

بخش شهر سازی



معرفی کتاب «مباحثی در حمل و نقل شهری»

با تاکید بر رویکرد پایداری

برنامه‌ریزی حمل و نقل
پایدار را پوشش می‌دهد.

فصل نخست، بیان مختصری از تاریخچه و سیر تحولات برنامه ریزی حمل و نقل از سرچشمه های نخستین تا رویکرد های جدید مبتنی بر هماهنگ کردن

و ترکیب گزینه های متنوع سفر است. فصل دوم به بیان رابطه متقابل برنامه ریزی کاربری اراضی و برنامه ریزی حمل و نقل می‌پردازد و مطالعات موجود در این زمینه را واکاوی می‌کند. دسترسی به عنوان حلقه‌ی واسطه برنامه ریزی کاربری و برنامه ریزی حمل و نقل، یک مفهوم کلیدی است که در فصل سوم مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. فصل چهارم، به معضل وابستگی به خودرو از جنبه های مختلف می‌پردازد و در همین راستا، چالش های مشترک کشورهای در حال توسعه و از جمله کشور ما در حوزه حمل و نقل بررسی می‌شوند. رویکرد برنامه ریزی حمل و نقل پایدار پاسخی به این چالش‌ها است که در فصل پنجم از زوایای مختلف بیان شده است. حمل و نقل عمومی و حمل و نقل غیر موتوری از جمله گزینه‌های مورد تاکید رویکرد حمل و نقل پایدار هستند و در فصول ششم و هفتم به تفصیل مورد بحث قرار گرفته‌اند. فصل هشتم به مدیریت تقاضای ترافیک به عنوان یکی از راهبردهای دستیابی به الگوی حمل و نقل پایدار اختصاص دارد. گفتار پایانی به جمع بندی مباحثی می‌پردازد که در طول کتاب در رابطه با رویکرد حمل و نقل پایدار مطرح شده‌اند و سعی می‌کند تفاوت دیدگاه‌ها را با رویکرد جاری بیان کند.

دکتر علی سلطانی

استادیار دانشگاه شیراز

دانشکده هنر و معماری

جایه جایی، جزئی
جدایی ناپذیر از زندگی
و فعالیت روزمره انسان و
برنامه ریزی حمل و نقل
، فصلی الزامی در مطالعه
و برنامه‌ریزی شهر است.
رشد و توسعه اقتصادی

جوامع امروزی، ارتقای سطح رفاهی زندگی،
فردگرایی و برخورداری بیشتر از حق انتخاب و انتکای
اقتصاد ملی بر صنعت خودرو سازی، همگی زمینه
ساز تولید و استفاده‌ی بیشتر از خودرو شده است.
نتیجه آن که خودرو در سبد هزینه شهروندان از
یک کالای انتخابی به کالایی ضروری مبدل شده و
استفاده از وسائل نقلیه فردی و خصوصی، الگوی
غالب جایه جایی است. بالا رفتن حجم تقاضای سفر
با خودرو، باعث جهت‌گیری اعتبارات کلان عمرانی
به سمت توسعه‌ی زیر ساخت های ارتباطی و
بزرگراه‌ها شده است. توسعه‌ی معابر، به نوبه
خود موجب القا و تشدید تقاضای سفر است. در بعد
شهرسازی، الگوی توسعه شهر متاثر از تاسیسات
ترافیکی شکل گرفته و گسترش پراکنده و افقی
شهرها به ناپایداری بیشتر، اتلاف زمین، انرژی
و منابع و تشدید آلودگی محیطی انجامیده است.
توسعه پراکنده شهری، خدمات رسانی عمومی
و مدیریت شهری را با مشکل مواجه نموده و
خسارت‌های ناشی از وابستگی به خودرو، سلامت
و بهداشت انسانی را به طرق مختلف تهدید
می‌کند.

موضوع حمل و نقل (برنامه ریزی، طراحی، مدیریت
و سیاست گزاری) می‌تواند به عنوان ابزاری برای
دستیابی به توسعه پایدار تلقی شود. رویکرد حمل
و نقل پایدار با هماهنگ کردن سیاست گزاری در
زمینه برنامه ریزی فیزیکی اراضی و برنامه ریزی
حمل و نقل، در جست و جوی یافتن توازنی میان
کیفیت‌های محیطی، اجتماعی و اقتصادی (در
زمان حال و آتی) است. مطالب کتاب «مباحثی
در حمل و نقل شهری» که در هشت فصل مجزا تهیه
شده، موضوعات متنوعی از

شهرهای قرون وسطی

(قرن ۱۱ تا میلادی)

گرفتند.

فئودالیسم در سرتاسر اروپا قرون دوازدهم و سیزدهم پایه و اساس حکومت محلی و قوای قضاییه، مبنایه، مجریه و نظامی بود. در یک سیستم فئودالی همه‌ی اعضاً چه به صورت اختیاری و چه اجباری تحت حاکمیت افراد بالاتر در سلسله مراتب فئودالی هستند. این امر به دو صورت تجلی می‌یابد؛ جوامع روستایی که برده وار بخش اعظم روزهای کاری خود را به اجبار به زراعت در املاک مالک اختصاص می‌دادند و زمین داران مستقل کوچکی که اجاره خود را به مالک می‌پرداختند. سیستم فئودالی باعث پیشرفت‌های هرچند اندک اما مهم در زمینه‌ی تکنیک‌های کشاورزی شد. در شهرها نیز شهرهوندان تحت حاکمیت لرد یا پادشاه بودند. در بعضی موارد نادر اما فزاینده، شهرهوندان این حق را به دست آورده‌اند که به صورت جمعی و به عنوان جوامع و یا شهرهای آزاد با پادشاه وارد مذاکره شوند. این عامل تاثیر ژرف بر رشد و شکوفایی جوامع شهری اروپایی و افول متقابل فئودالیسم قرون وسطی داشت.

می‌توان شهرهای قرون وسطی را به دو گروه اصلی تقسیم بندی کرد که هر کدام دارای زیر مجموعه‌هایی می‌باشند.

شهرهایی که به طور طبیعی رشد کرده‌اند، شامل: شهرهای رومی مبدأ: آن دسته از شهرهایی است که موقعیت شهری خود را علی‌رغم کاهش وسعت طی قرون وسطی حفظ نمودند و هم آن دسته از شهرها که پس از سقوط امپراتوری متروک شده، اما دوباره در مکان قدیمی حیاتی تازه یافتند.

شاپیوسته یدالله مقدم

دانشجویی کارشناسی

مهندسی شهرسازی

تاریخچه‌ی قرون وسطی:

قرنون وسطی در واقع عصر توسعه شهری اروپاست. این دوره نه تنها در زمینه‌ی سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دوره‌ی بسیار پیچیده‌ایست، بلکه شهرها نیز تقریباً تنوع نامحدودی از فرم‌های گوناگون را عرضه می‌دارند.

در سال ۳۹۵ میلادی امپراتوری روم به دو بخش تقسیم شد. امپراتوری رم شرقی که شهر قسطنطینیه مرکز آن بود ترقی نمود. در حالیکه امپراتوری فروپاشیده شده‌ی غربی که پایتخت آن شهر رم بود تا آغاز قرن پنجم میلادی بیشتر دوام نیاورد. پس از این دوران زندگی شهری در اروپای غربی به حضیض خود رسید.

کلیسا در دوران سیاه حیاتی شبه شهری را برای اروپا حفظ نمود، نه تنها هسته‌ی بسیاری از شهرهای نخستین قرون وسطی را پی‌ریزی نمود، بلکه از قدرت گسترده‌ی خود برای فرونشاندن اغتشاشات بسیاری که همیشه و در همه‌جا وجود داشت استفاده نمود. کلیسا تقسیمات سیاسی امپراتوری را بر اساس نظام کلیسا ای خود قرار داد و محدوده‌ی قلمروی اسقفی را طبق محدوده‌ی یک سیویتاس^۱ تعیین نمود.

در قرن دهم امنیت ناشی از وجود شهرهای محصور اسقفی و استحکامات صومعه‌ها و پادگان‌های متعددی که در سرتاسر اروپا به عنوان مراکز اداری و نظامی محافظت شده ایجاد شدند سبب گسترش و احیای تجارت در قرن دهم شد.

در قرن یازدهم به طور کلی تجارت احیا گردید اما به گفته‌ی پیرنه^۲ «تغییر و تحول تدریجی و در عین حال قطعی اروپا ای غربی در قرن دوازدهم انجام گرفت». تمامی اسکان‌هایی که بعداً به شهر تبدیل شدند در سده‌های یازده و دوازده شکل

شهرهایی با رشد طبیعی و شهرهای طراحی شده تنها بر اساس نقشه‌ی آنها امکان پذیر نیست. بافت شبکه‌ی دسترسی اکثر شهرهای رومی مبدأ تحت تاثیر هردو عامل طرح شطرنجی نخستین و فرایند رشد طبیعی قرار گرفته بودند. بسیاری از نوشهرهای قرون وسطی نیز که براساس طرح قبلی شکل گرفته بودند، دچار تحولات و توسعه‌ای غیر قابل کنترل شدند. همچنان نمونه‌هایی چند از الحق بخش جدید طراحی شده به شهرهای ارگانیک رشد یافته وجوددارد.

فرم شهرهای قرون وسطی :

عناصر و اجزای اصلی تشکیل دهنده‌ی شهرهای قرون وسطایی به طور کلی عبارتند از : حصار با برجها و دروازه‌های مربوطه، خیابان‌ها و سایر فضاهای تردد، فضای بازار که احتمالاً بازار و سایر ساختمان‌های تجاری را در بر می‌گرفت، کلیسا که معمولاً در محل خود قرار داشت و به طور کلی ساختمان‌ها و باغات خصوصی مربوطه شهر.

حصار:

حصار شهر تنها هنگامی مورد نیاز بود که سرمایه موجود در اسکان شهری محتاج به حراست باشد. گاهی به علت صلح و ارامش حاکم اهمیت حصار دفاعی کاسته می‌شد و تنها به عنوان مانع برای اخذ گمرکات محسوب می‌شد.

از آنجا که برای شهرهای پررونق و بزرگ قاره اروپا که داشتن استحکامات دفاعی امری حیاتی بود، فرایند رشد افقی نمی‌توانست همچنان تداوم داشته باشد، رشد افقی مستلزم ساختن حصاری جدید بود.

خیابان‌ها:

تمامی شهرهای قرون وسطی حدائق شامل یک فضای باز بودند که به عنوان بازار عمل می‌نمود. تجارت و تولید در تمامی شهر گستردگی بود، درنتیجه خیابان‌های اصلی شهر که از دروازه‌ها تا مرکز شهر کشیده شده بودند هم تداوم فضای بازار بوده

باروها^۳ : نخست به عنوان پایگاه نظامی بنا شده و سپس عملکردی تجاری یافتند. این قلعه‌ها مراکز محصوری بودند که قادر به دفاع از بخشی از سرزمین در برابر حملات دشمنان بودند.

و شهرهایی که بر اثر رشد طبیعی روستاها به وجود آمدند.

نوشهرهایی که در یک برهه‌ی خاص زمانی به صورت رسمی احداث شده‌اند. این نوشهرها گاه طبق طرح از پیش تعیین شده‌ای شکل یافته‌اند و گاه نیز بدون طرح پیشین بنا شدند، شامل:

bastides^۴ که در فرانسه، انگلیس و ولز هستند. سه اصل اساسی که طراحی همه‌ی bastides براساس آن استوار بوده است عبارت بودند از: نخست نوشهرها بر اساس فرم‌های از پیش طراحی شده شکل می‌گرفتند، دوم سیستم شطرنجی تقسیم اراضی اساس بافت آنها را تشکیل میداد، و بالاخره آنکه انگیزه‌ی اصلی برای سکونت در یک bastide، و اگذاری یک قطعه زمین مزروعی در خارج از شهر و یک قطعه زمین مسکونی در داخل شهر و یک قطعه زمین مزروعی در خارج از شهر و سایر امتیازات اقتصادی بوده است. جز چند مورد استثنایی همه‌ی bastides محصور بودند.

شهرهای احداثی^۵ که به طور کلی در سراسر اروپا پراکنده‌اند. قریب به اتفاق شهرهای نوبنیاد عملکردی تجاری داشتند که از توسعه‌ی کلی فعالیت‌های تجاری مناسب در کنار جاده و یا ساحل رودخانه بود.

تقدم و تاخر تاریخی این شهرها نیز تقریباً به ترتیب بالا است.

در قرون وسطی تفکیک شهرها به دو گروه مطلق

^۳ Borough, Burk, Bourg, Burgo -

^۴ Bastides -

Planted Towns -

صحن کلیسا:

دیگر فضای باز شهر قرون وسطایی فضای باز مقابله کلیسا است که به پارویس^۶ شهرت دارد. مومنین قبل و بعد از مراسم در پارویس یا صحنه کلیسا اجتماع میکردند. آنها در اینجا به عظمت یا خطابه ای که گاه در فضای باز ایراد میشد گوش فرا میدادند و شرکت کنندگان در مراسم تشییع گاه از آن می گذشتند. در اینجا روتاستیاپان اسب های خود را می بستند و به سرعت بساطه های گوناگونی برپا میشدند. با این همه پارویس هیچ گاه قصد رقابت با میدان بازار را نداشته است. از آنجا که پارویس در بسیاری موارد در کنار و چسبیده به فضای بازار قرار داشت، هسته ای دو بخشی را تشکیل می داد که یکی از خصوصیات شهرهای قرون وسطی چه آنها که طراحی شده بودند و چه آنها که نبودند می شد.

و هم خطوط اصلی ارتباطی محسوب میشندند. آمد و شد در شهرهای قرون وسطی اساساً پیاده انجام می شد. تردد وسائل نقلیه تنها در اوآخر این دوره از اهمیتی نسبی برخوردار شد و حمل کالا نیز توسط حیوانات باری انجام می شد. در طول قرون وسطی اصولاً ساختمان ها تمایل به تجاوز به حریم خیابان ها و پل ها و هم چنین فضاهای باز عمومی داشتند. طبقات بالای ساختمان ها به تدریج بر روی خیابان ها پیش آمدند تا جاییکه عملادست دادن از پنجره های دو خانه ای مقابل هم ممکن شده بود. شهرهای اروپایی اساساً در اوآخر قرون وسطی و اوایل دوره ای رنسانس بیش از حد متراکم شدند. این تراکم به علت محدودیت فضای رشد شهر در اثر وجود سیستم دفاعی غیرقابل انعطاف بود.

فضای بازار:

انواع فضاهای تجاری هم در شهرهای طراحی شده و هم در شهرهای با رشد طبیعی وجود داشت: نخست فضای باز مختص بازار که معمولاً در مرکز شهر یا در نزدیکی آن قرار داشت، دوم منطقه ای تجاری در قسمت عریض تر خیابان اصلی شهر. دو نوع فضای تجاری دیگر را در شهرهای با رشد طبیعی میتوان نام برد: گسترش افقی خیابان اصلی و هم چنین میدانی در کنار دروازه ای شهر. در شهرهای از پیش طراحی شده با ساخت شترنجی منظم میدان بازاریش از همه به چشم میخورد. شکل کلی این میدان در شهرهای از پیش طراحی شده، اساساً فضای خالی در یک بلوک شبکه ای شترنجی است که از چهارسو توسط خیابان هایی احاطه شده است. مکان منطقی دیگر برای توسعه ای تجارت بالا فاصله پس از ورود به شهر در کنار دروازه بود.

دو نمونه از شهرهای قرون وسطی:

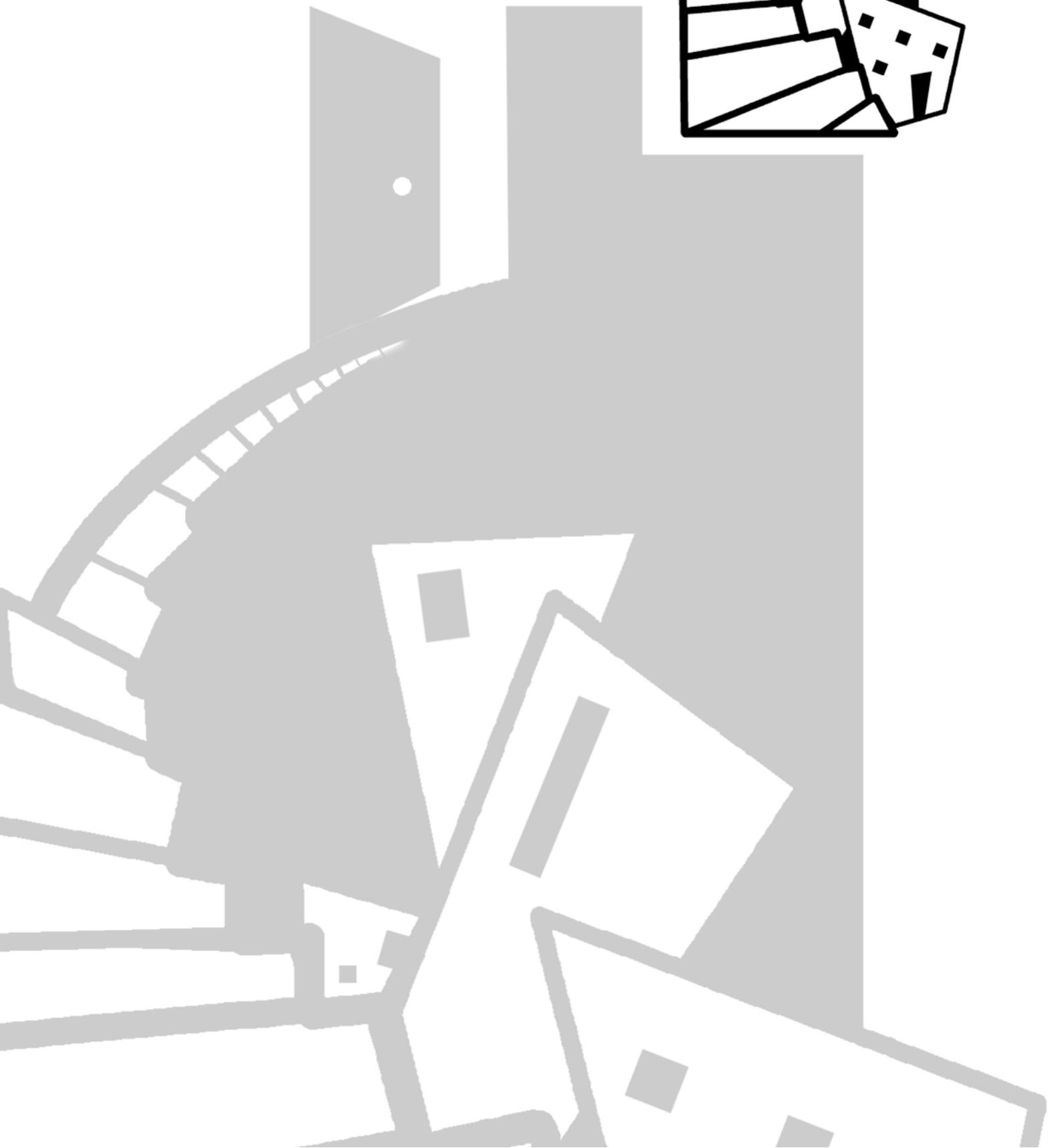


شهر بث^۱



شهر برآگا^۲

بخش معماری



طراحی و نورپردازی ویترین فروشگاه ها

از نظر کاربرد عملی ، از جایگاه ویژه ای در میان عناصر تشکیل دهنده فضا برخوردار است. بدون نور هیچ فرم ، رنگ یا بافتی وجود ندارد. اولين وظيفه نور ، روشن کردن فضا و فرم های ساختمانی است و اين که امكان زندگی ، حرکت و فعالیت را برای استفاده کننده فراهم کرده ، با سهولت سرعت و دقیق بتواند به انجام امور روزمره بپردازد. در طراحی معماری ، سعی می شود از نور طبیعی روز بهترین استفاده ممکن به عمل آید و از نور مصنوعی ، به عنوان مکمل در ساعت دیگر شبانه روز استفاده شود. نورپردازی فضا ، با توجه به ویژگی های معماری فضا ، نیاز استفاده کننده و ایجاد کیفیات بصیری مناسب در فضا انجام می گيرد. اجسام نورانی و روشن ، به طور طبیعی توجه ما را به خود جلب می کنند. این اصل ، کاربرد زیادی در نورپردازی فضاهای دارد و از این طریق عناصر و بخش های مهم فضا مورد تأکید قرار می گيرند.

۱،۱ انواع چشممه های نور :

نور زاینده طبیعت است. نور خورشید ، با اهمیت ترین چشممه نور (طبیعی) برای حیات است. از آنجایی که انسان به نور بیشتری ، از نور طبیعی نیاز دارد تولید نور مصنوعی را نیز فرا گرفته است. شناخت تفاوت بنیادی میان نور طبیعی و نور شب ساخت سرآغازیست برای شناخت چشممه های نور. چشممه های نور طبیعی از درون طبیعت منشا می گیرند و انسان بر آنها کنترل ندارد. این چشممه ها ، نور خورشید ، ماه ، ستارگان ، منابع گیاهی و حیوانی مختلف ، نور حاصل شده از انرژی تشعشعی و البته آتش را شامل می شوند.

۲،۱ انواع نورپردازی فضاهای :

نورپردازی فضا ، به سه روش انجام می پذیرد :

- نورپردازی و روشنایی عمومی
- روشنایی موضعی
- روشنایی مرکز

روشنایی عمومی ، از طریق توزیع متوازن نور طبیعی یا مصنوعی در کل فضا انجام می گیرد. این

آسیه حقوقی
سالومه حیدری
دانشجوی کارشناسی معماری

چکیده :

این مقاله بیانگر نورپردازی بی نقص در ویترین و قفسه های فروشگاه می باشد. همانطور که می دانیم اصلی ترین و پرمخاطب ترین قسمت یک فروشگاه ویترین آن است. بنابراین نورپردازی این قسمت از فروشگاه اهمیت فراوان دارد. در بخش ۱ این مقاله تعریف نور و انواع نورپردازی و چشممه های نور مورد بررسی قرار گرفته است. در بخش ۲ نورپردازی فروشگاه ها توضیح داده شده که جهت نمونه موردی فروشگاه لوازم آرایشی و بهداشتی مورد تحلیل قرار گرفته و در نهایت در بخش آخر روش های صحیح نورپردازی ویترین مشخص گردیده است.

مقدمه :

نورپردازی ابزار پرقدرت و چند منظوره طراحی به شمار می رود که به منظور بهبود وضعیت بنا و زندگی بخشیدن به آن ، به طرق مختلف قابل استفاده است. نورپردازی افزون بر این که یک ضرورت علمی است و نور را برای مقاصد کاربردی به خدمت می گیرد ، می تواند مناطق و نقاط تمرکز به وجود آورده تا ضمن استفاده درست از ابعاد یک فضا ، توجه را به یک ویژگی معماری جلب کرده و یک عنصر دکوراتیو به محیط بیفزاید- با ایجاد الگویی مناسب ، بر جسته کردن یک سطح جالب توجه و یا با اجرای افه های پرهیجان از طریق بازی نور و سایه.

نور می تواند پدید آورنده درک ما از فضا و حجم و یا گرما و صمیمیت باشد. نور می تواند به عنوان تقویت کننده یک بیان معماری استفاده شود و بر تنشیات تاکید کند. برای مثال ردیفی از ستون ها می توانند با نورپردازی بالا تاب به وسیله منابع نور باریک ، بلندتر به نظر رسند.

۱ . تعریف نور :

نور ، یکی از مهمترین عوامل کیفیت ، پویایی و سرزندگی فضای معماری است. هم از نظر مفاهیم کیفی و سمبولیک و هم



هنری و شبیه به نورپردازی دکور صحنه ها است. دومین نقش مهم نورپردازی در فروشگاه ها روشن ساختن اجناس است. در موفق ترین طراحی فروشگاه ها، پیش از آن که ویژگی بارز اجناس را بنمایانند، روشنایی همه‌ی آنها را تامین می‌کنند. این یک واقعیت است، خواه فروشگاه با روشنایی کلی و خواه با کاربرد نمایشی.

سومین وظیفه با اهمیت نورپردازی در فروشگاه ها به هیجان درآوردن و برانگیختن مشتریان است. هیجان انگیزی قسمتی از مضمون طراحی است و نقش نورپردازی در آن می‌تواند اساسی باشد. برخی از روش های به هیجان آوردن مشتریان به شرح زیر می‌باشد:

نورپردازی دراماتیک اجناس، به ویژه ویترین ها استفاده از نورافشان هایی که مدلشان مضمون عماری را تقویت می‌کند. استفاده از تکنیک های نورپردازی عماری مانند کنج سقفی و دیوارتابی برای بیان و تقویت عناصر طراحی یا عماری

بهره گیری از تکنیک های نورپردازی بسیار ویژه مانند فیبرهای نوری، نورپردازی تئاتر، چراغ های رنگی متغیر و چراغ های متحرک برای اثری بخشیدن به فضا و ایجاد تاثیرات نورپردازی تماسایی

چهارمین نقش مهم نورپردازی در فروشگاه ها روشن ساختن نوع فعالیت فروشگاه است. برای مثال، استفاده از نورافشان های آویز مدل دار محدوده فروش شیوه ای کلاسیک در طراحی نورپردازی بسیاری از فروشگاه ها است. این تکنیک افزون بر روش کردن عمل فروش، پشتونه ای برای مضمون فروشگاه و راه گشایی برای مشتریان است.

پنجمین و آخرین نقش نورپردازی در فروشگاه ها تقویت حس مشتریان از میزان قیمت و ارزش کالاهاست. نشان داده شده که این عمل باید با توازن دقیقی صورت گیرد. برای مثال، نورپردازی یک فروشگاه جنس های ارزان باید ظاهری غیر گران داشته باشد، و گرنه ممکن است مشتبه احساس دیگری از آن مکان پیدا کنند. بسیاری از خواربار فروشی ها از

نور کل فضا را در حد نیاز روشن می‌کنند در این روش سعی می‌شود از ایجاد گوشه های تاریک با ورود نور خیره کننده جلوگیری گردد.

با توجه به این که روشنایی عمومی پاسخگوی همه نیازها نیست از نورپردازی موضعی برای تامین نور فعالیت های خالص استفاده می‌شود. این نور معمولاً قابل تنظیم است، باعث تقسیم فضا و تنوع روشنایی فضا می‌شود، بر جذبیت فضا می‌افزاید و با روشنایی عمومی فضا، ترکیب و هماهنگ می‌گردد.

از روشنایی مرکز برای ایجاد یک نقطه کانونی، مورد تأکید در فضا استفاده می‌شود. ریتمی از نورهای مرکز ضمن ایجاد روشنی و تاریکی یکنواختی فضا را برابر می‌بند.

۲. نورپردازی فروشگاه ها :

فروشگاه ها از هر نوع دیگر ساختمان بیشتر از نورپردازی بهره می‌برند. چیزی که استفاده کنندگان و مشتریان ارزش آن را می‌دانند. در بیشتر موارد فروشگاه هایی که نورپردازی تابناک تری استفاده می‌کنند نسبت به فروشگاه هایی که نور کمتری آن ها را روشن می‌کند موفق ترند. نورپردازی فروشگاه ها افزون بر روشن ساختن محصولات برای فروش آن ها، نقش قابل اهمیتی در طراحی و سبک یا شکل گیری مضمون فروشگاه بازی می‌کند.

اولین، و به اعتقاد برخی با اهمیت ترین نقش نورپردازی در فروشگاه ها جذب نگاه ها به سمت خود است. به طور طبیعی نورپردازی از طریق درخشش و تلالویی که سیستم های نورپردازی ایجاد می‌کنند به این مهم دست می‌یابد، ولی تاثیر آن به خصوص در فروشگاه ها چشم گیر و با اهمیت است. برای مثال، در طراحی نورپردازی یک خواربار فروشی تاللو ناشی از لامپ های فلورسنت چشم مشتریان را جذب می‌کند و به آن ها نشان می‌دهد که فروشگاه برای خرید باز است. در دنیای پر رقابت تجارت، فروشگاه ها باید ظاهر خود را با استفاده از نورپردازی های پر شورتر مانند نورهای متحرک و نورهای رنگی و نورافشان های جذاب به نمایش در بیاورند تا توجه مشتریان را جلب کنند. پنجره های فروشگاه ها موقعیت بسیار بالاهمیتی را به وجود می‌آورند که نورپردازی آن ها یک فرم

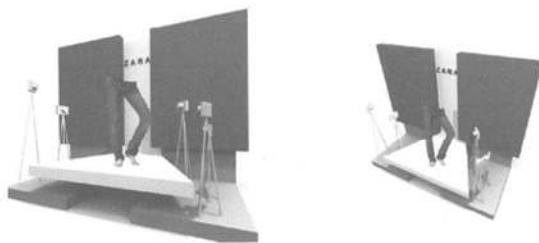


پسند و گاهی ویترین خلوت با ارائه چند محصول خاص و محدود.



۱) ویترین خلوت با ارائه چند محصول خاص
۲) ویترین خلوت با تنوع رنگ

۲. مورد دیگر که امروزه بسیار مورد توجه فروشنده‌گان قرار گرفته، گنگ بودن ویترین است. این گنگ بودن حس تعليق را در بيننده ايجاد کرده و حس کنجهکاوي ، مشتری را وادار می کند که وارد مغازه شود.



۳) ویترین گنگ و مبهم

۳. نورپردازی متمرکز روی محصولات ، استفاده از عناصر تزیینی در ویترین ، ايجاد يك هارمونی رنگی و يا تضاد متناسب می تواند به جذابیت ویترین کمک کند.

۴. رنگی خنثی در محیط کمک می کند يك محصول رنگی بسيار خودنمایی کند و نورپردازی بر آن تاكيد کننده می باشد.

۱,۳ نمونه موردی (چیدمان فروشگاه های لوازم آرایشي و بهداشتی)

لامپ های مهتابی ساده بدون پوشش استفاده می کنند تا هم صرفه جویی کرده باشند و هم پایین بودن قیمت ها را نشان بدھند.

تحقیقات اخیر نشان می دهد که نورپردازی طبیعی در فروشگاه ها میزان فروش را به طور چشم گیری بالا می برد در صورتی که طراحی فروشگاه اجزه دهد بهتر است نور طبیعی را از طریق نورگیری های ساده یا حالت های پیچیده تر معماری بیافزاید.

تفاوت های عمدہ ای که میان فروشگاه ها و انواع دیگر ساختمان ها وجود دارد این است که نمایش اجناس در آن ها معمولاً بیشتر در صفحات عمودی است تا در صفحات افقی. به همین خاطر شیوه های نورپردازی باید از ايجاد فروتاب های متمرکز خودداری کنند- مگر آنکه وظیفه دیداری ویژه ای در صفحه افقی وجود داشته باشد- فروتابی کلی فلورسنت نور کافی را برای ايجاد نور عمودی مناسب فراهم می آورد. در حالی که فروتاب های دارای لامپ های التهابی یا فلورسنت کم حجم بیشتر فروتاب متمرکز تولید می کنند.

۳. چیدمان و طراحی ویترین :

اساسا ویترین قسمتی از مغازه به شمار می رود که برخی از محصولات در آن به نمایش در می آید که هم مشخص کننده نوع فعالیت مغازه است و هم به جلب مشتری کمک می کند. چگونگی طراحی ویترین به امکاناتی که پلان مغازه در اختیار طراح می گذارد و همچنین به موقعیت آن بستگی دارد. اینکه مغازه داخل يك پاساز قرار گرفته یا به صورت منفرد ، بر خیابان است ، عواملی هستند که در طراحی ویترین تاثیرگذارند.

ویترین هر فروشگاه جدا از معرفی بخشی از محصولات آن فروشگاه ، معرف شخصیت و خصایص آن فروشگاه است. ویترین هر فروشگاه می تواند به مثابه قابی از طلا باشد.

معمولًا چند روش در طراحی ویترین وجود دارد که به سياست فروش عامل آن مرتبط است و باعث منحصر به فرد کردن ویترین می شوند که عبارتند از :

۱. گاها فروشنده ویترین
- شلوغ با ارائه محصولات متعدد با تنوع رنگ را می



۴. با توجه به فروشگاه احتیاج به یک رنگ ثابت برای ویترین، پاکت های خرید و حتی قاب آبینه که بسیار واجب است و... دارید.



۶. دسته بندی اجنس و اجتناب از شلوغی ویترین

۵. ویترین را به یک مارک لوازم آرایشی یا یک عطر خاص اختصاص دهید.

۶. ویترین شلوغ فراموش شود.

۷. باید طوری ویترین را ترتیب دهید که بیننده یا خریدار را به داخل معازه بکشانید.

۸. پوسترهاي مارك هاي آرایشي و عطرها بهترین دکور با پس زمینه اي که به رنگ انتخابي هم خوان باشد هستند.

با توجه به موارد ذکر شده در بالا جهت طراحی و تزیین ویترین باید به این نکته اشاره کرد که نورپردازی ویترین ها در فروشگاه های لوازم آرایشی بهداشتی حائز اهمیت فوق العاده ای است. بدین منظور از لامپ های هالوژنی با نور سفید رنگ در بالای قفسه ها و یا حتی

پوسترهاي تبلیغاتی به صورت متمرکز و نقطه ای می توان استفاده کرد. نور

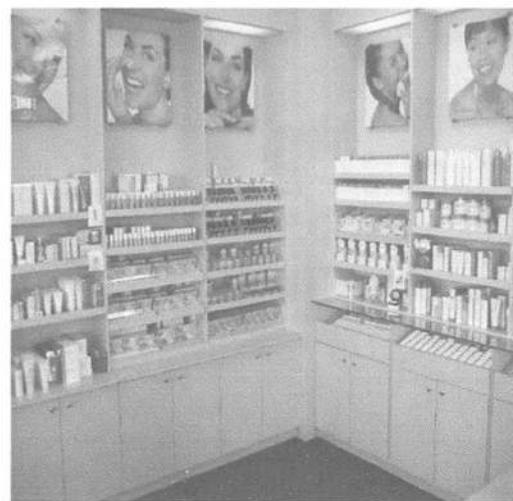


۴) ویترین با نورپردازی متمرکز

فروشگاه های لوازم آرایش همانطور که پیداست بیشتر مورد توجه خانم ها قرار می گیرد پس باید از روحیه خرید آنها باخبر باشیم و بدانیم چگونه در اوج مرتبی همه چیز را برای بهتر دیده شدن کجا و چگونه قرار دهیم.

برای پیدا کردن شی مورد نیاز با بهترین حالت باید موارد زیر را رعایت کنیم :

۱. قابل دیدن بودن اجنس اما در مرتب ترین حالت
۲. دسته بندی از نظر جنسیت مواد مثل کرم های صورت، کرم های دور چشم، کرم های با مارک



۵) استفاده از رنگ و چیدمان مناسب با روحیه خانم های متفاوت و...

۳. از شلوغ کردن ویترین و طبقات بپرهیزید زیرا بیننده به دنبال شی مورد نظر خود گیج می شود و از خرید پشیمان یا فروشنده را کلافه می کند.

لوكس نمودن محیط ویترین بیش از نور سفید کارایی و تاثیر دارد.

بسته به نوع محصول عرضه شده در فروشگاه می توان نسبت به انتخاب مدل ویترین فروشگاه اقدام کرد. در اکثر مواقع و در فروشگاه های لباس و پوشاک ، تنوع انتخاب با در نظر گیری قدرت مالی ، متفاوت است. مدل های یک ویترین شیک آنقدر بی حد و حصر است که گاهی برگزیدن یکی از آنها به دغدغه‌ی اصلی تبدیل می گردد. اما برای ساده تر کردن این انتخاب به شما چند پیشنهاد خواهیم داد :

- یک ویترین خوب می بایست مساحت معقول نسبت به ابعاد و مساحت کل فروشگاه را به خود اختصاص دهد.

- عمق در ویترین مسئله‌ی حائز اهمیتی است. به شما پیشنهاد می کنیم ، اگر فروشگاهی با مساحت و متراز کم در اختیار دارید ، برای ویترین خود دیوار تعییه نکنید. به عبارتی دیوار پشت ویترین در فروشگاه های کوچک باعث می گردد فضای داخلی فروشگاه کوچک تر به نظر برسد. شما می توانید با ایجاد یک لژ کوتاه در ویترین و در معرض نمایش گذاشتن فضای داخلی فروشگاه از بیرون ، محیط را دلیازتر از آنچه هست نشان دهید. در مقابل و برای جلوگیری از افت زیبایی و گیرایی ویترین در طرح فوق ، از دیواره های کناری ویترین استفاده کنید.

از بهترین گرینه های زیبا سازی دیواره های ویترین ، می توان به استفاده از دیوارپوش های مصنوعی بالاخص سنگ های آرت اشاره کرد که در رنگ ها و بافت های متنوع در حال عرضه می باشند. نوع نصب آن نیز بسیار آسان می باشد. با نورپردازی بسیار ساده ، می توان جنس و پستی و بلندی های این نوع نما را بسیار فریبینده جلوه داد. یکی از بهترین روش ها برای ایجاد جذبه در نمای ویترین ، استفاده از قاب در نمای کلی فروشگاه می باشد.

استفاده از پروفیل های از پیش آمده در انواع متنوع برش و خم که غالباً بهترین جنس آن فرانسوی است می تواند نمای ویترین را مانند عکسی در قاب به نمایش بگذارد. دیگر به ندرت شاهد آن هستیم که فروشگاهی پس از نوسازی

این فروشگاه ها باید به گونه ای باشد که خریدار رنگ های واقعی مواد آرایشی را به خوبی تشخیص دهد و رنگ نورها مانع برای سردرگمی خریدار جهت انتخاب رنگ مورد نظرش نباشد.

۴. نورپردازی ویترین :

نورپردازی یکی از مهم‌ترین عوامل در جذب مشتری است. جاسازی خوب اشیا و نورپردازی که عدم استفاده از نور مستقیم انجام شده توجه مشتری را جلب خواهد کرد.

باری نورپردازی یک ویترین ، تاکید بر این نیست که می بایست به نحوی نور را تاباند که کل ویترین و درون آن نورانی و کاملاً روشن گردد. اتفاقاً و برخلاف تصور ، ویترین های پرنور و روشن ، شما را به هدف اصلی خود که همان جذب مشتری است نائل می کند.

با آنکه استفاده از لامپ های هالوژن ، زمان زیادی است که به بازار دکوراسیون و طراحی راه پیدا کرده ، اما آنچه به ندرت شاهد آن هستیم تکنیک پرتاب نور می باشد. پرتاب نور به وسیله‌ی منعکس کننده های نوری می باشد که وظیفه‌ی هدایت نور در یک یا چند شعاع مشخص را دارند. به زاویه‌ی تابش می بایست شدت نور را نیز افزود. نور یک لامپ هالوژن که زاویه بالا به پایین تابیده می شود را می توان با انتخاب زاویه‌ی تابش مستقیم روی کالا و محصول درون ویترین آن را از سایر متعلقات درون ویترین متمایز کرد ، تابش مستقیم بدین معنا که تا حد امکان سعی شود خط نور در یک زاویه بسته به محصول تابانده شود و از تابش نور به صورت باز و پراکنده جلوگیری به عمل آید. این تکنیک باعث می گردد در حاشیه‌ی پوزیشن مورد نظر برای تاباندن نور ، نوعی تاریکی بوجود آید. همین مسئله باعث بارز شدن هر چه بیشتر محصول و به رخ کشیدن آن در نگاه می گردد. استفاده از نور ملایم به دلنشیں کردن ویترین کمک به سزاگی خواهد کرد. نور زرد و سفید از رایج ترین رنگ هایی است که در حال استفاده در اغلب فروشگاهها می باشد اما نور زرد برای



از شیشه های سکوریت خالی برای نمای کلی فروشگاه استفاده کنند. این بدان معنا نیست که عمر نمای سکوریت به پایان خود نزدیک می شود. اما به دلیل فرآگیر شدن استفاده مردم از نمای تمام سکوریت، جذابیت آن رو به زوال است و برای ایجاد حس کنجکاوی عامه‌ی مردم کمی قدیمی شده است.

جدول ۱-۴. چراغ های مناسب انواع فروشگاه ها

انواع چراغ ها	
فروشگاه ها	نوع لامپ
سوپر مارکت	فلورسننت-مهتابی
پوشак	هالوژن
لوازم خانگی	فلورسننت-مهتابی
آرایشی-بهداشتی	هالوژن
کتاب فروشی	فلورسننت-مهتابی

جدول ۲-۴. روش های نورپردازی انواع قفسه ها

نوع نورپردازی	
چیدمان	نورپردازی
قفسه های دیواری	متمرکز و کانونی
ویترین های عمودی	فروتاب های غیر متمرکز
ویترین های افقی	فروتاب های متمرکز

جدول ۳-۴. رنگ مناسب نورپردازی

نحوه و رنگ نورپردازی		
ویترین ها بر اساس تنوع فروشگاه ها	رنگ نورپردازی	نحوه نورپردازی
سوپرمارکت	سفید	نورپردازی ارزان-عمومی
پوشак	زرد	روشن و شاد-تمرکز روی اجسام توسط نورافشان ها
لوازم خانگی	سفید	نورپردازی کلی و عمومی غیر دراماتیک
کتاب فروشی	سفید	نورپردازی کلی و عمومی غیر دراماتیک
آرایشی بهداشتی	سفید و زرد	روشن و متناسب با روحیه خانم ها
مبل فروشی	زرد	گنگ بودن ویترین با نورافشانی روی یک مبل-ایجاد فضای رازگونه و خاص



نتیجه :

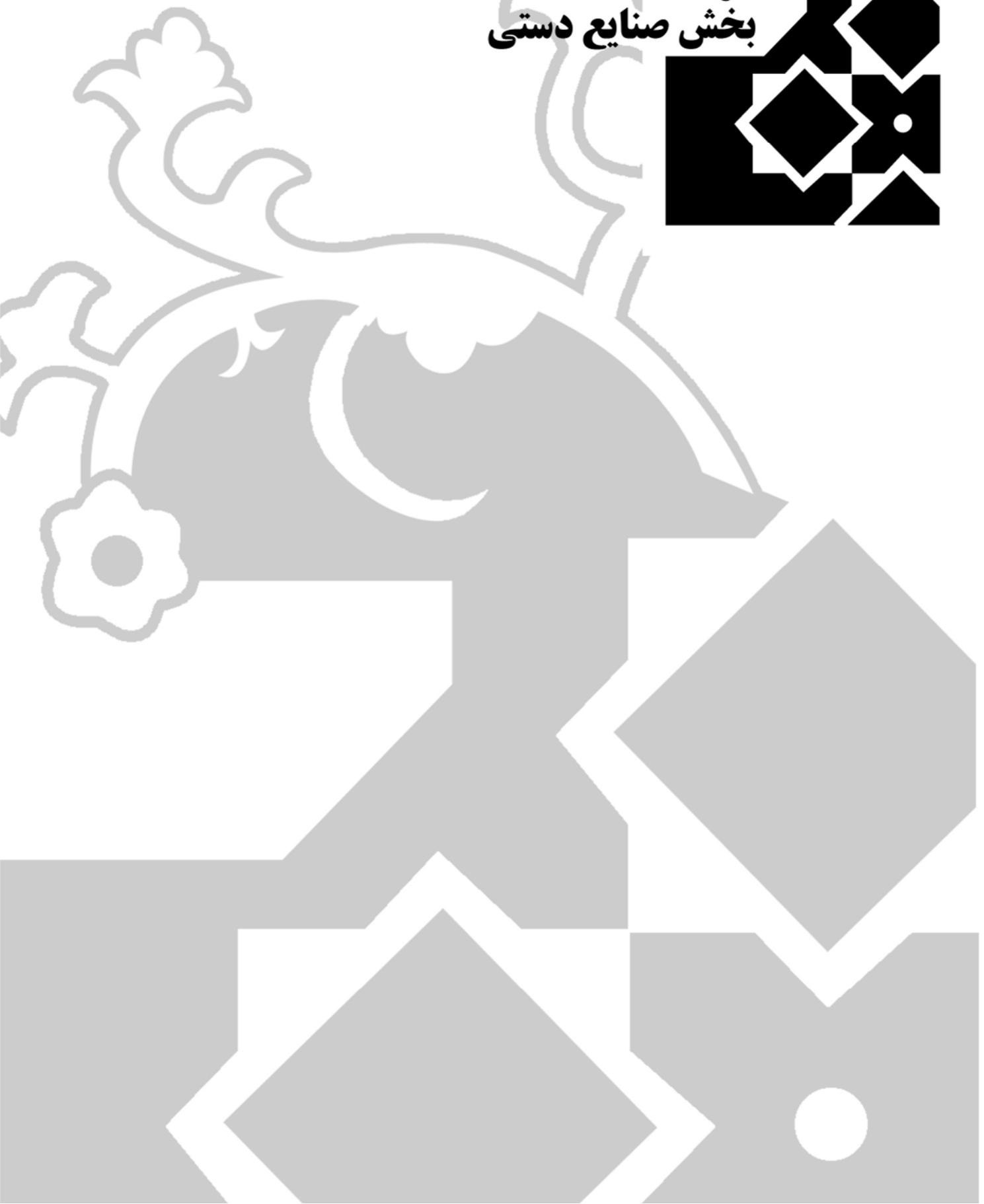
نکته اصلی در یک نورپردازی موفق و خلاق ، فهم چگونگی کنترل ماهرانه آنچه نور داده می شود و آنچه در سایه می ماند است. یک شی سه بعدی ، بسته به زاویه ای که نور بر آن می تابد در هر یک از وجوده خود ، حجم متفاوتی از برخورد نور را تجربه خواهد کرد. همین ترتیب نور و سایه هست که استنباط ما از اشیاء سه بعدی را ممکن می سازد. هر منظره ای که به وسیله ترکیبی از نور و سایه حاصل آید بسیار جالب توجه تر از منظره ای است که یکدست و کامل روشن شده است.



7) اجتناب از شلوغی ویترین

فهرست منابع :

- خان محمدی، محمد علی، مبانی طراحی معماری (اجرا آزمایشی)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی، ۱۳۸۳،
ستوری، سالی، «نورپردازی بی نقص (بخش اول)» هنر معماری، شماره ۱۴، ترجمه اشکان جیهوری، صفحه ۳۴، ۱۳۸۸
کالن، مارک، مبانی طراحی نورپردازی، ترجمه محمد احمدی نژاد، اصفهان، خاک، ۱۳۸۵



بسته بندی محصولات

این ارتباط مخاطب، بدون هیچ واسطه‌ای با آن روبرو و مواجه می‌شود. مردم برای خرید کالاها به فروشگاه‌ها مراجعه می‌کنند و ناخواسته آثار هنری طراحی بسته بندی را می‌بینند و با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند. پیام نهفته در آن‌ها را ادراک کرده و تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند و بر اساس آن تصمیم گیری می‌کنند. بسته بندی به سبب محافظت از محصولات در مقابل صدمات و خرابی، موجب کم شدن ضایعات می‌گردد. ضمن این که این امر سبب کاهش آلودگی‌ها و بیماری‌ها شده و می‌تواند از جهاتی به محیط زیست یاری رساند.

در حال حاضر، بسته‌ها اطلاعات مفیدی دربارهٔ محتویاتشان به مصرف کنندگان ارایه می‌دهند. مراجعین به فروشگاه‌ها با حال و هوای همیشگی از طریق

رنگ و تصویر آن‌ها آشنا می‌شوند، هم چنین به وسیله اطلاعات مکتوب درج شده، آگاهی‌های مفیدی دریافت می‌کنند. آگاهی و اطلاعات دربارهٔ نوع محصول، فواید و کارایی آن، کمیت و کیفیت آن، تولید کننده و کشور ارایه دهنده و بسیاری

نکات قابل توجه و ویژه‌ی دیگر کسب می‌کنند. صنعت بسته بندی هم اکنون به عنوان یک هنر پیشرو و راهبردی، باعث پیش‌برد و شکوفایی ارایه محصولات شده است.

بسته بندی هنر، علم و صنعتی پویا است که کالاها را در مقابل محیط بیرونی و بلعکس حفظ کرده و به بهینه کردن حمل، نگهداری و مصرف آن یاری می‌رساند. هم چنین بسته بندی

سید محمد خلیل اثنی عشر
عضو هیأت علمی دانشکده هنر و معماری
دانشگاه شیراز

در بدو امربه مقوله و فرآیند بسته بندی و ساختارهای مختلف آن به عنوان یک عامل اجتناب ناپذیر در رائمه‌ی محصولات صنایع دستی می‌پردازم:

بسته بندی یک مولفه‌ی مهم و لاینفک در زندگی بشری است. این آمیزه هنر و صنعت که از دیر باز با بشر همراه بوده، به صورت قابل توجهی در یکی دو قرن اخیر سیر تکاملی قابل توجهی را پیدا کرده است. دنیای رنگارنگ و جذاب بسته‌ها، از یک طرف موجب رشد و توسعه اقتصادی است و این امر از جانب دیگر باعث بهره مند شدن، از وجود و گستره‌ی کالاوهنجنین عامل نگهداری، محافظت و ماندگاری کالاها در این حیطه و افزایش روند چشم گیر جذابیت، آنها می‌گردد.

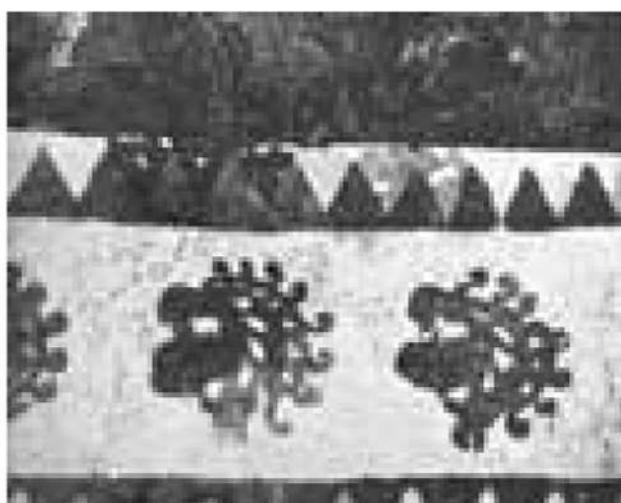
بسته بندی نماینده و پیام‌رسان پدید آورندگان کالاهاست. در واقع

بسته بندی روح محصول و ارایه دهنده شخصیت سازنده‌ی آن است.

در این مجموعه، بسته بندی مرتبط با صنایع دستی، هم جواری گستره‌ی هنرهای تجسمی - کاربردی مثل گرافیک، طراحی صنعتی و غیره در کنار لطف طبع شعر

گونه محصولات صنایع دستی منجر به پدید آمدن یک ترکیب بسیار دل پسند و پر طراوت خواهد شد.

از دیگر وجوده اشتراک هنرهای کاربردی چون گرافیک، مجسمه سازی، طراحی صنعتی و معماری و هم اینطور بسته بندی، سه بعدی بودن آن‌ها است. در



حفظ احتوای از خرابی و آلودگی
یک بسته بندی مناسب باید بتواند کالاهای را برای مدت مطلوب از عوامل مخرب و آلاینده‌های محیطی حفظ کرده و در کلیه مراحل توزیع، حمل و نقل و انبارداری از هنگام تولید تا زمان مصرف، حفظ و نگهداری کند.

حفظ کالاهای از تخریب و آلودگی‌های مختلف یکی از شاخصه‌های مهم در طراحی بسته بندی و برنامه‌ریزی برای تولید آن دارد. به طور کلی در مواجهه یک کالای بسته بندی شده، نسبت به یک کالای فاقد بسته بندی، احساس آن که با کالایی سالم رو به رو هستیم را تشدید می‌کند. حفاظت در مقابل خرابی و آلودگی‌ها برای کلیه کالاهای تولیدی یک وظیفه کلیدی است.

مواد پوشاننده بسته بندی
نوع پوشش، مواد و مصالح به کار رفته در بسته بندی‌ها، سهم بیشتری را در حفظ احتوای آن به عهده دارد. از این رو باید با دقت، حساسیت و بررسی همه جانبه‌ی تکنولوژی روز، نوع مواد و نحوه پوشش را باید به شکلی انتخاب کرد که ضمن برآورده کردن پسند و سلیقه‌ی مصرف کننده‌ی امروز از کالا نیز به خوبی محافظت نماید. گاهی ایجاد حفاظت از یک محصول با ایجاد خوشایندی و زیبایی در یک پوشش واحد و هم زمان میسر نیست. در این موقع از پوشش‌های متعدد و مختلف با کاربرهای متفاوت، استفاده می‌شود.

سهولت در حمل و نقل
حمل و نقل راحت‌تر و کم هزینه‌تر کالاهای در روند تولید، توزیع و مصرف یکی از اهداف و وظایف بنیادی و اصلی هر بسته بندی است. در واقع یک بسته بندی مطلوب باید بتواند کالاهای را در طول مسیر حمل به حالت اولیه خود حفظ کند.

باید از انواع مسیرهای نقل و انتقال محصولات تولیدی، آگاهی داشت تا با درنظر گرفتن شرایط حمل، بسته بندی کالاهای طراحی شود.
باید در نظر داشت که روند طولانی تولید تا مصرف محصولات چند بار و از چه طریقی جابجا می‌شود.

آنچه مسلم است، جلب نظر مصرف کنندگان، می‌تواند از همه چیز مهمتر باشد. چرا که

محتویات خود را به مصرف کنندگان می‌شناسد و آنان را به خرید ترغیب می‌کند.

در گذشته‌های دور استفاده از موادی چون کاغذ، شیشه، چوب، فلز و پارچه متداول بوده است. اما استفاده از مواد صنعتی به دلیل کثیر محصولات ارایه شده به بازار و رقابت شدیدی که در این میان شکل گرفت متأسفانه موجب رواج استفاده از این نوع مواد با بازیافت بسیار کند شد.

امروزه در صنعت بسته بندی، بالاترین تکنولوژی‌ها بکار نمی‌رود و این امر باعث تنوع و گستردگی این پدیده در حیطه‌ی ارایه محصولات مختلف شده است.

فواید بسته بندی

به طور کلی عملکرد بسته بندی را می‌توان به دو دسته کاربردی و ترغیبی تقسیم کرد. از جمله عملکردهای کاربردی می‌توان به حفاظت از احتوای و هم چنین تسهیل و کمک در استفاده از کالا، حمل، نگهداری و توزیع آن اشاره کرد.

جنبه‌های ترغیبی

جنبه‌های ترغیبی یعنی ایجاد انگیزه‌ی خرید و معرفی صحیح کالا است. این جنبه هویت کالا را مشخص می‌کند و بهترین تبلیغ برای محصولات است. طراحی بسته بندی فرایند چند جانبه و پیچیده‌ای است که اهداف پدید آورندگان کالا، نیاز مصرف کنندگان، عملکردها، فواید و وظایف از طریق بسته بندی آن محقق می‌شود.

بررسی جنبه محافظت در بسته بندی در طول روند تولید تا مصرف یک کالا مسیر طولانی و پر پیچ و خمی طی می‌شود. در این مسیر کالا با خطرات و حوادث مختلفی روبرو است که می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

- * ضربه‌های احتمالی
- * سرقت در وسائل آرایشی و بهداشتی
- * شکستن، آسیب دیدن و تخریب
- * خطر فساد
- * خطر تخریب در مواجهه با عوامل طبیعی و غیره

اشاره نمود.
در این بین مبحث سالم ماندن کالا در مسیر تولید به انبار و فروشگاه‌ها از شاخصه‌های بسیار پر اهمیت است.

منطقه ای را نیز نمایان سازد. در این باره نظریات متفاوتی مطرح است. یک دیدگاه، خواستار آن است که هویت ملی در همه جا دنبال شود و دیدگاهی دیگر بر روند عرضه کالا در کنار مبحث هویت به عنوان عامل تبلیغی، تاکید دارد.

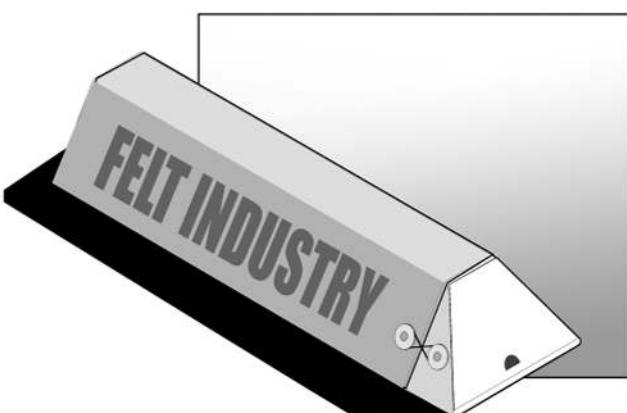
پیام رسانی در بسته بندی

هربسته، واسطه ارتباط طراح و تولید کننده کالا با مصرف کننده آن است. درساخت و طراحی بسته بندی باید پیام های طراح بسته بندی به استفاده کننده منتقل شود. ارتباط مردم با بسته بندی و کالا از میان پیام های مختلف بیش از همه چیز از طریق سه پیام اصلی و بنیادی برقرار می شود: درون بسته چیست؟

کمیت و کیفیت محتویات بسته کدام است؟ تولید کننده یا ضمانت کننده محصول چه کسی است؟

موارد مطرح شده در مقوله‌ی بسته بندی، بایسته هایی است که در ارتباط با محصولات صنایع دستی، مشخص کننده‌ی عواملی است که براساس اهمیت شامل موارد زیرمی باشد: پرداختن به مبحث پراهمیت بازیافت (recycle) در نوع مواد به کاررفته در بسته بندی این محصولات. این امر در واقع به معنای نگاه و توجه طراح به میراث عظیمی است که طبیعت برای ما به ودیعه گذاشته است.

توجه به مقوله‌ی هویت فرهنگی و منطقه‌ای در بسته بندی این نوع محصولات بسیار حائز اهمیت



است. این امر به نوعی خود شاخص ترین عامل نگاه به هویت فرهنگی است و این موضوع یعنی هم داستانی ذات محصول با پوشش خارجی است

عوامل توزیع در صورت هشیاری نسبت به راحتی مصرف کننده نهایی بیشتر از رفاه خود اهمیت می دهد.

ابعاد و اندازه بسته ها

ابعاد و اندازه بسته ها استفاده بهینه از فضا را در حمل و انبارداری میسر می سازد. این موضوع به این معناست که قرارگیری بسته ها بر روی هم در یک فضا می بایست مدد نظر قرارگیرد. برای حمل و نقل راحت تر و ارزان تر علاوه بر اندازه و وزن بسته نیز باید با محتوی بسته تناسب داشته باشد. بنابراین از بیش از حد بزرگ و سنگین کردن بسته ها باید پرهیز شود تا حمل آسان آن برای یک یا حداکثر دو نفر میسر باشد. مقدار کالا و حجم بسته نباید در حمل و نقل و نگهداری آن مشکل ایجاد کند.

حمل و نقل آسان، نه تنها برای مصرف کنندگان و واسطه های توزیع سهولت و انگیزه‌ی خرید ایجاد می کند، بلکه از طریق حفظ محتوی و پایین آوردن هزینه های سربار، حمل و نگهداری، منجر به کم شدن بهای تمام شده‌ی کالا و در نتیجه ارزان شدن و مورد استقبال بیشتر قرار گرفتن آن خواهد شد.

هویت بخشی به کالا

هویت یا تشخیصی که به طور آشکار یا نهان از بسته بندی یک کالا استنباط شود در ارتباط خریداران با آن کالا و جایگاهی که در عرصه فروش اشغال می کند، تأثیر اساسی دارد.

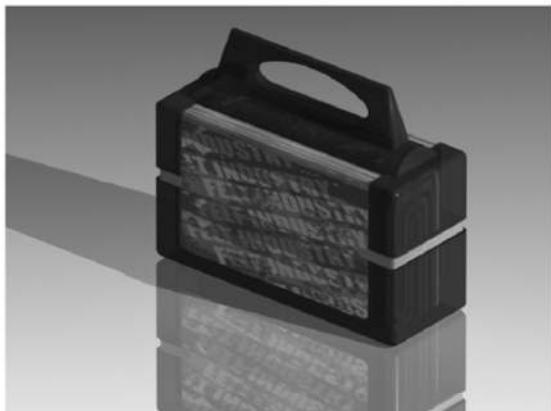
اولین ارتباط مصرف کنندگان با هر کالا از طریق همین هویت تعریف شده و هر چه عرضه‌ی هویت ارایه شده قوی تر و سریع تر باشد این ارتباط نزدیک تر و پایدارتر خواهد بود. در نتیجه استقبال از کالا و میزان فروش افزایش خواهد یافت.

بیش از هر چیز هویت ارایه شده در طراحی و ساخت بسته بندی باید با نوع هویت یک پارچه ممکن است نه برای محصولات یک تولید کننده بلکه برای پدیدآورندگان مختلفی که در یک کشور یا منطقه خاص به تولید می پردازنند، شکل گیرد. به عبارت دیگر همت تعریف شده برای محصولات علاوه بر آن که به معرفی خود آن کالا می پردازد، ممکن است در کنار آن هویت ملی یا

طرح بسته بندی C با بهره گیری از چوب پیشنهاد

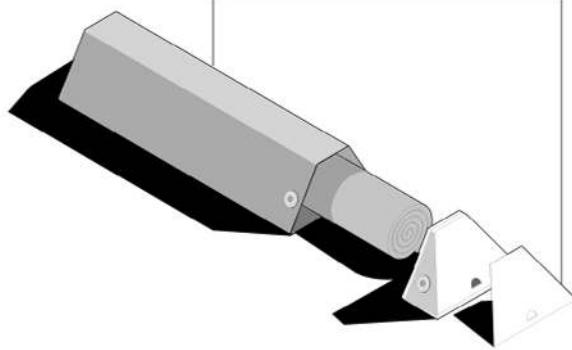


شده است . در این حالت نمد به صورت تاخورده درون این جعبه چوبی قرار گرفته و در آن به صورت کشویی بازوبسته می شود .



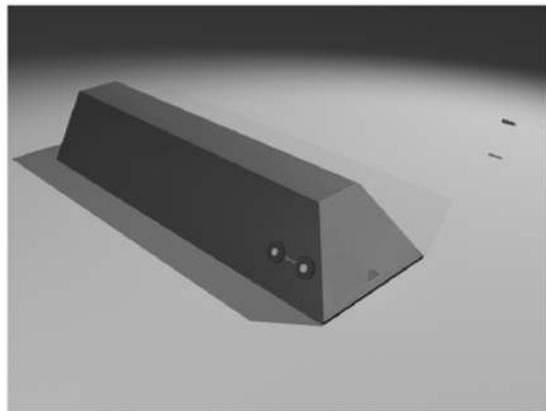
طرح بسته بندی A با استفاده از ماده PET که بهترین پلیمر در مقوله بازیافت می باشد پیشنهاد شده است. در این طرح نمد به صورت تا شده درون آن قرار گرفته و با تسمه ای محکم می شود . طرح بسته بندی B با استفاده از مقواهای ضخیم بوده و نمد به صورت لوله شده درون بسته قرار گرفته و دو قسمت آن به صورت اتصال با یک بند محکم با هم متصل می گردد .

آن چه مسلم است پرداختن به مقوله ی گرافیک روی بسته در این طرح ها صرفا جنبه ی نمایشی داشته و در طرح اصلی می بایست با توجه به بایسته های فرهنگی و هویت اقلیمی ارایه شود .



که در اینجا بسته بندی از دو طریق مولفه ی ساختار بسته بندی و عناصر گرافیکی بر روی آن می توانند به این مهم توجه نماید .

توجه به سایر موارد مانند چیدن جعبه های بسته بندی روی هم در فروشگاه ها و انبارها - حمل و نقل بسته ها از لحاظ در دست گرفتن صحیح آن (توجه به دستگیره مناسب) و هم چنین وزن بسته برای جابجایی و حمل آسان - در نظر داشتن مولفه ی ایمنی کالا از جنبه ی سالم ماندن آن در مسیر تولید تا مصرف .



نتیجه گیری نهایی :

باتوجه به موارد عنوان شده چند طرح به صورت پیشنهادی ارایه می گردد . با توجه به موارد ذکر شده، طرح های زیربا توجه به مولفه های عنوان شده، ارایه شده است که به شرح زیرمی باشد :



نگاهی به کاربرد رنگ قرمز در هنرهای سنتی و صنایع دستی ایران

مقدمه

«انسان تمامی دانش و تجربیات خود را در جهان هستی به وسیله دو عنصر «فرم» و «رنگ» کسب می کند. اشیاء موجود در طبیعت، ابتدا رنگ و سپس فرم آنها که از طریق چشم به مغز انتقال یافته است، قابل درک می گردد.» (نامی ۱۳۷۱، ۸۱) رنگ خون (قرمز) از نخستین رنگهایی است که بشر با آن آشنا شده است. و در کشورهای مختلف معتقد و مفهوم جداگانه ای دارد. در چین رنگ قرمز رنگ خوشبختی و شادمانی است در صورتیکه در آفریقای جنوبی رنگ سوگواری و عزا می باشد و در ایران نیز نشانه شادمانی است. در آیین و باورها، آداب و رسوم سنتی ما نیز رنگ قرمز نماد خوشبختی، سور و شادمانی است در در ایلات و عشایر و در جشن ها سعی بر آن است که زنان لباسهای قرمز رنگ پیوشنند به عبارتی دیگر رنگ قرمز را متراffد زیبایی می دانند. در رشته های مختلف صنایع دستی عامل رنگزای قرمز رنگهای طبیعی (معدنی، آلی) بوده و در ادبیات نیز به این رنگ اشاراتی شده است. برای بیان بهتر کاربرد رنگ قرمز در حوزه ایران، آنرا دسته بندی و شرح داده می شود.

اشکان رحمانی
مدرس دانشکده هنر معماری
دانشگاه شیراز



قرمز (صور اسرافیل ۱۳۷۲، ۱۱۱)

هنرهای سنتی (آیین ها و صنایع دستی به صورت مجزا بررسی نماید. ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه ای و میدانی و روش تحقیق توصیفی است.

واژگان کلیدی: رنگ قرمز ،
هنرهای سنتی ، صنایع دستی
، فرهنگ ، آیین



رنگ از قدیمی ترین عنصری است که چشم بشر با آن آشنا شده است . رنگ ها دارای طیف گسترده و وسیعی بوده که دیده شدن اجسام نیز بواسطه همین رنگها می باشند. رنگ قرمز از رنگهای اصلی ، در آثار هنرهای سنتی مناطق مختلف ایران به وفور یافت می شود.

این رنگ در هنرهای سنتی کشور ما گاهی به عنوان نماد و نشانه و گاهی به عنوان هویت بخشی آثار یک منطقه به شمار می رود. رنگ قرمز در رشته های مختلف صنایع دستی از جمله دست بافتها ، لباسهای محلی ، کاشیکاری ، نگارگری و... معنا و مفهومی جداگانه پیدا می کند.

این مقاله سعی می کند تا کاربرد رنگ قرمز را در حوزه ایران بويژه در

هنرهای سنتی (آیین ها و صنایع دستی به

صورت مجزا بررسی نماید. ابزار

گردآوری اطلاعات کتابخانه ای و میدانی و روش تحقیق توصیفی است.

هنرهای سنتی:

۱- صنایع دستی

الف. دست بافته ها : رنگ قرمز مورد استفاده در دست بافته های ایران معمولاً از ریشه ماده رنگزای گیاهی «روناس» و حشره ای به نام «قرمز دانه» بدست می آید . عمر گیاه روناس عامل مهمی در رنگ آمیزی است و هرچه عمر آن کمتر باشد رنگ روشن تر و شفاف تری خواهد داشت و روناس هفت ساله رنگ ارغوانی و لاکی تیره خواهد داد و دندانه نیز تاثیر زیادی در بدست آوردن رنگ قرمز خواهد داشت کم و زیاد شدن آن موجب تغییر رنگ خواهد بود. در بعضی از استانها فقط از ریشه روناس و در بعضی مناطق از قرمز دانه استفاده می کنند و همچنین از قرمز دانه می توان رنگ قرمزتری بدست آورد و شاخصه شناسایی دست بافته های بعضی از مناطق همین رنگ است. «کاربرد قرمز دانه در فارس رواج ندارد و فرشهایی که با قرمز دانه رنگ شده باشد کاملاً استثنایی است.»(پرهام ۱۳۶۴، ۵۷) این رنگ غالباً رنگ در میان دست بافته های ایلات و عشایر بخصوص ایلات بختیاری ، شاهسون ، قشقایی ، ترکمن و... می باشد و دلیل انتخاب رنگ قرمز به عنوان رنگ پایه و اصلی سازگار بودن آن با طبیعت اطراف زندگی و ایجاد حرک و پویایی است که از خصوصیات ذاتی عشایر است.



گلیم قشقایی با رنگ زمینه قرمز

ج. سفالگری: در هنر سفالگری برخلاف دیگر رشته های صنایع دستی که با افزودن ماده ای محصول نهایی به رنگ قرمز تبدیل می شود خود ترکیبات و محلی که گل سفالگری از آن استخراج می شود باعث قرمز شدن رنگ سفال می گردد. این گمنه از سفالها از ایران باستان تا به امروز رواج داشته است که به عنوان مثال به دو نمونه آن



کمال الدین بهزاد ترسیم شده است.» نگارگر عارف ایرانی مبتنی بر فرهنگی سراسر رنگ و نور به صورتگری عالم و آدمی دست می زند که در آرزوی تبدیل مس وجود به زری ناب کیمیاگری می کند و حتی آنگاه که به دست هنرمند بزرگ چون کمال الدین بهزاد میل به صورتگری جهان واقع می زند» (بلخاری ۱۳۸۶، ۱۷۰) رنگ قرمز از رنگهای اصلی نگارگری و تذهیب در مکاتب نگارگری بوده است. «رنگ های غالب در اثر گریز حضرت یوسف و زلیخا اثر کمال الدین بهزاد هیجان انگیز و مواجند که گویی طلبی سرخ و سوزان را در گریز یوسفی سبز پوش از شهوت سرخ زلیخایی فریاد میکشند و این شهوت سرخ را سرخی جامه زلیخا تصویر می کند.» (بلخاری ۱۳۸۶، ۱۶۰)



نماینده از ایران و پاکستان

شیشه گری: اساس بدست آمدن شیشه های رنگ قرمز با اضافه نمودن اکسید عناظر و واسطه فلزی نظیر اکسید آهن ۳ (فریک) و یا اکسید مس و یا اکسید سلینیم به مذاب شیشه است که فلزات مختلف با ظرفیت های یکسان یا مختلف رنگ های متنوع تولید می کند.

۵. لباس های محلی : نوع زندگی افراد ارتباط مستقیمی با رنگهای انتخابی دارد و زندگی عشاير



اشاره میشود. « در هزاره پنجم پیش از میلاد در سیلک سفال دست سازی تولید می شده که سطح یک نوع از این سفال سیاه و سطح نوع دیگر قرمز رنگ است. » (پوپ ، ۱۷) سفال منطقه کلپورگان سیستان بلوچستان به لحاظ نوع ترکیبات گل آن قرمز رنگ است. که امروزه رواج دارد.

د. نگارگری و هنرهای کتابت: هنرمند نگارگر ایرانی برای بدست آوردن رنگ قرمز از ماده معدنی به نام شنگرف استفاده می کند از رنگ قرمز نه فقط به عنوان یک رنگ جسمی و مادی بر روی طرح و نقش بهره می برد بلکه برای بیان دیدگاههای عرفانی خود که بر گرفته از فرهنگ و ذات الهی اوست آن را به کار می گیرد. بهترین نمونه کاربرد رنگ قرمز که با مفهوم آن ارتباط معنایی دارد تصویری است که به قلم توانای



ز. هنرهای چوبی :

بقم: این چوب از خانواده پهنه برگان است که در هندوستان می روید. رنگ آن نیز قرمز است و استحکام و دوام بالایی دارد.

عناب: دارای رنگی سرخ، سفت و سخت است. درجه رنگ این چوب بسته به خاستگاه آن متنوع است و بهترین نوع آن چوب عناب سروستان فارس است که به قول خاتم سازان، قرمز خونی است که بسیار کم یاب است. این چوب بعد از کمیاب شدن بقم بیشتر مورد استفاده قرار گرفت. هر دو چوب فوق الذکر در هنر خاتم سازی و معرقکاری استفاده می گردد.

۲- فرهنگ (آیین ها و باورها):

الف. شهادت: «رنگ سرخ رنگ خون است از گذشته چونان سمبولی برای تجدید حیات در کار آمده است . در عین حال خشم و غضب و جنگ و falagh (ir) و بعد از نهضت بزرگ عاشورا (قرن اول هجری) که الگو و اسوه همه حرکت های حق طلبانه و عدالت خواهانه است ، رنگ قرمز سمبول پیروزی ، شهادت ، ایثارگری ، موقفیت و نفوذ غلبه بر مشکلات بکار برده می شود و در نزد مذهب تشیع مرگ سرخ «روز عاشورا » است . به عبارت دیگر این رنگ نشانه خوشبختی و کامیابی است.

«بزرگ فلسفه‌ی قتل شاه دین این است که مرگ سرخ به از زندگی ننگین است نه ظلم کن به کسی ، نی به زیر ظلم برو که این مراسم حسین است و منطق دین است»
(بهشتی ۱۳۸۶، ۸۸)

ب. جشن و شادمانی :

ب-۱) چهارشنبه سوری: یکی از آیین های سالانه ایرانیان آخرین سه شنبه شصت سال خورشیدی است . با افروختن آتش و پریدن از روی آن و با زمزمه عبارت «سرخی تو از من زردی من از تو»

«به استقبال نوروز میرونند. زرد در این عبارت نشان مریضی و ناتوانی است و سرخی نشان از

مانند پالت رنگی است که همه رنگها در آن مستتر است. معمولاً رنگهای انتخابی رنگهایی است که با طبیعت همخوانی دارد. لباسهای قرمز رنگ زنان عشاير در بین دیگر رنگها مواجهند گو اینکه رنگ لباسها بر پایه رنگ قرمز بنا نهاده شده است . به خصوص در مراسم شادی و بر پایی آیین ها از این رنگ لباس می پوشند .

و. سنگهای قیمتی و نیمه قیمتی: در بین سنگهای با ارزش قیمتی که به عنوان جواهر آلات وزینت آلات کاربرد دارد سه گروه آن در طیفهای قرمز پدیدار می شود و در نزد مسلمانان جایگاه خاصی دارد. ۱- یاقوت «کبود قرمز» نشانه شرافت و زینت و ۲- «عقیق سرخ» برای رفع دشمن و بلا مفید است. ۳- لعل



لباس سنتی عشاير فارس در مراسم عروسی (کیانی ۱۳۷۷)



کدام از رنگهای مادی دیگر بدست نمی‌آیند .» سرخ اعتدال گرم است ، در سرخ توان فعالیت است . سرخ رنگ مقوی قلب برای کسانی است که



ضریان قلب آنها از معمول کندتر است . لیکن چشم را ناراحت می‌کند و می‌آزارد و طعم آن شیرین است . سرخ گرم رنگ حق و حقیقت و پیکار و بالاخره شهادت است . رنگ جوانی به شمر رسیده ۴۵ تا ۳۵ سالگی است . سرخ سرد رنگ سنین ۲۵ تا ۵۰ سالگی است و سرخ سرد هنگامی که به ارغوانی گروید رنگ نفاق و غرور و دورویی است و رنگ اصحاب شمال است . رنگ سرخ اندیشه‌های منطقی و تفکر اعتدالی است . سرخ پایان تابستان و آغاز پاییز است و در تطابق با خط قطربی همگن و در تطابق با شکل گویای مربع است و سرخ رنگ گرمای زناشویی ، عشق و تشکیل خانواده است «(آیت الله ۱۳۸۶، ۱۵۶) رنگ سرخ و سبز به نسبت یکسان مکمل یکدیگرند .

اسلام :

الف. قرآن کریم: در قرآن مجید حدود شش بار از کلمات هم خانواده لون که به معنی رنگ است به عنوان رنگ مادی سخن به میان آمده و در توضیحات شیء یا اشیاء بیان شده است . در قرآن رنگ تنها صبغه مادی و زمینی ندارد بلکه صبغه الله نیز است . رنگهایی که از تابش نور حاصل

توانایی و سلامتی است .

ب-۲) مراسم چله به در: عشاير ايل قشقایي در شب پانزدهم بهمن (۴۵ زمستان) مقداری جوهر قرمز رنگ در آب حل کرده و قسمتی از پشت و پهلوی گوسفندان را رنگ آمیزی می‌کنند و با چنین رنگ آمیزی به استقبال طبیعت زیبا رنگین می‌روند .

ب-۳) استقبال از سال جدید: در ایل قشقایي قبل از تحويل سال مقداری حنا خیسانده و آخر شب که بچه‌ها در خواب هستند به دست آنها می‌مالند ، صبح که بیدار می‌شوند متوجه رنگین شدن (قرمز شدن) کف دست خود می‌شوند .

ب-۴) در صبح عید نوروز دستمال قرمز رنگی را بر طناب اصلی چادر بسته شده که نوید سال جدید و آغاز مجدد زندگی طبیعت است و این دستمال تا آخر وقت آن روز در بعضی از طوایف تا چهار روز می‌ماند .

ب-۵) بایداق : در بیشتر مناطق ایران رنگ بایداق هایی که برای عروسی علم می‌کنند رنگ قرمز انتخاب می‌کنند و این نشان شادمانی و شور و شعف است .

ب-۶) ماهی قرمز : « پیش از نوروز هر ساله میهمان خانه ایرانیان است و کمتر سرایی را بتوان خالی از وجودش یافت . می‌گویند حضور ماهی قرمز بر سفره هفت سین و به هنگامه فرا رسیدن نوروز نشان پویایی و شادابی و سرزندگی است .» (achilles.blogfa.com)

ج. پرچم : پرچم ایران از سه رنگ سبز و سفید و سرخ تشکیل شده است . رنگ سبز نشانه صلح و دوستی و رنگ قرمز نشانه خون شهیدان می‌باشد و کلمه الله در وسط پرچم که شکل گل الله و به رنگ قرمز است سمبل شهادت بوده و یادآور شهیدانی است که جان خود را در راه وطن از دست داده اند .

هنرهای تجسمی :

قرمز در کنار رنگهای آبی و زرد از رنگهای اصلی به شمار

می‌رود چرا که از ترکیب هیچ



می‌شوند تجلی وحدت در کثرت اند.

«الله نور السموات و الارض»

«صَبَغَهُ اللَّهُ وَ مَنْ أَحْسَنَ مِنَ اللَّهِ صَبَغَهُ وَ نَحْنُ لَهُ

نگاه دار که قلاب شهر صراف است.»
(غزل ۴۴، بیت ۷)

«اشک غماز من ارسخ برآمد چه عجب
خجل از کرده خود پرده دری نیست که نیست»
(غزل ۷۳، بیت ۳)

«به عشق روی تو روزی که از جهان بروم
زتریتم بدید سرخ گل بجای گیاه»
(غزل ۴۱۶، بیت ۶)

«گر پرتوی ز تیغت بر کان و معدن افتاد
یاقوت سرخ رو را بخشند رنگ کاهی»
(غزل ۴۸۹، بیت ۱۱)

ب. مولوی

«در درون خود بیفزا درد را
تا ببینی سرخ و سبز و زرد را
کی ببینی سبز و سرخ و بور را
تا نبینی پیش از این سه نور را
لیک چون در رنگ گم شد هوش تو
شد زنور آن رنگها روپوش تو»
(مولوی ۱۳۶۲، ۵۵)

ج - فردوسی

«همه جامه ها سرخ و زرد و بنفسش
شهنشاه با کاویانی درفش
چو بنشید گشتاسب شد پر زدرد
زمزگان ببارید خوناب زرد»
(شاهنامه فردوسی)

نور و رنگ:

«رنگ و نور پیوستگی کامل دارند . رنگها در نور
همیشه در کنار هم به ترتیب قرمز ، نارنجی ، زرد ،
سبز ، آبی ، بنفسش قرار می گیرند و این سری اشعة
های مرئی هستند که بنا به طول موجشان قرمز
طویلترین آنها و بنفسش کوتاهترین آنهاست .»
(ورزی ۱۳۵۰ ، ۱۰۵)

طبعیت :

گلهای قرمز رنگ در میان سبزه ها ، نوید آغاز
زندگی جدید طبیعت را می دهد . گلهای شکوفه
های قرمز رنگ الهام بخش خلق طرح و نقوش در
دست بافته ها است .

قرمز و نماد:

رنگ قرمز علامت توقف
(کلیدهای توقف اضطراری) و



عبدون «

این رنگ خداست و رنگ چه کسی از رنگ خدا
بهتر است . ماعبادت کنندگان او هستیم .
(بقره ۱۳۸)

ب. عرفان اسلامی : در دوران اسلامی رنگ نقش
مهمی در مقاطع مختلف داشته و حتی نمادی از
یک واقعه تاریخی و یک دوره تاریخی به شمار
می رفته است « تلاقی رنگ و نور در اندیشه های
عرفانی علاء الدوله سمنانی با نوعی اندام شناسی
پیوند می خورد . او اندام شناسی عرفانی را با هفت
مرتبت وجودی پیوند می زند و هر کدام از این
اندامها توسط نور و رنگ تقسیم بندی می شود .
اندام سوم ، اندام لطیفه قلبیه یا ابراهیم وجود تو
مساوی با طلوع نور دل است که به رنگ سرخ
عقیق ظاهر می شود .»(بلخاری ۱۳۸۶ ، ۱۷۱)

ادبیات:

در اشعار شاعران نیز به رنگ سرخ اشاره شده که
به ابیاتی از اشعار شاعران معروف - حافظ، مولوی
، فردوسی اشاره می کنیم

الف. حافظ

«خموش حافظ و این نکته های چون زر سرخ

تجهیزات مبارزه با حریق مانند جعبه های هشدار دهنده ، آتش نشانی ، آژیر ، هلال احمر ، صلیب سرخ ، نور خورشید ، آتش ، امداد و نجات پرچم قرمز نماد شهادت و علامت هشدار گل لاله(رنگ قرمز) نماد شهادت « در مسیحیت رنگ قرمز نشانگر ابلیس و شیطان ، رنگ گناه و بیش از همه رنگ گناهان و شهوانی است. »

(phpbb.ir)

نوعی سمبولیسم دو گانه از رنگ سرخ القاء می شود ۱- جشن، شادمانی، خوشحالی و... ۲- خشم ، غصب جنگ ، جهاد و...

نتیجه گیری:

رنگ سرخ در حوزه ایران با معانی و مفهوم خوشبختی ، خوشحالی ، سرزندگی ، جهاد ، توانایی ، سلامت و... بکار می رود. ارزش معنایی رنگ قرمز با مفهوم آن در مناطق مختلف فرق می کند در ایلات و اقوام که جامعه ای پویا و پر تحرک است بیشتر کاربرد داشته در حالیکه در شهرها و روستاهای گوناگون صنایع دستی ماده عامل رنگ قرمز متفاوت است ولی تاثیر آن بر دیگر رنگها یکسان می باشد.



پی نوشت:

شنگرف : رنگی است سرخ که از ترکیب سیماب و گوگرد حاصل می شود و در تذهیب ، جدول کشی و... بکار می رود.(رهنورد ۱۳۸۶، ۳۱۷)

منابع و مأخذ :

ورزی ، منصور ، هنر و صنعت قالی در ایران ، تهران : انتشارات زر سال ۱۳۵۰
بوب آ، ته ایهام ، معماری ایران (پیروزی شکل و رنگ) ترجمه کرامت الله افسر ، تهران : انتشارات یساولی

چاپ دوم



ماهنشا علمی هنری

نامی ، غلامحسین ، مبانی هنرهای تجسمی (ارتباطات بصری) ، تهران : انتشارات توسعه ۱۳۷۱
بلخاری قهی ، حسن ، حکمت ، هنر و زیبایی ، تهران : انتشارات دفتر نشر فرهنگ اسلامی چاپ دوم ۱۳۸۶

بهشتی ، ابوالفضل ، فلسفه و عوامل جاودانگی نهضت عاشورا ، قم : انتشارات بوستان کتاب ۱۳۸۵
آیت الهی ، حبیب الله ، مبانی نظری هنرهای تجسمی ، تهران : انتشارات سمت ۱۳۸۰
مولوی ، مثنوی معنوی (دفتر اول) ، تهران : انتشارات امیرکبیر چاپ نهم ۱۳۶۲
حافظ ، دیوان غزلیات ، بکوشش دکتر خلیل خطیب رهبر ، تهران : انتشارات صفوی علیشاه ۱۳۸۳
پرهاشم ، سیروس ، دست بافهای عشايري و روستایی فارس (جلد اول) ، تهران : انتشارات امیرکبیر ۱۳۶۴
رهنورد ، زهرا ، کتاب آرایی ، تهران : انتشارات مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی «سمت» ۱۳۸۶

- www.falagh.ir
- www.achilles.blogfa.com
- www.phpbb.ir

منابع تصاویر :

- پاکباز ، رویین ، نقاشی ایران از دیر باز تا امروز ، تهران : انتشارات زرین و سیمین ، سال ۱۳۸۰
- صوراسرافیل ، شیرین ، غروب زرین فرش ساروق ، تهران : انتشارات شیرین صوراسرافیل ۱۳۷۲
- گلاک جی ، هیراموتو گلاک سومی ، سیری در صنایع دستی ایران ، تهران : انتشارات بانک ملی ، سال ۱۳۵۶
- کیانی ، منوچهر ، کوچ با عشق شقایق ، شیراز : انتشارات کیان نشر ، سال ۱۳۷۷
www.images.google.com-

پارچه های زربفت

نمونه‌ای متعدد زری موجود است.

زیرا زری‌های دوره ساسانیان به قدری مورد توجه بود که از تمام نقاط دنیا خواستار آن بودند

و وقتی کسی به ایران مسافرت می‌کرد بهترین هدیه‌ای که می‌توانست به میهن خود ببرد یک قطعه زری بود و به این طریق مثلاً باقی مانده‌های صلیب مسیح را صلیبیون در زری‌های ایرانی می‌بیچیدند و به همراه خود به اروپا می‌بردند. از قرون چهارم میلادی، قطعاتی از زربفت‌های ایرانی در موزه لیون فرانسه، موزه‌های لندن، واشینگتون، آرمیتاز و... نگهداری می‌شود و نمودار عظمت و اعتبار این هنر سنتی در ایران کهن است. فن زری بافی در دوران صفویه به منتهای کمال خود رسید.

ساره بهمنی
دانشجوی کارشناسی ارشد هنر
اسلامی

زربفت یکی از رشته‌های صنایع دستی است. در فرهنگ دکتر معین آمده‌است: زری یعنی پارچه‌ی ساخته شده از زر (طلاء).

پارچه‌ای که پودهای آن از طلا است. زربفت، زری یا زربفت پارچه‌ای ظریف و بسیار گران بهای است که چله یا تار آن از ابریشم خالص است و پودهای آن ابریشم رنگی و یکی از پودها، نخ گلابتون است که می‌تواند زرین یا سیمین باشد.
(معین، ۱۳۷۵، ۱۰۴)

دوره هخامنشیان

نساجی ایران در این دوره به ویژه در بافت پارچه‌های ابریشمی و پشمی نرم و لطیف مشهور بوده و شاهان هخامنشی به داشتن لباس‌های زیبا و فاخر شهرت داشتند. اسکندر مقدونی با همه دشمنیش با ایرانیان، بنا به نوشته‌های هرودوت و پلوتارک از هنگام ورود به ایران تا هنگام مرگش، لباس‌های زربفت ایرانی بر تن می‌کرد.

دوره اشکانیان

پس از هخامنشیان، دیگر آن شکوه و بزرگی در صنایع و هنرها، به ویژه در بافتندگی، بوجود نیامد... تنها چند تکه از پارچه‌های ابریشمی در سرزمین لولان در چین پیدا شده که در آن روزگار آخرین مرز ایران در شرق دور بوده است.

دوره ساسانیان

بسیاری از تاریخ‌دانان بر این باور هستند که این دوره، دوره شکوفایی و طلایی هنر و تمدن

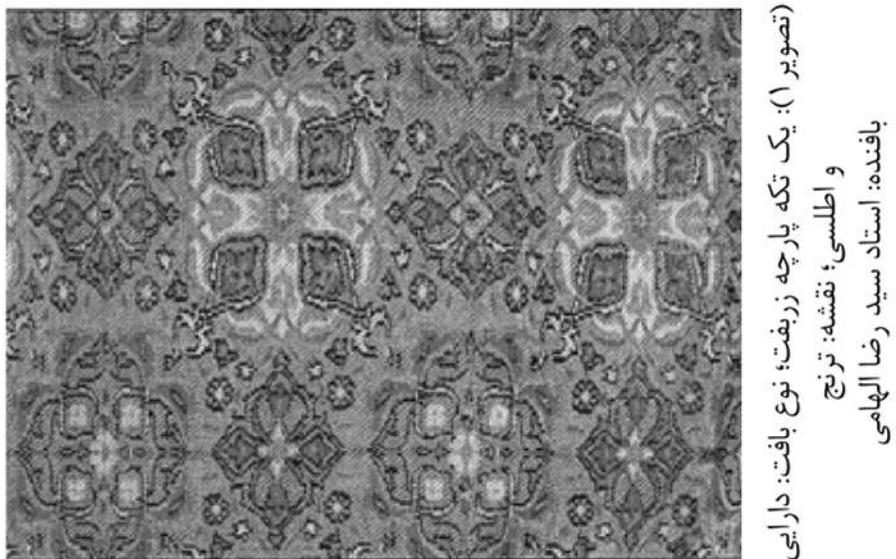
تاریخچه

بافت پارچه‌هایی که در متن و نقوش آنها، نخهای گلابتون به کار گرفته شده بنا به روایات تاریخی به هفت هزار سال پیش می‌رسد. هردوت مورخ مشهور یونانی نوشته است: رومیان به خاطر زیبایی زربفت‌های سنتی ایران همه ساله مبالغه هنگفتی می‌پرداختند. فیلوسترات نیز گفته است: اشکانیان، خانه‌های خود را با پرده‌های زری براق دار که از پولکهای نقره و نقوش زرین، تزئین شده بود می‌آراستند. بدون شک بافت پارچه‌های زربفت، مانند قالی و گلیم از زمان هخامنشیان [در ایران] مرسوم بوده است زیرا در بسیاری از نقوش بر جسته تخت جمشید، شوش و حتی پاسارگاد، نقوشی در حاشیه‌های لباس شاهنشاهان و درباریان به چشم می‌خورد که حاکی از این است که لباس آنها از پارچه‌های زربفت بوده، به علاوه در حاشیه لباده و حاشیه آستین‌ها و یقه لباس، قطعاتی از طلای ناب به شکل شیر، مرغ، ستاره با گل پنج‌پر و یا نقوش هندسی مانند مثلث و غیره می‌دوختند و بسیاری از این قطعات طلا، امروزه در موزه ایران باستان و موزه‌های دیگر دنیا موجود است که متعلق به عهد هخامنشی می‌باشد. از دوره ساسانیان نیز در کلیساها و موزه‌های خارج از ایران،



دوران صفویان

به حقیقت باید گفت دوران صفویان، اوج شکوه و بلندی هنر و تمدن ایرانیان بوده است که پس از اسلام مانند آن دیده و شنیده نشده است. آنان دوباره نام ایران را در اندیشه‌ها زنده کردند. پارچه‌هایی که در دوران شاه عباس بافته می‌شد، در همه‌ی تاریخ مانند ندارد. شاه عباس در اصفهان کارگاهی به نام کارگاه شاهی ساخته و از هنرمندان زری‌باف می‌خواهد تا در آنجا کار کنند. این کارگاه به شکل انحصاری برای دربار شاهی پارچه‌های بسیار نفیس می‌باft و نام آن شهرهی آفاق گشته بود. از این دوران هم نمونه‌های بسیاری باقی مانده که حتی امروز، دیگر کسی نمی‌داند که آن استادان زیردست، این پارچه‌ها را بافته‌اند. با سقوط صفویان



به دست افغانها، چراغ هنر ایران هم رو به خاموشی گرایید. افشاریه و زندیه و قاجاریان هم هیچ کاری پیرای نجات آن انجام ندادند.

دوران یهلوی

در دوران پهلوی دیگر کسی خبری از بافت پارچه‌های زربفت و محملین و گرانبها نداشت. تنها برخی خانواده‌ها پنهانی در خانه خود پارچه‌هایی بافته و پس از کهنه کردن آن به نام پارچه عتیقه، به قیمت گزار آن را می‌فروختند... کاشان یکی از شهرهای بود که از آغاز د

از شهرهایی بود که از اغاز در
بافت پارچه‌های گوناگون شهره
بود. استاد محمد خان نقشیند
این هنر را دوباره زنده می‌کند

ایران بوده است. بسیاری از بافت‌های این دوره در کلیساها و موزه‌های غرب، به یادگار مانده است.

دوران اسلامی

پس از یورش تازیان به سرزمین ایران، شیرازه فرهنگ و تمدن ایران از هم گسیخت به ویژه در زمینه‌ی بافت پارچه‌های زربفت که پوشیدن این پارچه‌ها در اسلام حرام است. این وضعیت اسفبار در ایران ادامه داشت تا زمان سلجوقیان.

دوران سلجوقیان

دوران سلاجقه را باید دوران شکوفایی دوباره‌ی هنر ایران دانست. از آن دوره حدود ۵۰ تکه پارچه باقی مانده‌است که اوج هنر در آنها دیده می‌شود. در این دوره پیچیده‌ترین نقشه‌ها بافته می‌شد.

دوران مغولان

پس از سلجوقيان، هنر رو به خاموشی گراييد و يورش مغولان از خاور دور به ايران، همه چيز و همه کس را تا لبهٔ پرتگاه نابودی پيش برد. در دوران مغولان کشتار و ويرانی چون شبحی تار بر ايران سایه انداخته بود و بالطبع هنرمندان هم نه مجالی برای خودنمایي داشتند و نه حکومت چنین چizi می‌خواست. هر چند که در اوآخر حکومت مغولان اوضاع اندکی رو به بهبود رفت اما هیچگاه شکوه دوادن بيشتر، تکرار نشد.

لباس‌های دربار باید از این پارچه‌ها بافته می‌شد... با ورود ماشین‌های بافنده‌گی و آسان شدن فن بافت در اوایل دوره پهلوی، این هنر تقریباً به جز در زیرزمینهای خانه‌های سنتی کاشان، یزد و اصفهان، در جای دیگری وجود نداشت. تا اینکه خبر بافت پارچه‌های زربفت در کاشان به گوش رضا شاه می‌رسد و هم‌زمان با گشايش مدرسه صنایع مستظرفه قدیم یکی از استادان بزرگ این رشته به نام محمد طریقی از کاشان به تهران منتقل شد و این رشته رو به نابودی را در شرایط سخت گسترش داد و شاگردان بسیاری تربیت کرد، تا جایی که در سال ۱۳۵۲ در تهران اساتید متخصص در رشته بافت زری و محمل به بیش از هفتاد نفر رسیده بودند. اما اکنون استادانی کمتر از تعداد انگشتان دست در این رشته فعالیت دارند.

(مژگانی، ۱۳۷۸، ۲۸ الی ۳۰)

دوران جمهوری اسلامی

پس از انقلاب مثل دیگر هنرهای ملی چون کسی نیازی به این لباس‌ها نداشت کم کم بافت آنها محدود شد و حتی صادرات آن هم قطع گردید. بسیاری از استادان رفته رفته بازنشسته شده و بسیاری هم چهره در خاک پنهان کردند. بسیاری از دستگاه‌های بافت، دیگر بافندهای ندارد و دیر یا زود می‌شنویم که این هنر ارزشمند و باشکوه ایران، پس از قرنها برای همیشه نابود گشته و تنها باید در موزه‌های کشورهای غربی نمونه‌های آن را ببینیم. اکنون تنها در کارگاه زری بافی سازمان میراث فرهنگی کشور در تهران و هنرستان هنرهای زیبای اصفهان و میراث فرهنگی کاشان، نمونه‌های از انواع زری و محمل بافته می‌شود.

(همان، ۲۰)



بخش فرش



معرفی قالی افshan کرمان موجود در گنجینه آستان قدس رضوی

همانند سایر اماكن حرم مطهر با تزیینات وابسته به معماری سنتی ایران آزین شده است. این بنا از سال ۱۳۷۷ به همت کارشناسان و مسئولان محترم آستان قدس رضوی به عنوان گنجینه فرش نامگذاری شد و در تاریخ ۱۳۷۷/۴/۱۸ توسط

تولیت وقت آستان قدس رضوی در جوار بارگاه ملکوتی ثامن الحجج علی بن موسی الرضا (علیه السلام) جهت بازدید علاقمندان و مشتاقان گشوده گردید، این گنجینه با زیر بنا ۹۷۰ متر مربع دایر است که با فضای نمایشی ۴۰۰ متر مربع در هر طبقه یکی از بزرگترین مجموعه‌های نمایشی فرش ایران بشمار می‌رود. گنجینه در حال حاضر مشتمل بر بیش از ۶۰ تخته قالی، قالیچه و انواع سوزن دوزی‌های گلابتون، قلابدوزی، ده یک دوزی، معرق دوزی و است که از دوره صفویه تاکنون را شامل می‌شود. قالیهای این گنجینه با بهترین وزیباترین طرحها، نظیر طرحهای محرابی، درختی، گلدانی، باغی، قندیلی، دورنمای، لچک و ترنج، افshan..... آراسته شده اند.

قالی افshan کرمان موجود در این گنجینه، از بافت‌های قرن سیزدهم هجری است. این قالی یکی از ده‌ها قالی نفیس موجود در این مجموعه است که به معرفی مختصر آن می‌پردازیم.

فرش مورد نظر پس از راه یابی به حرم حضرت رضا (ع) بصورت پرده مورد استفاده قرار می‌گرفته است. این کاربرد جدید باعث گردید که جهت سهولت استفاده از آن، قالی را به دونیم تقسیم نمایند. فقط به اندازه پهنانی حواشی قالی در سمتی از قالی که بالا قرار گرفته بوده است از این آسیب به دور مانده است. پر واضح است که قالی مورد نظر اصولاً برای این منظور بافته نشده است. چراکه قالیهای مخصوص پرده ای از ابتدا به عنوان پرده طراحی می‌شدند و در قسمت وسط نیز تمهداتی اندیشیده می‌شد تا کاربرد آن به راحتی

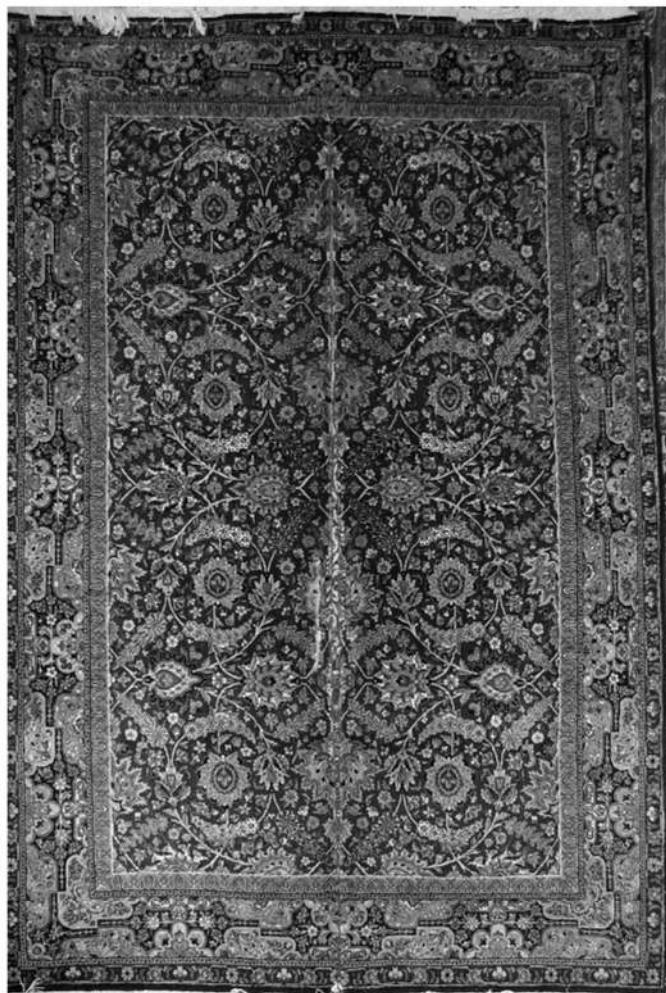
آستان قدس رضوی که به برکت وجود نازنین حضرت علی بن موسی الرضا علیه آلاف و التحیه والثناء به لحاظ بنیان دینی و فرهنگی از جایگاه ویژه ای در جهان اسلام برخوردار است. در سه دهه اخیر تحولاتی عظیمی در بخش‌های فرهنگی

آن به وقوع پیوسته است. موزه تخصصی فرش دستباف نیز از این تحول نهایت بهره را برده است. اهمیت گنجینه فرش شناخته شده و زمینه تبدیل آن را از یک نمایشگاه سنتی در سالهای گذشته، به موزه‌ای نو با دیدگاهها و اهدافی تازه و مناسب با نیازهای جامعه امروزی فراهم کرده است. پس از انقلاب اسلامی، در راستای توسعه فضاهای فرهنگی و افزایش بهره‌مندی مشتاقان از امکانات موجود در آستان قدس رضوی، تصمیم ایجاد گنجینه‌ای از فرش‌ها و منسوجات نفیس و گرانبها به وقوع پیوست. گنجینه‌ای که مشابه آن در هیچ جای دنیا وجود ندارد. در این گنجینه بر خلاف سایر گنجینه‌های دنیا، آثار به شیوه خاص و منحصر به فردی جمع آوری شده اند. آثار این موزه حاصل یک عشق ورزی عارفانه است. قالیهای این مجموعه از تاریخ و پوادل بافته شده اند. ارزش آنها به نفاست مواد و طرح‌های بی بدیل‌شان خلاصه نمی‌شود. بلکه ارزش آنها به مقدار ارادتی است که تقدیم کننده به این بارگاه ملک پاسبان داشته است. آثار این گنجینه سالیان متتمادی مزین کننده رواقها و ورودی‌های حرم مطهر و زیرگامهای زائران و مشتاقان حضرت علی بن موسی الرضا علیه (ع)، پهن بوده و یا به صورت پرده استفاده می‌شده است که در شناسنامه افتخاراتشان ثبت و ظبط است. ساختمان گنجینه فرش و منسوجات یکی از بناهایی بود که به عنوان تالار تشریفات مورد استفاده قرار می‌گرفت. مدتی نیز از آن به عنوان کتابخانه استفاده می‌شد.

بنای شامل دو تالار بزرگ است که ۳۲ در دوطبقه ساخته شده، این بنا

مختلف ایران مورد استفاده است. در این طرح، اساس و شالوده طراحی دو گلبرگ شبیه به ماهی است که حرکت آنها خلاف یک دیگر بوده و حرکت در جهان هستی را معنی می‌بخشدند. در قلب این حرکت متواლی و پویا معمولاً یک گل قرار دارد که به عنوان جرم اصلی جهان خلقت تفسیر می‌شود. دونمونه از این قالیها در موزه (ویکتوریا وآلبرت لندن) نگهداری می‌شوند! که یکی در قرن ۱۲ هجری در خراسان بافته شده و دیگری متعلق به قرن ۱۳ هجری در کردستان است.

قالی خراسان دارای ترنجی زیبا و شکیل در مرکز است که بسیار زیبا با طرح افشار قالی هماهنگ شده است. لذا آن را در گروه قالی های افشار ترنج طبقه بندی می‌کنیم. اما قالی کردستان بدون ترنج بوده، (مانند قالی مورد بحث) و از جهات دیگر کاملاً شبیه به قالی خراسان است. در این دو قالی ماهی ها را دوبرگ شعله ای پهنه تجسم می‌بخشدند که در پیرامون یک گل شاه عباسی، در حرکت هستند. در حالی که در قالی مورد بحث، این ماهی ها توسط انبوهی از گلهای



چند پر که در یک ریتم کوچک
—
The Art of Persia Edited by
R.W
Ferrier

صورت پذیرد. معمولاً وسط قالی را نمی‌بافند و برای دولبه آن نیز لور و حواشی خاصی در نظر می‌گرفتند تا شکیل و زیبا شود این قالیها معمولاً در قسمت بالا هنگام بافت بهم متصل می‌شده و قالی را به اتمام می‌رسانیدند. در این قالیها، علاوه بر انتخاب طرح های جهت دار، از والان نیز برای افزونی زیبایی استفاده می‌شد.

به هر تقدیر اندازه و ضرافت بالا قالی مورد نظر و نیز طرح زیبا و اصیل آن باعث گردید تا از آن به منظور پرده در ورودیهای حرم مطهر استفاده شود.

طرح قالی یکی از طرح های اصیل ایرانیست که در قرون ۱۰ تا ۱۳ بسیار مورد

استفاده قرار می‌گرفت، اما متأسفانه بسیاری از آنها در اثر مرور زمان از بین رفته اند. مگر تعداد اندکی چون قالی مورد بحث که این شанс را داشتند تا در مراکزی چنین منحصر به فرد قرار گیرند.

طرح مورد نظر را می‌توان اجداد طرح هراتی (ماهی) نامید. که در مناطقی چون خراسان، کردستان و

کرمان مورد استفاده قرار می‌گرفت. این طرح بعد ها کوچک و کوچکتر شد تا به صورت (ریزه ماهی) ماهی در هم در آمد. این طرح که هراتی نامیده می‌شود امروزه به تعداد بسیار زیاد در مناطق

زمینه فرش های گره دار در این شهر شهادت می دهد. در روند تاریخی قالیبافی کرمان می توان نقاط اوج و حضیض متعددی را سراغ گرفت. یکی از این نقاط اوج، زمان صفویه است که به پشتبانی حکام هنردوست و خوش ذوق این دوران و در سایه تلاش مردم خونگرم کرمانی به وقوع پیوست. در این دوران قالی کرمان شهره خاص و عام بود. تا جایی که شعرا در وصف آن شعرهای نفری می سروندند. با افول صفویه و سست شدن قوام مملکتی، بادهای سرد و سوزانی بر پیکره هنر های سنتی ایران وزیدن گرفت که قالی و به خصوص



قالی کرمان هم از آن بی نسبیت نماند. بررسیها نشان می دهد که قالی کرمان، مرحله حضیض خود را در اوایل دوره قاجاریه، یعنی زمانی که آقا محمد خان قاجار به لحاظ مساعدت اهالی کرمان با لطفعلی خان، دست به کشتار هولناک اهالی آن زد، به وقوع پیوسته است. در این دوران قالی کرمان رونق خود را به پارچه بافی داد. به طوری

شونده (از ساقه به راس) خود نمایی می نمایند، ارایه شده است. از این حیث قالی مورد نظر (قالی کرمان موجود در گنجینه آستان قدس) جنبه های منحصر به فردی را ارایه می نماید که در جای خود قابل تعمق و تفکر است. نکته دیگر این است که در این قالی ماهی ها با دو رنگ آمیزی ارایه شده اند که با عث تنوع در فرم، حرکت، ریتم و رنگ شده است. همزاد دیگر این گلهای که حرکتی در جهت عکس ساقه اول دارند نیز به این قالی منحصر بوده و بارنگ آبی خود نمایی می کند. این ساقه ها در وسط فرش و نیز کناره های متن فرم خاصی را به وجود می آورند که در دونمونه موزه ویکتوریا مشاهده نمی شود. حاشیه ای اصلی قالی برگرفته از یک طرح بندی منطقه کرمان است که به نحوی زیبا در این فرش مورد استفاده قرار گرفته است. فضاهای نصف شده ایجادی توسط بند ها، و نیز فضای منفی و مواجه بین آنها که با بوته های الوان تزیین شده اند از زیبایی های منحصر به فرد این قالی کم نظیر است.

توجه به رنگ بندی خاص قالی کرمان، که از پراکنش فوق العاده ای برخوردار است. و نیز فراوانی مایه های رنگی، جهت بکارگیری طیف های متنوع در سراسر قالی، اصالت آن را به این خطه هنر پرور، مرتبط می سازد.

چنانکه پیشتر گفته شد. رنگ بندی قالی بر اساس سنتهای منطقه صورت گرفته و از تضاد توامان سرد و گرم و تیره و روشن برخور دار است.

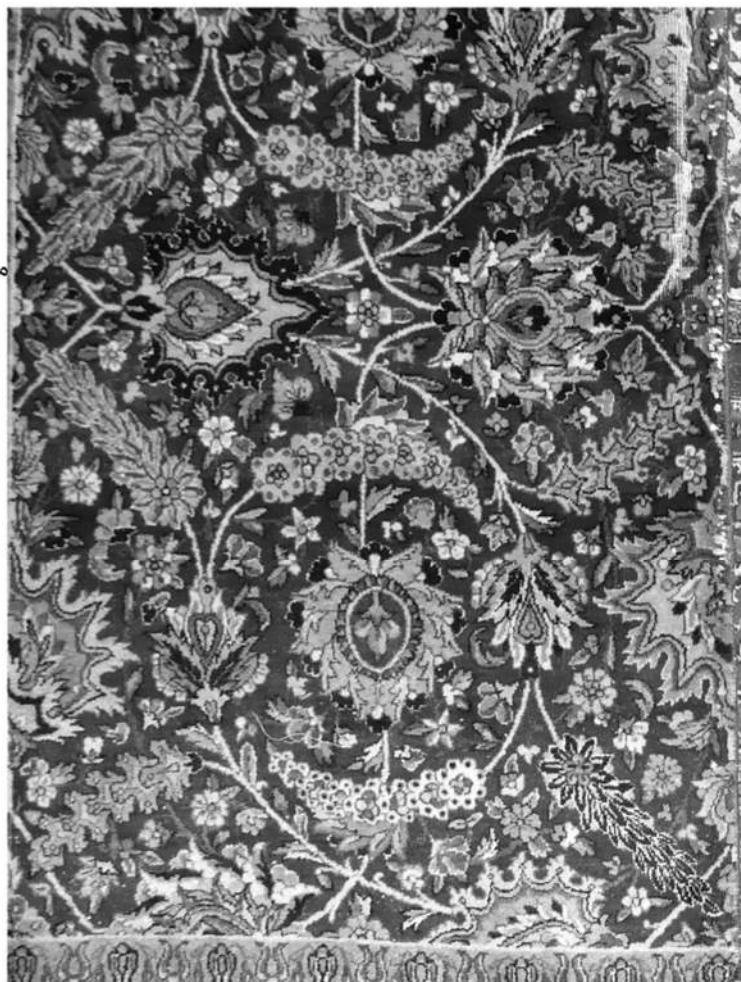
استفاده از رنگهای سبز، صورتی،

آبیهای روشن و.... که در قالی معاصر کرمان به وفور دیده می شود. ریشه در گذشته داشته است که قالی مورد نظر به خوبی آن را می نمایند.

حضور فرشی در موزه آستان قدس در مشهد، منسوب به کرمان، بر سابقه ای لاقل در حد ۵۰۰ سال بافتگی در



که تا اواسط دوره قاجار، کرمان یکی از مهم‌ترین و بزرگترین مراکز تولید انواع منسوجات به خصوص پارچه‌های ابریشمی بوده است که از مهم‌ترین آنها شال‌های پشمی و پارچه‌های ساده کرباس و پته‌های زیبا را می‌توان نام برد. لذا، قالی کرمانی افshan موجود در گنجینه رضوی (ع) را می‌توان بازمانده دوران مجد و عظمت قالی کرمان دانست که تمام خصوصیات یک قالی نفیس و اصیل را دارد. رجشمار بالای قالی به همراه بافت یک دست و مهمتر از همه اینها تکنیک بافت صحیح آن که (متاسفانه در قالیهای امروز کرمان) کمتر



منابع:

مراجعه به گنجینه آستان قدس رضوی و معاینه قالی از نزدیک و تهیه عکس از آن و ملاحظه استناد موجود در این گنجینه

قالی ایران . نوشته: سیسیل ادواردز ترجمه مهین دخت صبا طراحان بزرگ فرش ایران. نوشته شیرین صور اسرافیل

The Art of Persia Edited by
R.W Ferrier

دیده می‌شود). این قالی را در حد یک شاهکار و استثنای معرفی می‌نماید.

قالی به احتمال زیاد از بافته‌های سلطان قالی ایران و کرمان در قرن سیزدهم هجری، استاد ارجمند است.

نگاهی تحلیلی به هنر در فرش دستباف

تفکری که به صنایع و هنرهای دستی به بهانه عدم پویایی آنها در اثر برخوردار نبودن از حضور و اندیشه انسانی بها نمی دهد، شاید بتوان گفت که هنر فرش یکی از مردمی ترین هنرهای روی زمین است و چنانچه خواهیم دید، با قاطعیت می توان گفت هر اندازه حضور انسان در آن بیشتر می شود به مرز هنر نزدیکتر می شود. ما در اینجا سعی خواهیم کرد در حد توان خویش با تبیین ارزش‌های ویژه این هنر دلایل پایداری و جاودانگی این پدیده را در جهان امروز تبیین کنیم. برای وارد شدن به یک بحث علمی و تحلیلی در مورد فرش دستباف ابتدا به مجموعه‌ای از تعاریف نیاز داریم تا بتوانیم بر اساس آنها وارد مبحث مورد نظر شویم.

فرش چیست؟ آیا فرش یک صنعت یا هنر دستی است که بر اساس نیازی محدود و در زمانی مشخص به وجود آمده است؟ میدانیم که اینچنین نیست چنین تعریفی را می توان در مورد مثلاً اسلحه سازی که به کل از بین رفته و یا صنایعی از نوع فلزکاری و یا شیشه سازی و یا سفال سازی که امروزه نوع دستی آن فقط مصارف خاصی دارند به کاربرد.

آیا فرش نوعی هنر سنتی است؟ شاید به لحاظ شکل تولید این کالا که تفاوت چندانی با زمان های گذشته نکرده و یا به لحاظ ماندگاری آن در خانواده و روستا و انتقال سینه به سینه آن بتوان فرش را نوعی تولید سنتی به حساب آورد ولی تولیدات سنتی معمولاً ارزش و کاربرد محدودی دارند و تقریباً با از بین رفتن زادگاه بومی خویش از بین می‌رونند و در مورد فرش می‌دانیم که این چنین نیست. آیا فرشبافی نوعی هنر تزئینی و لوکس است؟ می‌دانیم این چنین نیز نیست و بر اساس اصلی ترین تعریف، فرش نه تنها دارای ارزش کاربردی و پوششی است بلکه کاربردی عام و توده ای دارد.

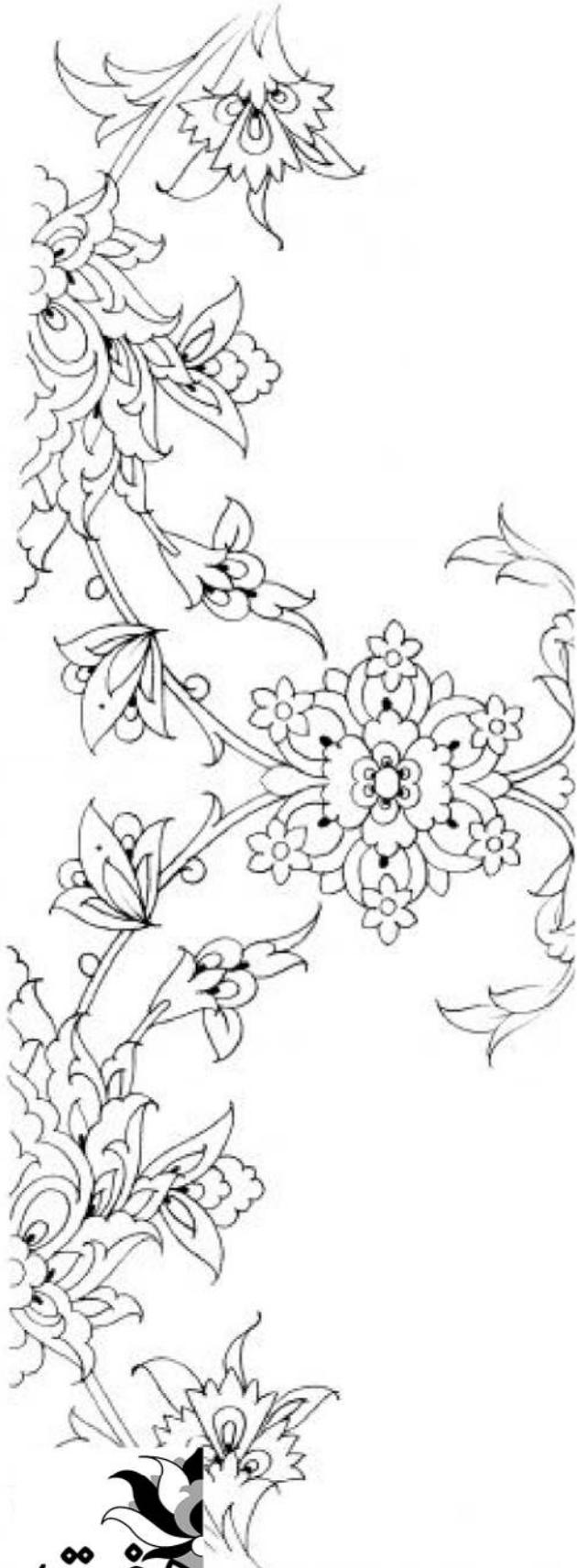
اما علیرغم اینکه بر همین قیاس می‌توان بسیاری از تعاریفی را که به نوعی در صدد آن است که فرش

کهن‌ترین تعریفی که از هنر می‌شناسیم تعریفی است که یونانیان از هنر داشتند و آن را متراوف زیبایی می‌شناختند و اوج درخشش این تعریف را در مکتب آتن و در عصر طلایی پرالکلیس و

در مجسمه‌ها و بنای‌های می‌بینیم که زیبایی آنها در حد کمال است. تعریف یونانی هنر در قرون و دوره‌های بعد در چرخه تعاریف مختلف دیگری که در مکاتب فکری و فلسفی گوناگون رخ گرفت و در نهایت با پرنگ شدن حضور انسان در این مکاتب و تفاوت نگاه و تلقی او هم از هنر و هم از زیبایی دستخوش تحول شد. حاصل تطور، شکلی از هنر انسان گرا است که مرکز و محور آن انسان و مجموعه عوامل حیاتی و زیستی است. از آثار و تأثیرات عظیم این هنر که ذهنیت جامعه جهانی آن را به عنوان هنر غرب (در مقابل هنری که شرقی است) می‌شناسد، علیرغم اینکه اعتقادی به این تقسیم بندی نداشتیم نیک آگاهیم و ما را با بحث در این زمینه که در حافظه هنری جهان مجموعه‌هایی بی‌انتها درباره ابعاد مختلف آن وجوددارد کاری نیست زیرا که می‌خواهیم نگاهی به هنر مشرق زمین که سهم ما در گنجینه این هنر غیر قابل انکار است بیندازیم.

تعریف عمومی از این نوع هنر، آن را در قالب عباراتی نظیر هنر و یا صنایع دستی، هنرها و صنایع سنتی، هنرهای تزئینی و هنرها و صنایع کاربردی گاه نیز در قالب صنایع مستظرفه می‌شناسد. این هنرها که در گذشته غالباً شکل‌هایی از صنایع مورد نیاز در زندگی عادی مردم را داشته است که در گذر زمان با آرایه‌هایی زیبا و آرماتی آراسته گردیده بعضاً در مقابله با صنایع جدید از بین رفته و یا تبدیل به صنایع و هنرهایی در شکل محدود و کهن خویش که امروزه به نام هنرهای تزئینی شناخته می‌شوند باقی مانده اند. در میان این هنرها و صنایع بی‌هیچ تردیدی قالی بافی نمونه‌ای استثنایی با ویژگی‌های خاص است. در مقابل





دستباف را در ارزش های محدود زمانی و مکانی و یا قومی و قبیله ای و مصارف خاص قرار دهد رد کرد ولی در عین حال به نوعی تمام مفاهیم فوق نظری صنعت و یا هنر دستی و یا هنرهای تزئینی و تجملی و حتی انتزاعی و تخیلی بر آن مصدق دارد و بی هیچ گونه تردیدی یکی از دلایل اینکه هنری در عین محدودیت های معنایی خویش توانسته ارزشی معادل کلیه هنرهای جهان شمول از نوع هنرهای غربی بیابد و با قاطعیت به عنوان هنری فخیم و زیبا در کنار آثار هنری جهان بنشیند این پارادوکس محتوایی آن است.

مفهوم دیگر مطلب آن است که هنر و یا صنعتی دستی با محدودیت های یاد شده به دلایلی توانسته به ارزشها و جذابیتها بی دست یابد که نه تنها آن را در زمانهای مختلف مورد پسند مردمان متفاوت قرار داده بلکه آن را تا به جایگاهی از هنر رسانیده که به طور معمول از آن هنرها یا مکاتب غربی با تعاریف مشخص است. نهایت آنکه در این جهان مادی و صنعتی امروز که همه صحبت از تکنولوژی و صنعت و افزایش تولید و راندمان است چه چیز میتواند توجیه گر حضور پایدار و جاودانه یک کالای کهن‌سال دستی باشد.

اولین تعریف از فرش دستباف نوعی کالای ساختنی است که در زمان های بسیار دور گذشته برای رفع نیاز مادی انسان و با استفاده از مصالح موجود در اطراف او و ابزارهای ابتدائی، پدیدآمده و حضور و تاثیر عوامل انسانی از نوع فرهنگ شرایط و اقلیمی که از طریق دست بر فرش انتقال یافته اولین و بزرگترین دلیل ایجاد تحولاتی بوده است که تدریجاً این کالا را از مفهوم مطلق کالایی ساده جدا ساخته و آن را با مفهومی فرامادی و فرا زمانی و فرامکانی آمیخته است.

این اولین تعریف به خوبی نشان می دهد که هر گونه ابزار و اندیشه ای که به نحوی بافت فرش را از طریق دست به سوی استفاده از هر وسیله دیگری سوق دهد، فرش دستباف را از خالق واقعی آن یعنی انسان دور کرده و آن را به سوی کالایی مطلقاً مصرفی و خنثی سوق خواهد داد.

دومین تعریف از فرش دستباف به شرایطی بر می گردد که در فرش دستباف عاملی به عنوان هویت مفهوم می یابد.

مشخصاً دارای ویژگی هایی است که با فرش هند و یا ترکیه متفاوت است و یا تفاوتهایی که در نمونه های درونی تری نظری فرش لری و کردی و بلوجچی و قشقایی می توان دید آیا به چیزی جز حضور انسان هویتمندی اشاره می کند که گره به گره مهر و نشان تاریخ و فرهنگ خویش را بر تارهای این فرش بافته است. تصور نمی کنم نیازی به یادآوری کاربرد ابزار کامپیوتر و بافنده و رباط نقشه خوان و حتی ابزاری سرد و بی احساسی باشد که چگونه لحظه به لحظه فرش را از حضور گرم و پر اساس انسان تهی می سازند. در این مرحله است که فرش دستباف به تاریخ به زمین به قوم و عشیره به کویر و به کوه و حتی به پشم و رنگ و گره وابستگی پیدا می کند و با تمام شکوه هویتی خویش ابعادی جهانی می یابد.

برای آنکه بدانیم در هردو این تعاریفی که در مورد فرش، جسم فرش(کالا بودن) و یا روح فرش(هویت) تا چه حد عامل انسانی نقش دارد باید به غیر از مفاهیم کلی که در بالا آوردیم به تعریف مفاهیم ثانویه ای بپردازیم.

در بالا دیدیم برای آنکه فرش بتواند از مرحله یک کالای مطلق به مرحله یک کالای هنری گذر کند، حتی حضور مواد و مصالح مصرف در فرش مفهوم دیگری می یابد. در چنین گذری به آسانی می توان دید که چگونه پشم مصرفی، رنگ مصرفی و شیوه گره زنی و پود گذاری هریک معنای خاص می یابند پشم ایرانی ارزش می شود و ریسندگی با دست اعتبار می یابد و زمین و خاک به رنگ جلا می دهد.

اما برجسته ترین نماد حضور انسان در فرش را باید در دو عامل مهم رنگ و نقش دید، که اگر با نگاهی عادی یا بی تفاوت بر آن گذر کنیم به هیچ وجه جوابی برای جاودانگی و جذابیت نقش ها و رنگ های فرش که بزرگترین معیار در ایجاد اعتبار و ارزش جهانی آن بوده است نخواهیم یافت زیرا نگاه صنعتی به فرش که در تولید انبوه و تنوع و تکثر بی هویت نقوش و رنگ ها آن چنان که در روی محصولات مختلف پوششی و حتی فرش های ماشینی به خوبی نشان دهنده فقدان عامل انسانی در آنها می باشد بنابراین به آسانی میتوان نشان داد نقوش و رنگ های مورد استفاده در فرش

اشاره کردیم به اینکه فرش دستباف در گذر زمان و تحت تأثیر شرایطی گوناگون به نوعی ارزش هنری دست یافته است. اما در تاریخ هنر جهان این هنر شناسان هستند که گواهی داده اند که فرش دستباف در جایی از این کره خاکی و بوسیله مردمانی به مرزهایی از زیبایی و هنر رسیده است



که جز با نام ایران شناخته
نمی شوند و اینکه این فرش

چهره این سرزمین دارند چگونه در دست هنرمند رنگرز به وسیله ای بدل میشوند در جهانی کردن و جاودانگی کالایی به نام فرش دستباف.

لازم به آزمایشهای علمی نیست می توانیم از مجموعه داران و کسانیکه یادگارهایی از فرش کهن ایران را در اختیار دارند خواهش کنیم که ارزش عینی رنگ در فرش های رنگ شده با رنگهای گیاهی متعلق به سال های دور گذشته را در مقایسه با فرش های امروزین رنگ شده با رنگ های شیمیایی (حتی بهترین آنها) برای ما روشن نمایند.

در هر گونه بحث تحلیلی در فرش ایران درباره نقوش (و رنگهای فرش به میزان کمتری) باید مساله ای را روشن سازیم و آن اینکه اساس تحلیل ما در مورد نقوش فرش عمدها بر فرش های روستایی و عشايری قرار دارد و دلیل این امر نیز روشن است زیرا این دسته از نقوش در واقع مادر نقوش فرش و هر نقش دیگری در فرهنگ یک ملت بوده و تمام اشکال پیشرفت و استاد کارانه فرش بر مبانی چنین طرحهایی قرار دارند. با این وصف این امر مانع از آن نخواهد شد که در موقع لزوم جایگاه طراحی پیشرفت و هنرمندانه شهری ایران را در جای خود مورد بررسی قرار دهیم.

اولین ویژگی نقوش فرشهای مربوط به فرازمانی و فرا مکانی بودن آنهاست. شاید این ادعا در برابر تأکیدی که ما بر ارزشهای بومی و منطقه ای فرشهای خویش داریم نوعی ادعای غریب به نظر آید. اما این چنین نیست زیرا همانقدر که تفاوت نقوش مثلاً فرشهای بلوجی با فرشهای مثلاً لری جذاب و دلنشیں بوده و برای فرش ارزشی به حساب می آید. جالب است بدانیم که تحقیقات هنرشناسان و پژوهشگران هنری دنیا نشان داده است که نقوش و موتیف های روستاییان و عشاير هرچه در تاریخ به عقب تر برویم و به آثار اقوام بدیعی دنیا نزدیکتر شویم می بینیم که شباهتی شگفت با یکدیدگر دارند که حاصل نگاه خام و ساده و شفاف آنها به زندگی و زیبایی های آن است.

نقوش روستایی نه فقط کتاب

تاریخ یک سرزمین بلکه نمودار داستان حیات زنده و سیال و گاه

دستباف دارای چه نوع ویژگی خاص و استثنایی هستند که همواره آنها را در میان نمونه های مشابه و انبوهی که به دنیای صنعتی منتهی شده یگانه و جاودانه ساخته است.

رنگ به غیر از ضرورتی کیفی و مادی که در بخش مواد اولیه اشاره شد در اینجا به عنوان عاملی مهم در بیان احساسی عمیق و درونی هنرمند به صنعتگر عمل میکند. بسیاری از پژوهشگران هنر ایران اعتقاد دارند که هنرمندان ایرانی با استفاده از رنگ به خاطر خود رنگ در خالص ترین و قدرتمندترین کیفیت خود در مینیاتورها و سپس به نوعی در فرش دستباف بوجود آورنده نوعی مکتب خاص در بیان استفاده از تأثیرات رنگ گردیدند.

این مکتب هنری که در قرون پانزده و شانزده میلادی به اوج درخشش خود رسد در هنر پر دامنه و گسترده غرب بوسیله هنرمندان برجسته مکتب رمانیسم رینس و زمانی بعد در کارهای سزان و سپس در مکتب برجسته اکسپرسیونیسم که مشخصاً تأکید بر استفاده از رنگ داشت مورد استفاده قرار گرفت. بنا بر تحلیل های علمی هنر شناسان و تجربیات مشاهده شده در تاریخ هنر ایران به روشنی دیده می شود که این گونه برداشت از مسأله رنگ به شخص هنرمند و نگاه و درک او از جهان هستی بازگردد و به همین دلیل است که سبک و شیوه هنرمند رنگرز این چنین می تواند در فرش تأثیر گذار باشد و به همین دلیل است که این تفاوت نگاه و تأثیر مستقیم انسانی را در رنگهای فرش در تفاوت رنگی که مثلاً از رناس در تبریز و یا در کاشان بدست می آید و یا در تفاوت کمپوزیسیون به کار رفته در فرشهای مثلاً شهری با فرش های ایلیاتی و یا در تفاوت رنگ فرش های مناطق کویری با مناطق برف گیر کوهستانی و در تفاوت رنگ روستاهای فقیر و کوچک با فرش های بزرگ پارچه و تاحدى نیمه صنعتی شهرهای بزرگ در تفاوت نگاه رنگرز مشک آبادی با رنگرزی از بیجار و جهان بینی رنگرزی از تبار عشاير با بافنده شهر نشین کرمانی به خوبی میتوان مشاهده کرد.

شاید لازم به یادآوری نباشد که بیفزاییم که رنگهای طبیعی و گیاهی ایرانی با تنوع و ارزش بی انتهای فامهای رنگینی که بهره از طبیعت هزار



اشاره در گذرم که چگونه مدعیان کامپیوتر و یا ابزار مکانیکی دیگری نظیر ربات های بافده (که در مورد این دستگاه های اخیر بهتر است بدانیم که سازندگان خائن آنها ظاهراً با کمکهایی که از برخی مراجع قدرت دریافته اند اگرچه در خفا ولی به طور قطعی مشغول تولید فرش های ظاهراً دستباف میباشند) میتوانند ادعا کنند که میتوانند جایگزین تاثیر این انسان خلاق حساس و نگاه زیبا شناسانه و عارفانه یگانه و استثنائی او به جهان شوند. کدام ماشین و یا ابزار مکانیکی میتواند جایگزین تاثیر این انسان طراح رنگرز و یا بافده شود که ذره ذره جان خویش را در نقش مایه های فرش فرو می ریزد. این یک بحث احساسی عاری از منطق نیست امروزه در دنیا میتوان با ابزار و ادوات پیشرفته و حتی کلون های بیو شیمیابی عین موجودات روی زمین را باز سازی کرد. اما تاسفی بی دریغ برای از دست رفتن آن دوره هائی را باید داشت که میکل آنزو و داوینچی و فردوسی و حافظ نماد واقعیت آنها بودند.

فرش ایران زمانی ارزش هنری داشت که جانمایه حیات آن از شور و عشق طراح و رنگرز و بافده و حتی سرمایه گذار مایه می گرفت و اگر امروز فرش را این چنین خوار و ذلیل میبینیم برای آن است که این ارزش ها به افسانه بدل شده است.

با وجود گستردگی و اهمیت موضوع مورد بحث یعنی موضوع هنر در فرش ایران، برای بررسی تبلور عینی مفهومی از هنر لازم میدانیم با بازگشت به اشاره ای که درباره تفاوت فرش شهری و روستایی در بالا شد به نوعی این بحث را مورد چالش قرارداده و امیدوار باشیم که نسل جوان با وارد شدن در مباحثی این چنین به وجود مختلف هنر در فرش ایران به پردازد.

ابتدا در مورد فرش شهری و یا کارگاهی باید بگوئیم اعم از آن چه درباره رنگ و نقش گفتیم که به نظر می رسد شاید با فرش شهری چندان تطابقی نداشته باشد دنیای هنر همواره هنر فرش را نه تنها برای ایران که برای جهان نیز از دریچه فرش های زیبا و با شکوه و فخیم عصر صفوی معنی خواهد کرد و فرش ایران همواره برای دستیابی به ارزش های هنری راهی جز نگریستن به فرش های آن دوره با تمام ارزش های کمی و کیفی آن

رنج ها و شادیها و نیازهای مردم است. روستایی کرد و بیابانگرد بلوچ و عرب دورافتاده به هنگام دربه دری و تبعید رنگ های سیاه بر فرش خویش می بافده و به هنگام شادمانی بر رنگ هایش نور می پاشد. روستایی مسلمان برای مسجد و امامزاده هی خویش، فرش، جانمایی و محراجی هدیه می کند و روستایی ارمنی صلیب را درون گل ها پنهان می کند. در فرش های کویر گل ها رنگ خاک دارند و واژه هی گل بر قالیچه های سنقر و روستایی نیاز، مفهومی خاص می یابد.

فرش های بسیاری از نقاط ایران مملو از نماها و موتیف هایی است که اشاره هی مستقیم به فضای بومی تولید خویش دارند و با جز جزء زندگی روستاییان آمیخته اند و یا به نحوی بارز گویای تاریخ و سرنوشت مردم سرزمینی است که در عین تفاوت می توان همبستگی و تشابه شگفت انگیز درک از رنگ و زیبایی را بین آن ها احساس کرد. اما چگونه این نقوش به شدت زمینی و هویت مند توانسته اند ارزشی آن چنان فرامادی و فرازمانی بیایند که گاه طول عمر آنان را به مرزهای بالاتر از هزاره ها می رساند.

اول آن که نقوش فرش ایران، نقوشی سیال، لغزende و زنده اند که باید ریشه هی هرگونه تحول و تطور آن را در ذهن و اندیشه هی ایرانی یافت. هیچ گونه قانون و محدودیتی نمی تواند توجیه گر آن ویژگی و هویتی باشد که باعث می شود فرش قشقاوی و کردی و لری بلوچی و حتی فرش های شهری هزاران بار تقلید شده، هویت خویش را از بین هزاران قطعه فرش فریاد بزند. تنها در جواب به این چگونگی، حضور انسان ایرانی است که خود بزرگترین عامل تداوم حیات فرهنگی خویش است. ولو این فرهنگ در شکل بیرونی خویش به هزار پاره تقسیم شده باشد و زمانی می توانیم به این قدرت فرهنگی بی ببریم که به یاد بیاوریم این ملت چگونه در عین بندها و قیود فراوانی است که به دست و پای او بسته شده بوده توanstه دینامیسم و پتانسیل قدرتمند فرهنگی خویش را ذره ذره در درون هنرهای کاربردی و ساده ای نظیر فرش فروریزد.

نهفته
۴۰ در اینجا نمی توانم از این ماهنامه علمی هنری

تولیدات شکلی و حجمی غیرمعقول سوق دهد. طبیعی است که پیدایش و رشد فرش شهری عمدها مولود خواست و نیاز گروههای خاص و سرمایه داران بزرگ دنیا بوده و کمتر به مفهوم واقعی خویش مورد استفاده توده‌ی مردم بوده است. اما در هر حال ارزش والای این فرش که مهر و نشان هنرمندان بزرگ و تولیدکنندگان صاحب نام همواره آن را به بخشی میراث و یادگارهای گرانبهای فرهنگی در سرزمین ما تبدیل کرده است، امری مورد پذیرش و احترام همگان است. اما فرش‌های کوچک‌پارچه‌ی روستایی و عشايری که شاید رشد و گسترش آن‌ها به نحوی عجیب با یکی از ضدمردمی‌ترین دوران‌های حکومتی ایران یعنی حکومت قاجار، مقارن شد، بیان‌گر نوعی دیگر از هنر فرش دستیاف است که می‌توان آن را به نوعی از زیباترین جلوه‌های هنری مردم دانست. اگرچه ما اعتقاد داریم که این نوع از فرش با ویژگی‌های خاص هنری خود همواره در جامعه‌ی ایران وجود داشته، ولی به هر حال راهیابی آن‌ها را به بازارهای جهان باید مدیون کمپانی‌ها و تجار خارجی دانست که به شدت از کشف این قالیچه‌های بکر و زیبا شگفتزده شده بودند. با آن که بسیاری از ویژگی‌هایی که در صفحات قبل در مورد هنر فرش یاد شد در مورد این نوع فرش مصدق دارد، اشاره به چند نکته را ضروری می‌دانیم.

فرش‌های روستایی که معمولاً کوچک‌پارچه و قابل حمل و نقل هستند، کمتر جنبه‌ی فانتزی و لوکس و سفارشی داشته و در درجه‌ی اول برای رفع نیازهای درون جامعه و یا گروه پدیدار شده‌اند. بار سنگین هنر (که معمولاً از پیش حساب شده نیست) بر دوش بافنده و بعض‌ا رنگرز (در شرایطی که این هر دو کار واحدی را انجام می‌دهند) می‌باشد و در واقع در این نوع فرش، بافنده به عنوان نوعی میراث‌دار فرهنگی منتقل‌کننده‌ی ارزش‌های گذشته به فرشی است که می‌باشد. از آن‌جا که ریشه و نقش‌مایه‌ی اصلی در ذهن بافنده و خالق بوده و بنا بر فطرت ذهن انسانی دائمًا دستخوش تحولی

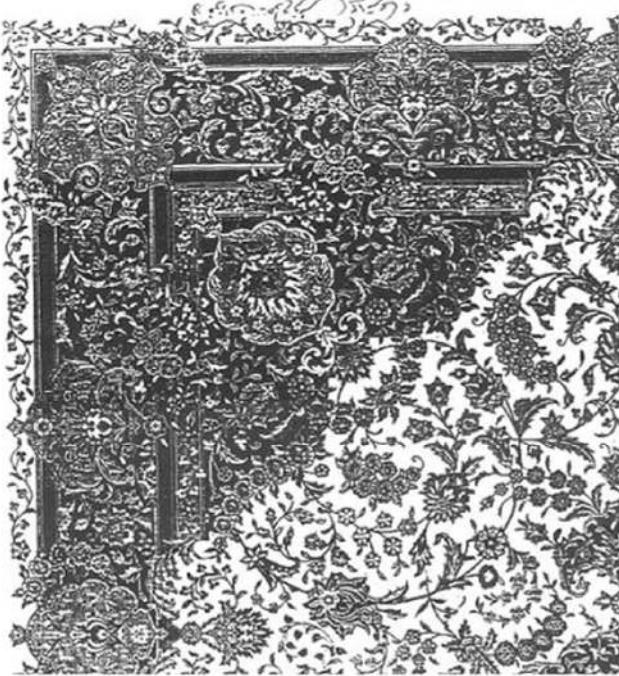
اگرچه نامحسوس ولی بسیار زیبا و با ارزش است، کامپیوترا و همچنان ماهنامه علمی هنری

نخواهد داشت. اگرچه شاید حمایت کامل و رسمی و قدرتمند حکومت‌ها از این نوع تولید آن را هنری رسمی و فرامایشی جلوه می‌دهد، ولی نباید فراموش کرد که بسیاری از این فرش‌ها سفیر رسمی هنر و فرهنگ ایران در سرزمین‌های مختلف دیگر بوده‌اند، گیریم که در کاخ‌های پادشاهان اروپایی و یا مساجد بزرگ عثمانی به نمایش در می‌آمدند، به هر حال اصلی‌ترین ویژگی‌های این فرش‌ها را شاید بتوان در نکات زیر نشان داد:

اول آن که فرش شهری حتی با توجه به بهترین نمونه‌های آن یعنی فرش صفوی حاصل مشارکتی جمعی است (نظیر معماری) که با استفاده و بهره‌گیری از بهترین مواد و مصالح و طراح و رنگرز بافنده ساخته می‌شود و کلیه‌ی عوامل تولید آن، حتی طراح که بیشتر بار هنری فرش بر دوش اوست، ذهنی از پیش آزمون دیده دارند. طراحی در این فرش‌ها معمولاً از محدوده‌ی خاص مفاہیم و نقوش رسمی و شناخته شده فراتر نمی‌رود. گیریم آن که طراحان بزرگی نظیر بهزاد و یا در عصر ما عیسی بهادری با توانایی و خلاقیت خویش گاه می‌توانند در همان محدوده‌ی تعیین شده به پرواز درآیند.

دوم آن که فرش‌های شهری به علت محدودیت محتوایی و شکلی خویش قابل تقلید و دوباره سازی هستند. این امر اگرچه عیی برای هنر نیست ولی در دوران وانفسایی مثل امروز که فرش ما به انفعال گراییده، رقبا می‌توانند مشکلی شوند. سوم نقش شهری همچنین به آسانی قابل کپی‌برداری و بازسازی و تکثیر به وسیله‌ی ابزار مدرن امروزی نظیر کامپیوترا و دستگاه‌های چاپ هستند و بزرگ‌ترین زیان این کار حذف و بی‌ارزش کردن کار طراحان و تکراری کردن طرح‌های فرش و حذف روح و هویت انسانی از فرش است.

فرش‌های شهری بنا به ماهیت سرمایه‌بری خویش، عموماً فرش‌های لوکس بزرگ‌پارچه و گران‌قیمت هستند و این به طور معمول مانع از دستیابی مردم عادی که خود بزرگ‌ترین خالقان ارزش‌های هنری این کالا بوده‌اند شده است و بر آن باید بیافزاییم که نوعی تلقی غلط از هنر در این نوع فرش توانسته آن را به سوی فرش‌های بسیار ضعیف و غیرمتعارف از نوع تابلوهای غیربومی و یا

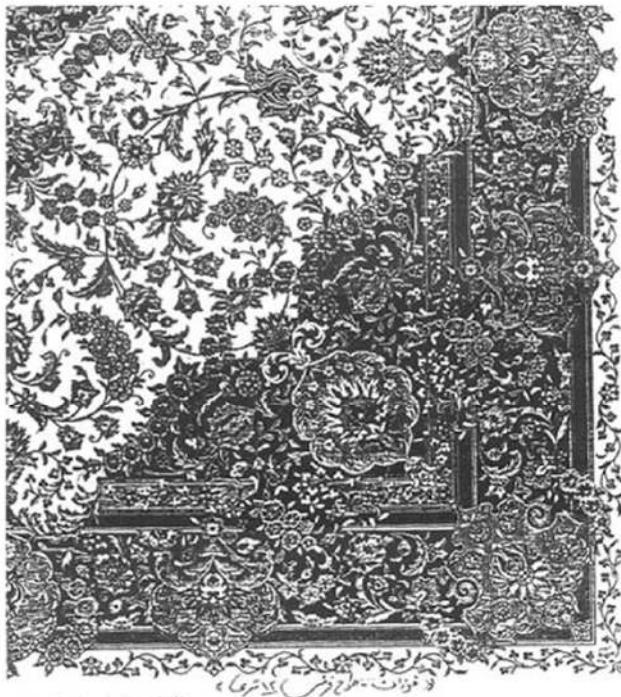


ما اولین بافندگان فرش درجهانیم که نیستیم و مهم این نیست که فرش پازیریک از آن ماست و یا دیگرانی مدعی آند. مهم آن است که ایرانیان در تمام طول تاریخ فرش و بنا به نظر بزرگترین هنرشناسان عالم، بهترین بافندگان فرش در جهان بوده‌اند و این که روستاییان و یا عشایر ساده‌دل و غالباً کم‌سود ما چگونه توانسته‌اند به این جایگاه عالی هنری دست یابند، برای ما همواره مسئله‌ای افتخار‌آفرین خواهدبود.

به هر حال آن‌چه اشاره شد فقط گشودن باب بحثی است که ادامه‌ی آن بر دوش نسل جوان و پرسش‌گر است و فقط باید این را بدانیم که تا زمانی که سرزمینی به نام ایران با مردمی با دامنه‌ای گسترده از تنوع فرهنگی وجود دارد. ما می‌توانیم امیدوار باشیم که هم‌چنان امید بازگشت به عصر فرش‌های زیبا و چشم‌نواز ایرانی وجود دارد.

دستگاه‌های مکانیکی که نقشی جز بیرون راندن نقش انسان از عرصه ندارند، قادر به تأثیرگذاری بر این فرش نیستند. حال اگر ما به دست روستاییان و عشایر اسکان یافته، نقش‌های چاپی و کامپیوتراًی به تعداد صد و هزار می‌دهیم، امر است که مطلقاً با این تولید بیگانه است. در فرش روستایی نه زمان و نه دقت به مفهوم صنعتی که امروز مورد بهانه‌ی صنعتی اندیشان و انبوه‌گرایان است، وجود ندارد. ضمن این که همین روستاییان آفتاب‌نشین و زنان خانه‌دار و روستایی، پاسدار هزاران ساله‌ی هنری زیبا، یگانه و استثنایی بوده‌اند.

علی‌رغم این که امروز فرش‌های کوچک‌پارچه‌ی روستایی و عشایری، سخت مهجور افتاده‌اند، روستاهای رو به ویرانی رفته‌اند و عشایری که



اسکان یافته‌اند و هویت‌های کوچکی که زیر فشار فرهنگ شهری، رنگ باخته‌اند و در نهایت بسیاری از مراکز تولید فرش‌های زیبا و جذاب و بالارزش و قدیمی خود را با نقشه‌های چاپی و ماشینی عوض کرده‌اند، اما هنوز سرزمین ما منبع غنی و لایزالی است برای تولید فرش‌های کوچکی که هنر و زیبایی جز لاینک وجودی آن‌ها بوده‌است، نهایت شاید این عقیده را بارها تکرار کرده‌ایم. مهم این نیست که

بخش گرافیک



«تصویر درون»

تخصصی خود را دنبال می کرد.
استاد ظریف دوره های گرافیک
و نقاشی متحرک را در مدرسه
عالی تلویزیون فرا گرفت. از سال
۱۳۵۰ به عنوان طراح گرافیک، صحنه و متحرک
سازی در صدا و سیمای شهر آبادان شروع به کار
حرفه ای نمود و آثار بدیعی را خلق نمود: از جمله
شش قسمت از فیلم متحرک سازی عروسکی به
نام ماجراجویی مداد (۱۳۶۴). فیلم عروسکی آفتاب
پرست (۱۳۶۴) و طراحی و ساخت تعدادی تیتر از
و نقاشی متحرک برای برنامه های تلویزیونی.



او جوایز بهترین طراح صحنه تلویزیون در سال
۱۳۷۲ و بهترین گرافیست تلویزیونی شهرستان ها
در سال ۱۳۷۳ را از آن خود کرد.

استاد ظریف چندین سال در صدا و سیمای مرکز
فارس شیراز مشغول به خلق آثار هنری بوده و در
نمایشگاه های زیادی شرکت نموده است. از جمله
نمایشگاه ها می توان به این موارد اشاره نمود:

۱۳۵۴ نمایشگاه نقاشی تالار نقش تهران

۱۳۵۵ نمایشگاه نقاشی نگارخانه وصال شیراز

۱۳۵۵ نمایشگاه نقاشی تالار نقش تهران

شهریار اسدی
عضو هیات علمی دانشگاه شیراز
دانشکده هنر و معماری

هنر در جنوب ایران روح
جاری زیستن است . ذوق
ایرانی در جنوب ایران ،
هنر ناب خلق می کند و
فرزندانی پر احساس ، بالاخلاق و منش مدار تربیت
می نماید.

علی رضا ظریف یکی از هنرمندان فرهیخته و
مجرب ایران است که سال ها به خلق آثار هنری و
تربیت هنرجویان مشغول می باشد.
استاد علی رضا ظریف در سال ۱۳۳۵ در شهر
آبادان متولد شد. دوران ابتدایی تا دبیرستان را



سپری کرده سپس جهت ادامه تحصیل به تهران
مهاجرت نمود و تحصیلات دانشگاهی خود را به
پایان رسانید. استاد که از زمان کودکی به نقاشی
علاقه ای زیادی نشان می داد ، در دوران تحصیل
دبیرستان به صورت جامع تری به فعالیت های
هنری پرداخت. همچنین با نشریات همکاری
کرده و جوائز متعددی دریافت نمود. استاد ظریف
در حیطه طراحی ، کاریکاتور ، نقاشی ، گرافیک
، نقاشی متحرک و آموزش هنر فعالیت های

۱۳۵۶ نمایشگاه سالن تخت جمشید تهران

۱۳۵۶ نمایشگاه نقاشی نگارخانه وصال شیراز

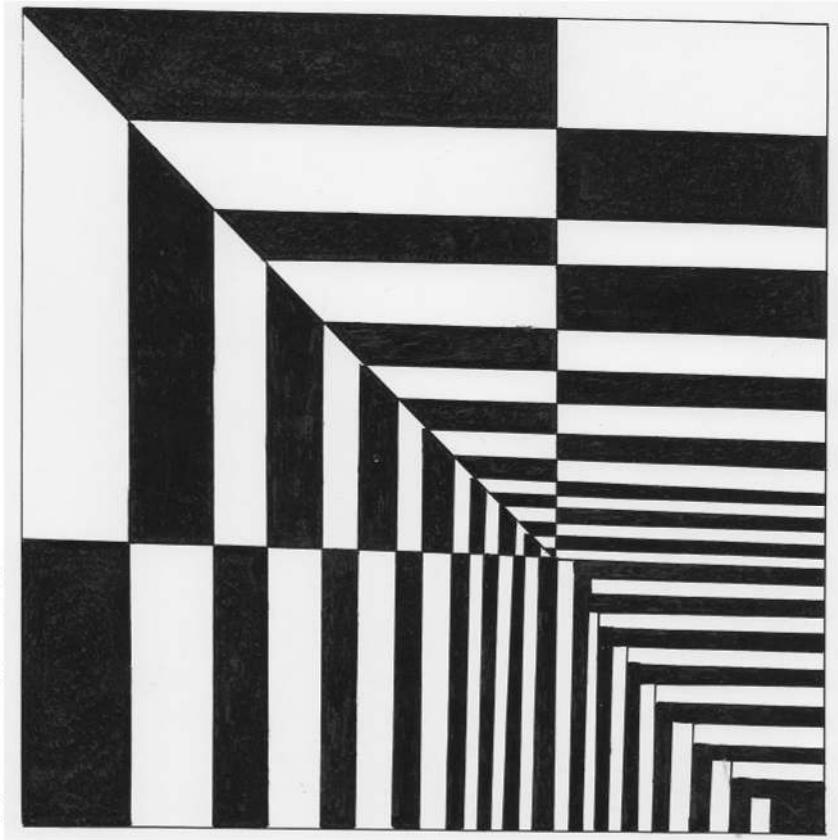
سال های ۱۳۵۹ تا ۱۳۷۷ نمایشگاه های متعددی در شیراز

۱۳۷۳ نمایشگاه نقاشی نگارخانه شیخ تهران

استاد علی رضا ظریف در حال حاضر مدیر و موسس نگارخانه ظریف شیراز است و به تربیت جوانان این مرز و بوم می پردازد. از استاد ظریف یک مجموعه آثار به چاپ رسیده است که تعدادی از آثار ارزشمند ایشان در این کتاب مشاهده می گردد.



گفتگو توسط رقیه مهرابی و شهریار اسدی انجام
گردیده در تیرماه ۱۳۸۵
(واژگان کلیدی: گرافیک، طراح، نقاشی متحرک)



میرا کو چکنہا - ۲۰۱۷



میرا کو چکنہا - ۲۰۱۷

بخش سینما



سینما بر فراز دیوار برلین

نگاهی اجمالی بر تاریخ

سینمای آلمان

مرضیه علیرضاییا

کارشناس امور فرهنگی

دانشکده هنر معماری

دانشگاه شیراز

آلمان شد. یکی دیگر از تولیدات پرکیفیت آن دوران فیلم «Der Andere» ساخته ماکس مک در سال ۱۹۱۳ بود. به طور کلی در سالهای قبل از جنگ، فیلمهای

آلمان بیشتر بر اساس کمدی‌های فارس یا شاهکارهایی از ادبیات و تئاتر ساخته می‌شدند و از سال ۱۹۱۳ یک سری از فیلم‌های رمزآلود و کارگاهی نیز بر آنها افروزه گشت.

وقوع جنگ جهانی اول آلمانیها را برای چندین دهه به سوی سوژه‌های تراژیک کشاند، و در مدت زمان کوتاهی این امر تاثیر سودمندی بر این سینما گذاشت، به نحوی که صنعت فیلم آلمان قادر شد تا از نفوذ خارجی‌ها خلاصی یافته و عملکرد مستقل خود را بنا نهاد. ولی از طرف دیگر برای حفظ بیش از ۲۰۰۰ سالن سینما سوژه‌های فیلمها به نحو غلوامیزی درamatیزه شدند.

در همین سالها با کمک دولت، کمپانی‌های بزرگی برای تولید فیلم تأسیس شد. مهمترین این کمپانی‌ها یعنی مرکز یوفا (UFA) در سال ۱۹۱۷ پایه گذاشته شده و تا اواخر جنگ جهانی دوم هم به مثابه قدرت‌ترین نیروی حاکم در صنعت فیلم عمل کرد. از میان کارگردانانی که در طی جنگ جهانی اول پا گرفتند به افرادی چون «ارنست لوبیچ» و «فریتز لانگ»، از میان بازیگران به «امیل یانینگر» و «پولانگری» می‌توان اشاره کرد. در این دوران علاوه بر فیلمهای بلند سینمایی، فیلمهای خبری و مستندهای تبلیغاتی نیز تهیه می‌شدند.

پایان یافتن جنگ جهانی اول مصادف با دهه‌ای بود که «عصر صلایی» سینمای آلمان دانسته می‌شود. فیلمهای این دوره تحت تاثیر دو جریان، ویژگی‌های بازی یافتند؛ اکسپرسیونیزم از یک سو و تئاتر «ماکی راینهارت» از سوی دیگر.

سبک اکسپرسیونیزم در فیلم گرچه ناشی از یک جنبش در هنر، ادبیات و موسیقی بود اما نهایت ویژگی خود را بر پرده‌های سینماجاری ساخت.

دکورهای غیر معمول، نورپردازی که تعمداً مصنوعی جلوه‌مند کرد، زاویه‌های دوربین که بر

تقریباً دو ماه قبل از جشن اولین نمایش فیلم توسط برادران لومیر در پاریس، برادران اسکلادانوسکی، «ماکس و امیل» اولین تصاویر متحرک را برای تماشاگران در «وینتر گارتنه» برلین به نمایش گذاشتند و یک سال پس از اولین نمایش برادران اسکلادانوسکی، فردی به نام «اسکار مستر» شروع به تولید فیلم برای تئاتر سیار خود کرد. اما علی رغم این شروع خوب سینمای آلمان تا بعد از جنگ جهانی اول نقش چندان مهمی در توسعه هنر فیلم نداشت و در کل تولیدات سینمای آلمان در اولین روزها اندک و بدون نوآوری بوده و بیشتر فیلمهای آمریکایی، فرانسوی و ایتالیایی بر پرده‌های سینماهای آلمان حکم‌فرمایی می‌کرد.

در حدود سالهای ۱۹۱۰، تحولی در جهت بهتر شدن صنعت فیلم در آلمان رخ داد. به دنبال جریانات سینمای فرانسه، در آلمان نیز معروف‌ترین هنرمندان تئاتر به سینما پیوستند و این امر در حالی رخ داد که هنوز بسیاری سینما را یک هنر پست و وسیله‌ای برای سرگرمی طبقات پایین جامعه می‌دانستند. مهره رهبری این جنبش را «ماکس رابنهارت» یکی از کارگردانان و تولید کنندگان نامی تئاتر در دست داشت. «پل دیوید سون» که از سران A.G. union (یکی از بزرگ‌ترین دو کمپانی آن زمان) بود سازماندهی دوباره تشکیلات رابنهارت را برای تولید فیلم بر عهده گرفت.

در سالهای پیش از جنگ جهانی اول، صدها سالن سینما برپا شده و دو استدیو بزرگ در نزدیک برلین ساخته شدند. در همین سالها در همین سالها بسیاری از ستاره‌های سینمای آلمان نیز درخشیدن خود را آغاز کردند، ستاره‌ای نظری «هنر پورتن»، «آسا نیلسن» و «پل وگنر». در همین سالها نیز اولین نسخه فیلم «دانشجوی پراگ» ساخته شد، ام ترسناکی که سبک و ساختار آن در آینده‌ای نزدیک، جز و ویژگی‌های برجسته سینمای



با استعداد راینهارت، کارگردانی به نام «ارنس

لوبیچ» بود که بسیاری از تکنیک‌های آموخته از استاد خود راینهارت را در فیلم‌های تاثیرگذاری چون «مدام دوباری» (۱۹۹۱)، «آنا بولین» (۱۹۲۱) و «همسر فرعون» (۱۹۲۲) به کاربست. از دیگر فیلم‌های استادانه آن زمان که از تاریخ الهام گرفته بودند، می‌توان به «دانتون»، «همه چیز برای یک زن» و «اتللو» (به کارگردانی دیمیتری بوخووتسکی، ۱۹۲۲–۱۹۲۱)، «لوکرزا بورژیا» (به کارگردانی ریشارد اسوالد، ۱۹۲۲) اشاره کرد. از میان فیلم‌هایی که از روی افسانه‌ها و فرهنگ عامه برداشت شده بودند می‌توان «سیندرلا» (کارگردانی لودویگ برگر، ۱۹۲۳) و «نیبلونگها» (به کارگردانی فریتز لانگ، ۱۹۲۴) را نام برد. سبک دیگری که توسط تئاتر راینهارت بر سینمای آلمان تاثیر گذاشت «kammerspield» (کامراشیپل) بود. ویژگی‌های این سبک در تئاتر استفاده از دکورهای کم و پراکنده و بزرگترین مضامین روانشناختی بود. این ویژگی‌ها در فیلم‌هایی مانند «پله‌های عقبی» (به کارگردانی ائوپد یسنر، ۱۹۲۱)، «Shattered» و «سیلوستر» (به کارگردانی لوپوپیک، ۱۹۲۳–۱۹۲۱) و «آخرین خنده» (به کارگردانی مورنائو، ۱۹۲۴) به کار گرفته شد.

یکی دیگر از کارگردانان مشهور تئاتر در آن زمان، پیسکاتور نام داشت که تاثیر وی بر کارگردانی مانند فریتز لانگ بخصوص در فیلم معروف «متروپولیس» (۱۹۲۷) به خوبی مشهود است. وجود یک ریتم پویا و استفاده از صدا و بدن انسان در دکور فیلم تاثیر شیوه خاص اروین پیسکاتور در تئاتر بود.

دو زانر مداول سینمای آلمان در دهه ۲۰، «فیلم‌های خیابانی» و «فیلم‌های کوهستانی» بودند. فیلم‌های خیابانی که با نام فیلم «خیابان» (به کارگردانی کارل گرون، ۱۹۲۳) متداول شد در حقیقت ملودرامهای روانشناسانه‌ای بودند که مردان بی‌احتیاط پایین شهر و جبر حاکم بر سرنوشت آنها را به نمایش می‌گذاشت. از فیلم‌های قابل توجه این دسته می‌توان به «کوچه بی‌شادی» (به کارگردانی پابست، ۱۹۲۵) و «ترا=دی خیابانها» (به کارگردانی بربوران، ۱۹۲۷) اشاره کرد.

شدت غیر معمول بودن و گروتسک صحنه‌ها می‌افزود و بازی اغراق آمیز و کاملاً بیرونی، همه از مشخصات این سبک در سینمای آن زمان بود. از طرفی کیفیت ترسناک، جبرگرا و وحشت انگیز درام اکسپرسیونیستی، یک جذابیت رمزآلود برای روح عذاب دیده آلمانها در آن دوره داشت. فیلم «کابینه دکتر کالیگاری» به کارگردانی «روبرت وینه» در سال ۱۹۹۱، سمبول کامل اکسپرسیونیست بر پرده‌های سینما شد. «کابینه دکتر کالیگاری» با گردش و هم‌آسودش در دنیای دیوانه، شکل‌های دفورمه و دگرگون شده و بیان افکار درهم پیچیده، یکی از بزرگترین و به یاد ماندنی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما شد. از دیگر فیلم‌های بر جسته اکسپرسیونیستی می‌توان به «گولم» (به کارگردانی پل وگنو، کارل بوز، ۱۹۲۰)، «میان دنیاهای»، «تقدیر» و «دکتر مابوز قمارباز» (به کارگردانی فریتز لانگ به ترتیب در سالهای ۱۹۲۱ و ۱۹۲۴)، «تسوسرفاتو» (به کارگردانی مورنائو، ۱۹۲۴)، «دستهای اورلاک» (به کارگردانی روبرت وینه، ۱۹۲۴) و «کارگاه پیکرهای مومی» (به کارگردانی پل لنی، ۱۹۲۴) اشاره کرد.

علاوه بر کارگردانهای فوق افرادی چون «کارل مایر» (نویسنده)، «کارل فرونده» و «فریتز واگنر» (فیلمبردار)، «هرمان وارم»، «والتر روریگ»، «روبرت هرتل» و «اتو هونت» (طراح صحنه) در خلق آثار اکسپرسیونیسم تا سال ۱۹۲۵ گسترش داشتند. اکسپرسیونیسم تا سال ۱۹۲۵ چشمگیری یافت و بر فیلمسازان، چه در داخل آلمان و چه دیگر کشورها تاثیرات زیادی گذاشت. دومین عاملی که نفوذ شدیدی بر جریانات سینمای آلمان داشت تئاتر راینهارت بود که در چندین زانر سینمایی به نوعی رخنه یافت. بسیاری از رهبران بازیگری و کارگردانی‌های آن زمان، فارغ‌التحصیلان مدرسه تئاتر راینهارت بودند و این طبیعی است که جزء آنچه را که در صحنه آموخته بودند به کارهای سینمایی خود وارد می‌کردند. مثلاً همان نوع نورپردازی سایه روشن، که در بسیاری از فیلم‌های دهه بیست به کارمندی رفت از ویژگی‌های تئاتر راینهارت بود که بسیاری به غلط ریشه آن را در اکسپرسیونیست می‌دانستند. یکی از شاگردان



سبکی بودند که اغلب به شیوه‌های مرسوم وینی و با مشارکت کشور اتریش ساخته می‌شدند. از میان موفقترین این فیلمها می‌توان به «دوقلب در هنگام والس» (گرافن بولواری- ۱۹۳۰) و «رقص کنگره» (اریش شارل- ۱۹۳۱) اشاره کرد.

از دیگر فیلمهای معروف سالهای اولیه سینمای ناطق نمایش‌های رومانتیکی بودند که اغلب حال و هوای غمگینانه داشتند. یک نمونه خوب از این دست «خواب دیدن لبها» (پل چینر- ۱۹۳۲) بود. یکی از برجسته‌ترین فیلمهای ناطق در آلمان «فرشتہ آبی» (جوزف استنبرگ) با بازی مارلین دیتریش بود. «اپرای سه پنی» (پابست- ۱۹۳۰) «M» و «وصیت‌نامه دکتر مابوز» (فریتز لانگ- ۱۹۳۱- ۱۹۳۳) نیز از دیگر فیلمهای هنرمندانه این دوره بودند.

پژوهش‌های سیاسی دهه ۳۰، با شماری از فیلمهای سیاسی و تحریک‌کننده بر پرده‌های سینما انکاس یافت. از جبهه لیبرال فیلمهایی چون «جبهه غرب»، «فاجعه معدن» (پابست- ۱۹۳۰- ۱۹۳۱)، «جهنم بر روی زمین» (ویکتور ترایوس- ۱۹۳۱) و از جبهه چپ فیلم «کوله وامپه» (اسلاتان دوف- ۱۹۳۲) و از جبهه ملی گرایان راست فیلمهای «کنسرت فلوت سانسوی» «بیورک» (گوستاووسیکی ۱۹۳۰- ۱۹۳۱) و «یاغی» (ترنکر- ۱۹۳۲) را می‌توان بر شمارد.

در آن زمان حتی قبل از به قدرت رسیدن کامل نازی‌ها از طریق آلفرد هوگن برگ که از سردمداران یوفا و از سرسپرده‌گان هیتلر بود، بر فیلمهای خبری و تبلیغاتی کنترل داشتند.

هنگامی که نازی‌ها در سال ۱۹۳۳ قدرت را به‌طور کل در دست گرفتند جوزف گوبنلز که نماینده هیتلر بود مسئولیت کلیه رسانه‌های عمومی را عهده‌دار شد. یک هیئت ویژه از طرف رایش برگزیده شد تا نه تنها چارچوبهای معین یک فیلم بلکه اشخاص مشخصی را برای فیلم‌سازی تعیین کنند. یهودیها به سرعت از صنعت فیلم بیرون رانده شدند و فیلم‌سازان مستقل و لیبرال هم به نحو زیرکانه‌ای تضعیف می‌شدند که بسیاری از روی اراده و خواست خود این صنعت را ترک گفتند. سانسور حاکم شد و بسیاری از فیلمهای قدیمی توقيف شدند.

«فیلمهای کوهستانی» تجلیلی از زیبایی طبیعت و بزرگداشتی برای پیروزی و چیرگی جسم و جان بشر بر محیط پیرامونش به‌شمار می‌رفت.

«آرنولد فانک»، «لنی ریفنشتال» و «لویی ترکنر» را می‌توان برترین فیلم‌سازان این گروه دانست. در دهه ۲۰ کامیابی‌های مهمی نیز توسط جنبش آوانگارد به‌دست آمد. مستندهای قابل توجه والتر رومان از جمله «برلین سمفونی یک شهر بزرگ» (۱۹۲۷) و فیلمهای تجربی هانس ریشنر، ویکینگ اگلینگ، اسکار فیشینگر و لوته راینیگر از جمله این کامیابی‌ها بود.

به‌هر صرت با وجود اینکه بسیاری از فیلمهای خوش تکنیک و قابل ستایش، در عصر طلایی سینمای آلمان ساخته شدند، اما به این نکته نیز باید توجه کرد که این فیلمها درصد کمی از تولیدات صنعت فیلم آلمان را - که بیش از ۲۰۰ فیلم در سال بود - تشکیل می‌دادند.

بیشتر این فیلمها که بی‌توجه به مسائل سیاسی روز و مسائل اجتماعی بودند، جزء فیلمهای کم‌ارزش یا فاقد ارزش تلقی می‌شوند. سینمای آلمان یک زوال تدریجی را در طی سالهای آخر زمان سکوت (دوران فیلم صامت) تجربه می‌کرد. از موثرترین عوامل این انحطاط دخول سرزده و بی‌اجازه فیلمهای آمریکایی و حاکمیت هالیوود بر گیشه‌ها از طریق جذابیت تجاری بود که این امر نیز به نوبه خود تولیدکنندگان را ترغیب می‌کرد تا جهت این نگاه‌داشتن گیشه‌ها به فیلمهای مبتذل و سرگرم‌کننده روی آورند.

به این ترتیب صنعت فیلم آلمان از ملیت خود و ستارگان درخشنای چون لوییج، مورنائو، لنی، ای.سی. دوپون و اریش پومر (تهیه کننده) دور می‌شد.

انحطاط کیفیت تولیدات آلمان بعد از ورود صدا شدیدتر شد. البته از جنبه تکنیکی این انتقال هیچ مشکلی برای صنعت فیلم آلمان به همراه نداشت حتی صدای اپتیکال، طی یک دهه سیستمهای خود را مستقل از الگوهای آمریکایی توسعه داد اما در کل به جز چند اثر قابل توجه بقیه تولیدات در حد متوسطی قرار داشتند.

بسیاری از فیلمهای ناطق اولیه آلمان، موزیکال‌های



ممکن بود مجوز ساخت بگیرند. به دنبال همین جریانات در مناطق غرب اریش پومر تهیه کننده برای باز نظم دهی به صنعت فیلم به کار برگردانده شد و سالن‌های سینما از اجتناس و لازم وارداتی که بیشتر از هالیوود می‌آمدند اشباع شدند. اما در مناطق شرق امکانات تولید فیلم بیشتر زیر دست اتحاد جماهیر شوروی بود و کل صنایع این بخش در سال ۱۹۴۶ ملی اعلام شد بسیاری از فیلمهای مهم آن زمان در کمپانی "DEFA" در برلین شرقی ساخته می‌شدند از این میان می‌توان به فیلمهای «قاتلین در میان ما هستند» (ولفانگ اشتوت) «یک جانی در برلین» (گرهام لامپرشت) «زنashوبی در سایه» (کرت مستیگ) اشاره کرد. و از آنجا که این فیلمها بیشتر وضعیت اجتماعی بعد از جنگ شهرای ویران شده را به نمایش می‌گذاشتند جزء مجموعه فیلمهای ویرانی دسته بندی شدند. در مناطق غرب نیز فیلمهایی راجع به مسائل دوباره سازی و نوسازی شهرهای ویران شده در جنگ ساخته شدند فیلمهایی از قبیل «موریتوری» (اوژن یورک)، «فیلم بدون عنوان» (رودلف بوگرت) و محاکمه به کارگردانی پابست در ۱۹۴۸.

به دنبال اعلام رسمی تقسیم کشور آلمان به دو منطقه کاملاً مستقل در سال ۱۹۴۹، این دو کشور جدید یعنی جمهوری فدرال آلمان (آلمان غربی) و جمهوری دموکراتیک آلمان (آلمان شرقی) صنعت فیلم خود را بر دو محور کاملاً مستقل پیش بردن. در شرق تمهای اجتماعی تقویت می‌شدند و تعداد زیادی از فیلمها نیز مسائلی چون خاطرات دوران تسلط نازی‌ها و یا کوشش بی‌وقفه طبقه کارگر در رهایی کشور را مطرح می‌کردند. در این زمرة می‌توان فیلمهای «نان روزانه ما» (دووف ۱۹۵۴) و «آنها او را آمیگو نامیدند» (هاینر کارو-۱۹۵۸) را نام برد.

از اوایل دهه ۵۰ فیلمسازان شرقی علاوه بر مسائل اجتماعی به مسائل فردگرایانه انسان معاصر نیز می‌پرداختند. «سرنوشت زنان» (دووف ۱۹۵۲)، «آسمان تقسیم شده» و «من ۱۹ ساله بودم» (کنراد ول夫) نمونه‌های خوبی از این گونه فیلم‌ها بودند. اما به دلایل تعصبات خاص سیاسی تنها تعداد اندکی از این فیلمها در دنیای غرب توسعه گسترده‌ای

گوبلز یک پروپاگاندیست ماهر بود. او با استفاده از رسانه قدرتمند سینما تاثیرات شگرفی بر فکر و احساس مردم می‌گذاشت و کاملاً نیز مراقب بود تا فیلمهای با استفاده بیش از حد تبلیغاتی سطحی و شعاری به نظر نرسند. به همین جهت تنها تعداد محدودی از فیلمهایی که تحت نظر ناظر نازیها ساخته می‌شدند کاملاً پروپاگاند بودند اکثریت این فیلمها با بودجه فراوان و حمایتهای بی‌شماری که از آنها می‌شد سوژه‌های سرگرم‌کننده کمدی و ظاهری غیر سیاسی داشتند که به طور پنهان عقاید نازی‌ها را تبلیغ می‌کردند. برای ساخته شدن فیلم پیروزی اراده (۱۹۳۵) یک گروه ۱۲۰ نفری شامل چهل فیلمبردار در اختیار لنی ریفنشال قرار گرفت تا از گردهمایی حزبی در نورنبرگ فیلمی بسازد. این فیلم را می‌توان کاملترین نمونه پروپاگاند در سینما دانست. فیلم دیگر لنی رینفشتال با نام المپیا (۱۹۳۸) تبلیغ هوشمندانه ایدئولوژی نازیسم در سینما بود. از دیگر فیلمهای تبلیغاتی از دوران قبل و طی جنگ جهانی دوم می‌توان به «کوکس جوان هیتلری» (اشتاين هف-۱۹۳۳) «هانس وستمار» (فرانتس ونزلر-۱۹۳۳) و حکمران (وايت هارلان-۱۹۳۷) اشاره کرد. در این دوران چندین فیلم پرخرج و گران تاریخی نیز با دکورهای بازسازی شده عظیم به منظور بالابردن غرور ملی گرایانه ساخته شدند. بعضی از فیلمها در حقیقت یک ادای احترام به افرادی چون بیسمارک بزرگ بودند.

به هر صورت از میان بیش از یکهزار تولید زمان رژیم نازی‌ها غیرعادی‌ترین نمایش را می‌توان فیلم بسیار پرخرج «Munchhausen» (جوزف فن کی باکی ۱۹۴۳-۱۹۴۴) که به مناسب جشن بیست و پنجمین سالگرد یوفا ساخته می‌شد دانست.

بازسازی صنعت فیلم بعد از دوران جنگ چندان سریع نبود و به هر حال با توجه به خرابی‌های فیزیکی و مشکلات ناالشی از تقسیم کشور به قلمروهای تحت نفوذ نیروهای متفاوت سیاسی، این امر نمی‌توانست خیلی هم سریع صورت گیرد. مثلاً فیلمسازان مناطق غربی به دلیل اینکه زمانی تحت کنترل نازی‌ها بودند بعد از جنگ تحت شرایط خیلی سخت و بعد از یک تحقیق موشکافانه راجع به تم فیلم و اهداف فیلمساز

مساعدت و امتیازاتی را به این فیلمسازان جوان داد. به دنبال این امر در سال ۱۹۶۸ یک انسستیتو فیلم در برلین تاسیس شد و تلویزیون نیز که تا آن زمان بهانه‌های مختلف بیشترین امکانات صنعت فیلم را تحت کنترل گرفته بود حمایتهاهی مالی و فنی خود را برای فیلمسازان جوان عملی ساخت. به هر حال به رغم آن تعداد از فیلمهای این موج که از جنبه مفهومی و معنوی در سطح بسیار پایین قرار داشتند تعدادی نیز دارای ارزش بوده و توجه بین‌المللی را به خود جلب کردند. اولین فیلمی که مورد توجه قرار گرفت «تورلس جوان» (فولکر اشلوندروف ۱۹۶۶) بود. فیلم دیگری که بلاfacله موفقیت کسب کرد «دختر دیروز» (الکساندر گلوك ۱۹۶۶) نام داشت. پس از این فیلمسازان جوانی چون پیتر و الیش شارمونی، ادگار راتیز، ژان ماریا اشتراپ، پولاند و ویل ترمپر هنر خود را در صنعت فیلم به نمایش گذاشتند. این جنبش در دهه ۷۰ با کارگردانانی چون فاسبیندر، ورنر هرتزوگ و ویم وندرس به اوج خود رسید.

بر خلاف موج نو فرانسه که در حقیقت واکنشی در برابر قوانین کهنه سینمای مرسوم آن زمان بود سینمای جوان آلمان یک اعتراض خودانگیز نسبت به نوع زندگی در طبقه متوسط در این کشور بود. در این میان فلسفه و شیوه خاص فیلمسازان شخصی نیز کمی متفاوت بود. کارهای این دسته به نوعی گرایش انقلابی چپ داشته و اغلب به مسئله جبرگرایی و سرنوشت بشر می‌پرداختند و با وجود اینکه فیلمهای فوق به ندرت برای مصرف عمومی خشن و آزارنده بود. اما اغلب برای مخاطبین عame کمی دور از فهم و غیر قابل درک جلوه می‌کردند. به همین دلیل بسیاری از این فیلمها که در گیشه‌های داخلی به شدت شکست می‌خورند در فستیوال‌های و گوناگون و کنفرانس‌های هنری در خارج از کشور با موفقیت‌های عظیم بین‌المللی رویرو می‌شدند.

و بالاخره در سال ۱۹۸۹ دیوار برلین فرو ریخت و دو آلمان شرقی و غربی متحدد شدند. و مسلمان آلمان متحدد می‌رود تا سینمای دیگرگون داشته باشد. که بررسی و تحلیل آن را به مقاله‌ای دیگر می‌سپاریم.

یافتند. به هر حال صنعت فیلم آلمان شرقی با انواع مستند‌ها و مستندسازان برجسته‌ای چون آندره و آنه‌لی تورندریک توجه بین‌المللی را به خود جلب کردند. تولیدات اینیمیشن نیز در این دوره گسترش یافت و پیشرفت چشمگیری در شرق داشت. و اما در آلمان غربی این فیلمهای سرگرم‌کننده و دور از مسائل سیاسی بودند که مورد توجه و پسند عامه قرار گرفتند. کمپانیهای کوچک فیلمسازی به سرعت برای ساخت فیلمهای سرگرم‌کننده توسعه داده می‌شدند. به طور کل به استثنا چند کوشش برای درامهای جدی سطح هنری فیلمها در آلمان غربی مدام سیر نزولی طی می‌کرد. داستانهای عاشقانه با «سانتی مانتالیزم» درمی‌آمیخت و ملودرامهای آبکی فیلمهای پورنوگراف و صحنه‌های سکسی بیش از پیش پرده‌ها را تسخیر می‌کرد. کارگردانان کهنه‌کار نیز در میان گاهی نسخه جدیدی از موضوعاتی که دیگر برای مردم خسته‌کننده شده بود می‌ساختند.

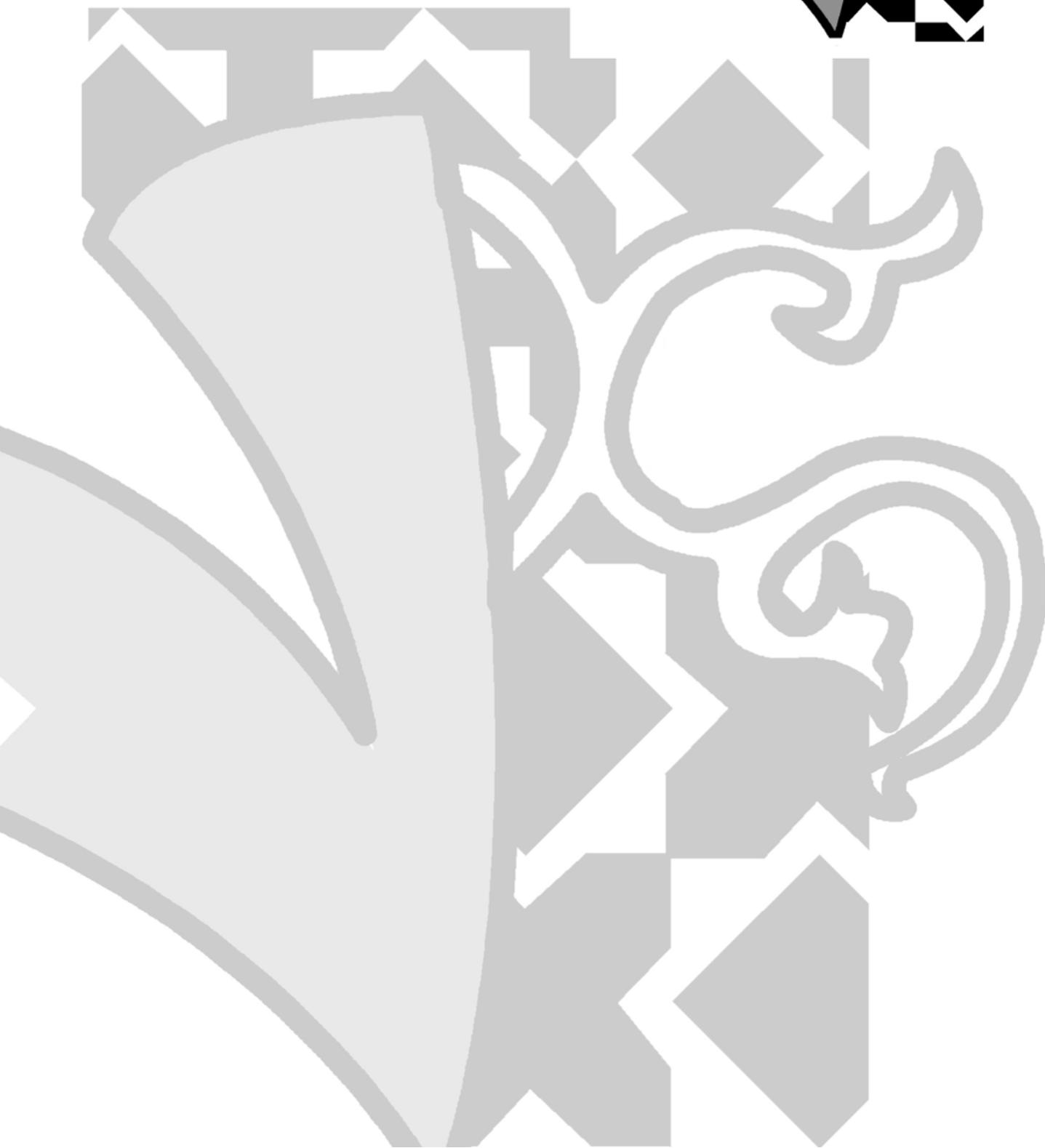
ستارگان آلمانی هم اگر گاهی به شهرت جهانی دست می‌یافتند این افتخار را مدیون تولیدات مشترک با کشورهای دیگر بودند. از این قبیل ستارگان می‌توان رمی اشنایدر، ماکس میلیان شل، ماریا شل و ... را نام برد. به هر سو سالهای متعددی کارگردانان آلمانی کمتر از دیگر همکاران اروپایی‌شان شناخته شده بودند.

در ایتالیا جنبش نئورئالیستی زمانی پا گرفت که هنوز خاکستر آتش جنگ خاموش نشده بود و در فرانسه موج نو در اوخر دهه ۵۰ آغاز شد آلمانی‌ها برای رنسانس سینمای خود تا اوخر دهه ۶۰ و اویل دهه ۷۰ صبر کردند.

اما هنگامی که بالاخره این رنسانس به ظهور رسید با آنچنان نیرویی همراه بود که مخاطبین چه در داخل و چه خارج از آن شوک زده بودند. این حرکت در سال ۱۹۶۲ با مانیفیست «اوبراهاون» که توسط ۲۶ فیلمساز و نویسنده جوان تهیه شده و در جشنواره اوبراهاون اعلام گردید، آغاز شد. این جوانان خواستار آزادی از قیود صنعت فیلم آلمان بودند تا به قول خود بتوانند سینمای جدید آلمان را بنا نهند. دولت آلمان فدرال نیز در جوابهای که خیلی دیر اعلام شد قول همکاری و بخشیدن



بخش هفت



کوتاه سخنی در باب فلسفه هنر و ارتباط آن با هنر ایران

استوار است در حقیقت زیر بنا ،
همان مبنای واقعی تکامل تمامی
پدیدارهای روبنایی است. اما این
تمامی سخن مارکس نیست،
فردریش انگلس در واپسین سال
های زندگی خود نوشت :

نمی توان و نباید بینش

ماتریالیستی از تکامل تاریخ را به این تصویر ساده
گرایانه و مضحك تقلیل داد (حقیقت و زیبایی -
بابک احمدی - مرکز - ۱۳۸۹ - صفحه ۱۸۲).

البته باید گفت ، مارکس هرگز به طور نظاممند و
دقیق از هنر و زیبایی بحث نکرد . او دوبار تصمیم
به نگارش اثر مستقلی در زمینه زیبایی شناسی
گرفت، نخست در سال ۱۸۴۲ که می خواست با
همراهی برونو بائز زیبایی شناسی هگل را نقد کند و
بار دوم در سال ۱۸۵۷ که قرار بود برای دانشنامه‌ای
امريکايي رساله اى درباره زيبااي شناسى بنويسد
و هر دوبار كار در همان آغاز متوقف شد. از خالل
آثار پراکنده مارکس اين چنین استنباط می شود
كه هنر از نظر مارکس وجه خاصی است از بيان
آگاهی اجتماعی، اين جنبه خاص نتیجه جدایی
نسبی و محدود ذهن هنرمند است از سطح آگاهی
اجتماعی دورانش ، تاکید، اينجا بر واژه نسبی است
يعني فاصله هنرمندان از سطح آگاهی اجتماعی
روزگارشان همواره در يك حد نیست. او کار هنری
را به مشابه يكی از واحدهای تولیدی می نگرد.
در ارزش افزونه نوشت : يك نويسنده ، کارگری
تولیدی است، زیرا او ناشر خود را ثروتمند می کند،
درست همان کاری که کارگر تولیدی برای سرمایه
دار انجام می دهد. (همان منبع صفحه ۱۸۶).

حال اگر بادید مارکسیستی به هنر ایران ، ادبیات
ایران و تئاتر ایران وکلا تمامی موجود فرهنگی
ایران بنگریم خواهیم یافت که هنرمند نه مختار،
بلکه مجبور است عضوی از عناصر جامعه خویش
باشد، محمد زمان، نگارگر نوآور دوره صفوی نه
از آن جهت که دارای روح بلند پردازی بود، بلکه
تنها از آن جهت که کارفرمایان وی یعنی اعیان و
اشراف این دوره خاصی از دیدن و خریدن تصاویر

مقدمه

پیش از شروع بحث در
باب هنری خاص، می بایست
دانست که اساساً هنر چیست؟
در حقیقت آیا مرز مشخص
و تعریف شده ای میان یک اثر
هنری وغیر هنری وجود دارد؟

آیا این مرزها در صورت وجود، در طول زمان ثابت
هستند یا خیر؟

اساسی تر از تمامی این سوال ها هنرمند کیست?
آیا فرزند زمان خویش است؟ یا فرزند آیندگان؟
آیا می بایست تابع قواعد از پیش تعیین شده‌ای
باشد؟

یا خیر هر آنچه او کند، ملاک تعیین هنر است؟ یا
اگر آنچه او کرد مطابق سلیقه و پیش تعریف عده
ای خاص باشد آنگاه اثر هنری آفریده شده است؟
این عده چه کسانی هستند؟ به عبارت دیگر چه
گروه مرجعی برای تعیین درجه کیفیت و خلاقیت
یک اثر هنری وجود دارد؟ آیا لازم است تمامی
انسان ها هنری بودن یک اثر را تایید کنند یا اگر
تکذیب کردند باز هم آن اثر، یک اثر هنری باقی
می ماند؟

اینها سوالات ریشه ای مطرح شده در زیبایی
شناسی و فلسفه هند است. حال اگر کمی
موشکافانه تر به هنر و هنرمند بنگریم و عینک
مکتبی خاص را به صورت بزنیم بسیاری سوالات
دیگر مطرح می شود، تنها برای نشان دادن جنس
بحث های مطرح شده در این وادی، این بار به
جای سوالات کلی که در تمامی مکاتب هنری
طرح است، عینک مکتبی خاص را به صورت
زده و جهان هنر را از قالب دید طرفداران این
مکتب نظاره می کنیم . بنا به متن کوتاه ، ساده و
مهم مارکس ، یعنی پیشگفتاری که او به کتابش
در آمدی به نقد اقتصاد سیاسی در سال ۱۸۵۹
نوشت، تمامی بنای عظیم سیاسی، اجتماعی ،
فکری و هنری تمدن موجود
که او آن را رو بنا خواند بر
اساس یک زیر بنای اقتصادی



و پیچیده تر را نمی توان در ک نمود. ما در توجیه صفت کلیت که عالمت مشخصه هنر است هیچگاه محتاج نشده ایم با اینکهار اصل شهود صرف پا بیرون بگذاریم یا تصحیحاتی در آن بعمل آوریم هنر از دید وی شهود است ، ارتباط مستقیم با نوعی از موارء این موارء الزاما به مفهوم ماوراء مذهبی نیست اما از جنس متافیزیک است قابل لمس نیست ، قابل قیمت گذاری نیست ، قابل اسارت نیست، از اد است، سیال است دقیقاً در نقطه مقابل هنر سوسيال (همان منبع صفحه ۲۱۸).

در باب هنر عصر صفری و دیدی که یک نقاد سوسيال به اینگونه خاص هنری دارد سخن را ندیم ، اما برای آنکه ابعاد بسیار عمیق بحث بیشتر خود نمایی کند باید خاطر نشان کنیم که سوسيالیسم خود دریایی است که اگر چه توسط مارکس و انگلیس بنا شده اما با ورود به حیطه کشورهایی چون فرانسه (با وجود متفکرین بزرگ سوسيال بعد از جنگ جهانی دوم در فرانسه چون، لویی آل توسر و نیکلاس پلانزاں و به نوعی دیگر با ورود به حیطه سیاسی کشورهای اسکاندیناوی چون سوئد نظام اقتصادی کشورهای اسکاندیناوی مانند ایالات متحده نظام اقتصادی کاملا رقابتی و در دست سرمایه دار نیست اینان با وضع مالیات‌های متعدد و محدود کردن سرمایه های فردی از تجمع بیش از حد ثروت در دست یک نفر یا یک گروه می کاہند و دارایی را به نفع اجتماع تعدیل می کنند، این طرز تفکر سبب نوعی گرایش به سوسيالیسم در تمامی جوانب شده است .

ميدان هایی را تجربه کرده که نگرش مارکسیستی تنها بخش کوچکی از آن است .

از دید بابک احمدی، زیبایی شناسی مارکسیستی در خارج از حیطه مارکس به چهار گرایش عمدۀ تقسیم می شود: آثار آنتونیو گرامشی، نوشته های گئورگ لوکاج، کارهای نویسندها مکتب فرانکفورت و نظریه ها و نمایشنامه های برلتولت برشت باید دانست تمامی این تقسیم بندی های ارائه شده از مارکسیسم را اگر درون یک جعبه قراردهیم آن جعبه خود در

داخل جعبه ای بسیار بزرگتر جای می گیرد که آن جعبه رئالیسم است (رج : زمینه

و مینیاتورهای سنتی ایرانی خسته شده بودند و به عبارتی بازار مصرف نقاشی مدرن به سبک غربی ایجاد شده بود، در کار خویش و به طور کل در هنر ایرانی تغییر سبک ایجاد کرد . هنرمند در این دیدگاه نه تنها فرزند زمان خویش است بلکه فرزند دست و پا بسته زمان خویش است . هنر یعنی اجتماع ، هنر تزیینی به مفهوم انتزاعی کلمه اساساً در این دیدگاه جایی ندارد. (برای شناخت بهتر آرای مارکس تاریخ اندیشه سیاسی در غرب از ماکیا ولی تا مارکس - کمال پولادی، مرکز ، ۱۳۸۸).

در مقابل این دیدگاه و بسیاری دیدگاههای دیگر که هنرمند را ذاتاً وابسته تام اجتماع خویش می داند، کسانی آمده اند که به استقلال هنر رای می دهند. بند توکروچه زیبایی شناس بزرگ و از مبرز ترین فیلسوفان هنر این چنین می گوید : وجه امتیاز هنر از آنچه آنرا عالم مادی می خوانند - مصونیت آن است و تفاوت آن با فعالیت های عملی و اخلاقی و علمی شهود است اینکه دیگر بخود رنج نمی دهیم و ادعا می کنیم با همان استدلال نخستین ضمنا استقلال هنر را هم به ثبوت رسانیده ایم .

(کلیات زیبا شناسی - بند توکروچه - فواد روحانی - علمی فرهنگی ۱۳۸۴ صفحه ۱۲۲.)

دیدگاه های دیگری هم هستند کسانی چون هگل در بیان اثبات هنری از منطق بهره می برند (منطق ریاضی) و یا به قول شلینگ شهود عقلانی را املاک پیدایی اثر هنری می دانند. کروچه شدیداً با این دیدگاه ها نیز به مخالفت بر می خizد او می گوید : هنوز شهود صرف یا بیان صرف است نه شهود عقلی (به قول شلینگ) و نه منطق ریاضی(به قول هگل) و نه قضاوت چنانچه پیروان طرز تفکر تاریخی قائل شده اند، بلکه شهودی است کاملاً عاری از مفهوم و قضاوت در اینجا کروچه بهشدت بر استقلال و هویت یک اثر هنری تاکید می کند. برای مثال، در باب همان طرح های محمد زمان اثر از دید او چون آرای مارکس در حد یک ابزار تولید، تقلیل پیدا نکرده بلکه ، بعدی اشرافی نیز در کار است که هنرمند را ورای مفاهیمی چون کشاورز، آهنگر یا بنا قرار می دهد. هنر شکل اشرافی معرفت است که بدون آن شکل های بعدی

میکل آنجلو اینان به دلیل پیشینه هنر رومی که در اختیار دارند عموماً نسبت بدن آدمی را و نیز نسبت کلیه اشیا به هم را درست رعایت می کنند بر خلاف ویژگی ذاتی مینیاتور ایرانی که در آن نسبت ها کاملاً به هم ریخته است . رج : زندگی هنرمندان جور جو وازاری علی اصغر قره باگی پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۴ بخش دو و سه کتاب)

در این مقاله سعی در مقایسه میان نقاشی به سبک غربی و نقاشی در مشرق زمین نداریم زیرا اینگونه مقایسه ها قطعاً ناقص و کور خواهد بود زیرا خاستگاه هنر در میان شرقیان و غربیان و نوع تفکر ایشان و حتی محیط جغرافیایی آنان آنقدر متفاوت است که اگر نتیجه مقایسه میان کارهای این دو گروه را ناممکن می نماید باید قبول کنیم این کار بسیار سخت است و در ضمن ضرورت چندانی نیز ندارد . چیزی که می پذیریم آن است که نقاشی شرقی آنگونه که نقاشی غربی دل بسته نسبت ها و اندازه هاست ، وابستگی های دقیق هنر رئال را نمی پذیرد . به عنوان مثال در کاری از رضا عباسی به نام قوچ و انتر، تقریباً اندازه دو حیوان یکی است در حالیکه پیکر یک قوچ چندین برابر پیکر یک میمون می باشد. در مینیاتور ایرانی، اندازه اتاق ها گاهی فقط در حد دو عاشق و معشوق است. ارتفاع خانه ها چندان بیشتر از ارتفاع آدمیان نیست. اما آیا می توان ادعا کرد که در مینیاتور ایرانی و بالاخص مینیاتور عصر صفوی با هنری غیر واقعی روبه رو هستیم؟ یا اگر کاربرد اصطلاح غربی سورئال موضوعیت داشته باشد، هنر عصری صفوی از دسته هنرهای سورئال است؟ هراثر هنری دارای دو بعد مستقل است که در جای جای اثر با هم گره خورده و تشکیل هویت یکسانی که روح اثر نامیده می شود را می دهند، رو بنای اثر همان موادی است که تشکیل یک اثر هنری را امکان پذیر می کند رنگ و قلم مو و بوم و سبک نقاشی که نقاش آن را از دوران خویش یا گذشتگان خود به ارث برده است . نورپردازی، بافت رنگ ها، فضا و تمامی عناصر مطرح شده در باب ظاهر یک اثر در این دسته می گنجد، اما این تمام سخن نیست . در پشت اثر، معنایی نهفته است . تصویری که نمایش دهنده لحظه ای

اجتماعی هندوانه نظر گرامشی، حقیقت و زیبایی صفحه ۱۹۰) کلامی توان نقد هنر را به دو گروه تقسیم کرد آنان که معتقدند هنر می بايست نوعی برداشت عمومی و قابل شناخت و واضح از محیط پیرامون خود باشد (رئالیست ها) که گروهی از آنان هنرمندانی هستند که نه تنها خود را ملزم به رعایت نسبت های جهان خارج می کنند بلکه به هنر به عنوان ارگانی از تعهد اجتماعی خود می نگرند اینان سوسیالیست هستند دسته دیگر نقدینی هستند که اصالت را نه برای واقعه بیرونی بلکه برای حس هنرمند نسبت به واقعه بیرونی قائل هستند. اینان هیچ دلیلی مبنی بر اینکه هنرمند می بايست از نسبت های جهان خارج تبعیت کند و یا اینکه او به عهد و پیمان خاصی که در موضع خاصی بسته است ، وابسته گردد، اقامه نمی کنند، بلکه بر عکس احترام ویژه ای برای احساس فردی و بسیار شخصی و گاه کاملاً ذهنی هنرمند قائل اند . در دو طیف این دو دیدگاه ، هنرمندانی قراردارند که گاه اثری که خلق می کنند کاملاً مطابق جهان بیرونی است (کمال الملک یا جعفر پتگردر هنر ایران) و یا اینکه اساساً هیچگونه تطبیقی میان واقعه بیرونی و اثری که اینان خلق می کنند وجودندارد بلکه حس هنرمند است که اینان را هدایت می کند (چون بسیاری از کارهای نیما پتگر در نقاشی معاصر ایران) یا بسیاری از آثار هنری نیز هست که در حد فاصل بین این دو دیدگاه قرار دارد . مینیاتور و بالاخص مینیاتور دوره صفویه از جمله این آثار است . در بخش بعدی این مقاله به تحلیل مکتب شناختی هنر عصر صفوی خواهیم پرداخت.

نگاهی به مینیاتورهای مهم عصر صفوی در بخش پایانی مقدمه مقاله گفته شد که مینیاتور ایرانی در حد فاصل میان یک اثر رئال محض و یک اثر سورئال محض قرار دارد . در حقیقت هنرمند نقاش گرچه کاملاً تحت تاثیر جهان خارج واقع شده اما به دلایلی اساساً تمایل به تقلید کامل و صرف از جهان خارج ندارد . (چنانکه در هنر مندان عصر نو زایی دیده می شود نقاشانی چون رافائل ساندرا بوتیچلی ،

قرار گرفته که نقاش سعی در نمایاندن آن تعاریف دارد و نه نشان دادن صورت واقعی قضایا.

اینکه مرد زیبا و تنومندداری الگوی کلی و اجمالی است که نقاش ملزم به اجرای دقیق همان الگو می باشد واینکه از گذشتگان میراثی به نقاش رسیده که او وام دار دقیق همان میراث است مختلط بودن فضای انتزاعی و واقعی از دیگر عناصر نقاشی مینیاتور است و زمانی که به اثر کشتی گیری نظری می افکنیم متوجه می شویم گل و بوته های غیر واقعی یعنی همان گل و بوته هایی که در تذهیب کاری به کار می روند به عنوان زیر ساخت فضایی قرار گرفته اند که موضوع آن بسیار رئال است . یعنی فضای کشتی گرفتن دو مرد . این مقوله نشان دهنده آن است که نقاش شرقی اساساً حدی برای تعریف هنر خود به مفهوم جهان واقع یا جهان غیر واقعی قائل نیست. هنر برای او یک کل ذاتی است و نه یک سری جزئیات قابل تفکیک اینجاست که باز هم به سوالاتی که در ابتدای مقاله مطرح شد و برای تحلیل آنها نمونه ای از مکاتب هنری مورد بررسی قرار گرفت باز می گردیم آیا مرز مشخص و تعریف شده ای میان یک اثر هنری و غیر هنری وجود دارد ؟ آیا زیبایی شناسی که در دوره ای خاص بر فضای آفرینش آثار هنری جاری بوده تا ابد درون همان آثار منجمد می شود به عبارتی تفسیر ذاته ها آیا از میزان هنری بودن یک اثر می کاهد یا بدان می افزاید ؟ اساس می توان از معیارها نقد هنری جدید برای به داوری نشستن آثار سنتی بهره برد؟

اندکی درباره نقاشان عهد صفوی

نقاشی دوره صفوی نیز مانند سایر هنرها و صنایع این دوران ، شدیداً مدبیون تلاش های شاه عباس صفوی است . پس از آنکه شاه عباس بزرگ فتنه و آشوب دشمنان خود را سرکوب کرد پایتخت صفویان را از قزوین به اصفهان انتقال داد و در این شهر بر تخت سلطنت نشست او با ساخت ابنيه مختلف بر عظمت این شهر افروز و آن را مکانی برای جلب هنرمندان مختلف از اقصی نقاط ایران ساخت. هنرمندان نقاش در این

دوره افزون بر نگارگری کتاب ها ، به کار ساختن رقعه های مصور از شاهزادگان ، زوج های عاشق

از لحظات زندگی نقاش است و موضوع آن اینکه نقاش به چه چیز می اندیشه و یا از چه چیز دوری می جسته ؟ چه عنصری روح او را تحت شعاع خود قرار داده ؟

اگر به محتوای آثار دوره صفوی نظری بیافکنیم غالب موضوعات بر پایه اتفاقات روز جامعه صفوی بنا شده اند به عنوان مثال یکی از تفریحات مورد علاقه دربار صفوی و مردم جنگ میان حیوانات و انسان ها بوده ، شکل خاص این علاقه در دوره صفوی رسم گرگ بازی است . از موضوعات مورد علاقه نقاش صفوی یکی هم همین گرگ بازی است. شکار ، بزم، کشتی گرفتن و بسیاری از اتفاقات روزمره زندگی مردم در نقاشی عصر صفوی انعکاس یافته . از جهت دورنمایه نقاش صفوی غالباً به شیوه رئال رفته است . و حتی می توان گفت به شیوه سوسیال نزدیک شده (انعکاس زندگی مردم عادی و رسوم آنان مهم ترین دغدغه هنرمندان سوسیال بوده است . گوستاو کوربر در تابلوی معروف سنگ شکنان و ژان فرانسوا میله در تابلوی خوشة چینان بر این رسم صحه گذاردند. اما درونمایه هنر صفوی به این نقطه ختم نمی شود.

هنرمند رئال ، می باشد صوری بیافریند کاملاً متفاوت از یکدیگر و در گروه های مختلف ، نگاهی به صورت های نقاشی شده در آثار صفوی این مطلب را به درستی می نماید که در هنر این عصر تمامی صورت ها مانند یکدیگر می باشند. گویی الگویی کلی برای نقاشی پیکره وجود دارد و هنرمند موظف به ارائه همان الگوی خاص است نه بیشتر و نه کمتر هنرمند زمانیکه صحنه زور آزمایی دو مرد را به نمایش می گذارد هر دو و دارای صورت یکسانی هستند هیچ کدام ویژگی ممتازی ندارد که صورتش را از دیگری متمایز کند ، تنها رنگ پوست است که سبب تمیز آن دو می شود و یا اختلاف های ظاهری بسیار کوچک همچنین نقاش صفوی دل بسته نور نیست ، اینکه چشمها نور تابیده شده براثر مرکزی است و یا حاشیه ای، اینکه سایه در کجا کار قرار گرفته و نحوه سایه زدن بر اثر کدام قسمت روز را نشان می دهد، تمامی مقولاتی که نقاشی غرب را دل بسته خود کرده در اینجا با فراغ بال نادیده گرفته می شود . زیباشناسی ایرانی بر پایه تعاریفی

هنرمندی مبدع به شمار می رود او در کارهای خود از رنگ های ارغوانی و انواع قهوه ای استفاده می کرد. او در نقاشی صورت سازی روی کاشی که در دوران سلجوکی نیز رواج داشت هم مکتب تازه ای به وجود آورد. رضاعباسی مبدع سبک جدیدی است در کارهای او خط بیش از رنگ دارای اهمیت است او با چند حرکت قلم مو دختران و مردان زیبایی رانش می کرد که تمام ویژگی های ایرانی در آنها جمع بود، به فصل پیشین مقاله باز می گردیم، آیا کهن الگوهای موجود درباره نوع سکنات و ویژگی های جسمی ایرانی و یا آنچه که یک زن و مرد ایده آل کلی در ذهن هنرمند نقش می زند بیشتر بر کار او اثر گذاشته و یا وجود خارجی و عینی همان زن و مردها پاسخ این سوال را نه در کتب تاریخ هنر، بلکه در کتب فلسفه هنر باید جستجو کرد.

در حقیقت بازگشت ما به جمله اول مقاله است.
هنر چیست؟

از مهم ترین آثار نقاشی باقی مانده از دوره صفوی می توان به چند برگ از نسخه های متعدد شاهنامه اشاره کرد که همگی به شیوه مکتب اصفهان نقاشی شده واکنون به صورت اوراق پراکنده در موزه رضا عباسی تهران نگه داری می شود.

از دیگر نقاشان مهم این مکتب می توان محمد یوسف حسینی مصور (۱۰۶۸ ق) از شاگردان با استعداد رضا عباسی را نام برد، او در تصویر سازی، چهره پردازی اجرای مجالس رزمی و بزمی و همچنین در کشیدن نقوش گل و مرغ تبحر داشت از آثار متعدد او می توان به تصویر بزر و افراسیاب (۱۰۵۸ ق) و صحبت پیرمرد عصا به دست بازن (۱۰۶۸ ق) اشاره کرد.

از دیگر شاگردان مهم رضا عباسی معین مصور یا آقا معینا (نسا ۱۱۱۵ ق) است وی در شبیه سازی و چهره پردازی توانا بود و مجالس بزمی رزمی و مناظر گوناگون را نیکو اجرا می کرد، چهره پردازی های معین به شیوه مکتب اصفهان و حال و قیافه مردم آن شهر بود و در کارهایش شیوه مغولی و چینی مرسوم در میان گذشتگان را برنمی تافت. علاوه بر این در نقاشی آبرنگ سیاه

و معشوق ، نقاشی های تکچهره و دیوارنگاری مشغول شدند. این پدیده در سده یازدهم هجری توسط رضا عباسی بنیانگذار برجسته مکتب نقاشی اصفهان و شاگردان بی شمار وی شکل گرفت این دوران آغاز جدایی میان نقاشی و کتاب آرایی است . از آن پس به تدریج تصویرهای ریز نقش تکچهره ها دیواره نگاره ها جانشین مصور سازی می گردد.

شاه عباس ، چند تن از هنرمندان بزرگ دوره های قبل را نیز زیر چتر حمایت خویش گرفت این هنرمندان پیش از شاه عباس در حمایت شاه طهماسب ، ابراهیم میرزا را و شاه اسماعیل دوم بودند مهم ترین این نقاشان صادقی بیگ افشار است به سمت کتابدار شاه منصوب شد اما در این سمت به دلیل خوی درشتیش دیری نپائید .

اما او پس از عزل نیز کار نقاشی را ادامه داد ، آثار صادقی بیگ حرکت جدیدی در نقاشی عصر صفوی محسوب می گردد کار او پیش در آمدی بر رئالیسم فراینده اواخر سده یازدهم و اوایل سده دوازدهم به حساب می آید.

به قطع یقین بزرگترین نقاشی عهد صفوی رضاعباسی (ف ۱۰۴۴ ق) است ، گرچه کثرت نام رضا و وجود چندین نقاشی به نام رضا در این عهد سبب شده که اختلاف نظرهای متعددی در باب اینکه کدام نقاش به واقع رضا عباسی است به وجود آید.

(رج : تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان، ابوالقاسم رادفر ، فرهنگستان هنر، ۸۵ ، صفحه ۷۰)

به طور کلی این هنرمند علاقه وافری به بازنمایی نمودهای عینی داشت و در ضبط حرکات و سکنات آدم ها تلاش بسیار می ورزید، در آثار متأخر او پیکره ها بیش از حد با وقار و ساختگی، چهره ها درشت و چین و شکن جامه ها و سایر جزئیات خشک و یکنواخت به نظر می رسد. حرکت جدید رضا عباسی تنها به فرم محدود نماند او در رنگ پردازی نیز



غیر از هنرمندان یاد شده می توان به محمد طاهر، محمد ابراهیم ، میر سید محمد نقاش و عنایت الله اصفهانی اشاره کرد که همگی از اسلوب رضا عباسی شدیداً تاثیر پذیرفتند . در اینجا می بایست درباره ویژگی های کلی نقاشی سده یازدهم هجری نیز سخن برانیم ، شاید بتوان مهم ترین ویژگی صوری آثار دوره صفوی را در افزایش ارتفاع پیکره ها دانست . پیکره های چاق و کوتاه دوره پیشین جای خود را به پیکره های بلند و رعنای دادند از تاثیرات هنر اروپایی بر نقاشی ایرانی یکی هم کم شدن تعداد افراد حاضر در هنر نقاشی است ، به جای افراد بسیار که همگی چه دور و چه نزدیک تقریباً دارای یک اندازه می باشند حالا افراد کمتری در کار حضور دارند باید گفت که نقاشی دوره صفوی چون شعرش ، کم پیرایه است استادان نقاشی از آرایش های ترکیبی و تصویرهای گوناگون و پراز تزیین دوری جستند آرایش متن در این دوره با درختچه های کوچک و بوته دار و شاخه های گلدار صورت می پذیرفت .

قلم و قلمدان سازی نیز مهارت داشت هر چند بیشتر آبرنگ کار می کرد در شیوه حل کاری و تذهیب زمینه و اطراف نیز چیره دست بود و نقش جانوران دشت و دمن را ماهرانه می کشید از کارهای او می توان به تصویر حمله اژدها به یک انسان به تاریخ ۱۰۸۷ قمری و تصویر تک چهره رضا عباسی به تاریخ ۱۶۷۳ م اشاره کرد.

محمد زمان (۱۱۱۰ ق) از نقاشان نوگرای اواسط سده یازدهم هجری و فرزند محمد یوسف حتمی بود. به احتمال زیاد او برای فراغیری الگوهای غربی به رم رفت در آنجا پس از چندی به دین مسیح گروید و نام خود را به پائولو تغییر داد پس از چندی به ایران آمد اما از بیم لو رفتن دینش رهسپار هند شد و به دربار شاه جهان گورکانی پیوست البته عده بسیاری درباره زندگی نامه او تردیدهای فراوان دارند و جملات با را کاذب می شمارند. درباره مسافرت او به رم باید اذعان داشت که در عهد شاه عباس دوم به دلیل علاقه بسیار زیاد این پادشاه به هنر و هنر مندان اروپایی ، نماینده یک شرکت هلندی مستقر در اصفهان به دو نقاش هلندی به نام های انجل و لوکارماموریت داد نقاشی را به شاه بیاموزند، در این دوران بود که شاه عباس دوم چند تن از نقاشان جوان و با استعداد را به رم فرستاد که مشهورترین آنها محمد زمان بود. برای اولین بار شاید ، در کارهای او بود که قواعد پرسپکتیو نمایان شد البته او ابر را به شیوه قدما نقاشی می کرد از کارهای ارزشمند او می توان خمسه ای را نام برد که اکنون در کتابخانه پیرپونت مورگان در نیویورک نگهداری می شود. سبک محمد زمان پیروان زیادی پیدا کرد که از آن جمله می توان به علیقی جبه دار اشاره کرد وی جوانی آلبانیایی تبار بود که در عهد شاه عباس دوم به ایران آمده و پس از آن به دین اسلام گروید بیشتر آثار به جامانده از وی مربوط به دوره شاه سلیمان صفوی است کارهای وی آمیخته ای از شیوه کلاسیک اروپایی و مینیاتور سازی ایرانی بود بیشتر قدرت نقاشی وی در زمینه طرح حیوانات و دشت و دمن دیده می شود بیشتر کارهای وی اکنون در موزه ارمیتاز سنت پطرزبورگ نگهداری می شود.

معرفی باغ عفیف آباد و موزه نظامی (باغ گلشن شیراز)

وروودی باغ است. در پله های معین دیوار باغ، ستون هایی با تزیینات آجری ساخته شده است. در جانب دیگر ساختمان ورودی و پشت دیوار، حمام باغ واقع است. این حمام نمونه جالبی از حمام های قدیمی شهر شیراز است. حمام قدیمی باغ گلشن در پشت بام دارای مناره و قبه هایی است. از دهليز ورودی که میگذریم به فضای وسیعی می رسیم که تا عمارت اصلی باغ امتداد دارد. قبل این در گاه ورودی و ساختمان مشجر بوده ولی در سال های پیش که عمارت و عرصه باغ مرمت شده، در این قسمت حوضی مستطیل شکل و آب نماها و با غچه هایی ایجاد شده است. متأسفانه در قسمت هایی از محوطه سازی باغ در تعمیرات جدید اصالت و صمیمیت قدیمی آن حفظ نشده است. ساختمان

باغ گلشن در وسط باغ قرار گرفته و دو طبقه است. طبقه زیر دارای زیر زمینی کاشی کاری و محوطه وسیعی است و آب نمای زیبایی در وسط آن ساخته شده است که آب زلالی در آن روان است. نمای شرقی این زیر زمین از پنجره های مشبك آهنه پوشیده شده است.

این پنجره ها برای تهويه و تأمین روشنایی زیر زمین ساخته اند و در فواصل آن ها قطعات سنگ های گندمک نصب گردیده که از سطح زمین تا زیر کف ایوان را فرا می گیرد. روی این سنگ ها نقوش سربازان مسلح دوران قدیم، و گل و بوته حجاری شده است. مدخل اصلی این عمارت در سمت

شمال است که به وسیله چند پله سنگی به تراس سرپوشیده زیبا و ایوان طبقه دوم ساخته شده است.

ساسان سامانیان

عضو هیأت علمی دانشکده هنر و معماری
دانشگاه شیراز

باغ یا عمارت عفیف آباد از آثار تاریخی شیراز است.

این باغ در خیابان عفیف آباد شهر شیراز واقع است و هم اکنون در اختیار ارتش قرار دارد و یکی از بزرگترین موزه های سلاح خاورمیانه در آن وجود دارد. باغ عفیف

آباد نمونه کاملی از هنر گل کاری ایرانی است. سازنده عمارت باغ، میرزا علی محمدخان قوام الملک دوم است که در سال ۱۲۸۴ هـ. آن را احداث نمود. این باغ در یکی از مناطق اعیان نشین شیراز واقع شده و مجموعه در سال ۱۸۶۳ میلادی ساخته شد. این مجموعه شامل یک کاخ سلطنتی، موزه سلاح های قدیمی و یک باغ ایرانیست که همگی برای بازدید عموم هستند. در سال ۱۹۶۲ میلادی در اختیار ارتش قرار گرفت و در حال حاضر

به عنوان موزه اسلحه مورد استفاده قرار می گیرد.

در ورودی اصلی باغ گلشن (معروف به باغ عفیف آباد، موزه نظامی) رو به شمال است. در نمای سر در این باغ تاریخی، چهار ستون ساده مشاهده می شود که سر ستون های آن با اقتباس از طرح سر ستون های تخت جمشید گچ بری



یکی از ورودی های کاخ

شده و در پیشانی سر در، نقش دو شیر است که گویی را در میان پنجه ها نگاه داشته اند. در دو طرف دهليز ورودی اتاق هایی برای سکونت خدمه ساخته شده که این دهليز با قاب های چوبی دارای اشکال هندسی مرتب و زیبا پوشیده شده است. بر روی هلالی پیشانی سمت داخلی دهليز ورودی با کاشی های هفت رنگ، یکی از پادشاهان ساسانی و رئیس روحانیون سوار بر اسب نقاشی شده و پشت سر آن ها ایستاده اند. در دو سوی دهليز،

نمای اصلی عمارت باغ گلشن (باغ عفیف آباد) همچون باغ ارم، رو به سمت مشرق است. در جلو این بنا، حوض بسیار وسیعی با لبه‌های سنگی وجود دارد که پیوسته آب از میان آن روان است. از جلو حوض خیابان اصلی باغ شروع می‌شود که در وسط دارای آب نما زیبایی است و در دو سوی آن درختان سرو و کاج و چنار کهن وجود دارد. در محوطه وسیع باغ، باغچه‌های بزرگ ایجاد شده که به وسیله خیابان‌ها و راهروها از یکدیگر مجزا می‌شوند. این باغچه‌ها با نظم خاصی کرت‌بندی و از درختان میوه دار گوناگون، به ویژه انار پوشیده شده و همچنین صنوبر و بید و عرعر و درختان بسیار در آن کاشته‌اند. در سمت شمالی باغ هم محوطه وسیعی وجود دارد. در

سال‌های پیشین به وسیله وزارت فرهنگ و هنر تعمیرات مفصلی در باغ گلشن به عمل آمده است. علت گفتن کلمه عفیف به این باغ این است که عمارت کنونی باغ توسط مرحوم میرزا علی

محمد خان قوام الملک در سال ۱۲۸۴ هجری قمری بنا گردیده است. این باغ سرانجام به یکی از وارثین قوام به نام عفیفه رسید و بدین نام شهرت یافت. طبقه پایین هم اکنون موزه نظامی است و در آن انواع مختلفی از سلاح‌های ارزشمند تاریخی و قدیمی مانند تفنگ فتح علی شاه، ناصرالدین شاه، مظفرالدین شاه قاجار و ... دیده می‌شود. در طبقه دوم عمارت یا موزه عبرت تالار و اتاق‌های مجللی قرار دارند. در این موزه اشیاء و فرش‌های گرانبهایی قرار دارند. در ضلع شمالی و جنوبی تالار میانی دو دریچه با شیشه‌های ساده ساخته شده که به آن‌ها دریچه‌های ایمنی می‌گویند. از دو طرف این دریچه‌ها هر گونه رفت‌وآمد به داخل باغ زیر نظر گرفته می‌شده است. در حالی که کمتر کسی متوجه کاربرد این دریچه‌ها می‌شده است.



سلاح‌های موزه نظامی در حیاط باغ

ساخته شده است. دورادور طبقه دوم عمارت را ایوانی با ستون‌های زیبا در بر می‌گیرد که به همه اتاق‌های این طبقه ارتباط دارد و در وسط جانب مشرقی ساختمان، ایوانی وسیع و شکوهمند با چهار ستون بلند ایجاد شده است. سقف این ایوان با قطعات چوبی چهار گوش و شش گوش پوشیده شده است و ورودی آن‌ها با نقاشی‌های رنگ و روغن گل و بوته و مناظر ساختمان‌ها و رودخانه‌ها و شکارگاه‌ها و رزمگاه‌ها تزئین گردیده است. تنہ ستونها با شیارهای طولی یکنواخت تزیین شده و در بالا کمربندی از گل‌های دوازده برگ به شیوه نقوش تخت جمشید دارد. سر ستون‌ها دارای تزیینات طوماری و مزین به گچ‌بری‌های گل و بوته

است. دیگر ستون‌های ایوان‌های عمارت هم از گچ ساخته شده و همه سر ستون‌ها دارای گچ بری‌هایی زیبا می‌باشد. دیوار تالار اصلی و ایوان‌ها و اتاق‌ها مزین به مقرنس کاری‌های و گچ بری‌های مفصلی است و سقف آن‌ها دارای نقاشی

های گل و بوته و مناظر و رزم و بزم و شکار می‌باشد. هلالی پیشانی عمارت کاشی کاری است. در این هلالی همان نقش بالای دهليز رودی تکرار شده که مجلس تاجگذاری یکی از شاهان ساسانی را نشان می‌دهد. نمای غربی ساختمان نسبت به جانب شرقی آن ساده‌تر می‌باشد و ایوان جنوبی از نظر تزئینات تقریباً همانند ایوان شمالی است. همه درهای این عمارت منبت کاری و پنجره‌ها و درکهای چوبی ساختمان دارای شیشه‌های رنگی بسیار زیبا است. ازاره این تالار سنگ مرمر رنگارنگ وجود دارد. در قسمت شمال و جنوب تالار پذیرایی دو عدد بخاری از سنگ مرمر تراشیده و نصب گردیده است. این ساختمان در هر دو طبقه تقریباً دارای سی اتاق و تالار است. معماری باغ از بعضی جهات شباهت هایی به معماری باغ ارم شیراز دارد.

تقویم

تقویم اسکندری، تقویم بابلی (بخت النصری)، تقویم ترکان (دوازده حیوانی)، تقویم روم قدیم (میلادی)، تقویم فرس قدیم (هخامنشی، اشکانی، ساسانی)، تقویم قبطی (مصری)، تقویم هجری (هجری قمری و هجری شمسی)، تقویم یزدگردی تقویم هندی، تقویم یونانی (المپیک)، تقویم یهود.

اینک به شرح اختصاری در مورد تقویم هایی که با تاریخ ایران در ارتباط بودند می پردازیم.

تقویم در زمان هخامنشیان:

با کمال تاسف اطلاعات زیادی در مورد چگونگی تقویم در زمان هخامنشیان در دست نیست، از متن کتیبه بزرگ داریوش اول واقع در بیستون چنین استنباط می شود که در آن زمان حساب اوستائی معمولی نبوده زیرا اسمی ماههایی که در کتیبه نامبرده ذکر شده با اسمی ماههایی که در دوره اشکانیان و ساسانیان معمول بوده تفاوت دارد. کتیبه بیستون به علت مرور زمان و محدودش بودن قسمتهایی از آن تنها اسمی ۹ ماه از سال را در بردارد اما بعد از کشف الواح تخت جمشید و مطالعه آنها اسمی سه ماه دیگر از سال روشن گردید، ماههای سال در دوران هخامنشیان عبارتند از:

* اود کن نیش که با فروردین ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* ثور واهر که با اردیبهشت ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* تائی کرچی که با خرداد ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* گرم پد که با تیر ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* درن باچی که با مرداد ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* کارت یاشیا که با شهریور ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* باغ یادیش که با مهر ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* ورگزن که با آبان ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

سازه بهمنی
دانشجویی کارشناسی ارشد
هنر اسلامی

سال:

تعریف انواع سال (سال عبارت است از مقیاسی جهت درک زمان که مقدار آن تقریباً با مدت حرکت زمین به دور خورشید برابر است) سال بر چند نوع است.

۱ - سال اعتدالی یا سال شمسی (حقیقی): سال اعتدالی یا سال شمسی حقیقی عبارت است از دو از دو عبور متوالی خورشید (حرکت ظاهری) از اعتدالی ربیعی، مدت آن تقریباً مساوی است با ۳۶۵ روز و ۵ ساعت و ۴۸ دقیقه و ۴۹ ثانیه.

۲ - سال نجومی: سال نجومی عبارت است از دو عبور متوالی زمین از یک نقطه آسمان که مدت آن ۳۶۵ روز و ۶ ساعت و ۹ دقیقه و ۹ ثانیه است.

۳ - سال قمری: سال قمری مساوی است با ۱۲ ماه هلالی مدت آن برابر با ۳۵۴ شبانه روز شمسی است.

۴ - سال عرفی: سال عرفی سالی است که مدت آن تقریباً نزدیک به مدت سال شمسی حقیقی است سال عرفی بر دو نوع است: سال عرفی عادی که دارای ۳۶۵ شبانه روز است و سال عرفی کبیسه که دارای ۳۶۶ شبانه روز است، که به وسیله تقویم می توان مدت متغیر سال عرفی را با سال شمسی درک کنیم.

۵ - سال نوری: سال نوری عبارت است از مسافتی که نور با سرعتی معادل سیصد هزار کیلومتر در مدت یک سال طی می کند.

تقویم:

تقویم عبارت است از مجموعه قواعد و اصولی که برای تعیین سال عرفی و مطابقت آن با سال حقیقی به کار می رود. نظر به اینکه مدت زمان سال مداری (حقیقی) عدد صحیح نیست بهمین علت بایستی تدبیری اتخاذ کرد که اختلافهای ناشی بین سالهای حقیقی و عرفی به تدریج زیاد نشود.

از دوران گذشته تا کنون ملل متمدن در هر گوشه ای از جهان از نوعی تقویم استفاده می کرده اند که مشهور ترین آنها عبارت است



تقویم در زمان اشکانیان:

در دوران اشکانیان دو قسم تقویم، یکی سلوکی و دیگری پارتی وجود داشت، مبدأ تاریخ سلوکی را از سال ۳۱۲ قبل از میلاد که مصادف با زمان تاسیس این سلسله است در نظر می‌گرفتند و مبدأ تاریخ پارتی را از سال ۲۴۷ قبل از میلاد که ابتدای سلطنت تیرداد اول است حساب می‌کردند. مطابق تقویم سلوکی سال قمری است؛ یعنی دارای ۱۲ ماه است و چون با سال شمسی مطابقت ندارد هر سال عده ماه‌ها را به جای دوازده؛ سیزده حساب می‌کرند تا با سال شمسی مساوی گردد، معلوم است که تقویم سلوکی تقليدی از تقویم یونانی و مقدونی است که ترتیب سالش با سال قمری یکی است در تقویم پارتی سالها شمسی است و اسمامی ماهها همان اسمامی است که تا کنون متداول است. فروردین الی آخر.....

تقویم در زمان ساسانیان:

در زمان ساسانیان هر سال مرکب از ۳۶۵ شبانه روز و دارای ۱۲ ماه بود که هر ماه ۳۰ روز داشت و پنج روز آخر سال اندرگاه (پنجه دزده) نام داشت که این پنج روز بصورتی مستقل و مربوط به هیچ یک از ماهها نبود، همان است که در دوران اسلامی به خمسه متفرقه معروف شده است. نظر به اینکه سال مداری (حقیقی) دارای ۳۶۵ روز و ۴۸ دقیقه و ۴۹ ثانیه است و سال عرفی زمان ساسانیان دارای ۳۶۵ روز بود به همین علت پس از هر چهار سال یک روز سال عرفی عقب تر از سال طبیعی می‌افتد یعنی نوروز که بایستی همیشه در اول فروردین ماه باشد پس از گذشت هر چهار سال یک روز عقب می‌رفت با این حساب بعد از هر ۱۲۰ سال مدت یک از سال طبیعی (حقیقی) عقب تر می‌افتد به همین سبب برای روحانیون به ملاحظه رعایت اعياد و عادات مذهبی لازم بود که سال شمسی حقیقی بدانند روی همین اصل قرار گذاشتند که با دخالت دولت بعد از هر ۱۲۰ سال، سال را ۱۳ ماه حساب کنند. که به نوبت دو فروردین، دو اردیبهشت، دو خرداد، الی آخر... می‌شمردند، سال کبیسه را بهزیک نامیده که به مناسبت آن جشن می

* اثرباری یادی که با آذر ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* انامک که با دی ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

*سامیا که با بهمن ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

* ویخن که بالسفند ماه تقویم زرتشتی مطابقت دارد.

در زمان هخامنشیان اول هر سال با آغاز پائیز شروع می‌شد و با تقویم بابلی‌ها مطابقت داشته است عده‌ای از محققین تصور می‌کنند که بعدها داریوش اول تاریخ اوستایی را پذیرفت و آن را در ایران رسمی کرد لیکن برای تایید این نظر سندی در دست نیست با این همه از محتوای کتاب کویین کورتیوس روفوس مورخ قرن اول میلادی که شرح حال اسکندر را نوشته چنین بر می‌آید که سال ایرانی در زمان وی با سال رایج میان زرداشتیان قرننهای بعد تفاوتی نداشته است.

راجع به این موضوع که در دوره هخامنشی مبدایی برای تاریخ وجود داشته یا نه و اگر وجود داشته آن را از چه زمانی حساب می‌کردد اطلاعاتی در دست نیست، لیکن از طرفی نظر به اینکه در بابل آغاز زمامداری هر شاهی را مبدا قرار می‌دادند تصور می‌رود که در دوران هخامنشی از همین روش پیروی می‌کرند زیرا مادیها و پارسیها از بابلیها و آشوری‌ها چیزهای زیادی اقتباس کردند. چه بسا پس از افتادن مصر به دست ایرانیان در زمان کمبوجیه و آشنا شدن آنان با اصول تمدن‌های مصر مخصوصاً پس از اصلاحات داریوش اول تقویم ساده و منظم مصری را ایرانیان اقتباس کردند، توضیح آنکه مصریان از زمان بسیار قدیم سال شمسی را رایج کردند با احتمال قریب به یقین از سال ۴۲۴۱ قبل از میلاد سال خورشیدی در کشور مصر مرسوم و متداول شد که دارای ۳۶۵ روز بود و به همین دلیل بعدها دریافتند که سال خورشیدی آنها به انداره ۱/۴ شبانه روز انتخاب شده است اما به یقین دریافتیم که در قرن سوم قبل از میلاد بوسیله متداول شدن سالهای کبیسه اشتباهات حاصله تا آن موقع مرتفع شد.

باقی بود حتی بعضی از آنها تا عصر حاضر بر اسامی مختلف در نواحی ایران معمول است.
تقویم جلالی:

تقویم جلالی یا ملکی تقویمی است که در زمان سلطنت جلال الدین ملکشاه سلجوقی تدوین شد که تقویم فعلی ایران است.

علل وضع این تقویم این بود که چون تاریخ یزدگردی که اختصاص به زرتشیان داشت بدون کبیسه محاسبه می شد به همین جهت نوروز ثابت نمی ماند و با اول بهار که ابتدای سال طبیعی است مطابقت نداشت، به همین دلیل خواجه نظام الملک و سلطان ملکشاه در صدد اصلاح تقویم برآمدند، در نتیجه جمعی از منجمین مامور تنظیم تقویم شدند که از جمله حکیم عمر خیام، میمون بن نجیب واسطی، اباالمظفر اسفزاری و چند تن دیگر را بر شمرده اند محل کار رصدخانه را به اختلاف در اصفهان و ری و نیشابور ذکر کرده اند. مبدأ این تاریخ را ابن اثیر ضمن وقایع سال ۴۷۱ هجری قمری نوشته است که روز جمعه نهم رمضان سال ۴۷۱ هجری قمری (مطابق با ۱۵ مارس ۱۰۷۸ میلادی) است.

سال جلالی از اول بهار (نوروز سلطانی) آغاز می شود اسامی ماههای آن عبارتند: از فروردین الی آخر و سال به فصول چهارگانه تقسیم شده است. سالهای کبیسه در تقویم جلالی (مانند تقویم کنونی ایران) ثابت نیستند و کبیسه کردن مطابق با نتایج رصد هر سال است کبیسه معمولاً بعد از هر چهار سال یک بار اجرا می شود لیکن بعد از هر ۲۹ یا ۲۸ سال یکبار کبیسه بعد از ۵ سال اجرا می گردد یعنی بجای سال ۳۲ سال ۳۳ را کبیسه می گیرند.

تقویم اویغوری:

در طول تاریخ تقویم های دیگری در ایران معمول بوده است از جمله تقویم اویغوری یا مغولی است که دارای یک دوره دوازده ساله بشرح زیر است:

ییچاقان ایل: سال موش
اوادایل: سال گاو
بارس ایل: سال پلنگ

گرفتند. عقب رفتن نوروز با این ترتیب از ۳۰ روز تجاوز نمی کرد.

تقویم بعد از اسلام:

کبیسه کردن تاریخ از اواخر دوران ساسانیان در بوته فراموشی قرار گرفت به همین جهت در زمان خلفای بنی عباس برای زارعین و مالکین از حیث پرداخت مالیات اشکالاتی تولید شد، برای رفع این اشکال در سال ۲۴۲ هجری قمری متوكل خلیفه عباسی فرمان داد تا مطابق سابق عمل کرده یعنی صد و بیستم را کبیسه کنند لیکن این فرمان عملی نشد؛ در سال ۲۸۲ هجری قمری یعنی زمان خلافت معتصم خلیفه عباسی مقرر شد که تاریخ پارسی از تاریخ ژولیانی (رومی) پیروی کرده و در هر چهار سال، سال را کبیسه کنند که این فرمان نیز عملی نشد تاریخی که بعد از اسلام برای ترتیب سال و ماه بین پارسیان معمول شده است تاریخ یزدگردی نام دارد که مبدأ آن را آغاز سلطنت یزدگرد سوم حساب می کردند. در تقویم یزدگردی مطابق معمول کنونی ماه به چهار هفته تقسیم نمی شود لیکن، هر کدام از روزهای ماه دارای نام خاصی است هر روزی به ملکی اختصاص دارد، بجز چند روز در هر ماه که به خدا متعلق است که آن روزها عبارتند از: روز اول هر ماه که آن را اورمزد می نامیدند.

اسامی ماهها و روزها در تقویم اوستایی جدید مطابق معمول بعد از اسلام به شرح زیر است: فروردین، اردیبهشت، خرداد، تیر، مرداد، شهریور، مهر، آبان، آذر، دی، بهمن، اسفند و اسامی روزهای ماه: هرمز، بهمن، اردیبهشت، شهریور، اسفندارمز، خرداد، رواد، دی به آذر، آذرن، آبان، خور، ماه، تیر، جوش، دی مهر، مهر، سروش، رشن، فروردین، بهرام، رام، باد، دی بدین، دین، ارده اشتاد، آسمان، رامباد، ماراسفند، انیران. ماهی را که با روز همان ماه دارای یک اسم مشترک بودند جشن می گرفتند. پنج روزاضافی آخر سال که بنام اندرگاه معروف بود بنام یکی از فصول گاتها خوانده می شد.

تقویم اوستا بعد از انقراض سلسله ساسانیان منسوخ نشد و در میان پیروان

مذهب زردشت باقیمانده در

خود ایران نه تنها نوروز بلکه

سایر اعیاد دوران گذشته مدت‌ها



درجه از مدار خود، یعنی قوس ۱۳ درجه را در جهت مستقیم طی می کند و اگر در نظر داشته باشیم که آفتاب هم در همین زمان تقریباً یک درجه می پیماید لیکن از یک ماه نو تا ماه دیگر ۲۹ روز و ۱۲ ساعت و ۴۴ دقیقه است این مدت را گردش اجتماعی می نامند این مدت به اندازه دو روز از گردش نجومی دراز تر است.

تقویم رسمی ایران:

تقویم رسمی ایران بر اساس تقویم جلالی است که موجب قانون مورخ یازدهم فروردین ماه ۱۳۰۴ هجری شمسی و ۱۳۴۳ هجری قمری برقرار گردید، طبق آن اولین روز بهار آغاز هر سال است اسامی ماهها از ماههای قبل از اسلام اقتباس شده که عبارت است از:

فروردین - اردیبهشت - خرداد - تیر - مرداد - شهریور - مهر - آبان - آذر - دی - بهمن - اسفند. شش ماه اول سال هریک دارای ۳۱ شبانه روز و پنج ماه دیگر هر یک دارای ۳۰ شبانه روز و اسفند در سال های عادی دارای ۲۹ و در سال های کبیسه دارای ۳۰ شبانه روز است. طبق ماده دوم قانون مذکور سالهای اویغوری که در تقویم های سابق معمول بود منسخ گردید، در اسفند ۱۳۵۴ هجری شمسی قانونی به تصویب مجلسیین شورای ملی و سنا رسید که به موجب آن تاریخ ایران تاریخ شاهنشاهی قرار داده شد. که مبدأ آن از آغاز سلطنت کورش اول یعنی سال ۵۵۹ قبل از میلاد در فارس محسوب می شود، در شهریور ماه ۱۳۵۷ بر اثر مبارزات مردم در زمان نخست وزیری مهندس شریف امامی طبق بخششانه ای مقرر شد که سال معمول همان سال هجری شمسی باشد.

قوانين تقویم ایرانی

تقویم ایرانی یا جلالی به طور رسمی در ایران و نواحی مجاور آن استفاده می شود. یک تقویم خورشیدی است که به دقت از فصل های نجومی تبعیت می کند، بنابراین به دانستن زمان دقیق اعتدالی بهار نیاز داریم.

قوانين تقویم جلالی تماماً ساده

توشاقدان ایل: سال خرگوش

لوی ایل: سال نهنگ

ایلان ایل: سال مار

یونت ایل: سال اسب

قوی ایل: سال گوسفند

پیچی ایل: سال میمون

تخاقوی ایل: سال مرغ

ایت ایل: سال سگ

تنگو زایل: سال خوک

سال مذکور در میان ترکان آسیای مرکزی از زمانهای قدیم مulous بوده است و مشخصات هر سال را با طبایع هر یک از حیوانات نامبرده منطبق می کردند.

ابو نصر فراهی در نصاب صبیان اسامی مذکور را در دو بیت به نظم در آورده است.

موش و بقر و پلنگ و خرگوش شمار

زین چهار که بگذری نهنگ آید مار

و آنگاه به اسب و گوسفند است حساب

حمدونه و مرغ و سگ و خوک آخر کار

تقویم هجری قمری:

تقویم هجری قمری تقویم دینی ممالک اسلامی است، مبدأ آن هجرت پیغمبر اکرم (ص) از مکه به مدینه است با اینکه واقعه هجرت در سال هشتم ماه ربیع الاول صورت گرفته است در زمان خلافت عمر اول ماه محرم را مبدأ سال هجری قمری قرار دادند که مطابق است با روز جمعه شانزدهم ژانویه ۶۲۲ میلادی، اسامی ماهها قمری بشرح زیر است: محرم، صفر، ربیع الاول، ربیع الثاني، جمادی الاول، جمادی الآخر، ربیع، شعبان، رمضان، شوال، ذیقعده، ذیحجه.

تاریخ هجری قمری مبتنی است بر مدت زمانی که کره ماه یکباره دور زمین می گردد، زمانی که لازم است تا آنکه کره ماه پس از گذشتن از یک نقطه مدار خود بار دیگر به همان نقطه برسد این مدت را گردش نجومی می گویند، که مدت آن قریب به ۲۷ روز و ۸ ساعت است بعد از این فاصله زمانی که ماه بار دیگر در آسمان مقابل همان کوکبی قرار می گیرد که قبل واقع شده است بهمین مناسبت این به گردش نجومی معروف است، از این قرار ماه هر روزی تقریباً ۱/۲۷

آنها با تطبیق ماههای هجری شمسی به شرح زیر است:

ژانویه دارای ۳۱ شبانه روز، مطابق ۱۱ دی ماه

فوریه دارای ۲۸ یا ۲۹ شبانه روز مطابق ۱۲ بهمن

مارس دارای ۳۱ شبانه روز مطابق ۱۰ اسفند آوریل دارای ۳۰ شبانه روز مطابق ۱۲ فروردین

می دارای ۳۱ شبانه روز مطابق با ۱۱ اردیبهشت

ژوئن دارای ۳۰ شبانه روز مطابق ۱۱ خرداد

ژوئیه دارای ۳۱ شبانه روز مطابق ۱۰ تیر

اویت دارای ۳۱ شبانه روز مطابق ۱۰ مرداد

سپتامبر دارای ۳۰ شبانه روز مطابق ۱۰ شهریور

اکتبر دارای ۳۱ شبانه روز مطابق ۹ مهر

نوامبر دارای ۳۰ شبانه روز مطابق ۱۰ آبان

دسامبر دارای ۳۱ شبانه روز مطابق ۱۰ آذر

- منابع:
- ایران باستان، حسن پیر نیا، جلد ۲.
 - تاریخ ادبیات ایران، جلال الدین همایی، جلد ۱.
 - دایره المعارف فارسی دهخدا، علی اکبر دهخدا، جلد ۱.
 - دیوان لغات ترک، محمود کشگری، جلد ۱.
 - کلیات تاریخ ایران، دکتر عزیز الله بیات، موسسه مطالعات و انتشارات تاریخی، بهار ۱۳۷۰.

اند. سالها ۱۲ ماه دارند که از هجرت پیامبر از مکه به مدینه در سال ۶۲۲ بعد از میلاد شروع شده اند. یک سال جلالی در اولین روز بهار نجومی و یا در روز بعد از آن که به ترتیب منطبق با این است که لحظه اعتدالی قبل یا بعد از ساعت ۱۲:۰۰ به وقت تهران اتفاق بیفتند، شروع می شود. در ۶ ماه اول سال همه ماهها ۳۱ روز و در ۶ ماه دوم در یک سال کبیسه همه ۳۰ روز دارند. در سالهای معمولی (غیر کبیسه) آخرین ماه سال ۲۹ روزه است. بنابراین هر فصل با ۳ ماه متوالی منطبق است. انتظار می رود که تقریباً هر چهارمین سال در تقویم ایرانی یک سال کبیسه باشد و این نظم مشهور در تقویم خورشیدی است. به علاوه معمولاً بعد از هر ۳۲ سال (بعضی اوقات بعد از ۲۸ یا ۳۶) یک سال معمولی اضافه می شود یعنی ۴ سال متوالی به جای ۳ سال متوالی ۳۶۵ روزه است. به طور متداول سالهای کبیسه به طور یکنواخت در دوره های ۳۳ ساله محاسبه می شوند و سالهایی هستند که در تقسیم بر ۳۳ باقی مانده ۲۶، ۱۷، ۱۳، ۱۱، ۹، ۵، ۱ و ۳۰ داشته باشند برای نمونه سال جلالی ۱۳۷۵ که در ۲۰ مارس ۱۹۹۶ شروع شده است باقی مانده ۲۲ دارد بنابراین کبیسه است.

تقویم گرگواری:

چون مدت سال مداری ۳۶۵ روز و ۵ ساعت و ۴۴ دقیقه و ۴۹ ثانیه است و در تقویم قیصری سال را ۳۶۵ روز و ۶ ساعت حساب می کردد یعنی در حقیقت در هر سال تقریباً ۱۱ دقیقه بیشتر بحساب می آمد که این مقدار بعد از گذشت چهارصد سال نزدیک به سه روز می شد در سال ۱۵۸۲ میلادی این انحراف به ده روز رسید که اشکالاتی در اجرای مراسم دینی مسیحیان بوجود آورد، پاپ گرگوار سیزدهم برای از بین بردن اختلاف مذکور فرمان داد که روز پنجم اکتبر سال ۱۵۸۲ را پانزدهمین روز ماه مذکور حساب کنند و برای جلو گیری از بروز این اختلاف به کمک منجمان هم عصر خود تقویم قیصری را اصلاح کرد و مقرر گردید که در هر چهار صد سال سه کبیسه را حذف کنند.

اسامی ماهها در تقویم

گرگواری به شرح زیر است و



زهرا هنرمندیا
دانشجوی کارشناسی مهندسی فرش



اهمیت مارسل دوشان در هنر قرن بیستم تنها با پکا سو قابل مقایسه است و بس.

دوشان از جمله شخصیت‌های نادری است که تاثیر مستقیمی بر تغییر مسیر تاریخ دارند، در مرود او، این تغییر مشخص از تاریخ هنر بود، به طوری که آن را به یک قبل و بعد تقسیم کرد. هنرمندان بسیاری رامی‌شناختیم که در پیشرفت و توسعه هنر معاصر تاثیر بسزایی داشته انداما دوشان راهی را به سمت هنر نو هم موارساخت که بدون او غیرقابل عبور بود.

کتاب مارسل دوشان

پدره نرمدن،

گرداوری و ترجمه: معصومه کاوندی

انتشارات نظر

چاپ اول ۱۳۸۹ از مجموعه هنرمندان درجیب

دربخش اول کتاب مختصری راجع به زندگی دوشان و شکل گیری مسیر هنری و فکری او پرداخته شده است.

دربخش دوم که در واقع بخش اصلی کتاب است آلبوم اثار هنری دوشان و شرح مختصری از آنها اورده است.

تمام

بیین که آسمان دوباره باز / ماه بازی اش گرفته است /
پس از تمام لحظه های غربت شبانه باز / عشق بازی اش گرفته است

بیین ستارگان دوباره نور می دهند /
پس از گذشت سال های تار انتظار /



بیین که آسمان شب دوباره باز
قبای ناز ماهتاب را تنیده است

بیین که شاعرانه های من در این شب سپید / چگونه باز /
رو به اوج /
دوباره سر به التهاب ناز شانه های تو فرود می کند /
به سوز و در گداز می رود /

نگاه کن که محمل حریر شب نفس نفس
/ به انتظار عاشقان خوب شب نشین / دوباره پیرهن تراز می کند

بیا که ای تمام لحظه های شاعرانگی نثار تو /
بیا که ای ترانه ای ظهور عاشقی به پای تو

تو خوش بیا
تو ای صدای پای جو بیار لحظه ها / تو ای طنین ناز برکه های جاودانگی
غم غریب این خزان خانگی



بیا که شب چه منتظر برای ماست /
بیا که عشق بی امان به راه ماست /

بیا بخند در حریم خانگی / بیا بپیچ در نسیم سادگی /
بیا بیا که من چو دشت و تو بسان یک گل شقایقی /

و با افول ماهتاب ناب ، آسمان /
دوباره جامه اش قبا ، دوباره سینه چاک می کند /

سحر تمام عاشقان خوب شب نشین /
تمام نور ماه با ستاره اش نگین /

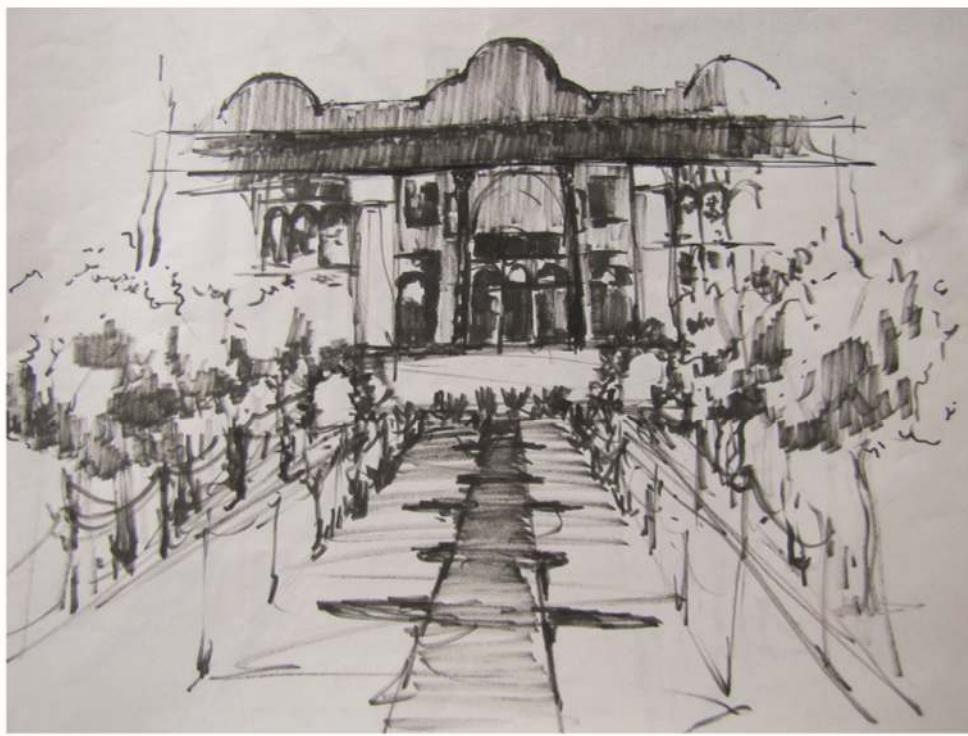


تمام بعض من
تمام جای خالی وجود تو
تمام را ، تمام را

به سحر خود هلاک می کند /



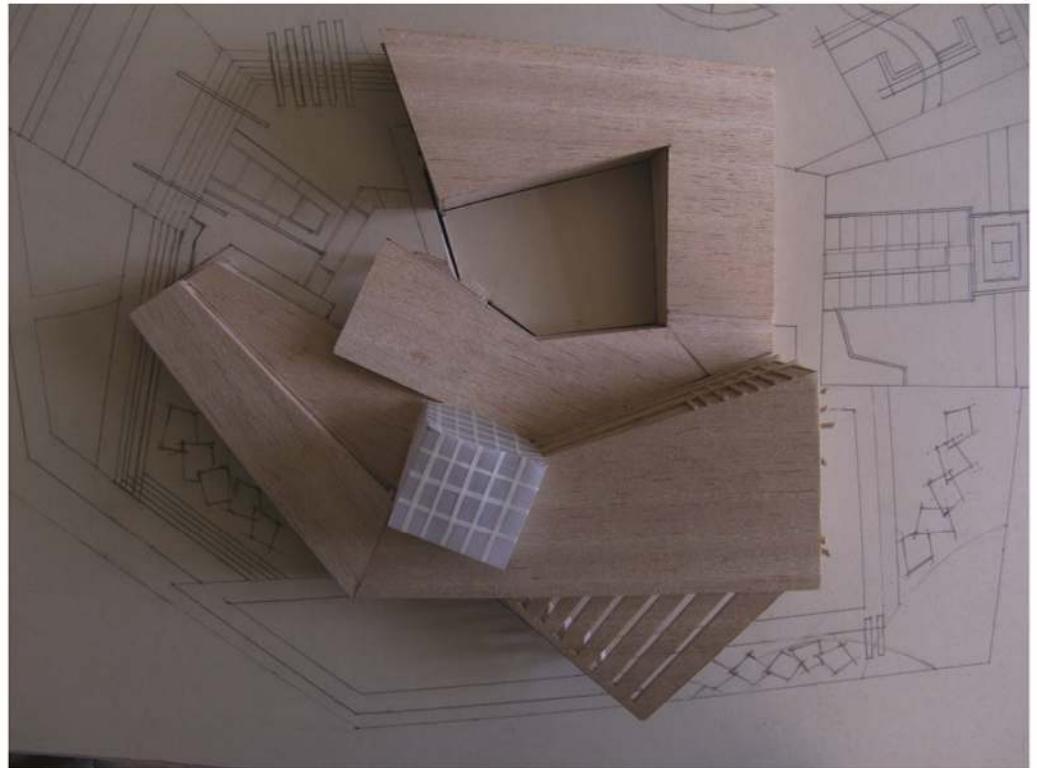
م.هادی.جمالی



احسان کریمی-دانشجوی معماری



خزر برکتی-دانشجوی معماری



یاسمن اوجی-دانشجوی معماری



میشا داودی-دانشجوی معماری





الناز حمیدی-دانشجوی گرافیک



پگاه منجزی-دانشجوی صنایع دستی



مینا بافکار-دانشجوی فرش



نیلوفر قیصر بازفت
دانشجوی صنایع دستی





الناز رسم نژاد-دانشجوی گرافیک