	11.0
Total		100				

شایان ذکر است این موارد در مفهوم اجتماع و روابط همسایگی معنا می‌یابد و منظور، شخصیت، رفتار و منش افراد ساکن در این محلات نیست.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد فرض اولیه درخصوص اینکه وضعیت ساختار کالبدی می‌تواند معاشرت احسن ساکنان را دچار تغییر کند، رد می‌شود. هرچند باید توجه داشت این موضوع می‌تواند بر چگونگی، استمرار و عمق رابطه اثر بگذارد. از دیگر سو، به‌دلیل یکپارچگی و یکدستی وضعیت کالبدی در محلات بررسی‌شده، این مهم استخراج شد که ساکنان این محلات، وضعیت کالبدی محلهٔ خویش را دلیلی برای برقراری ارتباط با دیگر همسایگان می‌دانند.

این تحقیق نشان می‌دهد در روابط همسایگی، مشارکت، کرامت و فضیلت وجود دارد. فقط سطح و

چگونگی برقراری روابط و نحوهٔ گستردگی روابط می‌تواند تحت‌تأثیر ویژگی‌های محله تعریف شود.

باید به این نکته اشاره کرد که در هر سه گونه محله، علی‌رغم تفاوت بافت و ریخت‌شناسی کالبدی، معاشرت در روابط همسایگی برقرار بود؛ اما نوع آن متناسب با احترام، سازش، مدارا، صمیمیت، خوش‌خلقی، تواضع، تعاون، تفاهم، مساعدت، صلهٔ رحم، مصافحه، معانقه، ایثار و عفو متقابل ساکنان می‌تواند متفاوت باشد. نتایج حاصل از تحلیل پرسش‌نامه، هم‌بستگی مشخصی را بین متغیرها نشان می‌دهد.

فهرست منابع

- قرآن کریم.
- نهج‌البلاغه.
- ابراهیمی، کلثوم (۱۳۹۳)، اخلاق معاشرت از نظر آیات و روایات، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، حوزهٔ علمیهٔ خراسان، مدرسهٔ علمیهٔ زهرای اطهر، مشهد.
- انصاری ارجمند، محسن، سیدمصطفی حسینی و گلشن کاویان‌پور (۱۳۹۵)، سنجش سرمایهٔ اجتماعی در محلات شهر مشهد، مطالعهٔ موردی: محلات منطقهٔ ۳، مطالعات فرهنگی‌اجتماعی خراسان، ۲۰ :۷۷ -۳.
- بهزادپور، محمد، ابوالفضل کربلایی‌حسینی غیاثوند و بهناز منتظر (۱۳۹۸)، مطالعهٔ تطبیقی مؤلفه‌های کالبدی پایداری اجتماعی در محلات قدیم و جدید شهری، مطالعهٔ موردی: شهر قدیم و جدید هشتگرد، معماری و شهرسازی پایدار، (۱)۷ : ۱۷۷-۱۹۶.
- بهزادفر، مصطفی، علی غفاری، عباس وریج‌کاظمی و فاطمه دوستی (۱۳۹۷)، تولید فضاهای همگانی معاشرت‌پذیردر محله؛ بافت میانی شهر تهران، صفه، ۱۵ :۸۰-۶۹ .
- جوادی آملی، عبدالله (۱۳۸۶)، اسلام و محیط‌زیست، قم: اِسراء.
- تمیمی آمدی، عبدالواحدبن‌محمد (۱۳۶۸)، غررالحکم و دررالکلم، قم: دارالکتاب الإسلامی.
- حبیبی، سیدمحسن (۱۳۸۲)، چگونگی الگوپذیری و تجدید سازمان استخوان‌بندی محله، هنرهای زیبا، ۱۳ :۳۹ -۲۳ .
- حبیبی، سیدمحسن و صدیقه مسائلی (۱۳۷۸)، سرانهٔ کاربری‌های اراضی شهری، تهران: سازمان ملی زمین و مسکن.
- حرّ عاملی، محمدبن‌حسن (۱۳۶۷)، تفصیل وسائل الشیعه إلی تحصیل مسائل الشریعه، ج۱، قم:مؤسسهٔ آل‌البیت(ع).
- _____ (۱۳۷۲)، تفصیل وسائل الشیعه إلی تحصیل مسائل الشریعه، ج۶، قم:مؤسسهٔ آل‌البیت(ع).
- رسا، امید و محمد فراهانی (۱۳۹۹)، تبیین علل تفاوت سبک زندگی اسلامی با سایر سبک‌های زندگی، از دیدگاه قرآن کریم، مطالعات بنیادین تمدن نوین اسلامی، (۱)۳ :۲۱۰-۱۷۹ .
- رئیسی، منان (۱۳۹۹)، تحلیلی میان‌رشته‌ای بر تعارضات معماری مسکن آپارتمانی با سبک زندگی اسلامی با استناد به آموزه‌های نقلی اسلام، پژوهش‌های معماری اسلامی، (۲۸)۸ :۲۰-۳ .
- زیاری، کرامت‌الله و بهار طبیبیان (۱۳۹۵)، محلات همزیست، معرفی الگویی از اجتماع محلی پایدار، معماری و شهرسازی پایدار، (۱)۴ :۴۲-۳۱ .
- شاهیوندی، احمد و افسانه طالبی (۱۳۹۶)، تحلیل عوامل هویت‌بخش در محلات قدیم شهری با نشانه‌های مذهبی، مطالعهٔ موردی محلهٔ شاهزاده ابراهیم اصفهان، مرمت و معماری ایران، (۱۳)۷ :۱۸-۱ .
- صدیق، محمد، صدیقه لطفی و مصطفی قدمی (۱۳۹۷)، مطالعهٔ نقش عوامل محیط انسان‌ساخت در فعالیت پیاده‌روی افراد در محلات مسکونی، مطالعهٔ موردی منطقهٔ ۷ کلان‌شهر تهران، شهر پایدار، (۲)۱ :۷۸-۶۵ .

– عبدالله‌زاده، مهسا، محمود ارژمند و احمد امین‌پور (۱۳۹۶)، ابعاد پایداری اجتماعی در کالبد محله‌های سنتی ایران، نمونهٔ موردی: محلهٔ سنگ سیاه شیراز، آرمانشهر، ۱۹ :۵۴-۳۵ .

– عبداللهی، مجید، مظفر صرافی و جمیله توکلی‌نیا (۱۳۸۹)، بررسی نظری مفهوم محله و بازتعریف آن با تأکید بر شرایط محله‌های شهری ایران، پژوهش‌های جغرافیای انسانی، ۷۲ :۱۰۲-۸۳ .

– عزیزی، محمدمهدی (۱۳۸۵)، محلهٔ مسکونی پایدار، نمونهٔ موردی نارمک، نشریهٔ هنرهای زیبا، ۲۷ :۴۶-۳۵ .

– غروی الخوانساری، مریم (۱۳۹۶)، از محلهٔ سنتی تا محلهٔ معاصر؛ کندوکاوی در راهکارهای احیای هویت محلی در شهر امروز، آرمانشهر، ۲۱ :۶۱-۷۶ .

– غفاریان بهرمان، محمد و همکاران (۱۳۹۵)، تحلیل فضایی زیست‌پذیری محلات شهری، مورد مطالعه: منطقهٔ ۱۸ تهران، پژوهش‌های محیط‌زیست، (۱۴)۷ :۵۸ -۴۵ .

– فیضی، زهرا و همکاران (۱۳۹۹)، شاخص‌ها و مؤلفه‌های کاربردی سبک زندگی اسلامی در تبلیغات محیطی، سبک زندگی، (۱۰)۶ :۴۹-۲۹ .

– فیضی، مجتبی (۱۳۹۲)، درآمدی بر سبک زندگی اسلامی، معرفت، (۱۸۵)۲۲ :۴۲-۲۷ .

– قاسمی‌راد، مهین و فاطمه مولایی (۱۳۹۷)، تأثیر مثبت‌اندیشی در سبک زندگی اسلامی، دانش انتظامی زنجان، (۲۶)۸ :۱۴۴ -۱۲۳ .

– کلینی، محمدبن‌یعقوب (۱۳۸۷)، اصول کافی، ج۴، قم:انتشارات دارالحدیث.

– لطفی، صدیقه و همکاران (۱۳۹۳)، تحلیل و اولویت‌بندی بررسی کیفیت زندگی محلات شهری، مطالعات موردی شهر جویبار، مطالعات برنامه‌ریزی سکونتگاه‌های انسانی، ۲۹ :۱۶-۱ .

– لقمان، مونا و همکاران (۱۳۹۷)، سنجش و مقایسهٔ سرمایهٔ اجتماعی در گونه‌های متفاوت محلات شهری، نمونهٔ موردی محلهٔ سلطان میراحمد و فین کاشان، پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر، (۱۳)۷ :۸۹ -۶۱ .

– لطفی، صدیقه ، طاهر پریزادی و ارغوان نجاتی (۱۳۹۷)، تحلیل فضایی زیست‌پذیری محلات شهری، مطالعهٔ موردی منطقهٔ ۱۰ تهران، برنامه‌ریزی منطقه‌ای جغرافیا، (۳)۸ :۲۲ -۷ .

– مجدی، علی‌اکبر و همکاران (۱۳۹۰)، سبک زندگی جوانان ساکن شهر مشهد و رابطهٔ آن با سرمایهٔ فرهنگی و اقتصادی والدین، علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد، (۱۶)۷ :۱۶۲ -۱۳۱ .

– مجلسی، محمدباقر (۱۳۶۱)، بحارالانوار الجامعه لدرر اخبار الائمه الأطهار، بیروت.

– معروفی، حسین (۱۳۹۷)، بازخوانی شهر ایرانی (اسلامی) بررسی نهادهای نقش آفرین در حاکمیت شهری و بازتاب فضایی آنان در شهرهای دوران صفویه و قاجار، معماری و شهرسازی ایران، (۱۵)۹ :۴۵-۳۳.

– معروفی، حسین و پویا دولابی (۱۳۹۹)، معاصرسازی مفهوم محله در شهر ایرانی با نگاه بر مبانی برنامه‌ریزی محله‌مبنا، معماری و شهرسازی ایران، (۱۹)۱۱ :۴۰-۲۵ .

– Barton, H. (2003), Shaping Neighborhood: A Guide for Health, Sustainability and Vitality, London and New York: Spon Press, England.

Pictorial and Semantic Investigation of God's Names in Safavi's Prayer Carpet

Rezvan Ahmadi payam[1]

[1] Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author)

(Received: 03.05.2023, Revised: 09.06.2023, Accepted: 28.07.2023)

https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.186.1031

Abstract:

The Safavi era as the brilliant era of Islamic art represents precious examples of different types of carpets and prayer carpets with their special features are a part of the superior artistic creations of the artists of this era. Prayer carpets in addition to maintaining the structure in terms of size and internal composition are noticeable regarding the application of God's names. The present article is based on documentary data in an analytical-descriptive manner; The purpose of presenting this research is to enumerate the structural components of prayer carpets, based on the divine names woven into them. The problem of the research is to interpret the position of divine names and to emphasize their centrality as the ruling principles of Islamic art. Assuming that in the artistic works attributed to the Islamic era, some aspects of the nature of the world, human beings and God's names have been manifested in the form of the work as well as in its meaning, six samples of prayer carpets attributed to the Safavid era were examined; The results achieved through the identification and introduction of some samples of carpets with the representation of God's names signify the importance and interpretation of God's names as one of the sources of recognition of which human beings and nature are considered a part. The use of divine names in the upper part of the prayer rugs refers to their conceptual position with the visual principles. This degree of importance is emphasized with motifs taken from nature. Thus a spiritual dimension is represented by decorative motifs. semantically, this fact was determined that the one essence of God can be associated with many names in the same unity and at the same time can fulfill the duty of intimidating, worshiping, and teaching regarding the audience. Therefore, both formal and semantic aspects of the God's names are complementary to each other in the studied works of art.

Keywords: Wisdom, Prayer carpet, God's names, Safavi

[1] Email: Rezvan.a.p@semnan.ac.ir

How to Cite: Ahmadi payam, R. (2023). Pictorial and semantic investigation of God's names in Safavi's prayer carpet. Journal of Applied Arts, 2(2),104 -122. Doi: 10.22075/aaj.2021.186.1031.

بررسی صوری و معنایی اسماء الهی موجود در قالی های سجاده ای صفوی

رضوان احمدی پیام[1]

[1] استادیار، گروه فرش، دانشکدۀ هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. (نویسندۀ مسئول)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۳ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۱۹ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۵/۰۶)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.186.1031

چکیده

عهد صفویه به‌عنوان عصر درخشان هنر اسلامی موجد نمونه‌های بدیع و ارزنده‌ای از گونه‌های مختلف قالی است و قالیچه‌های سجاده‌ای بخشی از تولیدات ممتاز هنرمندان این عصر با مولفه‌های ویژه خود می‌باشند. علاوه بر رعایت ساختار قالی‌های سجاده‌ای از نظر اندازه و ترکیب‌بندی داخلی، کاربست اسماء خداوند در نمونه‌های مذکور شایسته دقت نظر است. نوشتار حاضر مبتنی بر داده های اسنادی به شیوه تحلیلی-توصیفی است؛ هدف از ارائه این پژوهش برشمردن مولفه‌های ساختاری قالی‌های سجاده‌ای، مبتنی بر اسماء الهی بافته شده در آن‌ها است. **مساله تحقیق،** تفسیر جایگاه اسماء الهی و تاکید بر محوریت آنها به عنوان مبادی حکمی هنر اسلامی است. با فرض آنکه در آثار هنری منتسب به دوران اسلامی، وجوهی از حقیقت هستی، انسان و اسماء الهی در صورت اثر و هم در معنای آن تجلی یافته‌اند، شش نمونه از قالی‌های سجاده‌ای منتسب به عهد صفویه مورد بررسی قرار گرفتند؛ **نتایج** گویای این بود که معرفی نمونه‌های یادشده با محوریت کاربست اسماء الهی در آنها، تفسیر و اهمیت اسماء خداوند را به‌عنوان یکی از منابع شناخت مسجل می‌سازد و انسان و طبیعت نیز بخشی از این منابع قلمداد می‌شوند. کاربست اسماء الهی در بخش فوقانی قالی‌های سجاده‌ای به جایگاه مفهومی آن‌ها با ابزار مبادی بصری اشاره داشته است. این درجه اهمیت با آرایه‌های منتزع از طبیعت مورد تاکید واقع شده است. بدین‌ترتیب ساحتی معنوی بواسطه نقشمایه‌های تزئینی نمایانده شده است. از نظر معنایی نیز این حقیقت مستفاد می‌گردد که ذات واحد خداوند در عین وحدت می‌تواند به اسماء متعددی مرتبط گردد و در عین حال رسالت تذکار، تعبد و آموزش را در ارتباط با مخاطبان به انجام رساند. بر این اساس هر دو وجه صوری و معنایی اسماء الهی در آثار هنری مورد مطالعه مکمل یکدیگر واقع شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: قالی‌های سجاده‌ای، اسماء الهی، صفویه، نقوش تزئینی

[1] Email: Rezvan.a.p@semnan.ac.ir

روش ارجاع به این مقاله: احمدی پیام، رضوان. (۱۴۰۲). بررسی صوری و معنایی اسماء الهی موجود در قالی های سجاده ای صفوی. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۲)، ۱۰۴-۱۲۲. doi: 10.22075/aaj.2021.186.1031

مقدّمه

هنر اسلامی در میان سبک‌ها و ادوار مختلف هنری از ماهیتی رازگونه برخوردار است. بسیاری از صاحب‌نظران در تبیین مبانی هنر اسلامی وجوه رازآمیز آن را به ماهیت عرفانی که ریشه در قرآن و آموزه‌های اسلام دارد منتسب می‌نمایند. صفویه دودمانی ایرانی و شیعی بودند که در حدود ۲۵۰ سال (۱۱۳۵- ۹۰۵ ه.ق / ۱۷۲۲-۱۵۰۱ م) بر ایران حاکمیت داشتند. از زمان ظهور اسلام تا آن عهد سلطنت یکپارچه‌ای بر سراسر ایران حاکمیت نیافته بود و آنها علاوه بر ایجاد تمرکز سیاسی به منظور همبستگی بیشتر ایرانیان، مذهب رسمی کشور را تشیع اعلام نمودند. براین اساس تعالیم و عقاید اسلامی و افکار حکمای دوره صفویه بر کل شئون و صور هنری رایج تاثیر گذاشت. قالی‌های سجاده‌ای یکی از زمینه‌های پویایی هنر اسلامی و نمایش محوریت مذهب در تولیدات هنری آن عصر هستند. هنر اسلامی جلوه‌ای نمادین از زیبایی طبیعی است و هنرمند در طی طریق خود به‌منظور تجلی بخشیدن بدان وارد حیطه فن و هنر می‌گردد. بافت قالی نیز یکی از این فنون است که ماهیت خود را در انتزاع جستجو می‌کند و رنگ و نقش در آن از واقعیت دور می‌شوند تا حقیقتی را به هنرمند و مخاطب هدیه نمایند. اسماء الهی یکی از وجوه نمایش هنراسلامی است که هنرمند از کاربست آن‌ها در آفرینش خود اهدافی نظیر درک حقیقت آنها، یادآوری این معانی به بیننده اثر و عرض ارادت هنرمند و حامیان مالی اثر به پیشگاه حضرت حق را جستجو می‌کند. بدین‌ترتیب ضرورت انجام این مطالعه مبتنی بر تحلیل قالی‌های سجاده‌ای اشراف جامع بر وجوه بصری و معنایی اسماء الهی است که می‌تواند زمینه‌ساز مراحل دوم و سوم واقع شود. با توجه به آنچه ذکر شد با شیوه تحلیلی-توصیفی و بهره‌گیری از منابع اسنادی بدین پرسش پاسخ داده می‌شود که اسماء الهی در قالی‌های سجاده‌ای عصر صفویه ناظر به کدام وجوه بصری و معنایی هستند؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در زمینه قالی‌های آن عصر و مولفه‌های ساختاری آن‌ها صورت پذیرفته است؛ اسکندرپور خرمی، قاسمی‌نژادرائینی و احمدی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان "رمز نقوش در سجاده‌ها و فرش‌های محرابی دوره اسلامی در ایران" که در نشریه گلجام به چاپ رسیده، مضامینی همچون دروازه و طاق محراب در هنر دوره اسلامی را با تاکید بر فرش‌های سجاده‌ای مورد بررسی قرار داده‌اند؛ سپس با توجه به آثار نگارگری و سابقه شکل‌گیری اینگونه فرش‌ها چند نمونه ارائه گردیده است. همچنین تنهایی و خزایی (۱۳۸۸) در پژوهشی با عنوان "انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه" منتشر شده در نشریه مطالعات هنر اسلامی، چگونگی مضامین دینی مشهود در طراحی نقوش قالی‌های سجاده‌ای و ارتباط آن‌ها با مفاهیم نماز و و مضامین مذهبی در قالی‌های ایرانی دوران صفویه و قاجاریه را بررسی نمودند. قابل تأمل است که در موارد یادشده توجه متمرکزی به اسماء الهی بافته شده در قالی‌های سجاده‌ای صفویه صورت نپذیرفته است.

روش پژوهش

روش تحقیق در مطالعه حاضر توصیفی-تحلیلی و شیوه تحلیل داده‌ها برپایه تحلیل مضمون است؛ فرآیندهایی هم‌چون مشاهده متن مورد مطالعه،

تحلیل اطلاعات، مشاهده نظام‌مند در راستای طبقه‌بندی داده‌ها از مراحل تحلیل مضمون بر پایه نمونه های مطالعاتی این پژوهش است. این مطالعه پژوهشی کیفی است و انتخاب نمونه در آن به گونه‌ای است که بیشترین اطلاعات مبتنی بر سوالات تحقیق فراهم گردد. بدین ترتیب نمونه‌گیری در این مقاله هدفمند (غیرتصادفی) و در راستای معرف بودن است؛ از میان بی شمار قالی سجاده ای به عنوان جامعه آماری، موارد مطالعاتی مرتبط با ماهیت پژوهش با شرط برخورداری از اسماء الهی در ساختار بصری خود و انتساب متقن به دوره صفویه انتخاب شده اند.

فرش‌های سجاده‌ای عصر صفوی:

بدون شک عصر صفویه دوران شکوه و اوج هنرهای زیبا و بدیع و به اعتقاد بسیاری از محققان و پژوهشگران عصر زرین فرشبافی در ایران بوده است. از آنجا که فرش‌های عهد صفویه تحت حمایت مالی، نظارت و توجه دربار بودند و اغلب به سفارش شاهزادگان و اشراف بافته می‌شدند از حیث کاربست مواد اولیه، طرح و نقشمایه بسیار شکوهمند و مجلل می‌باشند. در گذشته پادشاهان و فرمانروایان به نقاشان و مصوران مشهور سفارش تولید نقشه‌هایی را می‌دادند که باید الگوی قالی‌های فاخر می گردیدند. مشهور است که نقاشانی که بین قرون نهم و یازدهم ه.ق در دربار و زندگی اجتماعی نفوذ بسیاری داشتند، تنها به نقاشی کتاب‌های خطی بسنده نمی‌کردند، بلکه در انواع گوناگون تزئینات از جمله آرایش ساختمان‌ها و تولیدات سفالی و پارچه‌ها و قالی‌ها نیز چیره‌دست بودند. (حسن، ۱۳۸۸: ۱۳۶) از نقشمایه‌های شاخص موجود در فرش‌های صفویه می‌توان بیشتر به نقوش گیاهی (اسلیمی- ختایی)، حیوانی (اساطیری- طبیعی) بصورت ترکیبی یا مستقل، انسانی و نوشتاری اشاره نمود.

ورود اسلام و در ادامه گسترش آن به مناطق مختلف از جمله ایران در بینش نظری و اعتقادی افراد و ابعاد مختلف زندگی آن‌ها که فرهنگی، هنری و اجتماعی بخشی از آن بود تحولی وسیع پدید آورد. هنرها نیز از مبانی دین اسلام متاثر گشتند و فرشبافی در این میان به منظور موکد ساختن اصول اسلامی در ساختار خویش عمدتا رنگ و بوی انتزاع پذیرفت. بدین‌ترتیب ارزش‌های زیبایی‌شناسانه آن منحصرا در چهارچوب نقوش و رنگ‌ها تجلی یافت و گونه‌ای نمادگرایی اسلامی برگرفته از اصول عرفانی در آن قوت یافت. فرش در میان هنرهای اسلامی از جایگاه والا و شایسته‌ای برخورداربوده؛ به گونه‌ای که در تمامی عرصه‌های گوناگون زندگی افراد و حتی اولیاء الله مورد استفاه قرار می‌گرفته است. روایت است که امام علی (ع) در خانه خود حجره‌ای معین فرموده بودند که فقط فرش، شمشیر و مصحف شریف در آنجا بوده و در آن حجره نماز برپا می‌داشتند. (مجلسی،۱۳۴۷: ۲۶۲) کاربست زیرانداز به جهت نمازگزاردن در میان مسلمانان و درجه اهمیت معنوی عمل نماز در پیشگاه خداوند هنرمند مسلمان را بر آن داشت که در جهت خلق گونه‌ای از فرش‌ها گام بردارد که تحت عنوان قالی‌های " سجاده‌ای" یا " نمازی " شناخته شده اند. فورد ضرورت استفاده از اینگونه فرش ها را کاملا مذهبی می داند و بیان داشته است که مومنان مسلمان پنج مرتبه در روز نماز می خوانند و انجام آن در یک مکان تمیز توصیه شده است. قالی های سجاده ای برای مهیا ساختن این امر در مساجد، خانه و فضاهای باز مورد استفاده واقع می شد. (Ford, 2002: 126) بافت طرح سجاده‌ای از اوایل قرن

یازدهم ه.ق (هفدهم میلادی) رواج کامل یافت. فرش‌های سجاده‌ای عهد صفوی خود زیرمجموعه ای از گروه فرش‌هایی هستند که به نام سالتینگ (۱) خوانده می‌شوند. کاربرد خوشنویسی در کتیبه‌های متن، حاشیه و یا هر دو خصیصه مشهود این گروه از فرش‌ها می‌باشد. در قالی‌هایی که مصارف عمومی‌تری داشتند از اشعار فارسی و برای فرش‌های محرابی و نمازی که مصارف مذهبی‌تری دارند از آیات قرآن و بخصوص عبارات توحیدی در کتیبه‌ها استفاده شده است. نقل شده است که هنگامیکه جورج سالتینگ (۱۹۰۹-۱۸۳۵) فرشی از این گروه را به موزه ویکتوریا و آلبرت لندن اهداء نمود این فرش‌ها به نام او نامیده شدند. (دریایی، ۱۳۹۰: ۴۸- ۴۹)

مولفه های بصری موجود در قالی های سجاده ای عصر صفوی:

قالی‌های سجاده‌ای بافته شده در زمان صفویان از تنوع بالایی برخوردارند و در این نوشتار نمونه‌هایی که در آنها اسماء الهی به‌عنوان عنصر زینت‌بخش بافته شده، مورد توجه قرار گرفته‌اند. ساختار قالی در این نمونه‌ها شامل حاشیه، محراب و لچکی‌های بخش فوقانی محراب می‌باشد. عناصر به‌خدمت گرفته شده به‌منظور تزئین فضاهای یادشده شامل نقوش گیاهی و نوشتاری هستند. نقوش گیاهی عمدتا بر دو گونه می‌باشند:

- منتزع از طبیعت؛ اسلیمی و ختایی
- الهام یافته از طبیعت؛ عمدتا درخت و درختچه، گلدان پر از گل و شکوفه

نقوش نوشتاری به‌کار رفته عبارتند از:

- منتخبی از آیات قرآن (در اکثر موارد مشابه)
- عبارات توحیدی در قالب کتیبه‌هایی به خط کوفی در حاشیه
- اسماء جلاله خداوند

فضاهایی که عناصر تزئینی یاد شده غالبا در آنها جای گرفته‌اند شامل حاشیه‌های فرعی و اصلی هستند که دو سوم یا یک دوم آن‌ها در راستای قوس محراب و محل سجده‌گاه به آیات قرآنی و قسمت‌های باقیمانده به نقوش گیاهی اختصاص یافته است. محراب نیز شامل نقوش گیاهی منتزع و الهام یافته از طبیعت می باشد و از نظر تزئینات نسبت به سایر بخش‌ها از تراکم بالایی برخوردار است. لچکی‌های فوقانی محراب نیز در این نمونه‌ها به نمایش اسماء الهی اختصاص یافته است و به سه شیوه طراحی گردیده‌اند:

الف- تقسیمات رنگی با اسماء رنگی متمایز.

ب- تقسیمات رنگی با اسماء تک رنگ.

ج- تقسیماتی به شکل گل‌های چهار پر یک رنگ با اسماء تک رنگ در آنها (ساختار مذکور در یک نمونه به بخش حاشیه اصلی فرش نیز تعمیم داده شده است.)

شناسایی اسماء الهی به‌کار رفته در قالی‌های سجاده‌ای صفویه:

در لچکی‌های فوقانی قسمت محراب متعلق به دو نمونه از قالی‌های سجاده‌ای (تصاویر ۱و ۲) عبارات مشترکی همچون هو الله الذی اله الا هو/ الرحمن/ الرحیم/ الملک/ السلام/ القدوس/ المومن/ المُهَیمِن/ العزیز/ الجبار/ المتکبر/ الخالق/ البارئ/ الوَدود/ الحکیم/ المصور/ المُحصی/ المجید/ المُبدی/ المعید/ المحی/ الممیت/ الواحد/ المُقتَدر/ القادر/ المقدم/ الغنی/ المغنی/ الموخر درج گردیده است.

تصویر۱. قالیچه سجاده ای گلدانی، شمال‌غرب ایران، سده یازدهم ه.ق، منبع: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۶۹)

تصویر۲. قالیچه سجاده‌ای گلدانی، شمال‌غرب ایران، سده یازدهم ه.ق، موزه توپقاپی سرای، منبع: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۶۹)

مواردی همچون یا الله/ یا رحمن/ یا رحیم/ یا ملک/ یا سلام/ یا قدوس/ یا مومن/ یا مُهَیمِن/ یا عزیز/ یا جبار/ یا متکبر/ یا خالق / یا باری/ یا مصور/ یا غفار/ یا قهار/ یا وهاب/ یا رزاق/ یا فتاح/ یا علیم/ یا قابض/ یا باسط/ یا خافض/ یا رافع/ یا معز/ یا مذل/ یا سمیع/ یا بصیر/ یا حکم/ یا عدل/ یا لطیف/ یا خبیر/ یا حلیم/ یا عظیم/ یا کریم/ یا مُحصی / یا مُبدی / یا معید / یا محی/ یا ممیت / یا حی/ یا قیوم/ یا واجد/ یا ماجد/ یا واحد/ یا احد/ یا صمد. در قسمتهای فوقانی محراب متعلق به تصویر ۳ قابل مشاهده هستند.

تصویر۳. قالیچه سجاده‌ای ترنج‌دار، اوایل سده یازدهم ه.ق، موزه ملی ایران ، منبع: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۶۸)

اسامی الرشید/ الصبور/ الوارث/ الباقی/ الهادی/ البدیع/ النافع/ النور/ المانع/ الغنی/ الضار/ المعین/ المقسط/ الجامع/ المالک/ المَلِک/ الغفور/ الروف/ البِرّ/ التواب/ المُنعِم/ المُنتقِم/ الاول/ الآخِر/ المقدم/ الموخر/ الاحد/ الصمد/ الواجد/ الماجد/ القیوم/ الواحد/ المجید/ المحی/ المحصی/ الولی/ الحمید/ القوی/ المتین/ الحق/ الوکیل در لچکی‌های بالای محراب متعلق به تصویر ۴ بافته شده‌اند.

تصویر۴. قالیچه سجاده‌ای، شمال‌غرب ایران، اواخر سده دهم ه.ق، موزه متروپلیتن، منبع: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۶۷)

در لچک‌های فوقانی محراب تصویر ۵ یا قادر/ یا مقتدر/یا مقدم/ یا موخر/ یا اول/ یا اخر/ یا ظاهر/ یا باطن/ یا والی/ یا متعالی/ یا برّ/ یا تواب/ یا منتقم/ یا عفو/ یا رئوف/ یا رب/ یا مقسط/ یا جامع/ یا غنی/ یا مغنی/ یا معطی و در حاشیه؛ یا الله/ یا رحمن/ یا رحیم/ یا ملک/ یا سلام/ یا قدوس/ یا مومن/ یا مُهَیمِن/

یا عزیز/ یا جبار/ یا متکبر/ یا خالق/ یا باری/ یا مصور/ یا غفار/ یا قهار/ یا وهاب/ یا رزاق/ یا فتاح/ یا علیم/ یا قابض/ یا باسط/ یا خافض/ یا رافع/ یا معز/ یا مذل/ یا سمیع/ یا بصیر/ یا حکم/ یا عدل/ یا لطیف/ یا خبیر/ یا حلیم/ یا عظیم/ یا کریم/ یا مُحصی/ یا مُبدی/ یا معید/ یا محی/ یا ممیت/ یا حی/ یا قیوم/ یا واجد/ یا ماجد/ یا واحد/ یا احد/ یا صمد نوشته شده است.

تصویر۵. قالیچه سجاده‌ای، شمال‌غرب ایران، اواخر سده دهم ه.ق، در تملک برادران بکری، منبع: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۶۶)

در فضاهای فوقانی محراب تصویر ۶ نیز اسامی الرحمن/ الرحیم/ الملک/ السلام/ القدوس/ المومن/ المُهَیمِن/ العزیز/ الجبار/ المتکبر/ الخالق/ البارى/ المصور/ الغفار/ القهار/ الوهاب/ الرزاق/ الفتاح/ العلیم/ القابض/ الباسط/ الخافض/ الرافع/ المعز/ المذل/ السمیع/ البصیر/ الحکم/ العدل/ الطیف/ الخبیر/ الحلیم/ العظیم/ الغفور/ الشکور/ العالی/ الکبیر/ الحفیظ/ المقیت/ الحسیب/ الجلیل/ الحمید/ المُحصی/ المُبدی/ الحی/ القیوم/ الواجد/ الماجد/ الواحد/ الاحد/ الصمد/ القادر/ المقتدر/ المقدم/ الموخر/ الاول/ الآخِر/ الظاهر/ الباطن/ الوالی/ التواب/ المنعم/ المعزّ/ العفو/ الروف/ المالک/ المَلِک/ ذوالجلال و الاکرام/ المقسط/ الجامع/ الغنی/ المغنی/ المانع/ الضار/ النافع/ النور/ الهادی/ البدیع/ الباقی/ الوارث/ الرشید/ الصبور درج شده است.

تصویر۶. قالیچه سجاده‌ای، شمال‌غرب ایران، اواخر سده دهم ه.ق، موزه متروپلیتن، منبع: (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۶۵)

اهمیت اسماءالحسنی از دیدگاه قرآن و پیامبر اکرم (ص)

اسماء الهی که اسماءالحسنی نیز خوانده می شوند همان وجوهی هستند که خداوند خود را بر بشر آنگونه می‌نمایاند؛ در قرآن نیز به وجود نام‌های نیکوی خداوند اشاره گردیده است؛ تعبیر «اسماءالحسنی» در قرآن چهار مرتبه آمده است؛

وَلِلّهِ الأَسْمَاء الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا وَذَرُواْ الَّذِينَ يُلْحِدُونَ فِي أَسْمَآئِهِ سَيُجْزَوْنَ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ (سوره اعراف ، آیه ۱۸۰)

«و نام‌های نیکو به خدا اختصاص دارد پس او را با آنها بخوانید و کسانی را که در مورد نام های او به کژی می‌گرایند، رها کنید زودا که به [سزای] آنچه انجام می‌دادند کیفر خواهند یافت.»

قُلِ ادْعُواْ اللّهَ أَوِ ادْعُواْ الرَّحْمَنَ أَيًّا مَّا تَدْعُواْ فَلَهُ الأَسْمَاء الْحُسْنَى وَلاَ تَجْهَرْ بِصَلاَتِکَ وَلاَ تُخَافِتْ بِهَا وَابْتَغِ بَيْنَ ذَلِکَ سَبِيلاً (سوره اسراء، آیه ۱۱۰)

«بگو خدا را بخوانید یا رحمان را بخوانید هر کدام را بخوانید برای او نام های نیکوتر است و نمازت را به آواز بلند مخوان و بسیار آهسته‌اش مکن و میان این [و آن] راهی [میانه] جوی»

اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْأَسْمَاء الْحُسْنَى (سوره طه، آیه ۸)

«خدایی که جز او معبودی نیست [و] نام‌های نیکو به او اختصاص دارد.»
هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاء الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ (سوره حشر، آیه ۲۴)

«اوست خدای خالق نوساز صورتگر [که] بهترین نام‌ها از آن اوست آنچه در آسمان‌ها و زمین است [جمله] تسبیح او می‌گویند و او عزیز حکیم است»

رسول خدا (ص) می‌فرمایند: برای خداوند که نامش مبارک و بلند مرتبه باد نود و نه اسم است که هر کس خدا را بدانها بخواند دعایش مستجاب می شود و هر کس آنها را یاد کند به بهشت خواهد رفت. (مجلسی، ۱۳۸۱: ۱۸۷)

تفسیر معنایی برخی از اسماء الهی

اسماء جلاله خداوند بصورت پراکنده و مکرر در قرآن کتاب آسمانی مسلمانان آمده است. در دو سوره حمد و توحید که در نمازهای یومیه خوانده می شوند اسماء خداوند بر زبان نمازگزار جاری می‌گردد. سوره حمد اساسا با سوره‌های دیگر قرآن از نظر لحن تفاوت آشکاری دارد، زیرا تمامی قرآن سخنانی از سوی خدا خطاب به بنده است، اما سوره حمد از زبان بندگان است و به تعبیر دیگر در این سوره خداوند شیوه مناجات و سخن گفتن با او را به بندگانش آموخته است. آغاز این سوره با حمد و ستایش پروردگار شروع می‌شود.(مکارم شیرازی، ۱۳۷۴، ج۱: ۲) الله، الرحمن، الرحیم، احد و صمد اسمایی هستند که در خواندن نمازهای یومیه مکررا بر زبان بندگان جاری می‌گردد. شرح مختصری در ارتباط با تفسیر آنها آورده شده است:

الله: به نوشته نویسندگان تفسیر نمونه لفظ جلاله " اللّه " جامع‌ترین نام‌های خدا است و تنها نامی که اشاره به تمام صفات و کمالات الهی، یا به تعبیر دیگر جامع صفات جلال و جمال است همان" اللّه" است. به همین دلیل اسماء دیگر خداوند غالبا به عنوان صفت برای کلمه اللّه ذکر می‌شوند همچون غفور و رحیم که به جنبه آمرزش خداوند اشاره می‌کند. " فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيم " (سوره بقره، آیه ۲۲۶).

رحمن: از اسماء مختص خداوند است و در مورد غیر او بکار نمی رود. در حدیثی از امام صادق (ع) نقل شده است : الرحمن اسم خاص با صفت عامه است. یعنی رحمان اسم خاص است اما صفت عام دارد؛ نامی است مخصوص خداوند ولی مفهوم رحمتش همگان را در برمی‌گیرد. (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۲۳)

رحیم: رحیم اشاره به رحمت خاص پروردگار است که ویژه بندگان مطیع وصالح و فرمانبردار است و تنها چیزی که ممکن است اشاره به این مطلب باشد آن است که رحمن در همه جا در قرآن به صورت مطلق آمده است که نشانه عمومیت آن است، در حالی که رحیم گاهی به صورت مقید ذکر شده که دلیل برخصوصیت آن است مانند: و کان بالمؤمنین رحیما: خداوند نسبت به مؤمنان رحیم است. (سوره احزاب، آیه ۴۳).

احد: از همان ماده وحدت است و لذا بعضی احد و واحد را به یک معنی تفسیر کرده‌اند و معتقدند هر دو اشاره به آن ذاتی است که از هر نظر بی نظیر و منفرد می‌باشد، در علم یگانه است، در قدرت بی‌مثال است، در رحمانیت و رحیمیت یکتا است و خلاصه از هر نظر بی‌نظیر است. (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ۴۳۴) خداوند احد و واحد است و یگانه و یکتا است نه به معنی واحد عددی، یا نوعی و جنسی، بلکه به معنی وحدت ذاتی و

به عبارت روشن‌تر وحدانیت او به معنی عدم وجود مثل و مانند و شبیه و نظیر برای او است.

صمد: صمد دو ریشه اصلی دارد: یکی به معنی قصد است و دیگری به معنی صلابت و استحکام و خداوند متعال صمد است زیرا که بندگانش قصد درگاه او می‌کنند و شاید به همین مناسبت است که معانی متعدد زیر نیز در کتب لغت برای صمد ذکر شده است: شخص بزرگی که در منتهای عظمت است و کسی که مردم در حوائج خویش به سوی او می‌روند کسی که برتر از او چیزی نیست، کسی که دائم و باقی بعد از فنای خلق است. (همان: ۴۳۷- ۴۳۸) به برخی از اسماء الحسنی خداوند بصورت متمرکز در آیات پایانی سوره حشر نیز اشاره شده که به شرح آن‌ها می‌پردازیم:

«هُوَ اللَّهُ الَّذِی لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِکُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَیْمِنُ الْعَزِیزُ الْجَبَّارُ الْمُتَکَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا یُشْرِکُونَ هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَی یُسَبِّحُ لَهُ مَا فِی السَّمَاوَاتِ وَ الْأَرْضِ وَ هُوَ الْعَزِیزُ الْحَکِیم»

«و خدایی است که معبودی جز او نیست، حاکم و مالک اصلی اوست، از هر عیب منزّه است، امنیّت بخش است، مراقب همه چیز است، قدرتمندی شکست‌ناپذیر که با اراده نافذ خود هر امری را اصلاح می‌کند، و شایسته عظمت است خداوند منزّه است از آنچه شریک برای او قرار می‌دهند او خداوندی است خالق و آفریننده‌ای بی‌سابقه، و صورتگری است (بی نظیر) برای او نام‌های نیک است، و آنچه در آسمان‌ها و زمین است تسبیح او می‌گویند، و او عزیز و حکیم است.» در این دو آیه مجموعا سیزده اسم حسنی وجود دارد که عبارتند از: هو، الله، ملک، قدّوس، سلام، مومن، مهیمن، عزیز، جبّار، متکبر، خالق، باری، مصور.

هو: یعنی او و فقط او، خدا، اوی حقیقی است. فقط خدا " او"ی مطلق است. در ادعیه نیز آمده، " یا من لا هو الا هو " ای کسی که هویی حقیقی نیست مگر او و منحصرا به او باید گفت. پیامبر می‌فرماید: " ما عرفناک حق معرفتک " این جمله به معنی هو اشاره می‌کند. می‌گویند تو در مرتبه‌ای هستی که هرچه تو برای من " انت " باشی باز در یک درجه‌ای او " هو " است، یعنی برای هیچ بشری امکان اینکه احاطه به ذات پروردگار پیدا کند نیست. (مطهری،۱۳۸۲: ۱۸۵- ۱۸۶)

الله: که پیشتر تفسیر آن آمده است.

الْمَلِک: کلمه ملک نُه مرتبه در قرآن آمده که در چهار مورد بر خداوند اطلاق شده است. به معنای مالک تدبیر امور مردم و حکومت آنان است به گونه‌ای که هیچکس نمی تواند مانع از حکم او گردد و کسی حاکم بر او نیست. (مکارم شیرازی،۱۳۷۴: ۵۵۲)

قدوس: کلمه قدوس دو مرتبه در قرآن آمده است (سوره جمعه، آیه ۱ و سوره حشر، آیه ۲۳) و مبالغه در قداست و نزاهت در صفات و افعال و مبرا از تمام نقصان‌ها است. (فخرالدین رازی، ۱۳۷۹: ۵۱۲)

سلام: کلمه سلام هفت بار در قرآن کریم آمده که تنها یک مرتبه آن به معنای ویژه مرتبط با خداوند به‌کار رفته است. واژه سلام به معنای کسی دانسته که با سلام و عافیت با تو مواجه کند، نه با نبرد و ستیز و یا شر و زیان. (طباطبایی، ۱۳۷۶: ۲۲۲)

مؤمن: در تفسیر آن آمده است که به معنای کسی است که به تو امنیت بخشد و تو را حفاظت نماید. (طباطبایی، ۱۳۷۶: ۲۲۲) مومن کسی دانسته شده است که دوستانش را امنیت بخشد و ایمان مرحمت می‌کند. (مکارم شیرازی: ۱۳۷۴، ۵۵۳)

مُهَیْمِن: این کلمه فقط یک بار در قرآن آمده است و علامه طباطبایی بیان می‌کند که به معنای فائق و مسلط بر شخصی و یا چیزی است. (طباطبایی، ۱۳۷۶: ۲۲۲) فخر رازی اشاره دارد که در اصل این واژه دو نظر وجود دارد؛ بعضی آن را از ماده هیمن می‌دانند که به معنی مراقبت و حفظ و نگاهداری است و بعضی آن را از ماده ایمان به معنی آرامش بخشیدن می‌دانند و مهیمن را به شاهدی که چیزی از او پنهان نمی شود، معنی می کنند. (فخرالدین رازی، ۱۳۷۹: ۵۱۳)

عزیز : مرحوم طبرسی دو معنا برای این واژه بیان می‌کند؛ نخست به‌معنای کسی است که نمی‌توان بر او غالب شد. دوم آن نیرومندی است که قابل دسترسی نیست و بر او مرام و مقصدی ممتنع نباشد. (طبرسی، ۱۳۷۲: ۴۰۰) عزیز آن کسی است که هرچه دیگران دارند از جانب او است، و هرچه او دارد از جانب کسی نیست. (طباطبایی، ۱۳۷۶: ۲۲۲)

جبَّار: این اسم تنها یک مرتبه در قرآن آمده است. مرحوم علامه طباطبایی جبار را صیغه مبالغه از جبر گرفته و آن را اصلاح‌کننده دانسته است. همچنین جبار به کسی معنا شده که اراده‌اش نافذ است و اراده-ی خود را بر هرکس که بخواهد به جبر تحمیل می‌کند. (همان: ۲۲۲) نویسندگان تفسیر نمونه بر این باور هستند که این واژه هنگامی که در مورد خداوند به کار رود بیانگر یکی از صفات بزرگ او است که با نفوذ اراده و کمال قدرت به اصلاح هر فسادی می‌پردازد و هرگاه در مورد غیر او به‌کار رود معنی مذمت را دارد. (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ۵۵۳-۵۵۴)

متکبر : مرحوم علامه طباطبایی نیز متکبر را به کسی که با جامه کبریایی خود را نمایش دهد تعبیر نموده است. (طباطبایی، ۱۳۷۶: ۲۲۲) در تفسیر نمونه دو معنی برای آن بیان شده است؛ یک ممدوح و یکی مذموم. معنای ممدوح در مورد خداوند است و به مفهوم دارا بودن بزرگی و کارهای نیک و صفات پسندیده فراوان نزدیک است. معنای نکوهیده و مذموم که در مورد غیرخدا است و مختص افراد کوچک و کم مقدار با ادعای بزرگی است. از آنجا که عظمت و بزرگی تنها شایسته مقام خدا است این واژه به معنی ممدوحش تنها درباره او به‌کار می‌رود و هر گاه در غیر مورد او به کار رود به معنی مذموم است. (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ۵۵۴)

خالق: خالق کسی است که اشیایی را با اندازه گیری پدید آورده باشد. (طباطبایی، ۱۳۷۶: ۲۲۲) طبرسی این واژه را به معنای آفریننده دانسته است. (طبرسی، ۱۳۷۲: ۴۰۱-۴۰۲)

بارئ: این اسم سه بار در قرآن آمده است و معنای نزدیکی با اسم خالق دارد، با این فرق که " باری" پدید آورنده‌ای است که اشیایی را که پدید آورده از یکدیگر ممتازند. (طباطبایی: ۱۳۷۶، ۲۲۲) فخر رازی آن را به معنای همان صانع و موجدی دانسته است که صنع او به‌گونه اختراع اجسام است. (فخرالدین رازی، ۱۳۷۹: ۵۱۴)

مصوّر: این اسم تنها یک بار در قرآن آمده است و به معنای کسی است که پدیدآورده‌های خود را طوری صورتگری کرده باشد که با یکدیگر مشتبه نشوند. (طباطبایی،۱۳۷۶: ۲۲۲) در تفسیر نمونه نیز در توضیح این اسم بیان شده است که او خداوندی است که مخلوقات را بی‌کم‌وکاست و بدون شبیهی از قبل ایجاد کرده است. (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ۵۵۵) خداوند متعال پس از بیان اسماء یادشده، می‌فرماید:" لَهُ الْأَسْمَاء الْحُسْنَى"

از این عبارت دو نکته مستفاد می‌گردد؛ یکی اینکه این آیه از باب ذکر بعضی از اسماء خداوند بوده و

به‌وسیله جمله " له الاسماء الحسنی" میخواهد به ما بفهماند که خداوند دارای اسماء زیادی است، بلکه او دارای همه اسماء حسنی است و این اسمها از باب مثال بوده است. در تفاسیر می‌فرمایند: این جمله اشاره به بقیه اسمای حسنی است، مزید بر اینکه کلمه " الاسماء" هم جمع است، و هم از الف و لام برخوردار است و از نظر قواعد ادبی جمع دارای الف و لام افاده عموم می‌کند. این اعتقاد وجود دارد که به‌واسطه این جمله آشکار می‌گردد که اسماء خداوند صرفا به اسماء این آیه محدود نمی‌گردند.(طباطبایی، ۱۳۷۶: ۲۲۲) دوم اینکه این جمله انحصار اسماء حسنی به خداوند را بیان می‌کند، چرا که " الله " خبر است مقدم ذکر شده و این خود حصر را می‌رساند، پس معنای جمله این است: " تنها برای خدا است اسماء حسنی و معنای آن این است که هر اسم احسن که در وجود باشد از آن خدا است و احدی در آن با خدا شریک نیست. (همان: ۳۳۴) این آیات با جمله " وَهُوَ الْعَزِیزُ الْحَکِیمُ " به پایان رسیده‌اند، یعنی او غالبی است شکست‌ناپذیر و افعالش متقن است، نه گزاف و بیهوده، پس نه معصیت گناهکاران او را در آنچه بشر را به سویش دعوت نموده، عاجز می‌سازد و نه مخالفت دشمنان و نه پاداش مطیعان در درگاهش ضایع می‌گردد. شروع و ختم این سوره با" الْعَزِیزُ الْحَکِیمُ " و ثنای خداوند است؛ زیرا هدف نهایی سوره شناخت و تسبیح خدا و آشنایی با اسماء و صفات مقدس او است. (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ۵۵۹)

ارتباط حکمت معنوی، اسماء الهی و آفرینش هنری

حکمت آن است که انسان را بر امر حقی که باطلی در آن نیست واقف کند. (طبرسی، ۱۳۷۲: ۱۵۵) بنابراین می‌توان گفت مفهوم حکمت یعنی یافتن حقیقت و آنچه که مطابق با واقع است. حکمت اسلامی معرفت نظری، شهودی و ذوقی را شامل می‌شود و همه جوانب فرهنگ اسلامی نظیر اجتماع، اقتصاد، فرهنگ و هنر را مدنظر قرار می‌دهد. آشکارگی حقیقت به طرق مختلف امکان‌پذیر است و هنر یکی از شیوه‌های یافتن حقیقت و متذکر شدن آن می‌باشد. هنر فنّ ترکیب معانی و اصول و ارزش‌های روحانی از طریق ترکیب موادی از عالم طبیعت است به گونه‌ای که ترکیب حاصل علاوه برایجاد حض بصر و تاثیرات حسی، هدایتگر روح انسان، بشیر و نذیر باشد و بتواند بیانگر حقیقت ناب و ارتباط‌دهنده انسان با عالم معنا و غیب باشد. هنر می‌تواند واجد سطوح تأثیرگذاری باشد که هر کدام در قلمرو خاصّی از حیات انسان کاربرد دارند. قلمرو جسم، فضای روان و ساحت حیات روحانی و معنوی سه وجه اساسی هستند که آفرینشگر اثر هنری می‌تواند با توجه بدانها به خلق هنرش بپردازد. هنری جامع است که در بردارنده هر سه وجه بوده و ساحت حیات روحانی و معنوی که پاسخگوی نیازهای معنوی است، وجه غالب و اصلی آن باشد. حکمت معنوی در زیباترین صورت که همان صورت هنری است تجلی می‌یابد. این حکمت که تالی تلو وحی الهی و احادیث قدسی و سنت نبوی و ولایی است به کلام الهی متصل است. (مددپور، ۱۳۸۶: ۱۷۵)

جلوه‌گاه حقیقت در هنر اسلامی همچون تفکر اسلامی عالم غیب و حق است. به‌عبارت دیگر حقیقت از عالم غیب برای هنرمند متجلی است و به همین جهت هنر اسلامی را عاری از خاصیت مادی می‌کند. هنر اسلامی تجلی تقدسی است که با منابع شناخت و حقیقه الحقیقه یعنی حقیقت هستی (طبیعت)، انسان (هنرمند) و اسماء الهی مرتبط است و هنرهای

به‌خدمت گرفته شده در راستای نمایش و عرضه این رموز الهی از تقدسی والا در صورت و معنا برخوردار می‌باشند.

طبیعت: صور متعالی طبیعت در هنر اسلامی به گونه‌ای آرمانی ظهور می‌یابند. هنرمند مسلمان در نقوش قالی، کاشی، تذهیب و ... نمایش عالم ملکوت و مثال را عاری از ابعاد زمان و مکان و فضای طبیعی ارائه می‌نماید. در این نمونه‌ها نوعی از یک کیفیت روحانی و علوی بواسطه هنرمند تحقق یافته است و کوشش جهت عدم تجسم بعد سوم و حاکمیت خصایص هنر اسلامی یعنی انتزاع و تکرار صورت می‌پذیرد؛ اسلیمی و ختایی عناصر چکیده منتزع از طبیعت محور اساسی در تزئینات هنرهای اسلامی هستند. انتخاب نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی و وحدت آنها به نیل هنرمند مسلمان از کثرت به وحدت اشاره دارد. در هنر اسلامی نقش نامتناهی گیاهی (ختایی و اسلیمی) و کتیبه‌نگاری، همه در هر جا که باشند کارکردی نمادین دارند. هریک به طریق خود قائم‌مقام مفاهیم معنوی چون لایتناهی بودن، تعالی و وحدانیت خداوند در عالم ماده است. شک نیست که عربانه (اسلیمی) نماد دینی است. طرح در آن واحد هم نمادی از نامحدودی خداوند است و هم نماد وحدت در کثرت و در آنِ واحد هم نشان عظمت و علم است و هم نشان مفهوم توحید. (نجیب اوغلو، ۱۳۷۳: ۱۱۱) تکرار مضامین و صورت‌ها نیز همان رفتن به اصل است. هنرمند در این نقوش از کهن‌الگوهایی ازلی بهره می‌گیرد و به گونه‌ای صور خیالی خویش را به صور مثالی عالم ملکوت پیوند می‌زند. بیرابان تکرار موزون نقوش انتزاعی نظیر اسلیمی و ختایی را به تکرار خستگی‌ناپذیر اوراد سماع در حلقه‌های صوفیان پیوند زده است. (نجیب اوغلو: ۱۳۷۹، ۱۰۷)

انسان (هنرمند): حقیقه‌الحقایق به ممتازترین شکل توسط هنرمند در قالب ماده متجلی می‌گردد. علاوه بر لزوم ماده، شیوه کار نیز لازمه تحقق صور الهی می باشد. این بخش از هنر اسلامی محل ظهور اسمائی نظیر المصور، الباری، البدیع، الخالق و الصانع است. در هر آفرینش هنری هنرمند جلوه‌ای کمال یافته از درون خویش که رنگ و بویی الهی دارد را به منصه ظهور می‌رساند. آثار هنری علاوه بر اینکه می‌توانند جهت‌دهنده به نگرش و فعالیت هنرمند باشند جهان‌بینی او را نیز می‌توانند به نمایش گذارند و زمینه‌ساز تجلی برخی از صفات موجود در صاحبان خویش باشند. یکی از اصلی‌ترین موضوعات در مقوله هنر توجه به ویژگی‌های هنرمند یا خالق هنر است که اثر او محل تجلی اندیشه‌ها، اعتقادات، آرمانها وکمال مطلوب مورد نظر او باشد. تعبد، معنویت‌گرایی و رمزگرایی خصایصی هستند که در آثار هنری تجلی یافته و الفبای سخن گفتن هنرمند با خدای خویش و مخاطبینش است. هنرمند به‌واسطه آن‌ها می‌تواند مخاطبش را به تعبد دعوت نماید؛ همچنین پاسخگوی نیازهای معنوی و روحانی که مورد غفلت واقع شده‌اند باشند و در نهایت با استفاده از زبان رمز، مضامین معنوی و روحانی را تجلی جسمانی بخشد. زبان رمز هنرمند در قالی‌های سجاده‌ای صفوی اسماء الهی است که به‌عنوان یکی از منابع کشف حقیقت و آشکارگی قلمداد می‌شود. عرفا و حکمای بزرگ اسلامی هنرمندان را به درک حقایق زیبای نهفته در عالم صورت و متجلی ساختن آنها در ظرف هنر فرا می‌خوانند و سیر کمالی هنر را در شناخت هنرمند از

معارف و زیبایی‌های پنهان در عالم و اشیاء بیان می‌دارند.

اسماء الهی: اسم به تعبیر عرفا ظهور ذات در مظهر یک صفت است، که معنایی خاص دارد. ظهور ذات حق در صفت علم، علیم و در صفت حکمت، حکیم می‌شود. در معنای قدرت، قدیر و در معنای صورت، مصور. انسان نیز ظهور این معانی است و این معانی در او تحقق می‌یابد. به همین علت قادر به شناخت معرفت حقایق است. هنگامی‌که هنرمند به خلق اثر هنری می‌پردازد ظهور این معانی بواسطه مرتبه ملکوتی وجود انسان که از آن می‌توان تحت عنوان خیال نام برد به تمثل در می‌آیند و آنها را در قالب اثر هنری ارائه می‌نماید. آثار هنری در هر زمانی تجلی‌گاه حقیقتی برگرفته از اسماء الهی هستند. بدین ترتیب هنری از اصالت برخوردار است که با معناشناسی در ارتباط باشد و حکمت معنوی در واقع رجوع هنرمند به معنا و حقایق و در واقع بازگشت به حق است. خداوند نیز در قرآن خود را فاطر (سوره یوسف، آیه ۱۰۱)، بدیع (سوره بقره، آیه ۱۱۷)، خالق و باری و مصور (سوره حشر، آیه ۲۴)، سمیع آگاه از مسموعات، و دانا به همه چیز (فَإِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيم؛ سوره بقره، آیه ۲۲۷) بصیر، آگاه به همه دیدنیها بازگو می‌کند (وَ اللَّهُ بَصِيرٌ بِما تَعْمَلُون؛ سوره حجرات، آیه ۱۸) و هر روز در کاری جدید است (سوره الرحمن، آیه ۲۹) و هر چه می‌آفریند زیبا و برحق است (سوره تغابن، آیه ۳؛ سوره صافات، آیه ۱۲۵؛ سوره سجده، آیه ۷؛ سوره حجر، آیه۸۵؛ سوره احقاف، آیه۳ و سوره دخان، آیات ۳۸-۳۹) و باطل و بیهوده و بازیچه نیست (سوره آل عمران، آیه ۱۹۱؛ سوره ص، آیه ۲۷؛ سوره انبیاء، آیه ۱۶ و سوره دخان، آیه ۳۸) معرفی می‌نماید و آفرینشگری خود را در مرتبه اعلی تر متذکر می‌گردد.

هنر و حکمت می‌توانند هر دو بیانگر یک مفهوم باشند. هنرمند می‌تواند حقایق و معانی را در قالب یک اثر هنری به گونه‌ای ارائه نماید که موجبات تذکر و تفکر را در مخاطب فراهم آورد. طبیعت صنع خداوند و آیینه تمام نمای اسماء الهی است و موجب آرامش، تدبر و تذکر می‌شود. هنر سنتی و هنر دینی نیز به گونه‌ای باید در همین مسیر گام بردارد و موجبات تذکر را جهت مخاطبان خویش فراهم آورد. هنرمند دینی خلیفه اللهی است که به مدد تزکیه و بینش باطنی می‌تواند به مرحله‌ای دست یابد که در جریان آفرینش خویش مظهر اسماء خداوند باشد. بدین ترتیب سه منبع اصلی شناخت و معرفت که در آغاز ذکر آنها آورده شد، لازمه یکدیگر هستند و در صورت داشتن ارتباط معنوی می‌توانند موکد یکدیگر گردند و اثر هنری برآمده از روح حقیقت طلبی و متعالی ارائه گردد.

نتیجه‌گیری

اساس هنر حقیقی معنویّت، شناخت و رسالتش هدایتگری، تذکار و امر به معروف و نهی از منکر است. به زبان دیگر هنر بیان و تفسیر مادی رموز معنوی با الهام از عرفان و معنویاتی است که سرچشمه آنها قرآن و دستورات خداوند و رمزگانی است که ما در اینجا آنها را اسماء و صفات الهی برمی‌شمریم. هنر برتافته از این امور مقدس حسّ حق‌جویی و معنویّت‌گرایی انسان را در جهت تلطیف زندگی این جهان و آرامش بخشیدن به روح تقویت می‌سازد نمونه های قابل مطالعه از گونه قالی‌های سجاده‌ای صفویه مورد بررسی قرار گرفت و مسجل گردید که نوع آرایه های تزئینی و

چگونگی بکارگیری آنها در فضاهای مختلف قالی سه وجه لذت بصری، آرامش روح انسان و موجد ساحت روحانی که هر آفرینشی باید از آن بهره‌مند باشد را در راستای بُعد صوری مخاطب فراهم ساخته‌اند. با رویت وخوانش عناصر بصری در آنها پا به عرصه جهانی روحانی گذارده و مجوز ورود به ساحتی معنوی را می‌یابد. اینها مرهون روح صیقل یافته هنرمند است که به مدد تزکیه و معرفت الهی به درجه‌ای از معنویت دست یافته و نتیجه این تعالی اثر هنری او است که با ابزاری مادی، حقیقت را به نمایش می‌گذارد. بدین‌ترتیب در یک اثر هنری اصیل در صورت وجود شرایط مساعد که بیشتر متوجه هنرمند و خالق اثر است؛ آرامش، تذکر و آموزش (امر به معروف و نهی از منکر) با هم محقق می گردند.

پی نوشت:

1. Salting

فهرست منابع

- قرآن کریم
- اسکندرپور خرمی، پرویز؛ قاسمی‌نژادرائینی، محسن و احمدی، سیدبدرالدین (۱۳۸۹) رمز نقوش در سجاده‌ها و فرش‌های محرابی دوره اسلامی در ایران، گلجام، ۶ (۱۶)، ۹-۱۹
- تنهایی، انیس و خزایی، رضوان (۱۳۸۸) انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه، مطالعات هنر اسلامی، ۶ (۱۱)، ۷-۲۴
- پوپ، آرتور آپهام؛ آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷) سیری در هنر ایران، (گروه مترجمان)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- حسن، زکی‌محمد (۱۳۸۸) هنر ایران در روزگار اسلامی، ترجمه محمدابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۴) لغت‌نامه دهخدا، تهران: دانشگاه تهران.
- فخرالدین رازی، محمدبن‌عمر (۱۳۷۹) مفاتیح الغیب، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۷۶) تفسیر المیزان، قم: دفتر انتشارات اسلامی جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- طبرسی، فضل‌بن‌حسن (۱۳۷۲) مجمع البیان فی تفسیر القرآن، تهران: ناصر خسرو.
- مطهری، مرتضی (۱۳۸۲) آشنایی با قرآن، قم: صدرا.
- مکارم‌شیرازی، ناصر (۱۳۷۴) تفسیر نمونه، تهران: دار الکتب الاسلامیه.
- مددپور، محمد (۱۳۸۶) حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفان هنر اسلامی، تهران: سوره مهر.
- مجلسی، محمدباقر (۱۳۴۷) حلیه‌المتقین. تهران: جاویدان.
- معین، محمد (۱۳۵۰) فرهنگ معین، تهران: امیرکبیر.
- نجیب اوغلو،گلرو (۱۳۷۹) هندسه و تزئین در معماری اسلامی، ترجمه قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.
- دریایی، نازیلا (۱۳۹۰) قالی‌های ایرانی و اسامی غیرایرانی، نشریه هنرهای زیبا، ۱(۴۵)، ۴۵-۵۲.

- Ford, P.R.J. (2002). Oriental Carpet Design: A Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols. London: Thames & Hudson.

CONTENTS

Study Australian art, Emphasizing the art of the Aboriginals Commonwealth based on the Malinowski functionalism theory 5
Tahmineh Javadskhan, Abolgasem Dadvar, Zahra Arab

[1] PhD Candidate, Art Research Department, Kish Azad University,Kish, Iran.(Corresponding Author)
[2] Professor, Art Research Department, Faculty of Arts, Al-Zahra University,Tehran, Iran.
[3] PhD Candidate, Art Research Department, Kish Azad University,Kish, Iran.

Analysis of the sculptures of the 80s and 90s in Tehran with the approach of morphology and function 20
Sedighe Tadris Hasani, Mahdi Mohammadi

[1] M.A. Student, Handdicrafts &Islamic Arts Department, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Handdicrafts &Islamic Arts Department, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran. (Correspondiing Author)

The Impact of the Role of Intellectual Property Rights in the Creativity of Fashion Designers 46
Alireza Hoseinpor Kasgary ,Maryam sayyary

[1] Assistant Professor, Faculty of Textile, Apparel and Fashion Engineering, Qaimshahr Azad University, Qaimshahr, Iran.(Corresponding Author)
[2] Ph.D. Candidate, Faculty of Textile, Apparel and Fashion Engineering, Qaimshahr Azad University, Qaimshahr, Iran

Descriptive-Analytical Study of Geometric Motifs in the Architectural Decorations of Jaame Vakil Mosque in Shiraz 58
Moslem Rezaee

[1] Ph. D, Islamic Architecture, Islamic Azad University, Sicence and Research Branch, Tehran, Iran.

Explaining the Concept of Good Fellowship in Contemporary Iranian Neighborhoods based on the Islamic lifestyle (Case study: 3 neighborhoods in Sanandaj) 87
Kasra ketabollahi, Azita Balali Oskoyi, Morteza Mirgholami

[1] PhD Candidate, Islamic Urban Planning, Faculty of Architecture and Urban Planning, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)
[2] Associated Professor, Urban Design Department, Architecture & Urban Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[3] Associated Professor, Urban Design Department, Architecture & Urban Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Pictorial and Semantic Investigation of God's Names in Safavi's Prayer Carpet 104
Rezvan Ahmadi payam

[1] Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author)

Semnan University

HONAR-HA-YE KARBORDI
Journal of Applied Arts,Semnan University

Volume 2, Issue 2, Summer 2022

License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Abootorab Ahmadpanah, (Assistant Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran)
Editor-in-Chief: Abolghasem Dadvar (Ph.D., Professor, Alzahra University, Tehran, Iran)
Deputy Editor: Bita Mesbah, (Ph.D., Assistant Professor, Semnan University, Semnan, Iran.)

Editorial Board (Alphabetical):

Abdollah Hasanzadeh	Associate Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Mehdi Hosseini	Professor, Art University, Tehran, Iran.
Ghodratollah Khayatian	Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Mohammad Khazaei	Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
Fataneh Mahmoudi	Associate Professor, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.
Shahrokh Makvand Hosseini	Associate Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Javad Neyestani	Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Mojtaba Rafian	Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Manager: Amirhossein Salehi
Technical Editor: Hasan Yaghoubi
Logo Design: Javad Pooyan
Cover Design: Hadi Rahmati
Layout Design: Mohsen Naseri
Layout: Zahra Sokhandani
Assistant: Attiye Ebrahimi
This Issue Assistant: Zahra Babaei
Journal of Applied Arts
Address: Faculty of Fine Art, Semnan University, Semnan, Iran
Tel (Fax): +98 23 31535320
Email: aaj@semnan.ac.ir
Website: https://aaj.semnan.ac.ir/
Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License