



خوانش مولد پیشینه‌های معماری ایران با هدف آشکارسازی تمهیدات فرمی به کار رفته در رابطه تزئین و معماری**

علیرضا کریمی^۱، مهرداد جاویدی‌نژاد^۲، سوزان حبیب^۳

^۱ گروه معماری، واحد پروفسور حسابدی، دانشگاه آزاد اسلامی، تفرش، ایران، A.Karimi@iautb.ac.ir
^۲ (نویسنده مسئول) گروه معماری و شهرسازی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Meh.Javidinejad@iauctb.ac.ir
^۳ گروه معماری، واحد پروفسور حسابدی، دانشگاه آزاد اسلامی، تفرش، ایران، Habibs@iautb.ac.ir

چکیده

پژوهش حاضر از شیوه جدیدی برای خوانش تزئینات سخن به میان می‌آورد که نه مانند مطالعات پیشین در این زمینه درگیر تفسیر اهداف تزئینات باشد و نه درگیر توصیف پیامدهای آن؛ در عوض به خوانش نسبت میان تزئین و معماری می‌پردازد، که می‌تواند ابعاد تازه‌ای از تحولات درونی فرم معماری را برای ما آشکار سازد. اهمیت، تنوع و پیچیدگی تزئینات در معماری ایران، لزوم بررسی همه‌جانبه آن را دوچندان می‌کند و بر لزوم بهره‌گیری از انواع استراتژی‌های خوانش معماری تأکید می‌کند. به این منظور، مقاله پیش رو با تأکید بر اهمیت کاوش در ظرفیت سازمانی فرم پیشینه‌های معماری قصد دارد با خوانش تزئینات از طریق یک رویکرد فرمی، طبیعت تمهیدات فرمی و روابط و حالاتی که در طول تاریخ معماری ایران می‌توانند میان معماری و تزئینات (تزئین و شیء میزبان) میانجی‌گری کنند را آشکار سازد. این تمهیدات با توجه به چارچوبی که توسط «رابطه تمهید و ماده» متعلق به نقد فرمالیستی ادبیات روسیه ایجاد شده مورد بررسی قرار گرفته‌اند. رابطه تمهید و ماده هم به عنوان چارچوبی که می‌توان از طریق آن فرم معماری را در تمامیت خود درک کرد و مورد بررسی قرار داد و هم به عنوان روشی که می‌تواند به منظور تجزیه و تحلیل مولد پیشینه‌های معماری مورد استفاده قرار گیرد، در نظر گرفته شده است. این شیوه از ویژگی‌های بصری یا خودارجاعی تمهیدات چشم‌پوشی نمی‌کند اما هدف اصلیش آشکارسازی نقش ابزاری تمهیدات فرمی است و با خوانش تزئین به مثابه یکی از مؤلفه‌های فرم و آشکارسازی رابطه آن با سازمان فرمی معماری تلاش می‌کند دیالگرام‌های گوناگونی را با هدف تبیین نسبت میان تزئین و معماری و به عنوان واژگان جدیدی برای گسترش مرزهای دیسپلین معماری ارائه کند.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی حالات گوناگون رابطه بین تزئین و شیء میزبان (معماری).
۲. آشکارسازی طبیعت تمهیدات فرمی در رابطه میان معماری و تزئینات.

سؤالات پژوهش:

۱. در معماری رابطه بین تزئین و شیء میزبان شامل چه حالت‌هایی می‌تواند باشد؟
۲. تزئینات چگونه در سازمان فرم معماری منعکس می‌شوند؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۵۳

دوره ۲۱

صفحه ۵۱۹ الی ۵۳۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۲۸

تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۱۱/۱۶

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۲۴

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱

کلمات کلیدی

خوانش مولد،
پیشینه‌های معماری ایران،
تمهیدات فرمی،
رابطه تزئین و معماری.

ارجاع به این مقاله

کریمی، علیرضا، جاویدی‌نژاد، مهرداد، &
حبیب، سوزان. (۱۴۰۳). خوانش مولد
پیشینه‌های معماری ایران با هدف
آشکارسازی تمهیدات فرمی بکار رفته در
رابطه تزئین و معماری. مطالعات هنر
اسلامی، ۵۳(۲)، ۵۱۹-۵۳۹.



[dori.net/dor/20.1001.1
۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۳.۲۱.۵۳.۴۸](https://doi.org/10.22034/IAS.2021.266173.1509)



[dx.doi.org/10.22034/IAS
۲۰۲۱.۲۶۶۱۷۳.۱۵۰۹](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.2021.266173.1509)

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری "علیرضا کریمی" با عنوان "خوانش فرمی تاریخ تزئین در معماری ایران" است که به راهنمایی دکتر "مهرداد جاویدینژاد" و مشاوره دکتر "سوزان حبیب" در سال ۱۳۹۹ در دانشگاه "آزاد اسلامی" واحد "پروفسور حسابدی" ارائه شده است.

مقدمه

مرور مطالعات معماری ایران تا به امروز نشان می‌دهد که عموم پژوهش‌ها و خوانش‌های انجام‌شده در زمینه تزئینات را می‌توان در سه دسته‌بندی کلی قرار داد. مطالعات دسته اول به تشریح شیوه اجرایی تزئینات و شناسایی ابعاد فنی و تکنیکی آن پرداخته است؛ دسته دوم به توصیف پیامدهای تزئینات بناهای ارزشمند به‌مثابه مجموعه‌ای از داده‌های زیبایی‌شناسانه که ادراک حسی را برمی‌انگیزند پرداخته است. در نهایت، دسته سوم به تفسیر اهداف تزئینات به‌مثابه مجموعه‌ای از رموزها و نمادها پرداخته و آن‌ها را مورد رمزگشایی قرار داده است. اهمیت، تنوع و پیچیدگی تزئینات در معماری ایران، لزوم بررسی همه‌جانبه آن را دوچندان می‌کند و ایجاب می‌نماید که چنین پژوهش‌هایی با بهره‌گیری از سایر استراتژی‌های خوانش تکمیل گردند. بنابراین می‌توان از یک شیوه دیگر برای خوانش تزئینات معماری در ایران سخن گفت که نه به تفسیر اهداف تزئینات و نه به توصیف پیامدهای آن بپردازد. این شیوه در عوض به خوانش نسبت میان تزئین و معماری و آشکارسازی حالات مختلف این رابطه متمرکز می‌گردد.

برای درک این موضوع اشاره به ریشه‌شناسی واژه تزئین مفید خواهد بود، فعل باستانی و لاتین "Ornale" به معنای آراستن چیزی به "Ornamentum" است؛ در نتیجه، تزئین را به‌طور ضمنی به‌عنوان یک عضو مکمل برای آن چیز تعریف می‌کند؛ به این معنی که یک تزئین وجود دارد و یک چیزی برای تزئین شدن؛ بنابراین تزئینات برای وجود به یک شیء (شیء میزبان) نیاز دارند.^۱ در همین راستا، دوگانگی و رابطه بین تزئین و میزبان آن، به یک اصل اساسی در گفتمان معماری پیرامون تزئینات تبدیل می‌شود؛ اصلی که این سؤالات را به‌وجود می‌آورد که آیا باید تمایز بصری میان تزئین و فرم اولیه میزبان، مشخص و قابل‌شناسایی باقی بماند؟ یا در معماری می‌تواند ترکیبی میان تزئینات و فرم ساختار اصلی اتفاق بیفتد؟ یا ... این‌ها سؤالاتی است که این مقاله سعی دارد از طریق کاوش در چگونگی بروز تزئینات در سازمان فرمی معماری به آن‌ها پاسخ دهد، که می‌تواند استراتژی‌های گوناگون طراحی در قبال تزئین کردن و همچنین ابعاد تازه‌ای از تحولات درونی فرم معماری را برای ما آشکار سازد.

اگر معماری به‌عنوان یک دیسپلین دارای شکلی از دانش باشد، بخشی از این دانش را می‌توان در سازمان درونی فرم آن یافت. در این مقاله تزئین به‌مثابه یکی از مؤلفه‌های فرم معماری و از طریق یک رویکرد فرمی مورد خوانش قرار می‌گیرد تا دانش نهفته در پیشینه‌های معماری ایران در این زمینه استخراج و آشکار گردد. این دانش در اینجا نه درباره تزئین بلکه درباره چگونگی بروز آن در فرم معماری است و به‌جای پرداختن به اهداف و پیامدهای تزئینات این امکان را به‌وجود می‌آورد که بر ابعاد درون دیسپلینی تزئین و مناسبات آن با دیگر مؤلفه‌های فرم معماری تمرکز کرد. این مسئله می‌تواند یک فرآیند مولد را بنیاد نهد و از طریق استخراج یک سنت پنهان از تزئینات در معماری ایران، در تولیدات طراحانه آینده مورد بررسی عملی قرار گیرد و امکان پیشبرد مرزهای این سنت را فراهم نماید.

^۱ Kent Bloomer- The Necessity for Ornament - lecture ۲۰۰۸-۱۰-۳۰, AA school of Architecture
(https://www.youtube.com/watch?v=GzGkNCjT_pc)

مهم‌ترین پارامتری که در قبال این موضوع مورد بررسی قرار می‌گیرد، مسئله نحوه است که به ما امکان می‌دهد تزئین را به عنوان عنصری در تعامل با سازمان فرم معماری مورد بررسی قرار دهیم و به جای تمرکز روی پدیده‌ها بر روابط میان آن‌ها تمرکز کنیم. با جلب کردن توجه از پدیده‌ها بر رابطه میان آن‌ها، این رویکرد بر ظرفیت سازمانی تمهیدات معماری به عنوان ابزاری برای طراحی تأکید می‌کند و فهم مرسوم از فرم معماری صرفاً به عنوان ظاهر خارجی یک ساختمان را مورد پرسش قرار می‌دهد. درک جنبه ابزاری فرم معماری، بدون فراتر رفتن از صورت‌بندی‌های متعارف که فرم را با استفاده از مفاهیم متضاد مانند محتوا، معنا یا عملکرد تعریف می‌کنند دشوار است. تلاش به منظور جداسازی مفهوم فرم از این مفاهیم، بیان مشخصی از فرم معماری را پیشنهاد می‌دهد که یا یک چیز مستقل است که بر روابط فرمی خود ارجاع می‌دهد و یا یک تصویر بیرونی است که بر یک طرحواره عملکردی متعلق است. در نهایت، ظرفیت ابزاری فرم معماری از گفتمان‌های فرمی که مبتنی بر دوگانگی‌های متعارف ذکر شده برقرار شده‌اند، مستثنی می‌شود و نیازمند صورت‌بندی جدیدی است که فرم معماری را در تمامیت خودش دربر بگیرد.

در این راستا، با اشاره بر اهمیت کاوش در ظرفیت سازمانی فرم پیشینه‌های معماری این مقاله از مفاهیم تمهید و ماده که در سنت فرمی نقد ادبی به آن اشاره شده بهره می‌برد که در نتیجه آن رابطه تمهید و ماده به جای یک مدل زبانی، به دلیل ظرفیتش به عنوان چارچوبی که امکان درک و مطالعه یک اثر را در پیچیدگی فرمی آن فراهم می‌کند، در نظر گرفته می‌شود. ارتباط تمهید و ماده می‌تواند به عنوان یک رویکرد راه‌گشا در نقد و خوانش مولد آثار معماری نیز مورد استفاده قرار گیرد و ظرفیت‌های جدیدی از فرمالیسم روسی را به منظور بازنگری در دامنه عملکرد فرمالیسم در معماری آشکار سازد. فرآیند آشکارسازی و مطالعه تمهیدات فرمی در معماری مستلزم یک روش خوانش است، از ۱۹۹۰ به بعد با آگاهی از کاستی‌های نگاه به فرم معماری از منظر دوگانگی‌های متعارف، رویکردهای فرمی مبتنی بر ایده دیالگرام دوباره مطرح شدند. این رویکردهای دیالگراماتیک با وارد کردن استراتژی‌های گوناگون قصد دارند شیوه‌های طراحی را ایجاد کنند که به طرز خلاقانه‌ای ابعاد پیچیده مسائل طراحی را به یک سازماندهی فرمی در معماری تبدیل کنند.

۱. اهمیت کاوش در ظرفیت سازمانی و مناسبات درونی فرم پیشینه‌های معماری

روش‌های طراحی و خوانش آثار معماری که بر ظرفیت‌های فرم تأکید می‌کنند، نیازمند یک چارچوب نظری فراگیر هستند که امکان مطالعه فرم را در تمامیت خودش فراهم نماید.

ویژگی یک مطالعه فرمی مرتبط با فهم ما از فرم معماری است. در «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی»، تاتارکیه‌ویچ^۲ بیان می‌کند ریشه فرم واژه لاتین Forma است که جایگزین دو واژه یونانی Morphe و Eidos شده است. کلمه Morphe را بیشتر به فرم‌های مشهود اطلاق می‌کردند و Eidos را در مورد فرم‌های مفهومی به کار می‌بردند. این دو فهم در تعریف فرم به طور هم‌زمان وجود دارند. فرم مشهود مستقیماً توسط حواس درک می‌شود و با ظاهر خارجی و شکل مشخص یک چیز در ارتباط است و فرم مفهومی بر ساختار درونی و سازماندهی آن چیز اشاره دارد. فرم مفهومی

^۲ Władysław Tatarkiewicz

می‌تواند با فرم مشهود در ارتباط باشد. به این ترتیب واژه فرم را می‌توان به‌منظور اشاره به اصول و سازماندهی درونی که شکل و یا ویژگی‌های ظاهری قابل درک یک چیز تعیین می‌کند، به کار برد (W. Tatarkiewicz, ۱۹۷۴: ۲۱۷-۲۲۵). فرم در معماری شامل هر دو جنبه مشهود و مفهومی آن است و هنگامی که درباره ظرفیت‌های سازمانی فرم معماری بحث می‌شود این امکان وجود دارد که سطوح مختلفی از روابطی که بین جنبه‌های ابزاری فرم و خودارجایی آن در نوسان است را شناسایی کرد. چارچوبی که امکان بررسی این روابط را فراهم می‌کند تنها مختص کاوش‌های فرمی در روند طراحی نیست بلکه بستری را نیز به‌منظور تجزیه و تحلیل مولد پیشینه‌های معماری فراهم می‌کند.

ظرفیت مولد خوانش فرم معماری به معنای آشکارکردن اصول کاربردی در پروژه مورد بررسی و هدف آن برقراری ارتباط میان تجزیه و تحلیل و طراحی است. خوانش مولد نتیجه رویکرد طراح در رابطه با مطالعه پیشینه‌ها است و با یک مطالعه صرفاً توصیفی تفاوت دارد. از این طریق، مطالعه پیشینه‌ها از قدردانی منفعلانه از آثار تاریخی صرفاً به‌عنوان نمونه‌های موفق دوران خودشان فراتر می‌رود و به دلیل ظرفیت‌هایشان به‌عنوان راه‌حلی برای پاسخ به مشکلات فعلی و آتی طراحی و همچنین منشاء ایده‌های بالقوه طراحی در نظر گرفته می‌شوند. با در نظر گرفتن تجزیه و تحلیل پیشینه‌ها به‌عنوان دستاویزی برای طراحی، یک چارچوب فرمی که امکان مطالعه ظرفیت‌های درونی فرم معماری را فراهم می‌کند اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند؛ در همین راستا این مقاله مفاهیم تمهید و ماده را معرفی می‌کند.

۲. اهمیت رابطه «تمهید و ماده» به‌منظور خوانش مولد فرم معماری

مشخصه مولد یک خوانش فرمی، آشکارسازی تمهیدات طراحی در نمونه‌های مورد پژوهش است. اصول فرمی زمانی که بتوانند از زمینه خود جدا شده و ظرفیت انطباق با سایر کارهای طراحی را به‌دست آورند، خاصیت «تمهید» پیدا می‌کنند. در سنت فرمالیستی نقد ادبی روسیه، مفهوم «تمهید» از طریق ارتباط با مفهوم «ماده»، در ایده «فرم» گنجانده شده است.

فرمالیست‌ها دوگانه تمهید و ماده را به‌عنوان دو مرحله پیاپی در فرآیند ادبی توصیف می‌کند. ماده به‌عنوان پیش‌شرط یک فرآیند فرمی، به تمام چیزهایی اشاره دارد که هنرمند قصد دارد در کار خود بیان کند. در این روند، ماده به میانه‌جی تمهید، با یک فرمی ارائه می‌شود و به یک اثر هنری تبدیل می‌شود. تمهیدات در حقیقت اصول فرمی هستند که مواد را به یک اثر هنری تبدیل می‌کنند. به این ترتیب، فرم دیگر نه صرفاً به‌عنوان «پوسته بیرونی یا آرایش ظاهری» بلکه به‌عنوان «اصول سازنده ترکیب و کنترل پویا» درک می‌شود. از طریق بررسی این دو مؤلفه اکنون فرم می‌تواند به‌عنوان یک فرآیند در نظر گرفته شود و جنبه عملیاتی پیدا کند.

رابطه تمهید و ماده همان‌طور که در فرمالیسم روسی صورت‌بندی شده، می‌تواند به‌عنوان چارچوبی فراگیر و مولد برای تفسیر فرم معماری نیز در نظر گرفته شود و از این طریق می‌توان سطوح مختلفی از روابط درونی فرم معماری را شامل هر دو جنبه «شخصیت مستقل تمهیدات فرمی» و همچنین «راه‌حل‌های کاربردی» آن را تجزیه و تحلیل کرد. هنگامی که ظرفیت یک تمهید به‌عنوان یک راه‌حل در طراحی درک و صورت‌بندی می‌شود، می‌توان آن را در یک بستر جدید طراحی به کار برد و از این طریق روندی زاینده و مولد را بنیاد نهاد. اگرچه این شیوه به صراحت به یک نتیجه

نظری/مفهومی خاص اشاره نمی‌کند، اما هنگامی که این خوانش‌ها با دقت مورد بررسی قرار گیرند می‌توان تفاسیر خاصی را از طریق روش‌های تحلیلی در نمونه‌های مورد مطالعه استخراج کرد.

۳. رابطه «تمهید و ماده» در بستر فرمالیسم روسی

۳.۱. مختصری درباره فرمالیسم روسی و چهارچوب نظری آن

فرمالیسم روسی به‌عنوان یک جنبش تأثیرگذار نقد ادبی در نیمه دوم قرن بیستم شناخته می‌شود و به فعالیت دو انجمن علمی مختلف اشاره دارد، حلقه زبان‌شناسی در مسکو و انجمن پژوهش‌های زبان شاعرانه (OPOIaZ) در پترزبورگ.

ویکتور ارلیک در کتاب فرمالیسم روسی: نظریه و دکتیرین، فرمالیسم را به‌عنوان یک رویکرد علمی به‌منظور بررسی مسائل فرمی در ادبیات معرفی می‌کند. او درباره نام این جنبش بیان می‌کند که فرمالیسم عنوانی بود که در ابتدا توسط منتقدان از بیرون نهضت به‌کار برده شد و فرمالیست‌های روس معنای متعارفی که از واژه فرمالیسم برداشت می‌شود و اشاره به نوعی نقد که تمرکز بر فرم متن به‌جای محتوای آن است را رد کرده‌اند (Erlich, ۱۹۸۰: ۱۷۱). بوریس آخن باوم‌آدر این باره بیان می‌کند: عموماً به رویکرد ما فرمالیست گفته می‌شود. من ترجیح می‌دهم آن‌را «ریخت‌شناسی» بنامم تا آن‌را از رویکردهای دیگر مانند روانشناسی، جامعه‌شناسی و نظام‌های آن متمایز کنم، رویکردهایی که در آن‌ها هدف تحقیق خود اثر نیست بلکه آن چیزی است که مطابق نظر محقق در کار منعکس شده است (Eikhenbaum, ۱۹۲۲: ۸).

بر این اساس، فرمالیسم روسی به‌عنوان نهضتی شناخته می‌شود که بر ایده‌های پشتیبان یک اثر ادبی توجهی ندارد و صرفاً بر تحلیل تمهیدات فرمی متمرکز است. آن‌ها با رد رویکردهای انتقادی غیرسیستماتیک و التقاطی که پیشتر، روش و ملاحظات خود را بر مطالعات ادبی تحمیل کرده بودند، سعی در ایجاد دانش مستقل ادبی داشتند و رسالت اصلی آن‌ها تمرکز بر ویژگی‌های متمایز ادبیات از طریق جداکردن مطالعات ادبی از سایر زمینه‌ها بود.

ارلیک در این رابطه بیان می‌کند: نیروی محرک نظریه فرمالیست، تمایل آن‌ها به پایان دادن به سردرگمی روش‌شناختی غالب در شیوه سنتی مطالعات ادبی و همچنین نظام‌مند کردن دانش ادبیات به‌عنوان یک زمینه مستقل و یکپارچه از فعالیت فکری بود. فرمالیست‌ها معتقد بودند که زمانش فرارسیده تا مطالعه ادبیات، حوزه خود را معین و موضوع تحقیق خود را به‌طور شفاف تعریف کند (Erlich, ۱۹۸۰: ۱۷۲).

۳.۲. ادبیت^۴

زمینه مطالعاتی فرمالیست‌ها را رومن یاکوبسن این‌گونه بیان می‌کند: موضوع دانش ادبی، ادبیات در تمامیت خودش نیست بلکه «ادبیت» است، به معنای چیزی که باعث می‌شود یک اثر بخشی از ادبیات شده و به اثر ادبی تبدیل شود

^۳ Boris Eikhenbaum

^۴ Literariness (Literaturnost)

و محقق ادبی آخن باوم می‌افزاید، باید صرفاً به مطالعه ویژگی‌های متمایز مطالب ادبی بپردازد (Erlich, ۱۹۸۰: ۱۷۲).

به عبارت دیگر، ادبیت یک اثر به عنوان ویژگی اساسی که ادبیات را از زمینه‌های دیگر غیرادبی متمایز می‌کند در نظر گرفته شد و در تحلیل آن، فرمالیست‌ها به جای شرایط اجتماعی و روان‌شناختی که اثر ادبی را شکل داده است بر تمهیدات به کار رفته در آن تمرکز می‌کردند و معتقد بودند از طریق به کارگیری چنین تمهیدات هنری است که زبان اثر ادبی از زبان عملی که برای خبررسانی و ارتباط استفاده می‌کنیم متمایز می‌شود (Erlich, ۱۹۸۰: ۱۹۲).

یکی از مهم‌ترین این تمهیدات، «بیگانه‌سازی» یا «آشنایی‌زدایی» است. ویکتور شکلوفسکی^۵ در مقاله هنر به عنوان تمهید^۶، آشنایی‌زدایی را هدف اصلی یک اثر هنری و نقش هنر را بیگانه‌ساز چیزهایی که به صورت عادی و خودکار تبدیل شده‌اند، تعریف می‌کند. طبق نظر او به دلیل «آشنایی» ما با چیزها، اغلب نمی‌توانیم آن‌ها را کاملاً درک کنیم و به طور خودکار به آن‌ها واکنش نشان می‌دهیم. در اینجا هنر به کمک آمده و احیاء مجدد فرآیند ادراک را برای ما به همراه دارد. بدین طریق که چیزهای آشنا را می‌گیرد و با کندکردن عمل ادراک و ترغیب مخاطب به نگرستن به جهان به شیوه‌های جدید، ناآشنا می‌کند. تمهید آشنایی‌زدایی، وضوح ادراک ما را بازیابی می‌کند و این شیوه ادراک، هدف هنر است (V. Schklovsky, ۱۹۹۸: ۱-۱۴).

۳.۳. رابطه «تمهید/ماده» در برابر «فرم/محتوا»

فرمالیست‌ها صبر کمی نسبت به باور قدیمی تقابل میان فرم و محتوا داشتند، زیرا اثر ادبی را به دو بخش تقسیم می‌کند. محتوای خام در برابر یک فرم کاملاً خارجی (Wellek, ۱۹۴۹: ۱۴۰) و از کاستی‌های آن در مطالعه تمهیدات ادبی، و بحث پیرامون ساختار ادبیت و مکانیزم فرآیند ادبی به‌ویژه در نثر آگاه بودند و تمایل داشتند آن را با مفاهیم پوپای «تمهید و ماده» جایگزین کنند (Erlich, ۱۹۸۰: ۱۸۸). در نتیجه، با این ادعا که همه عناصر یک اثر، بدون استثناء، اجزای فرم هستند (Mukarovsky, ۱۹۷۰: ۸۸)، ایده فرم را با مفاهیم جدید «تمهید و ماده» از نو صورت‌بندی کردند.

در این صورت‌بندی جدید، «ماده» نماینده مطالب خام و سازمان‌نیافته ادبیات و عبارت است از تمام ایده‌هایی که در خلق اثر هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد و به عنوان پیش‌شرط فرآیند فرمی، به «آنچه» هنرمند قصد دارد بیان کند اشاره دارد. تزوتان تودوروف^۷ در این رابطه می‌گوید: هر چیزی در کار گنجانده شده است، مربوط به فرم است و تنها عناصر غیرفرمی، «مواد» هستند که با آن ترکیب می‌شوند و این‌ها دقیقاً همان عناصری هستند که عیناً به همین شکل پیش از قرارگیری در این ساختار هنری نیز وجود دارند (Todorov, ۱۹۷۳: ۱۱). درحقیقت، ماده به میانجی «تمهید»، فرم می‌گیرد و به یک اثر هنری تبدیل می‌شود؛ بنابراین تمهیدات اصول فرمی هستند که مواد را به یک اثر هنری تبدیل می‌کنند. ارلیک «تمهید» را به عنوان کلیدواژه فرمالیسم روسی معرفی می‌کند: «هنر به عنوان تمهید،

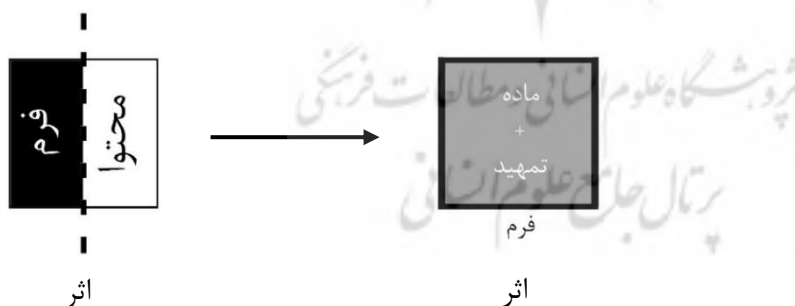
^۵ Victor Schklovsky

^۶ "Art as Device," in Theory of Prose, (Elmwood Park: Dalkey Archieve Press, ۱۹۹۸)

^۷ Tzvetan Todorov

...یک اثر ادبی در حقیقت مجموع تمهیدات به کار رفته در آن است و [تمهید] جزء اصلی فرم شاعرانه و عامل ادبیت است" (Erlich, ۱۹۸۰: ۱۹۰). طبق نظر فرمالیست‌ها، مطالعه فرم به لحاظ رابطه «تمهید و ماده» دارای مزایای روش‌شناختی خاصی است، و از طریق آن وحدت ذاتی آثار ادبی حفظ می‌شود زیرا مفهوم فرم از معنای ثابت خود در جدایی بین فرم و محتوا که از تحلیلی از هم‌زمانی این دو جزء حاصل می‌شود به یک فهم پویا و مرتبط با دو مرحله متوالی تمهید و ماده، به معنای فرآیند فرم‌دهی به مواد از طریق تمهیدات، تغییر پیدا می‌کند.

البته در متون اولیه فرمالیست‌ها ممکن است با عبارت «فرم در برابر مواد» روبه‌رو شویم که در اینجا، «فرم» به اصول فرمی به‌منظور ایجاد ترکیب‌های پویا و نه صرفاً پوسته بیرونی و تزئین خارجی اشاره دارد. این تعبیر از فرم مشابه مفهوم eidos ارسطو است که به نقل از آنتوان مارتی^۸ عبارت است از: «قدرت درونی شکل‌دهی، که به مواد خام اعمال می‌شود» (Erlich, ۱۹۸۰: ۱۸۸). ارسطو با رد دوگانگی موجود در اندیشه افلاطون میان «جهان ایده - ایدوس» و «جهان محسوسات - میمسیس» با اعتقاد به اینکه این فهم «فرم» را از «ماده» خود جدا می‌کند، آن را با رابطه متعامل میان مفاهیم کلی و مفاهیم جزئی در حوزه شناخت‌شناسی، و با رابطه نحوی میان فرم و ماده در حوزه فلسفه طبیعی و زیبایی‌شناسی جایگزین کرد. مطابق نظر ارسطو هر آنچه وجود دارد به‌عنوان تقلیدی از یک ایده مشخص، با ظاهری مشخص و از طریق ورود یک فرم مشخص به درون یک ماده مشخص است. یک انسان، یک فرم مشخص در یک گوشت و خون مشخص است و در مورد آثار هنری، تمایز آن‌ها از آفرینش‌های طبیعی فقط در فرم آن‌ها در ذهن انسان و قبل از ورود به ماده است (Panofsky, ۱۹۶۸: ۱۷). برای ارسطو فرم یک شیء، علت تکوینی آن است؛ چیزی که آن را به‌صورت موجودیتی که هست می‌سازد (ظفرمند، ۱۳۸۴: ۹). مفهوم ارائه شده از فرم در کار فرمالیست‌های روس از دوگانه فرم/محتوا فراتر رفته و اثر هنری را در تمامیت خود دربر می‌گیرد.



نمودار ۱. صورت‌بندی فرم براساس مفاهیم تمهید و ماده
(منبع: نگارندگان)

^۸ Martin Anton Maurus Marty

۳.۴. رابطه تمهید و ماده در مطالعه شعر و نثر ادبی

مطالعه فرم از طریق مفاهیم «تمهید و ماده» این امکان را فراهم می‌سازد که سطوح مختلفی از روابط درونی یک اثر ادبی تجزیه و تحلیل گردد. این روش مختص زبان شاعرانه نیست و نثر ادبی را هم شامل می‌شود اما مطابق با رویکرد عملکردی متفاوت آن‌ها، باید میان تمهیدات به‌کاررفته در شعر و نثر تفکیک قائل شد.

تفاوت میان شعر و نثر در توجه به کلمات به‌عنوان «اشیاء» و نه «نشانه‌ها» است. قلمرو نشانه‌ها نثر است و نویسنده نثر از آنجایی که قصد دارد مفاهیم را از طریق نوشته خود منتقل کند در نتیجه رسالت نخست او انتقال آن‌ها به کارآمدترین روش ممکن است و این درحالیست که گفتار شاعرانه به‌جای اینکه رسانه‌ای برای انتقال مفاهیم باشد، توجه مخاطب را به خود کلمات معطوف می‌کند؛ بنابراین در اینجا کارکرد ارتباطی و نشانه‌ای کلمات از بین می‌رود و کلمات در خود خلاصه می‌شوند و به چیز بیرونی اشاره ندارند (Erlich, ۱۹۸۰: ۴۴).

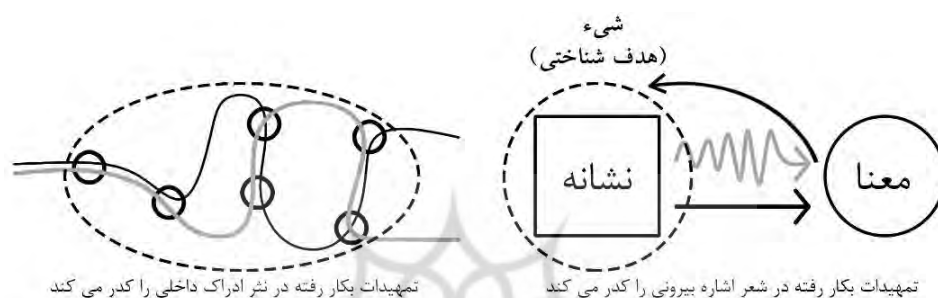
ارلیک روش شاعر در ترکیب کلمات را به روش کار نقاش با رنگ‌ها یا موسیقی‌دان با صداها تشبیه می‌کند و کار شاعر را به‌جای نمایش واقعیت، هم ذهنی (خالق) و هم عینی (محیط اجتماعی)، به‌عنوان دست‌کاری در زبان تعریف می‌کند (Erlich, ۱۹۸۰: ۱۸۹). ژان پل سارتر^۹ در «ادبیات چیست؟»^{۱۰} در این‌باره بیان می‌کند: یک خط شعر یک شیء با یک کلیت مشخص است و با یک جمله که صرفاً قصد انتقال پیامی را دارد، متفاوت است. درحقیقت، کلمات-اشیاء براساس روابط سازگاری و عدم‌سازگاری ترکیب می‌شوند، همانند رنگ‌ها و صداها، که یکدیگر را جذب می‌کنند، دفع می‌کنند و یا از بین می‌برند و این فعل و انفعالات در نهایت و از طریق ارتباط آن‌ها وحدت و یکپارچگی زبان شاعرانه را ایجاد می‌کند که عبارت-شیء نام دارد (Sartre, ۱۹۸۸: ۳۵).

برخلاف خاصیت خودارجاعی تمهیدات شعر، تمهیدات نثر ادبی کاربردی هستند و به چیزی بیرون از خود اشاره می‌کنند. سارتر در این‌باره بیان می‌کند: هنر نثر در گفتمان کاربرد دارد و ماده آن اهمیت دارد، بدین‌معنا که در نثر خود کلمات هدف نیستند و اهدافی که بدان اشاره می‌کنند اهمیت دارد، بنابراین در تحلیل آن مسئله اصلی این است که دریابیم کلمات به‌درستی به مفهوم موردنظر اشاره می‌کنند یا خیر (Sartre, ۱۹۸۸: ۳۵). او درباره تمهیداتی که به نثر شخصیت ادبی می‌دهند این‌گونه استدلال می‌کند: البته یک فرد صرفاً چون قصد دارد یک‌سری چیزهای مشخص بیان کند نویسنده نیست، بلکه نویسنده است زیرا تصمیم دارد آن چیزها را به روش مشخصی بیان کند (Sartre, ۱۹۸۸: ۳۹). یعنی طریقه‌ای که نویسنده نثر به‌منظور برقراری و انتقال معانی به‌کار می‌گیرد با نحوه برقراری معنا در زبان عملی و محاوره متفاوت است. بنابراین در نثر نیز، کارکرد تمهیدات تبدیل «مواد» موجود به یک اثر ادبی است اما به شکلی متفاوت. به نقل از توماشوفسکی، تمایز بین داستان [نثر ادبی] و زبان عادی، تفاوت در زبان نیست بلکه تفاوت در ارائه است، -چگونگی بیان- او به‌منظور روشن‌شدن این موضوع دو مفهوم «طرح» و «داستان» را در مقابل هم قرار می‌دهد (Bertens, ۲۰۱۴: ۳۲). «داستان» به مواد خام و اولیه‌ای که نویسنده روایتی را از آن ایجاد

^۹ Jean-Paul Charles Aymard Sartre

^{۱۰} What Is Literature?, also published as Literature and Existentialism, is an essay by French philosopher and novelist Jean-Paul Sartre, published by Gallimard in ۱۹۴۸

می‌کند اطلاق می‌شود و از طرف دیگر، «طرح» عبارت است از شیوه مرتب‌سازی رویدادها برای تبدیل‌شدن به یک ساخت ادبی (Erlich, ۱۹۸۰: ۲۴۰). بدین ترتیب، آنچه قرار است در یک اثر ادبی بیان شود، یعنی داستان، مواد پیش زیبایی‌شناختی را برای نویسنده تشکیل می‌دهند، درحالی‌که «طرح» ذاتاً ادبی است، و به‌عنوان یک ساخت هنری، به مرحله زیبایی‌شناسی تعلق دارد و دنباله‌ای از وقایع را با استفاده از تمهیدات ادبی سازمان می‌دهد. یک داستان را به بی‌نهایت روش‌های هنری می‌توان ساخت. در این فرآیند نویسنده مواد در اختیارش را از طریق به‌کارگیری تمهیدات فرمی به یک اثر ادبی تبدیل می‌کند. درواقع، ادبیت نه در داستان بلکه در تمهیدات کار با مواد برای تبدیل به یک اثر ادبی حاصل می‌شود (R. Sherwood, ۱۹۷۳: ۳۴).



نمودار ۲. دیگرام تفاوت تمهیدات آشنایی‌زدایی به‌کار رفته در شعر و نثر (منبع: نگارندگان)

۳.۵. آشکارسازی تمهیدات ادبی

فرمالیست‌ها با در نظر گرفتن «طرح» به‌عنوان چیزی که اثر ادبی را از زبان عملی و سایر آثار ادبی متمایز می‌کند، بر تجزیه و تحلیل تمهیدات که دربردارنده قوانین داخلی طرح ادبی است متمرکز بودند. البته آن‌ها علاوه بر آشکارسازی تمهیدات در تجزیه و تحلیل‌های خود، از آن به‌عنوان یک استراتژی بمنظور نوشتن و متمرکز کردن توجه به تمهیدات فرمی موجود در متن نیز استفاده می‌کردند. درواقع، تمهیدات هم می‌تواند در طرح متن آشکار شوند تا خواننده اثر حضور آن‌ها را تشخیص دهد و هم برخلاف تأکید بر وجود آن‌ها، نویسنده می‌تواند آگاهانه تمهیدات را پنهان سازد و به حدس و گمان خواننده واگذار کند.

۴. فرمالیسم روسی و فرمالیسم در تئوری معماری

فرمالیسم روسی به‌عنوان تلاشی برای توسعه یک رویکرد علمی به‌منظور مطالعه مسائل فرمی در ادبیات حائز اهمیت بود و بیانیه‌های آن، به بحث‌ها پیرامون روش و اهداف مطالعات ادبی کمک بسیاری کرد. این روش اثر ادبی را در مرکز و هسته تحلیل قرار داد، و به بررسی تمهیدات به‌عنوان روشی برای نقد آثار تمرکز کرد.

به‌عنوان یک مدل دقیق و تطبیق‌پذیر، فرمالیسم روسی می‌تواند یک رویکرد راه‌گشا برای خوانش فرمی و نقد آثار معماری باشد. به‌علاوه، از آنجایی که صورت‌بندی فرم با توجه به مفاهیم تمهید و ماده به فرم معماری منتقل می‌شود، این امکان فراهم می‌شود که سطوح مختلفی از روابط درونی فرم را، شامل هم شخصیت مستقل تمهیدات و هم استراتژی‌های ابزاری فرم مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. بدین ترتیب، مؤلفه‌های گوناگون فرم معماری را می‌توان در ارتباط با هم و به‌عنوان سطوح متنوعی از رابطه تمهید و ماده تحلیل کرد.

فرآیند آشکارسازی و مطالعه تمهیدات مستلزم یک روش خوانش است. این روش، تکنیک‌های تحلیلی خود را بسط و توسعه می‌دهد تا تمهیدات فرمی که در موضوع تحلیل پنهان شده‌اند را آشنایی‌زدایی کند. از طریق این روش‌های تحلیلی است که اصول فرمی آشکار شده می‌تواند به مجموعه بزرگ‌تری از مسائل و درون‌مایه‌های طراحی، مرتبط شود. اگر ظرفیت عمومی تمهیدات را دریابیم، می‌توان آن‌ها را در زمینه‌های جدید طراحی به کار برد. از طریق همین ارتباط است که این تحلیل فراتر از یک تحقیق توصیفی و تاریخی صرف رفته و به بخشی از مطالعات طراحی تبدیل می‌شود.

۵. اهمیت «رابطه تمهید و ماده» به‌منظور کاوش و مطالعه فرم معماری

به‌دنبال بیان خاستگاه‌های فرمالیسم روسی حال به تلاش برخی از منتقدان معماری که درصدد غلبه بر ناکارآمدی شیوه نگاه به فرم معماری از منظر دوگانگی فرم و محتوا و پرداختن به جنبه‌های روش‌شناختی مطالعه آن بودند اشاره خواهیم کرد. همان‌طور که بیان شد، اولین مسئله‌ای که فرمالیست‌ها در مطالعه فرم ادبی با آن روبه‌رو بودند درک متعارف از مفهوم فرم بود که در تفکیک از محتوا تعریف می‌شد. در نتیجه، آن‌ها ایده فرم را با مفاهیم جدیدی از «دستگاه و ماده» از نو صورت‌بندی کردند و بدین ترتیب بود که دوگانگی فرم/محتوا با یک فرآیند جایگزین شد. به‌طور مشابه، در دهه آخر قرن بیستم برخی از منتقدان معماری با فراتر رفتن از دوگانگی‌های متعارف فرم/محتوا، فرم/عملکرد، فرم/معنا و... دیدگاه دیگری ارائه دادند که در آن جوهر معماری در فرم یا بهتر است بگوییم «تولید فرم» قرار داشت. رویکرد فرمی آن‌ها که مبتنی بر «دیاگرام» است و می‌توان آن را دیاگراماتیک نامید، با بهره‌گیری از دیاگرام هم برای تجزیه و تحلیل در طراحی و هم برای خواندن معماری آغاز می‌شود، که شامل جست‌وجوی ظرفیت فرم به‌منظور درگیر شدن با جنبه‌های مختلف مسائل طراحی است و تلاش می‌کند مواد معماری را در قالب فرم آن ترکیب کند. بدین ترتیب ظرفیت فرم نه تنها در جدا کردن آن از محتوا نیست، بلکه در قابلیت آن برای پاسخگویی به این موضوعات در درون خود جست‌وجو می‌شود (R.E.Somol, ۱۹۹۸:۲۳) و می‌تواند ابعاد پیچیده یک مسئله طراحی را به یک سازمان فرمی در معماری تبدیل کند. بنابراین دیاگرام‌ها تمهیدات کاربردی برای توصیف مناسبات درونی و بهره‌گیری از آن‌ها هم تحلیلی و هم مولد است.

استن آلن^{۱۱} در اهمیت دیاگرام^{۱۲} که در سال ۱۹۹۸ در مجله ANY منتشر شده، درباره ظرفیت بهره‌گیری از دیاگرام بیان می‌کند که کاربرد اصلی دیاگرام به‌عنوان ابزاری انتزاعی برای تفکر در مورد سازمان است. انتزاع آن ابزاری است و به خودی خود هدف نیست بلکه توصیف روابط بالقوه بین عناصر است. در معماری، با کنار گذاشتن دوگانگی‌های متعارف عملکرد در برابر فرم یا فرم در برابر محتوا، سازمان هم به عناصر و هم به نحوه توزیع آن‌ها اشاره دارد. او ادامه می‌دهد که تحولات در طول زمان به‌طور ضمنی در دیاگرام‌ها حضور دارند و موضوعاتی که دیاگرام‌ها ارائه می‌کنند

^{۱۱} Stan Allen

^{۱۲} "Diagrams Matter." In Any Magazine ۲۳, ۱۹۹۸

عبارتند از: کاربست زمان‌مند ماده در فضا که در معرض تغییر پیوسته است نه تنها یک مدل انتزاعی از نحوه رفتار و عملکرد چیزها در جهان بلکه نگاشتی از جهان‌های ممکن است (S.Allen, ۱۹۹۸: ۱۶).

اگر نقش معمار را به عنوان کسی که در فرآیند طراحی، به جای ارائه یک نمود خارجی در نسبت با یک طرحواره مشخص به ارائه فرم که به یک فرآیند سازماندهی منتهی می‌شود در نظر بگیریم، فرم معماری دیگر به عنوان عنصری که بتوان به طور مستقل از مواد و روابطشان آن را در نظر گرفت و تحلیل کرد به حساب نمی‌آید؛ در عوض به عنوان نظامی از عناصر و چگونگی تحقق آن‌ها خوانش می‌شود. تلاش برای افزایش ظرفیت ابزاری فرم معماری به دنبال استراتژی‌های فرمی است که می‌توانند مواد طراحی را به یک سازمان دیاگراماتیک تبدیل کنند. بن وون برکل^{۱۳} و کارولین بوس^{۱۴} درباره ظرفیت استراتژی‌های دیاگراماتیک به منظور توسعه یک گفتمان داخلی در معماری چنین بیان می‌کنند: به منظور جلوگیری از فرسایش کامل، معماری باید به پیشبرد گفتمان داخلی خود برای تطبیق با شیوه‌های خاص و نوآوری‌های جدید مادی و تکنولوژیکی ادامه دهد و خود را در معرض تحلیل و تجزیه مداوم قرار دهد (B.V.Berkel, ۱۹۹۸: ۱۵).

این تمهیدات دیاگراماتیک که سعی در ترکیب ملاحظات طراحی در یک سازمان فرمی دارد به فهمی از تمهیدات معماری نظیر تمهیدات به کاررفته در نثر ادبی اشاره دارد و فرمالیسم را به دیدگاهی در نقد ادبی روسیه پیوند می‌دهد که تا مکتب پراگ و ساختارگرایی و پس‌اساختارگرایی ادامه می‌یابد. بنابراین اکنون می‌توان سطوح مختلف روابط درونی فرم معماری را تجزیه و تحلیل کرد و تمهیدات فرمی مختلفی که در آن برقرار شده‌اند را آشکار کرد. این همان چیزی است که فرمالیست‌های روس آن را آشنایی‌زدایی یا به قول شک洛夫سکی آشکارکردن تمهید یا طرز دستکاری مؤلف در ماده می‌نامند.

۶. تزئین و معماری گذشته ایران

هنر تزئینات یکی از متعالی‌ترین پدیده‌های فرهنگ و تمدن بشری است که تاریخی به قدمت حضور انسان در هستی دارد. میل به نمایش زیبایی و شکوه در انسان سبب شده از همان ابتدا هر مصنوع دست خود را مزین و زیبا سازد. زیبایی به اعتقاد بسیاری از نظریه‌پردازان جوهر هنر و آفرینش زیبایی در هنر بر اصل «تزئین» استوار است (ممانی، ۱۳۹۷: ۳۹). معماری نیز از کهن‌ترین هنرها می‌باشد، که در همان قدیمی‌ترین بازمانده‌های تاریخی، می‌توانیم تمایل انسان‌ها در تزئین و آراستن محیط زندگی را ببینیم. در نتیجه، بحث پیرامون معماری بدون پرداختن به تزئینات آن ناقص می‌باشد.

معماری ایرانی نیز با ویژگی‌های منحصر به فرد خود، از گذشته‌های دور تا به امروز شناسنامه معتبر مردم سرزمین ما بوده و سهم شایسته و جایگاه رفیعی در معماری دنیا داشته است و استفاده از هنرهای تزئینی گوناگون در آن سابقه‌ای بسیار طولانی و غنی دارد که هم در معماری پیش از اسلام و هم پس از آن، در آثار معماری به‌طور محسوسی تشدید شده و به آن ارزش و اعتبار خاصی بخشیده است. این گنجینه چون میراثی ارزشمند از نسلی به نسل دیگر رسیده و

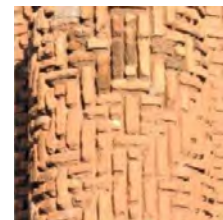
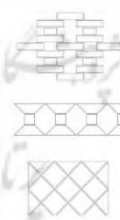
^{۱۳} Ben van Berkel

^{۱۴} Caroline Bos

در این مسیر هنرمندان ایرانی تحت تأثیر عوامل مختلف و به روش‌های گوناگون به تزئین بناها پرداخته‌اند. بناهای تاریخی پرشکوه که در سراسر سرزمین ما پراکنده است و حتی بناهای باقیمانده در سرزمین‌هایی که از فرهنگ ایران تأثیر پذیرفته‌اند، گواه این است که هنرمندان ایرانی در کار خود بی‌همتا بوده‌اند و تزئینات بخشی از هویت معماری ما را تشکیل داده‌اند.

حال اینکه این تزئینات چه هستند و نسبت آن‌ها با معماری چیست از جمله سؤالات مهمی است که در این زمینه مطرح است و این مقاله درصدد مطالعه تمهیدات فرمی و نحوه آشکارشدن تزئینات در سازمان فرمی معماری و نسبت این دو با هم است و قصد دارد از این طریق حالات گوناگون این رابطه را در طول تاریخ معماری آشکار کند. به این منظور ابتدا به معرفی انواع تزئینات در معماری ایران می‌پردازیم. به‌طور کلی و مطابق منابع موجود و در دسترس، شیوه‌ها و هنرهای تزئینی معماری ایرانی در طول تاریخ را می‌توان در هشت دسته کلی به نام‌های، آجرکاری، گچبری، کاشی‌کاری، تزئینات سنگی، تزئینات چوبی، آینه‌کاری، مقرنس‌کاری و نگارگری و همچنین شیوه‌هایی حاصل از ترکیب این روش‌ها تقسیم کرد.

- **آجرکاری:** تزئینات آجری یا آجری‌کاری عبارت است از هنر کنار هم قراردادن آجرها برای ایجاد جلوه‌های تزئینی و نقوش گوناگون که به دلیل انواع مختلف آجر از لحاظ شکل و اندازه، دارای روش‌های متنوعی است از قبیل اقسام رگ‌چینی، گل‌اندازی، گره‌سازی و ... که متناسب با ویژگی‌هایشان از آن‌ها در بناهای دوره‌های گوناگون استفاده و شاهکارهای بی‌نظیری خلق شده است. به‌طوری‌که ادوارد لوتینس^{۱۵} با توجه به اهمیت آجرکاری در معماری ایران در این رابطه بیان کرده: نگویید آجرکاری ایرانی بلکه بگویید جادوی آجر ایرانی (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰: ۲۵).



تصویر ۳. خووون‌چینی در خانه آخوند ابو (عکس: مؤمنی، ۱۳۹۴)

تصویر ۲. انواع رگ‌چین در خانه سوزنگر (عکس: مؤمنی، ۱۳۹۴)

تصویر ۱. گل‌اندازی در دیواره ستون برج شرقی خرقان (منبع: شکفته، ۱۳۹۴: ۹۴)

- **گچبری:** تزئین گچبری در معماری عبارت است از پرداخت نهایی سطوح داخلی و خارجی بنا با گچ به‌منظور پیاده‌سازی نقوش گوناگون به‌صورت کنده‌کاری، برجسته‌سازی، مشبک‌کاری، تنگ‌بری، معرق‌گچی و همچنین ایجاد زمینه‌ای برای رنگ‌آمیزی یا نقاشی‌های دیواری. به دلیل ویژگی‌های مطلوب این ماده و روش‌های گوناگون استفاده از

^{۱۵} Thomas Edward Lawrence

آن برای تزئینات، حضور گچبری در طول تاریخ معماری ایران استمراری توأم با کمال داشته و حتی شاهد به کارگیری و ترکیب آن با انواع دیگر روش‌ها مانند آجر و چوب و آینه کاری هستیم.



تصویر ۵: محراب الجایتو در مسجد جامع اصفهان
(منبع: ۲۰۱۷، Jamali firouzabadi)



تصویر ۴: شیوه برهشته - محراب مسجد جامع نائین
(منبع: ۲۰۱۹:۳۴۰، Rajabi)

- **کاشی کاری:** تزئینات کاشی کاری به طور خلاصه به قطعات سفالین لعابدار اطلاق می شود که به منظور ایجاد یک طرح و نقوش مشخص شکل داده شده و در کنار یکدیگر قرار می گیرند و در تزئین بخش های مختلف ساختمان به کار برده می شوند. این هنر پس از اسلام با ویژگی های به خصوصی توسعه، تکامل یافت و با شیوه های مختلفی ساخته و پرداخته شد. کاشی تزئینی دارای انواع گوناگونی بوده و متناسب با ویژگی هایشان از آن ها در بناهای دوره های گوناگون استفاده می شده است، شامل کاشی نرهئی، مهری، پیش بر و زیررنگی و... که هر کدام برای کاربرد خاصی مطلوب بوده و در قالب چند گروه بزرگ کاشی کاری با نام های کاشی یک رنگ، زرین فام، معرق، هفت رنگ، برجسته، معقلی، مهری، مشبک، در تزئینات ساختمانی به کار گرفته شده اند.



تصویر ۷: کاشی معرق ورودی مسجد جامع یزد
(منبع: حسینی، ۱۳۹۲: ۳۵)



تصویر ۶: کاشی هفت رنگ - مسجد امام اصفهان
(منبع: ۳۱۴۱۸۰/۳۱۴۱۸۰، www.imna.ir/news/)

- **تزئینات سنگی:** هنر ایجاد طرح ها و نقوش مختلف به روی سنگ است که در معماری ایران از طرق مختلفی از جمله در حجاری ها، نقش برجسته ها، مجسمه ها و همچنین در اجزای بنا از جمله به عنوان آزاره، محراب، ستون و... مورد بهره برداری قرار گرفته است.



تصویر ۹: ستون‌های سنگی - مسجد وکیل شیراز دوره زندیه
(منبع: Wiley, ۲۰۱۱)



تصویر ۸: تزئینات سنگی - طاق بستان کرمانشاه
(منبع: محمدی، ۱۳۹۷)

- **تزئینات چوبی:** تزئینات چوبی در معماری با بهره‌گیری از روش‌های گوناگون، شامل منبت‌کاری (هنر کنده‌کاری و برجسته‌سازی چوب)، خاتم‌کاری (هنر پوشش و تزئین سطح اشیاء چوبی با تکه‌های چوب، استخوان و فلز که به قطعات کوچک و ظریف مثلث شکل برای ایجاد سطوحی از اشکال هندسی مختلف در رنگ‌های گوناگون برش داده می‌شدند)، معرق‌کاری (پیاپیاده‌سازی نقوش از طریق برش و به‌کارگیری انواع مختلف چوب با رنگ‌ها و طرح‌های گوناگون)، مشبک‌کاری (ایجاد نقوش از طریق برش و خالی کردن سطح چوب) و... که در دوره‌های مختلف به کار گرفته می‌شدند.



تصویر ۱۲: خاتم‌کاری
(منبع: Mohammadi, ۲۰۱۷)



تصویر ۱۱: منبت‌کاری سقف عمارت
هشت بهشت اصفهان (منبع: Delso, ۲۰۱۶)



تصویر ۱۰: معرق چوبی دوره قاجار
(منبع: <http://cio-museums.org>)

- **آینه‌کاری:** آینه‌کاری عبارت است از قراردادن اشکال منتظم کوچک و بزرگ آینه در کنار هم، به‌منظور ایجاد طرح‌ها و نقوش مختلف برای تزئین سطوح داخلی و خارجی ساختمان. از طرح‌های رایج در آینه‌کاری می‌توان بر گره‌سازی، قاب‌بندی، شمسه، ترنج، قطارسازی، نقوش اسلیمی و... اشاره کرد.



تصویر ۱۳: تالار آینه کاخ گلستان - قاجار (منبع: Jalali, ۲۰۱۷)

-مقرنس کاری: هنر مقرنس کاری برگرفته از ستون های آهکی آویزان از غارها (استالاکتیت) و نیز لانه زنبور عسل است و عبارت است از نوعی تزئین با فرورفتگی ها و برجستگی هایی از روی نظم و قاعده و در حقیقت نوعی تزئین حجم پردازی شده و تاقچه بندی آذینی است که می توان آن را تجسم سه بعدی و برجسته نقش های هندسی و گره-چینی های معماری و هنر اسلامی دانست که در نقاط مختلفی از بنا از جمله سر ستون ها و گیلویی ها و کتیبه ها و چشمه طاق ها اجرا می شود. به طور کلی مقرنس ها را می توان از نظر نوع مصالح شامل گچی، آجری، سنگی، کاشی و...، از نظر هندسه شامل ساده و پیچیده و همچنین از لحاظ شکل و فرم در ۴ دسته کلی قرار داد شامل مقرنس های جلوآمده، مقرنس های روی هم قرار گرفته، مقرنس های معلق و مقرنس های لانه زنبوری (انصاری نیا، ۱۵: ۱۳۶۰).



تصویر ۱۶: مقرنس مسجد جامع اصفهان
(منبع: Spade, ۲۰۰۷)

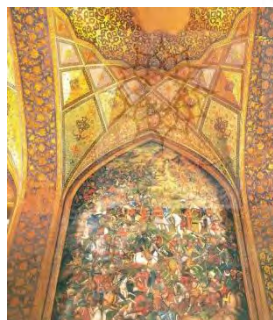


تصویر ۱۵: مقرنس های جلوآمده عمارت
مسعودیه - قاجار (منبع: www.hamshahronline.ir)



تصویر ۱۴: مقرنس سر در ورودی مسجد
جامع عباسی (منبع: seier+seier, ۲۰۰۷)

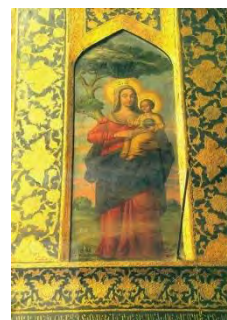
- نگارگری: نگارگری به معنای نوعی هنر نقاشی است که در ارتباط و هماهنگی با محیط انجام می شود. نگارگری واژه ای فارسی است که دلالت بر فرآیند عملی ترکیب نقوش و نوشته و هر چیزی بدین کیفیت را در یک سامانه تجسمی در تعامل با محیط، بر روی سطح دیوار، یا سایر بخش های ساختمان دارد. نگارگری و نقاشی دیواری و دیوارنگاری و دیوارنگاره و نقوش تجریدی و ... به لحاظ محتوایی هم معنی و مترادف هم هستند و در کل به آثاری دلالت دارند که بر روی آثار معماری کشیده، نوشته و یا برای همیشه نصب می شوند.



تصویر ۱۹: دیوارنگاره های کاخ
چهلستون اصفهان (منبع:
علوی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۶)



تصویر ۱۸: دیوارنگاره های کلیسای
وانک اصفهان (منبع: علوی نژاد، ۱۳۸۷:
۲۷)



تصویر ۱۷: دیوارنگاره های کلیسای
وانک اصفهان (منبع: علوی نژاد، ۱۳۸۷:
۲۷)

در بخش قبل، مجموعه تزئینات معماری ایرانی و روش‌های گوناگونی که در دوره‌های مختلف از آن‌ها بهره برده شده معرفی و مختصری پیرامون هر یک بیان شد. با کنار هم قراردادن این روش‌ها می‌توان سازمان فرمی معماری و رابطه میان تزئین و معماری را بدون فروکاستن از پیچیدگی‌های ظاهری تزئینات و باتوجه به ظرفیت آن‌ها به‌عنوان استراتژی‌های گوناگون طراحی درک و بررسی کنیم و نشان می‌دهد که در موقعیت‌های مختلف طراحی چگونه هر یک از این روش‌ها می‌تواند به جنبه‌های مختلف طرح پاسخ دهد و همچنین خوانش فرمی پیشینه‌ها می‌تواند به‌عنوان ابزاری به‌منظور تفاسیر گوناگون مورد بهره‌برداری قرارگیرد و نتایج قابل‌توجهی را به‌دست دهد. به‌علاوه در کنار استراتژی‌های مختلف طراحی در قبال تزئینات، می‌توان دیگرام‌های انتزاعی گوناگونی را به‌عنوان واژگان زبان معماری ارائه کرد.

نتیجه‌گیری

به‌منظور آشکارسازی تمهیدات فرمی، همان‌طور که در چارچوب نظری مورد بحث قرار گرفت، مسئله اصلی در این روش مواجهه با پیشینه‌های معماری به‌عنوان منبع دانش برای تولید فرم است و با علم به این موضوع که معماری قلمروهای گوناگونی از جنبه‌های عملکردی، سازه‌ای، اجتماعی، فرهنگی و... را دربر می‌گیرد بدون حذف و انکار آن‌ها صرفاً بر روی خوانش فرم معماری متمرکز است زیرا در نهایت حوزه ایده‌های طراحی را قلمرو فرمی معماری می‌داند. این ایده‌ها که درحقیقت راه‌حل‌ها و تمهیدات معماری در سطوح و موقعیت‌های گوناگون و در پاسخ به مسائل مختلف طراحی هستند، می‌توانند درباره اجزاء و عناصر گوناگون معماری، چگونگی ارتباط بین اجزاء و ارتباط اجزاء با کل، یا حتی استراتژی‌هایی به‌منظور سازماندهی ارتباط بین سیستم ساختاری، فضا و توده در معماری باشند که در قالب فرم آن صورت‌بندی می‌شوند. بنابراین برای آشکارسازی تمهیدات پنهان تزئینات در این روش باید تزئینات را به‌عنوان یکی از عناصر درونی فرم معماری درنظر گرفت و سپس تمهیدات گوناگون میان این عنصر با کل را استخراج و آشکار کرد. دیگرام‌های زیر در جهت آشکارسازی چنین تمهیداتی ارائه شده‌اند و بجای صحبت پیرامون نقوش به خوانش ایده چگونگی بروز تزئینات در سازمان فرمی معماری پرداخته‌اند که نشان می‌دهد تزئین نیز از طریق روابط خود می‌تواند به تولید دانش درون دیسیپلین معماری بپردازد. از طریق این تمهیدات، روش‌های گوناگون تزئینات را می‌توان در دسته‌بندی‌های کلی قرار داد و بدین ترتیب، اصول فرمی به‌عنوان یک کاتالوگ و مجموعه‌ای از راه‌حل‌های طراحی در نظر گرفته می‌شوند که قابلیت استفاده در زمینه‌ها و زمان‌های گوناگون طراحی را دارند و می‌توانند با روش‌ها و تمهیدات جدید تکمیل گردند. در نتیجه، این روش مطالعه آثار، پایانی باز دارد و می‌توان از طریق آن مدل‌های مختلف ارتباط را استخراج کرد. چند مثال از این مدل‌ها توسط دیگرام ارائه شده‌اند.



ترکیب تزئین و
شیء میزبان (معماری)
آجرکاری
گره سازی
خاتم کاری
...

انطباق تزئین و
شیء میزبان (معماری)
کاشی کاری
نگارگری
آیین کاری
...

عدم انطباق تزئین و
شیء میزبان (معماری)
مقرنس کاری
حجاری
برجسته سازی
...

نمودار ۳. دیاگرام تمهیدات گوناگون در رابطه نسبت میان تزئین و شیء میزبان (معماری) (منبع: نگارندگان)

در دیاگرام نخست، تزئین و معماری (شیء میزبان) با هم ترکیب شده‌اند و در آن تمهید ترکیب تزئین و شیء میزبان آشکار شده است. در دیاگرام دوم، تزئین از معماری (شیء میزبان) تبعیت می‌کند و در آن تمهید انطباق تزئین و شیء میزبان آشکار شده و در دیاگرام سوم، تزئین هویت مستقل خود را دارد و از تمهید عدم انطباق تزئین و شیء میزبان پیروی می‌کند.

البته بیان این تمهیدات درباره تزئینات و ارتباطش با معماری صرفاً توصیفی از حالات این رابطه نیست بلکه از لحاظ فنی برای ما روشن می‌سازد که تمهید ترکیب و یا تداوم ساختاری بین تزئینات و معماری یکی از موضوعات اصلی در طراحی تزئینات نیز هست. همچنین این مقاله خوانش فرمی را به جای رویکردی از بالا به پایین که با فرم ظاهری بیرونی آغاز می‌شود، به عنوان یک راه حل پایین به بالا در طراحی معماری و مرتبط با روابط درونی بین اجزاء مختلف کار طراحی تعریف می‌کند. به علاوه خوانش مولد پیشنهادها به منظور آشکارسازی تمهیدات و برقراری ارتباط میان تمهیدات در طول تاریخ از طریق این دیاگرام‌ها برای معماری این امکان را فراهم می‌سازد که بتوان جهت‌گیری‌های مختلف پیرامون یک موضوع خاص را درون دیسپلین معماری آشکار ساخت و اینکه به طور هم‌زمان پاسخ‌های متغیری در شرایط گوناگون و متناسب با معیارهای سازه‌ای، محیطی و زیبایی‌شناختی ایجاد کرد. بدین ترتیب، پیامدهای آن هم در فرآیند طراحی و هم در نقد آثار معماری مورد استفاده قرار می‌گیرد. شاید صدها تمهید دیگر در این زمینه وجود داشته باشد، که می‌توانیم آن‌ها را در پروژه‌های مختلف تشخیص دهیم. درحقیقت، این‌ها واژگان کاملاً جدیدی هستند که برای گسترش مرزهای دیسپلین معماری مورد نیازند. چنین تلاشی به منظور افشای تمهیدات معماری به کار رفته در پیشنهادها و بحث پیرامون ظرفیت این تمهیدات به منظور پاسخگویی به مسائل طراحی می‌تواند به فرآیند یادگیری ما از سنت معماری یاری دهد.

تشکر و قدردانی

نگارندگان بر خود لازم می‌دانند از پروفسور کنت بلومر استاد دانشگاه ییل در زمینه تزئینات معماری و همچنین پروفسور امل آکوزر استاد معماری دانشگاه فنی خاورمیانه و خانم مریم دلاوری پژوهشگر دوره دکتری مدرسه معماری بارتلت انگلستان به‌خاطر راهنمایی و مشاوره‌ها در طول انجام پژوهش و همچنین در اختیار قرار دادن منابع مورد نیاز تشکر و قدردانی نمایند.



فهرست منابع و مآخذ:

کتاب

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۰). کتاب ایران. تهران: نشر بین‌المللی المهدی.

مقالات

انصاری‌نیا، جمال. (۱۳۶۰). «هنر مقرنس‌سازی در آثار معماری ایران». نشریه موزه‌ها، شماره ۱، ۱۵.

ظفرمند، سیدجواد. (۱۳۸۴). «چیستی فرم در هنر». رشد آموزش هنر، شماره ۴، ۹.

ممانی، حمید؛ یاری، فهیمه و سعید حقیر، سعید. (۱۳۹۷). «مؤلفه‌های معماری ایرانی-اسلامی و نقش هویت‌بخش تزئینات». فصلنامه هنر و تمدن شرق، شماره ۲۱، ۳۹.

منابع انگلیسی:

Allen. S. (۱۹۹۸). "Diagrams Matter". ANY Magazine. No. ۲۳

Berkel. B & Caroline, B. (۱۹۹۸). "Diagram, Work". ANY Magazine. No. ۲۳

Boris, E. (۱۹۲۲). Molodoj Tolstoj. Petrograd, p. ۸

Bertens, H. (۲۰۱۴). Literary Theory: The Basics. Abingdon, Oxon: Routledge, p. ۳۲

Erlich. V. (۱۹۸۵). Russian Formalism, History and Doctrine. London: Yale University Press

Mukarovsky, J. (۱۹۷۰). *Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts*. Trans. Mark E. Suino. Michigan: University of Michigan, Digital Print. Pp ۸۸-۹.

Panofsky. E. (۱۹۶۸). *Idea: A Concept in Art History*. Columbia: Univ. South Carolina Press, p. ۱۷

Sartre. J. (۱۹۸۸) "What is Literature?" and other Essays. Cambridge: Harvard Univ Press

Schklovsky. V. (۱۹۹۸). Art as Device. In *Theory of Prose*. Elmwood Park: Dalkey Archieve Press

Somol. R.E. (۱۹۹۸). The Diagram of Matter. ANY Magazine. No. ۲۳

Sherwood. R. (۱۹۷۳). Viktor Shklovsky and the Development of Early Formalist Theory on Prose Literature. In *Russian Formalism*. Stephen Bann and John E. Bowlit (eds.). Edinburgh: Scottish Academic Press, p. ۳۴

Todorov. T. (۱۹۷۳). Some Approaches to Russian Formalism. In *Russian Formalism*. Stephen, B & John E. Bowlit. (ed.). Edinburgh: Scottish Academic Press, p. ۱۱

W. Tatarkiewicz. (۲۰۰۳). "Form in the history of Aesthetics" in *Dictionary of the history of ideas, maintained by: The Electronic text center at the university of Virginia Library*, p. ۲۱۷-۲۲۵.

Wellek. R & Austin W. (۱۹۴۹). *Theory of Literature*. New York, p. ۱۴۰.

Curtis, W. J. (۱۹۸۶). *Le Corbusier-ideas and forms*. London: Phaidon Press, p. ۱۱

منابع سایت

Kent Bloomer- The Necessity for Ornament - lecture ۲۰۰۸-۱۰-۳۰, AA school of Architecture
(https://www.youtube.com/watch?v=GzGkNCjT_pc)

منابع تصاویر

تصویر ۱. شکفته، عاطفه و حسین احمدی و امید عودباشی، امید. (۱۳۹۴). «تزئینات آجرکاری سلجوقیان و تداوم آن در تزئینات دوران خوارزمشاهی و ایلخانی». فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی. شماره ۶.

تصویر ۲. مومنی، کوروش و کوروش عطاریان و آذین میرزاوند. ۱۳۹۵. بررسی تطبیقی ویژگی‌های تزئینات آجرکاری خانه آخوند ابوی خرم‌آباد و خانه سوزنگر دزفول. فصلنامه علمی فنی هنری اثر. شماره ۷۳.

تصویر ۳. مؤمنی، کوروش؛ عطاریان، کوروش، و آذین میرزاوند، آذین. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی ویژگی‌های تزئینات آجرکاری خانه آخوند ابوی خرم‌آباد و خانه سوزنگر دزفول». فصلنامه علمی فنی هنری اثر. شماره ۷۳.

تصویر ۴. Rajabi. Fatemehm, Molood, Khosravi (۲۰۱۹), Formation of Geometric Patterns in the Architectural Decoration: An Investigation on the Ilkhanids' Period, Journal of History Culture and Art Research, Vol. ۸, No. ۳, p. ۳۴۰

Jamali Firouzabadi, M. (۲۰۱۷), <https://fa.wikipedia.org/wiki/> تصویر ۵

پرونده: ۹۵_محراب_الجایتو_در_مسجد_جامع_اصفهان. jpg

تصویر ۶. www.imna.ir/news/۳۱۴۱۸۰/

تصویر ۷: حسینی، سید هاشم؛ فراشی ابرقویی، حسین. (۱۳۹۲). «تحلیل جنبه‌های نمادین شیعی در تزئینات مسجد جامع یزد». فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۲۹، ۳۵.

تصویر ۸: محمدی، مهدی، ۱۳۹۷، ۶۹۱۱۵۸- <https://www.borna.news/fa/tiny/news-۶۹۱۱۵۸>

تصویر ۹: Wiley, Matt, ۲۰۱۱, <http://crispme.com/showcase-the-finest-architecture-by-muslims-۲/vakil-mosque-in-shiraz-iran/>

تصویر ۱۰: <http://cio-museums.org/treasury/architectural/>

تصویر ۱۱: Delso, Diego, ۲۰۱۶،

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Hasht_Behesht,_Isfahan,_Iran,_۲۰۱۶-۰۹-۲۰,_DD_۸۷-۸۹_HDR.jpg?uselang=en

تصویر ۱۲: Mohammadi, goli, ۲۰۱۷, Heirloom tech: the inlaid micro geometries of khatam,

<https://makezine.com/۲۰۱۷/۰۱/۰۶/heirloom-tech-inlaid-micro-geometries-khatam/>

تصویر ۱۳: Jalali, saba, ۲۰۱۷, Iran's palaces: the saad abad complex,

<https://erasmusu.com/en/erasmus-tehran/erasmus-blog/irans-palaces-the-saad-abad-complex-pt-۲-۴۶۵۷۳۸>

تصویر ۱۴: seier+seier, ۲۰۰۷, <http://flickr.com/photo/۹۴۸۵۲۲۴۵@N۰۰/۱۸۰۸۲۶۴۶۶۷>

تصویر ۱۵: <https://www.hamshahrionline.ir/photo/۲۸۲۵۴۳/>

تصویر ۱۶: Spada, Fulvio, ۲۰۰۷, <https://www.flickr.com/photos/lfp/۱۲۶۸۰۸۳۷۳۰/>

تصویر ۱۷: علوی نژاد، سیدمحسن. (۱۳۸۷). بررسی مفهوم دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی. فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره. شماره ۷.

تصویر ۱۸: علوی نژاد، سیدمحسن. (۱۳۸۷). بررسی مفهوم دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی. فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره. شماره ۷.

تصویر ۱۹: علوی نژاد، سیدمحسن. (۱۳۸۷). بررسی مفهوم دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی. فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره. شماره ۷.

