تاریخ دریافت: ۹۹/۳/۲
تاریخ پذیرش: ۹۹/۶/۱۴

علی اسدپور*

منظر و معماری بومی در طراحی‌های سهراب سپهری**

چکیده

مجموعهٔ متنوعی از طراحی‌ها و نقاشی‌ها سهراب سپهری برجای‌مانده که از ارزش مطالعه و بررسی برخوردار هستند. بااین‌حال، طراحی‌های او کمتر موردتوجه پژوهشگران بوده است. این آثار منبع مهمی در خوانش منظر و معماری بومی عصر او محسوب می‌شوند و تجربهٔ زیسته و درک عمیق او را از محیط نشان می‌دهند. ازآنجاکه بخش مهمی از میراث طبیعی و معماری ما به دلیل رشد شتابان شهرنشینی، خشکسالی و بحران‌های اقلیمی در معرض نابودی قرار دارند، آثار سپهری را می‌توان بخشی از اسناد میراث بومی دانست. هدف این پژوهش تحلیل منظر و معماری بومی در طراحی‌های این هنرمند، شناسایی ساختار ترکیب‌بندی آن‌ها و تحلیل مفاهیم فضایی-مکانی موجود در آن‌ها است. روش این پژوهش کیفی و مبتنی بر توصیف و تحلیل است. برای این کار مجموعه‌ای از ۱۴۵ طرح که در واپسین سال‌های حیاتش (۱۳۵۸-۱۳۵۶ش.) از مناظر گوناگون تهیه‌شده‌اند، انتخاب شده است. مراحل خوانش هر اثر شامل شناسایی عناصر و اجزاء تشکیل‌دهنده طراحی، شناسایی جزئیات، میزان و شیوه پرداخت اجزاء و کیفیت‌های نمایشی آن‌ها است. نتایج نشان دادند که اجزای سازندهٔ منظر و معماری بومی شامل کوه، درخت و معماری هستند و ساختار غالب در بازنمایی منظر طبیعی در این طرح‌ها شامل ترکیب‌بندی کوه‌ها و تپه‌ها به‌صورت قطر راست است. منظر بومی بازنمایی شده در این آثار، نوعی چشم‌انداز درهم‌بافته و مرکب است. آبادی و خانه دو گونه معماری بازنمایی شده هستند. سه لایه گوناگون تودرتو در طراحی‌های سهراب سپهری شناسایی شدند. درونی‌ترین لایه، لایهٔ انسان‌ساخت معماری، لایه میانی درختان توده‌ای و لایه بیرونی، کوه‌ها و تپه‌ها را شامل می‌شود. طراح/ ناظر همیشه در لایه بیرونی جای داده شده و به‌این‌ترتیب مفهوم اینجا و آنجا در آثار او شکل‌گرفته است.

کلیدواژه‌ها: سهراب سپهری، طراحی، طبیعت، معماری بومی، ترکیب‌بندی

---

* گروه معماری داخلی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران

VAA.2020.2736.1423/10.30480

** این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی مصوب دانشگاه هنر شیراز به شماره ۱۷۶۱/۹۸/۸ با عنوان «بازنمایی منظر و معماری بومی در طراحی‌های سهراب سپهری» می‌باشد که در فروردین ماه ۱۳۹۹ به اتمام رسیده است.

مقدمه

منظر بومی تلفیقی از ساختارهای اکولوژیکی و خصایص انسانی تلقی می‌شود که به دست نیاکان بشر به‌واسطه اصلاح و کشت پایه‌گذاری شده است (Liu, 2003). منظر بومی به‌طور مشخص تحت‌تأثیر مشخصه‌های منطقه‌ای شامل شکل زمین، اقلیم، آب‌شناسی، حیوانات و گیاهان است (Xu, 2011). معماری بومی نیز به معنی ساخت با مصالح محلی مبتنی بر سنت‌های محلی به‌وسیلهٔ شکل‌ها و فرم‌های ساختِ سرپناه‌ها و ابنیه است که به سندی از فرایندهای اقتصادی و اجتماعی بدل شده است. به‌واسطهٔ چیدمان فرم، مصالح و الگوها و جزئیات است که ما اکنون قادر هستیم این بناها را خوانش و آن‌ها را در مکان خود درک نماییم (Roberts, 1996: 177). معماری بومی به‌طورکلی به‌نوعی معماری محلی و ناشناخته ارجاع می‌دهد که به نیازهای محلی به‌واسطهٔ فرمی که تابع عملکرد می‌باشد، پاسخگو است. درحالی‌که زیبایی‌شناسی و تزئینات در بناهای رسمی چشمگیر هستند، سکونتگاه‌های بومی عاری از این موارد هستند. اهمیت آن‌ها به دلیل استفاده مستمر و مجدد از آن‌ها است، چراکه زندگی و استفاده از آن‌ها برای زنده نگاه‌داشتن سنت‌های بومی مهم است (Philokyprou, 2011: 8).

بخش مهمی از میراث منظر و معماری بومی به دلیل رشد شتابان شهرنشینی، خشکسالی و بحران‌های اقلیمی در معرض نابودی قرار دارند. پیوند ساختاری معماری، محیط و فرهنگ در شکل‌گیری معماری بومی سبب شده است که دگرگونی‌های اقلیمی و اقتصادی به‌شدت بر تاب‌آوری آن اثرگذار بوده و آن را به حاشیه راند. در حقیقت، در دوران پیش از مدرن آنچنان هم‌جوشی میان منظر و معماری در جغرافیای ایران وجود داشت که هر یک فارغ از دیگری بی‌معنا بود. در منشور میراث مصنوع بومی[1] آمده است که این میراث «جزء جدایی‌ناپذیر مناظر فرهنگی هستند [...] و انعکاس فرهنگ جوامع و تنوع فرهنگ جهانی و نمایانگر رابطهٔ مردم با محیط» تلقی می‌شوند (اندرودی و صحراکاران، ۱۳۹۶: ۹۸). در جای دیگری از همین منشور، میراث بومی شامل «کالبد و بافت ساختارها و فضاها و شیوه‌های استفاده و درک فضاها و سنت‌ها و ارزش‌های غیرملموس همراه با آن‌ها» (همان) تعریف شده است که نشان از پیوند ناگسستنی معماری و منظر دارد. آثار هنری می‌توانند به‌عنوان سندی بر همین میراث بومی تلقی شوند و سنت‌ها و ارزش‌های روزگار هنرمند را روایت کنند. در این میان، نقاشی‌ها و طراحی‌های سهراب سپهری (۱۳۰۷-۱۳۵۹ش.) به‌عنوان یکی از هنرمندان رمانتیک‌گرای معاصر ایران درخور توجه هستند. این هنرمند ازجمله شاعران و هنرمندان بحث‌برانگیز ایران است که آثار متعددی پیرامون زندگی و شعر او نوشته شده است. یکی از مهم‌ترین وجوه در تحلیل آثارش، تعلق او به مکتب رمانتیسم طبیعت‌گرا در ادبیات ایران است (صدرائی، ۱۳۹۶: ۳۷).

بااین‌حال، سهرابِ نقاش کمتر از سهرابِ شاعر موردتوجه بوده است که این خود پرداختن به نگاه او به منظر و معماری بومی را مهم و ارزشمند می‌نماید. سکانس‌هایی که او از منظر در طراحی‌های خود ترسیم نموده منبع مهمی در خوانش معماری و چشم‌انداز بومی عصر او هستند. او که خود زاده کاشان و در مناطق حاشیه کویری ایران سال‌ها زندگی کرده بود، تجربهٔ زیسته و درک عمیقی نسبت به محیط طبیعی و مصنوع خود داشت که در اشعار و آثار

هنـری برجای‌مانـده از او به‌خوبـی انعـکاس یافتـه اسـت. بااین‌حـال، خوانـش معمـاری و منظر بومی در آثـار تجسـمی هنرمنـدان ایرانـی کار چنـدان پرداخته‌شـده‌ای نیسـت و به‌ویـژه در آثـار سـهراب سـپهری سـابقه‌ای نـدارد. همچنیـن قرائـت سـهراب از معمـاری و منظر تنها به شـعر محـدود نبود و روایـت او از ایـن دو، در طراحی‌هایـش و در فهـم تجربـهٔ زیسـتهٔ او مهم و بااهمیت هسـتند. بنابراین، به‌جـز نقاشـی‌های سـهراب، در خصـوص منظـر و معمـاری بومـی در طراحی‌هایـش کار چندانـی انجـام نشـده اسـت و ایـن پژوهش از ایـن نظر که به موضـوع بازنمایی این دو مقولـه در طراحی‌های ایـن هنرمنـد می‌پـردازد، می‌توانـد تحقیقـی تـازه باشـد. بنابرایـن، پرسـش‌هایی بدیـن شـرح را برای پژوهـش می‌تـوان برشـمرد: منظـر و معمـاری بومـی در طراحی‌هـای سـهراب چـه موضوعاتـی را شـامل می‌شـوند؟ سـاختار ترکیب‌بنـدی منظـر و معمـاری بومـی در تجربه سـهراب سـپهری چگونه اسـت و چـه مفاهیـم فضایی-مکانـی را می‌توانـد در بر داشـته باشـد؟

روش پژوهش

روش ایـن پژوهـش کیفـی مبتنـی بـر توصیف و تحلیل اسـت. سـهراب سـپهری مجموعـهٔ متنوعی از طراحی‌هـا و نقاشـی‌ها را از خـود برجـای گذاشـته اسـت کـه هـر یـک در جـای خـود ارزش مطالعـه و بررسـی دارنـد. بااین‌حـال، پژوهـش حاضـر نیازمنـد انتخاب رویکردی اسـت تـا بتواند بـه نحـوی مناسـب شـمار ایـن آثـار را در حـد معیـن و قابل‌قبولـی مشـخص و محـدود نمایـد. از ایـن‌رو، در آغـاز می‌بایسـت میـان طراحی‌هـا و نقاشـی‌های سـهراب سـپهری تمایز قابل شـد. این پژوهـش بـه طراحی‌هـای او محدودشـده و نقاشـی‌ها را شـامل نمی‌شـود. دلایـل و شـیوهٔ انتخاب طراحی‌هـا جهـت بررسـی در ایـن پژوهـش به چهار دسـتهٔ کلـی قابل بخـش هسـتند: ۱. طراحی‌ها درواقـع پیش‌طرح‌هـا یـا اتودهـای او بـه شـمار می‌رونـد کـه یـا به‌سـرعت ترسیم‌شـده‌اند و یـا جنبـه مطالعـه شـخصی او بـرای رسـیدن به طرح مناسـب را دارند. به همین سـبب تجربی هسـتند و هنـوز در قالـب یـک اثر کامـل درنیامده‌انـد و می‌توانند نمود بهتـری از ذهنیـات هنرمند از جهان بیرونـی را در خـود داشـته باشـند. ۲. ایـن مـوارد بـا مـداد ترسـیم و از رنـگ به‌جـز رنـگ سـیاه در آن‌هـا اسـتفاده نشـده و ابعـاد آن‌هـا از کاغذهـای یادداشـت تـا دفترچه‌هـای طراحی را شـامل مش‌شـوند. بـه همیـن سـبب بـه کمتریـن عناصـر ترسـیمی و طراحـی محـدود شـده و بنابراین به ویژگی‌هـای سـاختاری و ترکیب‌بنـدی توجـه بیشـتری می‌تـوان داشـت. ۳. یکپارچگـی زمانـی و مکانـی در خلـق آثـار می‌توانـد بـه وحدتـی بیانجامـد کـه درنهایـت نتایـج پژوهـش را قابل‌توجیـه سـازد. به‌بیان‌دیگـر، محدودسـازی آثـار در بـازه زمانـی مشـخص می‌توانـد اصالـت یافته‌هـا و تحلیل‌هـا را ارتقـاء دهـد. در مجموعـه‌ای از آثـار سـهراب سـپهری کـه توسـط پیـروز سـیار در ۱۳۷۱ش. منتشـر شـده اسـت، بخـش مهمـی از این طرح‌هـا که نزد خانـواده سـهراب باقی‌مانده در قالـب کتابـی در دسـترس همـگان قرار گرفته اسـت. اصالت این طرح‌ها از یکسـو و از سـوی دیگر تلاشـی کـه سـیار و همـکاران و خانـواده سـپهری در تاریخ‌گـذاری ایـن طرح‌هـا داشـته‌اند، ایـن مجموعـه را در چندیـن بخـش تنظیـم نمـوده کـه قابلیـت اتـکا و اعتمـاد را دارند. در ایـن پژوهش، مجموعـه‌ای از طراحی‌هـای سـهراب سـپهری از ایـن کتاب در واپسـین سـال‌های حیاتـش انتخاب شـده‌اند. ایـن طراحی‌هـا شـامل ۱۴۵ طـرح هسـتند کـه طـی سـال‌های ۱۳۵۸-۱۳۵۶ش. از مناظـر گوناگـون تهیـه شـده‌اند. ایـن مجموعـه، بیشـترین شـمار طراح‌ها را شـامل می‌شـوند که انسـجام

و وحدت بیشتری نیز نسبت به سایر آثار طراحی او دارند. ۴. درنهایت باید اشاره داشت که مجموعه طرح‌های یادشده از این نظر که در تمامی آن‌ها موضوع منظر یا معماری موضوع محوری اثر هستند، برای اهداف و پرسش‌های این پژوهش مفید و مناسب می‌باشند.

مراحل خوانش هر اثر شامل شناسایی عناصر و اجزاء تشکیل‌دهنده طراحی، شناسایی جزئیات، میزان و شیوه پرداخت اجزاء و کیفیت‌های نمایشی پدیدهٔ موجود است. خوانش هر طرح به‌صورت مجزا صورت پذیرفته و با توجه به عناصری که در طرح‌ها دیده می‌شود، می‌تواند در دو بخش کلی شامل عناصر طبیعی (منظر) و انسان‌ساخت (معماری) و شامل موارد زیر باشند: ۱. ترکیب‌بندی کوه‌ها. ۲. وضعیت، موقعیت و میزان جزئیات در ترسیم درختان. ۳. ترسیم بوته‌ها. ۴. وضعیت، موقعیت و میزان جزئیات در ترسیم سنگ‌ها. ۵. وضعیت، موقعیت و میزان جزئیات در ترسیم بناها. ۶. عناصر معماری ترسیم‌شده در طرح. ۷. ترسیم مسیر. داده‌های حاصل از خوانش هر طرح به‌صورت مجزا به‌صورت تقسیم‌بندی‌های ریزتری انجام و درنهایت، با جمع‌بندی آن‌ها به داده‌های جالب‌توجهی که بیشترین فراوانی را در میان نمونه‌های موردمطالعه داشتند، ارائه و تحلیل شده است.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌ها در زمینهٔ آثار ادبی و هنری سهراب سپهری انجام شده است. بااین‌حال، برخی از مهم‌ترین مواردی که به این پژوهش مرتبط هستند، عبارتند از: پاره‌ای از مطالعات کوشیده‌اند تا اشعار سهراب را با مؤلفه‌های رمانتیک‌گرایی موجود در اشعار ویلیام بلیک (رضوانیان و هدایت‌نژاد، ۱۳۹۴)، یا ویلیام وردزوورث (خزاعی‌فر، ۱۳۸۵) و یا جبران خلیل جبران (ملا ابراهیمی و همکاران، ۱۳۹۲) مقایسه نمایند. نمادگرایی و سمبل‌شناسی نیز در اشعار سهراب بررسی شده است. به‌عنوان نمونه بررسی سمبل‌های سیب، کبوتر، گل سرخ و نیلوفر (شریفیان، داربیدی، ۱۳۸۶؛ شریفیان، ۱۳۸۴) نمونه‌ای از این دست است. تحلیل رنگ در سروده‌های سهراب (حسن‌لی و صدیقی، ۱۳۸۲) و روانشناسی رنگ در اشعارش (قاسم‌زاده و نیکوبخت، ۱۳۸۲) دو نمونه قابل‌توجه‌اند. بااین‌همه، نگارنده تنها دو مقاله در خصوص مفهوم آرمان‌شهر در اندیشه سهراب یافته است که یکی در قیاس با جبران خلیل جبران (نعمتی، ۱۳۹۱) و دیگری قیاس آن با پاد آرمان‌شهر صفارزاده (حریری و ضیائی‌علیشاه، ۱۳۹۲) است. تنها یک مقاله نیز درباره نسبت شهر و طبیعت در اشعار سهراب به دست معماران و شهرسازان نگاشته شده است (رزاقی اصل و مهراد، ۱۳۹۱) که آن نیز به بررسی ماهیت این دو مضمون در اشعار او و تطبیق آن با اندیشمندان حوزه طراحی محیطی اختصاص دارد. بنابراین در خصوص منظر و معماری بومی در طراحی‌های او کاری انجام نشده است و پژوهش حاضر از این نظر که به موضوع بازنمایی این دو مقوله در طراحی‌های او می‌پردازد، کاری تکراری نیست.

بااین‌حال، در شعر و نقاشی‌های سهراب مضمون شهر فراوان دیده می‌شود. شهر از نشانه‌های جهان‌بیرونی در اشعار او محسوب می‌شود. سهراب برای توصیف شهر از ترکیب «رویش هندسی» استفاده می‌کند. کاشان زادگاهش در اشعارش ارجاع بیرونی دارد. بااین‌حال، او با قوه تخیل به آرمان‌شهر نیز نزدیک می‌شود (کریمی‌فیروزجائی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۳۶،

۴۴۱، ۴۴۲). موضوع آبادی نیز در اشعار سهراب بارهای مورد استفاده بوده است. آبادی نیز نوعی ارجاع بیرونی در نوشته‌های سهراب دارد. بخش مهمی از ارجاعات به شهر زادگاهش برمی‌گردند. سهراب اهل کاشان بود. بااین‌حال، او در کتاب اتاق آبی تصویر خود را از یک معماری بومی ارائه می‌دهد. این کتاب که برخلاف هشت کتاب به نثر نوشته شده است، شرحی از خاطرات دوران کودکی سهراب به قلم اوست. سهراب در شرح هندسهٔ اتاق، آن را چهارگوش با طاق ضربی مدور که از تو، گوشه‌های سقف زیر گچبری محو بود، معرفی می‌کند. اتاق آبی در این نوشته، خانه تقویم است و کائنات را در خود دارد، قاعده‌اش مربع است که سمبل زمین است و بامش به شیوه آسمان گرد است (سپهری، ۱۳۶۹).

پژوهش‌هایی نیز راجع به عناصر طبیعی در شعر سهراب دیده می‌شوند. نتایج آن‌ها نشان داده‌اند که «کوه در اشعار سهراب، روشن و سرشار از نور است و خدا در آن حضور دارد [...]. همچنین مفهوم تحمل دشواری‌ها، راه سلوک و گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر به‌صورت بالا رفتن از صخره، تپه و غیره در اشعارش بسیار دیده می‌شود» (شامیان‌ساروکلائی و علیزاده، ۱۳۹۳: ۹۴). علاوه بر کوه، درخت نیز در اشعار سهراب حضور دارد. سپهری در اشعارش به اسطوره‌ای و حماسی بودن درخت به‌دفعات اشاره دارد. او روح را به گیاهی شبیه می‌کند که سطح آن را برگ‌های سبز فرامی‌گیرد. درختان مهم‌ترین کارهای سپهری و بزرگ‌ترین تجربه نقاش است و به‌ویژه درخت کاج که خود دلیل بر جاودانگی است (همان: ۸۸-۸۹). سهراب از درخت سپیدار نیز در اشعارش استفاده کرده است. سپیدار در اشعار او نماد بلندی، جاودانگی و تقدس است. در شعر «نشانی» او از درخت سپیدار آغاز می‌کند و به لانه نور که استعاره‌ای از ملکوت و جبروت است می‌رسد، لانهٔ نور که بر بالای کاج بلندی قرار دارد، آخرین منزل مطلوب است (رسمی، ۱۳۸۹: ۸۵). بااین‌حال، درخت در نقاشی‌های او «به‌مثابهٔ بن‌مایهٔ غالب آثارش، تأکیدی بر مسافر ایستایی است که اسیر زمین است و قدرت حرکت ندارد، اما آرزوهایش نامحدود و همواره در حال بالندگی است. شاید همین گرایش باشد که در نقاشی‌های سهراب، پرنده که نماد سنتی سلوک در ادبیات و عرفان ایرانی است جای خود را به درختان سر به فلک کشیده داده‌اند» (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۱: ۱۷).

بازنمایی منظر بومی در طراحی‌های موردبررسی

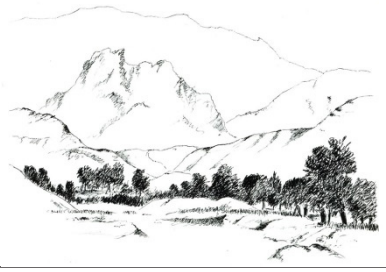
بازنمایی منظر بومی در طراحی‌های سهراب سپهری در سه بخش شامل کوه‌ها، درختان و سنگ‌ها قابل‌طبقه‌بندی و ارائه هستند.

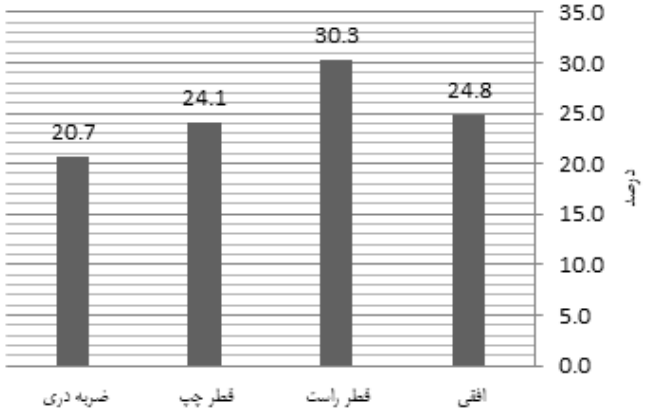
کوه‌ها

مهم‌ترین بخش در طراحی‌های سهراب که نقش کلیدی در ترکیب‌بندی و کلیت طرح را دارد، ساختار کوه‌ها و تپه‌ها است. هم‌نشینی آن‌ها در کنار یکدیگر بستری را فراهم می‌آورد تا دیگر اجزای طبیعی و انسان‌ساخت (معماری) بتوانند در کنار یکدیگر قرار گیرند. ترکیب کوه‌ها در کل شامل ترکیب‌بندی افقی، قطری (راست/ چپ) و متقاطع (ضربدری) هستند. در مواردی که قطعیت در ترکیب‌بندی وجود نداشته است، ساختار غالب و نیروهای بصری اصلی در خطوط ترسیم کوه‌ها مبنای دسته‌بندی قرارگرفته‌اند (جدول ۱). نمودار ۳، فراوانی این الگوها

را نشـان می‌دهـد. همان‌گونـه کـه از نمـودار برمی‌آیـد بیشـترین الگو در هم‌نشـینی کوه‌ها، ترسـیم آن‌هـا به‌صـورت قطـری اسـت کـه درمجمـوع ۴/۵۴ ٪ از طرح‌ها را به خـود اختصـاص داده‌اند. در ایـن الگـو، ترسـیم کوه‌هـا به‌صـورت قطر راسـت در تصویـر بیشـترین فراوانـی (۳/۳۰ ٪) را دارد. پـس از الگـوی قطـری، الگـوی ترکیب‌بنـدی کوه‌هـا بـه شـکل افقـی بـا ۸/۲۴ ٪ بیشـترین فراوانی را داشـته اسـت و پس‌ازآن الگـوی ضربـدری (متقاطع) (۲۰/۷ ٪) قـرار دارد.

جدول ۱: نمونه‌ای از ترکیب‌بندی کوه‌ها (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۶)

ردیف	الگوی ترکیب‌بندی	نمونه طراحی	
۱	افقی/ ↔		
۲	قطر راست/ ↙		
۳	قطر چپ/ ↘		
۴	متقاطع/ ×		



نمودار ۳: فراوانی الگوهای ترکیب‌بندی کوه‌ها در طراحی‌های موردبررسی (مأخذ: نگارنده)

گیاهان (درختان و بوته‌ها)

درختان بیشترین فراوانی را در طراحی‌های موردبررسی داشته‌اند. از مجموع ۱۴۵ طرح، تنها در ۸ مورد (۵/۵ ٪) از موارد درخت دیده نمی‌شود و این موضوع نشان از اهمیت این عنصر در طراحی منظر بومی از دید سهراب دارد. خوانش درختان در این پژوهش در ۳ حوزه انجام شده است:

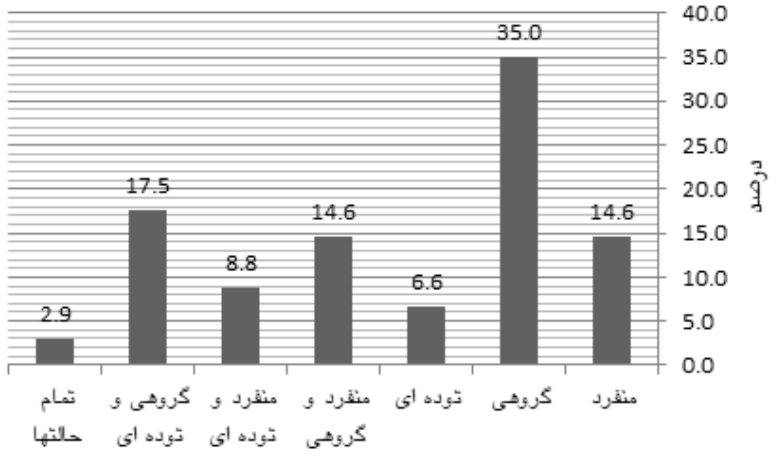
۱. وضعیت درختان (شامل ترسیم به‌صورت منفرد، گروهی[۲]، توده‌ای[۳]، منفرد و گروهی، منفرد و توده‌ای، گروهی و توده‌ای و هر سه مورد (منفرد، گروهی و توده‌ای)).

۲. موقعیت درختان (شامل ترسیم در پیش‌زمینه، میان‌زمینه، پس‌زمینه، پیش و میان‌زمینه، میان و پس‌زمینه، پیش و پس‌زمینه و در هر سه موقعیت (پیش، میان و پس‌زمینه)).

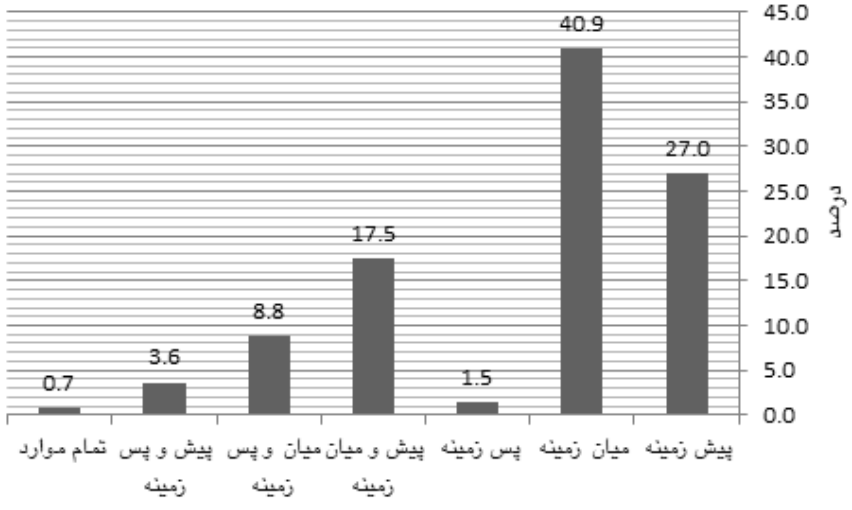
۳. جزئیات درختان (شامل ترسیم با جزئیات کم، متوسط و زیاد).

چنانکه از نمودار ۴ برمی‌آید، بیشترین وضعیت ترسیم درختان به ترتیب ترسیم به‌صورت گروهی (۳۵ ٪)، گروهی و توده‌ای (۵/۱۷ ٪) و ترسیم به‌صورت منفرد (۶/۱۴ ٪) و منفرد و گروهی (۶/۱۴ ٪) هر دو با یک‌میزان فراوانی هستند. کمترین حالت ترسیم درختان به شکل ترکیب درختان به‌صورت منفرد، گروهی و توده‌ای است (تصویر ۱). به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت که ترسیم درختان به‌صورت گروهی و توده‌ای و یا ترکیب این دو بیش از نیمی از طرح‌ها را شامل می‌شوند (۵۲/۵ ٪) و ترسیم درختان، به‌نحوی‌که یک درخت به‌تنهایی در طرح ترسیم شده (تصویر ۲) و یا تک‌درختی به همراه توده‌هایی از درختان نیز هم‌زمان رسم شده باشند، با ۳۲/۱ ٪ در رتبه دوم قرار دارند. این موضوع نشان می‌دهد که ترسیم درختان به‌صورت جمعی (توده‌ای یا گروهی) در ترکیب با سایر حالات بیشترین فراوانی را داشته است (تصویر ۳). ازنظر موقعیت ترسیم درختان می‌توان بیان داشت که درختان بیشتر در میان‌زمینه ترسیم شده‌اند (۴۰/۹ ٪) و ترسیم درختان در پیش‌زمینه (۲۷ ٪) و پیش و میان‌زمینه (۵/۱۷ ٪) به ترتیب در رتبه‌های بعدی قرار دارند (نمودار ۴-۳). بااین‌حال، چندان به جزئیات درختان

پرداخته نشده است (نمودار ۵). در کل، تنها در ۱۳/۱ ٪ از موارد درختانی با جزئیات زیاد ترسیم‌شده‌اند و در اغلب اوقات (۵۶/۲ ٪)، درختان با جزئیات کم رسم شده‌اند. بوته‌ها نیز در بیشتر اوقات ترسیم نشده‌اند. از میان ۱۴۵ طراحی موردبررسی، صرفاً در ۴۵ مورد (۳۱/۷ ٪) بوته‌ها رسم شده بودند و در ۹۹ طرح دیگر هیچ بوته‌ای که مشخصاً معرف پوشش سبز بر روی زمین باشد، قابل‌تشخیص نبود.



نمودار ۴: وضعیت درختان ترسیم‌شده در طراحی‌های موردبررسی (مأخذ: نگارنده)



نمودار ۵: فراوانی موقعیت ترسیم درختان در طراحی‌های موردبررسی (مأخذ: نگارنده)

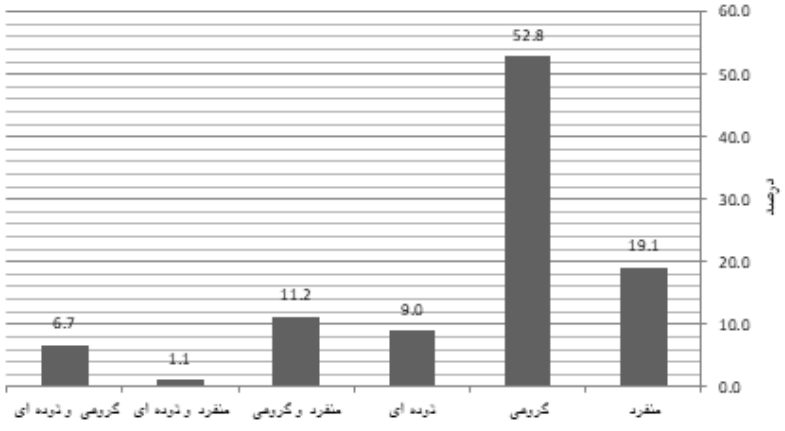
تصویر ۱: نمونه‌ای از معدود نمونه‌های حضور همزمان درختان به‌صورت منفرد، گروهی و توده‌ای (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۴۴)

تصویر ۲: نمونه‌ای از ترسیم درخت به‌صورت منفرد در میان‌زمینه (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۶۳)

تصویر ۳: نمونه‌ای از درختان به‌صورت جمعی (توده‌ای یا گروهی) در پیش و میان‌زمینه (سهراب، ۱۳۷۱: ۱۴۴)

سنگ‌ها

ترسیم سنگ به صورت‌های مختلف، بخش مهمی از ترکیب‌بندی طراحی‌های سپهری از منظر طبیعی است. سنگ‌ها در بیش از ۶۱/۳ ٪ از طرح‌ها دیده می‌شوند. وضعیت ترسیم سنگ‌ها (نمودار ۶) نشان می‌دهد که در بیش از نیمی از طرح‌ها (۸/۵۲ ٪) سنگ‌ها به‌صورت گروهی ترسیم شده‌اند. پس از آن، بافاصلهٔ قابل‌توجهی ترسیم به‌صورت منفرد (۱۹/۱ ٪) وجود دارد. سنگ‌ها به‌صورت منفرد و گروهی (۲/۱۱ ٪) در رتبه سوم قرار دارند. به‌این‌ترتیب، می‌توان انتظار داشت که سنگ‌ها در بخش مهمی طراح‌های در پیش‌زمینه ترسیم شده باشند. بررسی موقعیت ترسیم سنگ‌ها نشان می‌دهد در ۷۳ ٪ از موارد، ترسیم در پیش‌زمینه انجام‌شده است (تصویر ۴) و پس‌ازآن با اختلاف فراوانی ترسیم در پیش و میان زمینه با ۲۰/۲ ٪ در اولویت بعدی قرار دارد. هرچند که ترسیم سنگ‌ها در بخش‌های نزدیک‌تر به صفحه تصویر اجازه پرداختن به جزئیات را بیشتر می‌نموده است، اما در بیش از ۸۳ ٪ از موارد، سنگ‌ها جزئیات اندکی دارند (نمودار ۷-۴).



نمودار ۶: فراوانی وضعیت ترسیم سنگ‌ها در طراحی‌های موردبررسی (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۴: نمونه‌هایی از ترسیم سنگ‌ها در پیش‌زمینه (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۴۳، ۱۷۳)

معماری بومی در طراحی‌های موردبررسی

در این بخش به بررسی عناصر انسان‌ساخت شامل آثار معماری (بناها و مجتمع‌ها) و راه‌ها پرداخته شده است.

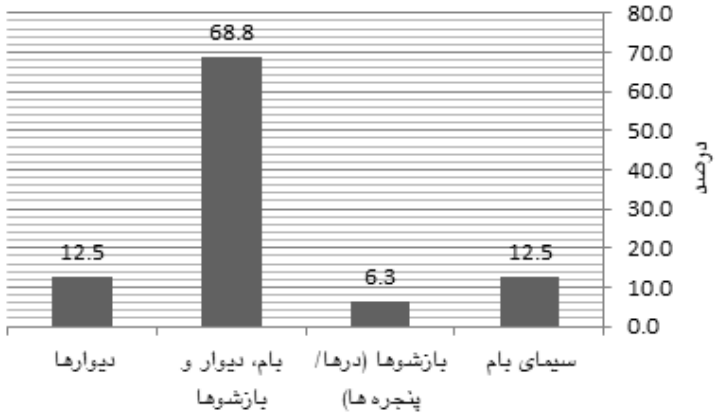
معماری

معماری بومی در اندیشهٔ سهراب سپهری موضوع پرداخته‌شده‌ای است. بااین‌حال، تنها در ۲۲ ٪ از طرح‌ها (۳۲ مورد) می‌توان نشانی از معماری و هم‌نشینی بناها را عناصر طبیعی دید. بیشترین وضعیت ترسیم بناها به‌صورت توده‌ای است که ۵/۳۷ ٪ از طرح‌ها را شامل می‌شود. بعد از آن، ترسیم به‌صورت منفرد با

اختلاف ناچیزی در رتبه دوم (٪۳/۳) و ترسیم به‌صورت گروهی با ۱/۲۸ ٪ در جایگاه سوم قرار دارد. موقعیت ترسیم بناها نشان می‌دهد که بیشتر بناها (۴/۵۹ ٪) در میان‌زمینه ترسیم و پس‌ازآن پیش‌زمینه با ۲۱/۹ ٪ و پس‌زمینه با ۵/۱۲ ٪ در رتبه‌های بعدی قرار دارند (تصویر ۵). بناها نیز مانند ترسیم درختان و سنگ‌ها، با جزئیات اندک ترسیم‌شده‌اند (۷۱/۹ ٪) و تنها در یک‌چهارم طراح، بناها با جزئیات متوسط رسم شده‌اند.

تصویر ۵: نمونه‌هایی از ترسیم بناها به‌صورت توده‌ای در پیش‌زمینه و میان‌زمینه (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۷۵، ۱۸۲)

نکته مهم دیگر، اندام‌های معماری بومی است که در طراحی‌ها بازنمایی شده‌اند. از مجموع ترسیم خط بام به‌عنوان سیمای بام، بازشوها (شامل درها و پنجره‌ها)، دیوارها و درنهایت ترسیم بام به همراه دیوارها و بازشوها (نمودار ۷) می‌توان بیان داشت که در بیشتر مواقع، کلیت بناها در قالب ترسیم همزمان بازشوها، دیوارها و سیمای بام بیشترین فراوانی را در این طرح‌ها داشته است (۶۸/۸ ٪). ترسیم دیوارها به‌تنهایی و یا ترسیم سیمای بام به‌تنهایی هرکدام با ۱۲/۵ ٪ فراوانی به‌طور مشترک در رتبه دوم قرار دارند (تصاویر ۶-۷). ترسیم بازشوها تنها در ٪۳/۶ از موارد مشاهده می‌شود.



نمودار ۷: فراوانی عناصر معماری ترسیم‌شده در طراحی‌های موردبررسی (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۶: نمونه‌ای از بازنمایی سیمای بام (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۴۲)

تصویر ۷: نمونه‌ای از بازنمایی سیمای بام (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۶۷)

مسیرها

به‌سختی می‌توان مسیرهایی طراحی‌شده و یا شکل‌گرفته بر اساس حرکت مداوم انسان را در طراحی‌های سهراب یافت. در بیشتر موارد (۸/۹۳ ٪) طرح‌ها هیچ مسیری ترسیم نشده‌اند. تنها در ۹ مورد (۶/۲ ٪) می‌توان مسیری را به‌طور مشخص مشاهده کرد. برخی از آن‌ها به‌روشنی یک مسیر عبور و مرور هستند (تصویر ۸) و برخی دیگر می‌توانند مسیر عبور آب (آبراهه) باشند (تصویر ۹). در هیچ‌کدام از این دو مورد، پرداخت مشخصی بر روی جزئیات مسیر انجام نشده است. آن‌ها فاقد بافت و رنگ هستند. تنها به‌واسطهٔ خاصیت پیوسته و متداوم مسیر است که می‌توان آن‌ها را بازشناخت.

تصویر ۸: بازنمایی مسیر (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۷۴)

تصویر ۹: نمونه‌ای از بازنمایی احتمالاً جوی آب در طرح‌های موردبررسی (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۷۲)

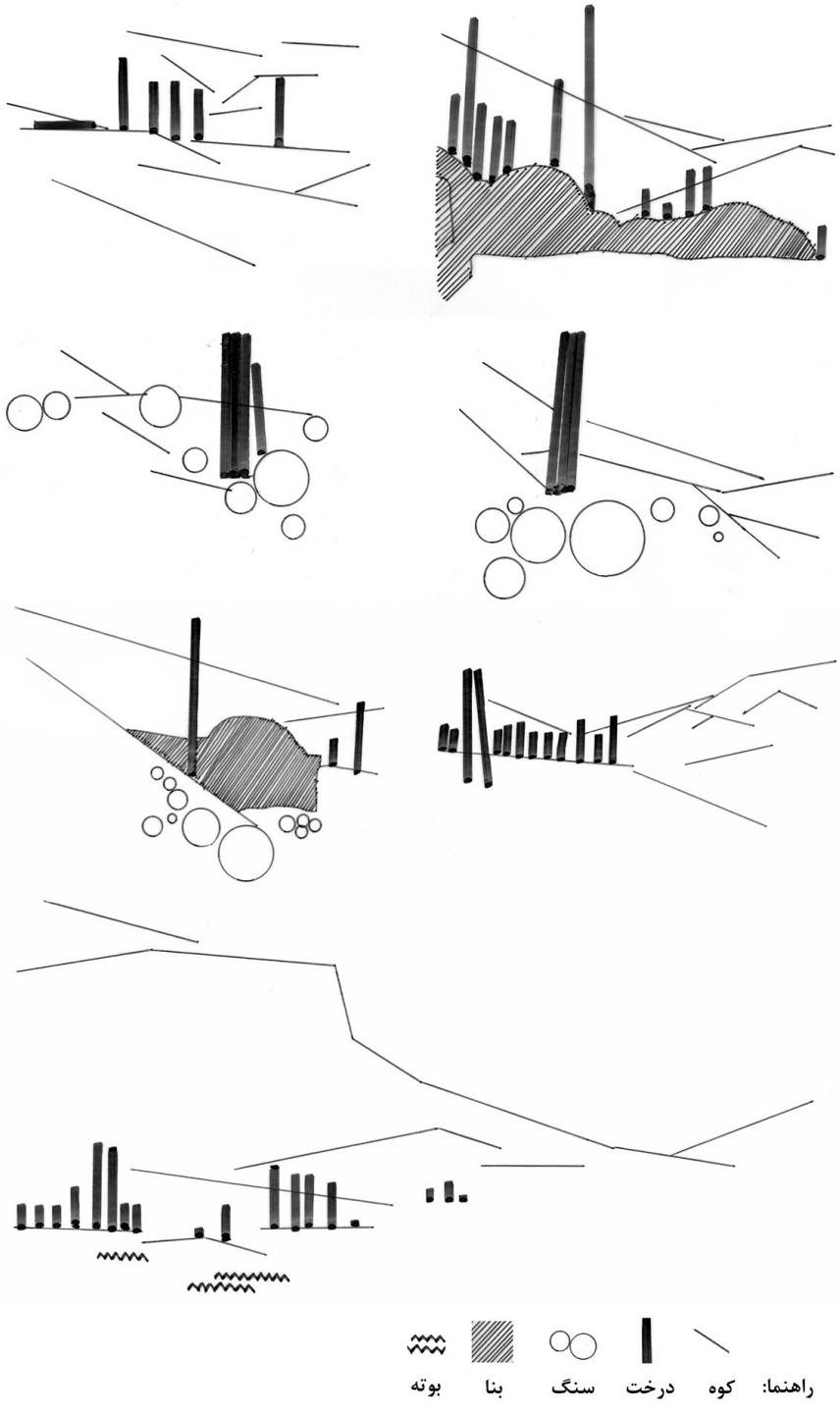
تحلیل ساختار بازنمایی منظر و معماری بومی در طراحی‌های موردبررسی

تحلیل ساختار بازنمایی منظر و معماری بومی در آثار هنری را می‌توان بر پایه تعریف نوعی زبان گرافیکی انجام داد. برای این کار، لازم است تا راهنمایی گرافیکی تعریف گردد تا بر اساس آن بتوان به ساده‌سازی هرچه بیشتر طراحی‌ها پرداخت. در این پژوهش، محتوای طرح‌ها به چند بخش تقسیم شده‌اند و برای هریک نشانه‌ای متناسب با ماهیت و شکل آن تعریف شده است. درختان با خطوط پررنگ و قطور ترسیم، بوته‌ها با خطوط کوتاه رفت و برگشتی، سنگ‌ها با دایره‌های توخالی، عناصر معماری با سطوح بسته هاشور خورده، مسیرها با فلش ممتد و درنهایت کوه‌ها با خطوط نازک متناسب با جهت شیب و توپوگرافی مشخص‌شده‌اند. تمامی ۱۴۵ طرح موردبررسی در این پژوهش با همین روش مجدداً ترسیم شدند تا بتوان به تحلیل ساختار و شیوه همنشینی عناصر تصویر با یکدیگر -فارغ از جلوه‌های هنری آن- بیشتر آگاهی یافت (تصویر ۱۰).

برای تحلیل بهتر ساختار بازنمایی می‌توان طراحی‌های واجد معماری و طراحی‌های فاقد اثر معماری را در دو بخش جداگانه بررسی نمود. تفکیک این دو به درک بهتر موضوع کمک خواهد کرد. مطالعه طرح‌های فاقد اثر معماری نشان می‌دهد که تفاوتی میان اولویت‌ها در بازنمایی عناصر و موقعیت، وضعیت و جزئیات آن‌ها وجود ندارد. به همین سبب از ذکر دوبارهٔ اولویت‌ها خودداری می‌شود. این موارد در بخش‌های پیشین به‌تفصیل ارائه شده است. منظر بومی بازنمایی شده در آثار موردمطالعه نشان دادند

که ساختار کلی منظرهای بومی بازنمایی‌شده به این شرح هستند: ۱. کوه‌ها بیشتر در حالت مورب در قالب قطری از سمت راست ترسیم‌شده‌اند. ۲. درختان به‌صورت گروهی در میان‌زمینه بیشترین فراوانی را داشتند. ۳. سنگ‌ها به شکل گروهی و در پیش‌زمینه هستند.

به‌این‌ترتیب، می‌توان ساختاری ۳ بخشی شامل پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه را تصور نمود که در آن، کوه‌ها در هر سه بخش به نحوی حضور دارند و امکان هم‌نشینی دیگر عناصر را فراهم می‌آورند. تمامی نمونه‌ها به نحوی ترسیم شده‌اند که گویی از دید ناظر ترسیم شده است. در این ساختار، سنگ‌ها به صفحه افقی مقابل چشم ناظر نزدیک‌تر هستند و درختان در فاصلهٔ دورتری از ناظر قرار دارند. جزئیات تمامی ترسیم‌ها اندک است. این تصویر می‌توان به زبان گرافیکی همانند تحلیل‌هایی که پیش‌تر بدان اشاره شد، برگردان شود. بررسی ساختار طراحی‌هایی که اثری از معماری بومی (محیط انسان‌ساخت) در آن دیده می‌شود، نشان می‌دهد که در آن‌ها ترکیب‌بندی کوه‌ها در بیشتر موارد به‌صورت افقی (۳۴/۴ ٪) و قطر راست (۳/۳۱ ٪) است. این دو با اندک تفاوتی نسبت به یکدیگر کمابیش در این جایگاه قرار دارند. در مرتبه بعدی ترکیب‌بندی به‌صورت قطر چپ (۹/۲۱ ٪) دیده می‌شود. ترسیم متقاطع تنها ۵/۱۲ ٪ را به خود اختصاص داده است. وضعیت درختان در این نمونه‌ها به نحوی است که در یک‌چهارم موارد (۲۵ ٪) درختان به‌صورت گروهی رسم شده‌اند. در مرتبه دوم، ترسیم درختان به شکل «گروهی و توده‌ای» (۸/۱۸ ٪) دیده می‌شود. ترسیم درختان به‌صورت «توده‌ای» و «منفرد و توده‌ای» نیز با یک‌میزان فراوانی (۶/۱۵ ٪) به‌طور مشترک در جایگاه سوم قرار دارند. موقعیت درختان در مواردی که بناهایی نیز رسم شده‌اند به نحو قابل‌توجهی در میان‌زمینه است. کمتر از ۶۰ ٪ از موارد (۴/۵۹ ٪) درختان در میان‌زمینه هستند. بعد از آن با اختلاف بسیار، ترسیم درختان در پیش و میان‌زمینه (۱۲/۵ ٪) قرار دارد. درختان در این وضعیت نیز کماکان با جزئیات اندک ترسیم‌شده‌اند (۷۵ ٪) و تنها در ۳/۶ ٪ از طرح‌ها درختان جزئیات زیادی دارند. در ۴/۸۴ ٪ از موارد، سنگ‌ها ترسیم نشده‌اند و در بیش از ۹۰ ٪ از موارد نیز، مسیری مشاهده نمی‌شود. به‌این‌ترتیب، ساختار بازنمایی معماری بومی را می‌توان بر اساس داده‌های ارائه‌شده و ویژگی‌های بازنمایی معماری بومی که در مبحث پیشین ذکر شد، به شرح زیر دانست: ۱. ترسیم کوه‌ها اغلب اوقات به‌صورت افقی و قطر راست ترسیم شده‌اند. ۲. درختان به‌صورت گروهی در میان‌زمینه قرار دارند. ۳. سنگ و مسیر در بیشتر موارد ترسیم نشده‌اند. ۴. بناها به‌صورت توده‌ای و در میان‌زمینه قرار دارند. ۵. ترسیم بام، دیوارها و بازشوها (درها و پنجره‌ها) بیشترین فراوانی را در بازنمایی معماری بومی داشته است.

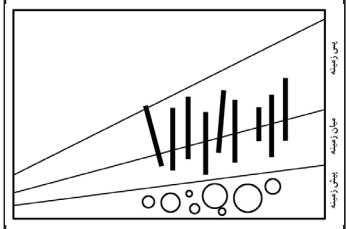
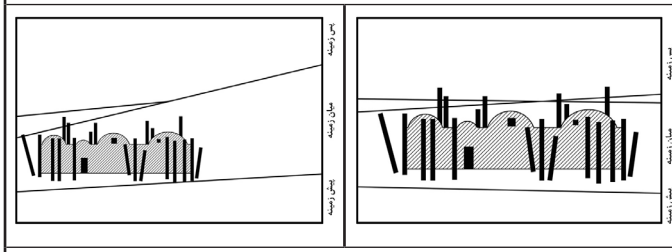


تصویر ۱۰: نمونه‌هایی از تحلیل گرافیکی طراحی‌های موردبررسی (مأخذ: نگارنده)

این ویژگی‌ها نیز مانند نمونه منظر بومی می‌تواند در سه تراز پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه در نظر گرفته شود. به‌این‌ترتیب، معماری بومی به شکل توده‌ای

از بناهـای به‌هم‌پیوسـته بـا بام‌هـای منحنـی و گنبـددار در میان‌زمینـه قـرار دارنـد. ایـن بخـش توسـط گروهـی از درختـان پوشـیده شـده‌اند و در پس‌زمینـه نیـز کوه‌هـا ترسـیم شـده‌اند کـه بیشـتر اوقـات سـاختار کلـی آن‌هـا افقـی اسـت. در میان‌زمینـه، عنصـری قـرار نـدارد. جزئیـات تمامـی ترسـیم‌ها نیـز کمـاکان انـدک اسـت. جـدول ۲ سـاختار بازنمایـی معمـاری بومـی در طراحی‌هـای سـهراب سـپهری را نشـان می‌دهنـد.

جدول ۲: ساختار بازنمایی منظر و معماری بومی در طرح‌های موردبررسی (مأخذ: نگارنده)

الگوی گرافیکی	
	
ساختار غالب در بازنمایی منظر بومی	ساختارهای غالب بازنمایی معماری بومی

تحلیل ویژگی‌های فضایی-مکانی در آثار موردبررسی

منظـر (محیـط طبیعـی) بازنمایـی شـده در آثـار سـپهری نشـان‌دهندۀ جغرافیایـی از سـرزمین ایـران اسـت کـه در مناطـق نیمه‌خشـک و در دامنـۀ کوه‌هـا قـرار دارد. در ایـن منظـر، کمبـود پوشـش‌های گیاهـی و پراکندگـی آن مشـهود اسـت. به‌جـز سـکونت‌گاه‌هایی کـه به‌واسـطۀ آن‌هـا رونقـی بـه باغـداری داده شـده اسـت، سـبزینگی موجـود در منظـر بـه شـکلی منفصـل از یکدیگـر، بخش‌هایـی از دامنـه کـوه را می‌پوشـاند. می‌تـوان بیـان داشـت آنچـه در آثـار سـپهری نمایـان اسـت، نوعـی چشـم‌انداز درهم‌بافتـه و مرکـب اسـت کـه نشـان‌دهنده مکان‌هـای واقعـی هسـتند. ایـن چشـم‌اندازها مکان‌هایـی را نشـان می‌دهنـد کـه خالـص نیسـتند و ترکیبـی از تنـوع و تـداوم هسـتند. درختـان، بخـش مهمـی از ایـن منظـر بـه شـمار می‌رونـد کـه اغلـب دارای بـرگ بـوده و سـایه‌هایی افتـاده در زیـر خـود دارنـد و گویـی فصـل تابسـتان را نشـان می‌دهنـد. هیـچ جانـوری در طراحی‌هـای او دیـده نمی‌شـود و از انسـان در آثـار او خبـری نیسـت.

معمـاری بومـی (سـکونتگاه) کـه حاصـل مداخلـه انسـان در محیـط طبیعـی اسـت در آثـار سـپهری در دو بخـش دیـده می‌شـود: نخسـت «آبـادی» به‌مثابـۀ «نقطـۀ رسـیدن» و دیگـری «خانـه» به‌مثابـۀ کوچک‌تریـن واحـد کـه شـیوه‌ای از سـکونت را به‌صـورت مجتمـع و خصوصـی، بازنمایـی می‌کنـد. ازنظـر «ریخت‌شناسـی» بخـش مهمـی از «مرزهـای فضایـی» کـه معـرف سـاختار مـادی معمـاری هسـتند، بـر شـکل بـام تأکیـد دارنـد. در آثـار سـپهری، بـام نه‌تنهـا مسـطح نیسـت، بلکـه مملـو از طاق‌هـا و گنبدهـا اسـت (تصویـر ۱۱). مـرز بیـن بام‌هـا به‌وضـوح تعریـف نشـده اسـت و گویـی چشـم از یـک سـطح منحنـی بـه سـطحی دیگـر می‌لغـزد. ایـن موضـوع نوعـی حرکـت را در بیننـده ایجـاد می‌کنـد. مرزهـای میـان خانه‌هـا

به نفع ایجاد یک توده مسکونی محو شده‌اند و نوعی پیوستگی را نشان می‌دهند. مرز میان بناها با زمین نیز مبهم رها شده است. شیوهٔ اتصال بنا با زمین برخلاف شیوه اتصال آن با آسمان پرداخت بسیار کمتری دارد، چنانکه مرز بنا با زمین ارزش کمتری از مرزهای بنا با آسمان داشته است و از این‌رو، بر بام بیش از دیوار به‌عنوان یک مرز تأکید شده است. میان آبادی و زمین نوعی پیوستگی نیز برقرار شده است. در بازنمایی خانه در طراحی‌های موردبررسی، نوعی همجواری بین عناصر انسان‌ساخت و عناصر طبیعی وجود دارد. این نوع طراحی‌ها، خانه را به‌مثابهٔ وجه‌تمایزی بر عناصر طبیعی نشان می‌دهند، اما در بازنمایی آبادی، همجواری جای خود را به پیوستگی و بستگی میان درختان و خانه‌ها داده است.

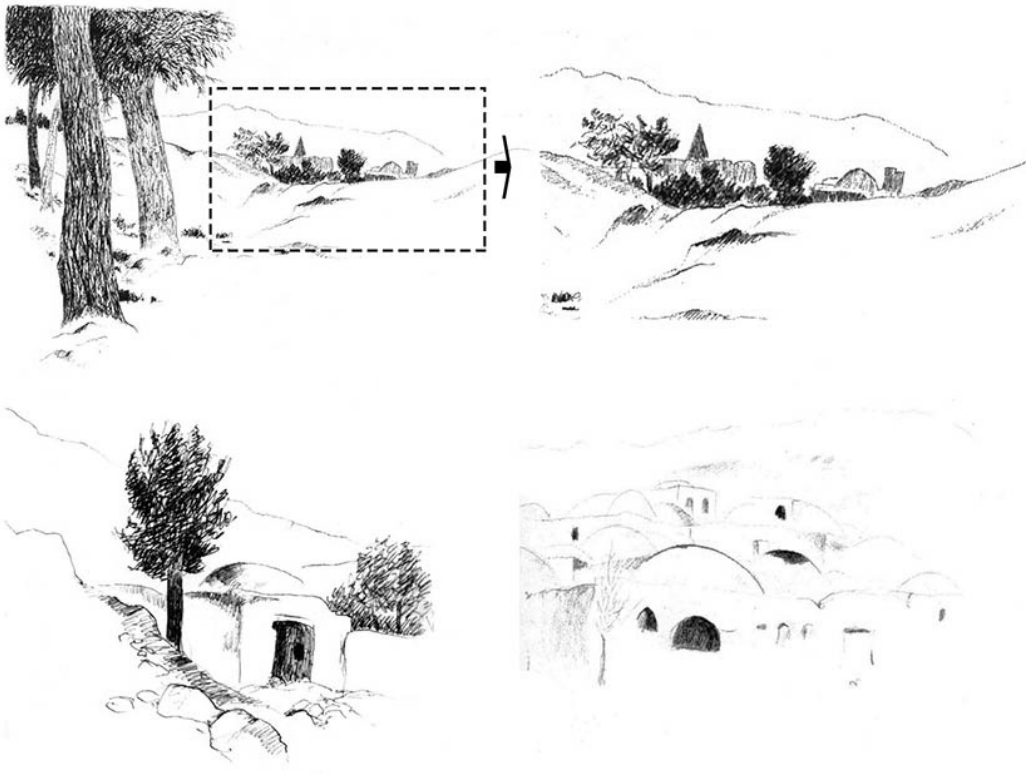
آنچه مرز درون و بیرون را در آثار معماری بازنمایی شده به چالش می‌کشد، روزن‌ها هستند. در آثار موردبررسی، نوعی تضاد میان آثار انسان‌ساخت و درختان ایجاد شده است. درختان به رنگ تیره و بناها به روشن هستند. بااین‌همه، روزن‌ها به‌عمد تیره‌رنگ ترسیم شده‌اند. درها و پنجره‌ها تیره هستند و نه‌تنها به لحاظ بصری مورد تأکید قرار دارند، بلکه نشان‌دهنده توجه طراح، بر امکان کنترل بصری و فیزیکی بین درون و بیرون دارند. به‌بیان‌دیگر، دو قلمرو خصوصی و عمومی به‌واسطه همین درها و پنجره‌ها به یکدیگر مرتبط می‌شوند. کنترل بر این دو شیوه ارتباط که یکی دیداری و دیگری فیزیکی است، بر مرزگذاری میان دو قلمرو آبادی/ بنا با درختان اشاره دارد و عین اینکه دارای نوعی پیوستگی با یکدیگر هستند، هویت مستقل خود را نیز حفظ می‌کنند.

از نگاه موضع‌شناسی، در طراح‌هایی که آبادی ترسیم شده است، می‌توان مفهوم اینجا/ آنجا را بازشناخت. در این مفهوم سکونتگاه به‌عنوان آبادی مقصد حرکت است و «آنجا» تلقی می‌شود که در میان زمینه جای دارد و «اینجا» مکان قرارگیری ناظر یا طراح است. میان این دو، حرکتی در جریان است. هرچند مسیر مشخصی را نمی‌توان در اغلب طراحی‌ها بازشناخت، اما کماکان راهی برای رسیدن به آن را می‌توان در ذهن داشت. ترسیم سهراب نشان می‌دهد که از زاویه‌ای دیگر به این دوگانگی اینجا/ آنجا پرداخته است. طراحی‌ها بیانگر این است که او مسیرهای مرسوم و معمول را مدنظر ندارد، بلکه درجایی قرارگرفته است که کمتر کسی ازآنجا آبادی را می‌جوید. به‌این‌ترتیب، حوزهٔ آبادی به‌طور مشخص از حوزه‌های دیگر همچون کوه‌ها متمایز می‌شود. در آثار او، درختان حوزه‌ای فراگیرنده دارند که در پیرامون حوزه آبادی همچون حائلی قرار گرفته‌اند.

به‌این‌ترتیب، سه حوزه آبادی، درختان توده‌ای و گروهی و کوه‌ها هر یک دیگری را در بر گرفته و به شکلی انتزاعی حالتی تودرتو دارند. ناظر/ طراح در بیرونی‌ترین حوزه قرار دارد؛ همان نقطه‌ای که اینجا خوانده می‌شود. آبادی نقطه کانونی و مرکز این حوزه‌ها است که با درختان محصور و درختان نیز نقطه کانونی منظر وسیع‌تری هستند که با کوه‌ها محصور گشته‌اند. وجود مرزها، تعریف قلمروها و مرکزیتی به‌مثابه کانون بصری به تقویت مفهوم اینجا و آنجا کمک کرده و درنتیجهٔ آن، حس

جهت‌یابی را تقویت می‌کند. به‌این‌ترتیب، ناظر در نقطهٔ مشخصی از جهان قرار دارد و در ناکجا نیست.

گونه‌های معماری بومی در این طرح‌ها همگی بام‌هایی گنبدی شکل یا گنبدهای رُک را نشان می‌دهند. بناها به‌ندرت دوطبقه دارند و در اغلب موارد یک طبقه بازنمایی شده‌اند. در طراحی‌ها برخی مواقع می‌توان بالاخانه یا طاق‌ها و گنبدهایی شاخص را مشاهده نمود که به شناسایی معماری بازنمایی‌شده کمک می‌کند. این فرم‌های معماری نه‌تنها باعث شاخص شدن بخشی از تصویر گردیده و نقطه کانونی برای معماری به شمار می‌روند، بلکه به نظرگاه‌هایی برای نظارهٔ منظر پیرامونی خود نیز اشاره دارند (تصویر ۱۲). در اینجا، مسیر حرکت ناظر/ طراح در تصویر که از عرصهٔ بیرونی به عرصهٔ درونی تصویر است و به‌بیان‌دیگر، از اینجا به آنجا می‌نگرد، با مفهوم دیگری نیز در تجربهٔ زیستهٔ خود مواجه می‌شود و آن تجربه، نظاره کردن بیرون از درون است (تجربهٔ آنجا از اینجا). هرچند سپهری این تجربه را به‌وضوح بازنمایی نمی‌کند، اما این حس را به مخاطب منتقل می‌نماید که می‌توان از آن طاق یا بالاخانه به تجربه‌ای برعکس تجربه نشان داده شده در تصویر دست یافت.



تصویر ۱۱: نمونه‌هایی از بازنمایی سیمای بام و روزن‌ها (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۵۰)

تصویر ۱۲: نمونه‌ای از بازنمایی عناصر شاخص معماری به‌مثابهٔ نظرگاه (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۴۲، ۱۸۲، ۱۹۵)

نتیجه‌گیری

از میان نقاشی‌ها و طراحی‌های سهراب سپهری موضوع طراحی‌ها در این پژوهش مورد تحلیل قرار گرفتند. طراحی‌های سهراب کمتر از نقاشی‌های او موردتوجه منتقدان هنری و پژوهشگران بوده‌اند. از سوی دیگر، طراحی‌های او نوعی تجربه زیسته را از منظر و معماری بومی ایران شامل می‌شود که در آثار نقاشی او کمتر می‌توان نشان آن را به این حد یافت. اجزای سازنده منظر و معماری بومی در تجربه زیسته سهراب شامل کوه‌ها، درختان، بوته‌ها، سنگ‌ها، بناها و مسیر یا آبراهه‌ها است. بااین‌حال، سه‌گانه کوه، درخت و معماری، عناصر کلیدی هستند و دیگر عناصر جنبه فرعی دارند. ساختار غالب در بازنمایی منظر طبیعی در این طرح‌ها شامل ترکیب‌بندی کوه‌ها و تپه‌ها به‌صورت قطر راست است با درختانی که در بیشتر موارد به‌صورت توده‌ای و با جزئیات در میان‌زمینه جای داده شده‌اند. سنگ‌ها بیشتر وضعیتی گروهی دارند و در پیش‌زمینه با جزئیات اندکی رسم شده‌اند. آثار معماری به‌هم‌پیوسته و توده‌ای هستند و در میان‌زمینه ترسیم‌شده‌اند. جزئیات آثار معماری اندک است و ترسیم همزمان بام، دیوارها و بازشوها نسبت به ترسیم هرکدام از آن‌ها، بیشترین فراوانی را دارند. در

طراحی‌هـای موردبررسـی، منظـر در سـطح میانـی موردتوجـه اسـت و منظـر کلان به‌نـدرت ترسـیم شـده اسـت. منظـر درخـت و منظـر سـنگ بـه ترتیـب در میان‌زمینـه و پیش‌زمینـه بـا جزئیـات ترسـیم شـده‌اند، امـا منظـر راه چنـدان موردتوجـه بـوده اسـت. سـیمای بـام عنصـر کلیـدی در سـیمای معمـاری در طرح‌هـا هسـتند. در طرح‌هـا درخـت یـا شـکل‌هایی از معمـاری به‌عنـوان عناصـر جـذاب بصـری مـورد تأکیـد قـرار گرفته‌انـد. توجـه بـه منظـر میانـی حـدی از گشـودگی و فراخـی را بـه ارمغـان آورده اسـت. بـه هنـگام ترسـیم در منظـر خـرد اسـت کـه کاهنده‌هـای بصـری در پیش‌زمینـه ترسـیم شـده‌اند. ایـن کاهنده‌هـا اغلـب اوقـات شـامل تنه‌هـای درختـان هسـتند کـه جزئیـات نسـبتاً بیشـتری در آن‌هـا دیـده می‌شـود.

منظـر بومـی بازنمایـی شـده در ایـن آثـار، نوعـی چشـم‌انداز درهم‌بافتـه و مرکـب اسـت. آبـادی و خانـه دو گونـه معمـاری بازنمایی‌شـده هسـتند کـه مرزهـای میـان خـود و درختـان را مبهـم جلـوه می‌دهنـد. سـیمای بـام بـا انحنـای خـود، مـرز میـان آسـمان و بنـا را سـاخته اسـت و دیوارهـا بـا روزن‌هایشـان درون را بـا بیـرون مرتبـط و کنتـرل می‌کننـد. درعین‌حـال، نوعـی پیوسـتگی میـان درون و بیـرون نیـز وجـود دارد. مفهـوم اینجـا، به‌مثابـۀ نقطـه‌ای کـه ناظـر (طـراح) ایسـتاده و مفهـوم آنجـا، به‌مثابـۀ نقطـه‌ای کـه آبـادی یـا خانـه قـرار دارد در طراحی‌هـا مشـهود اسـت. در ایـن میـان، سـه لایـه گوناگـون تودرتـو در طراحی‌هـای سـهراب سـپهری شـکل گرفتـه اسـت. درونی‌تریـن لایـه، لایـه انسان‌سـاخت معمـاری، لایـه میانـی درختـان تـوده‌ای و لایـه بیرونـی، کوه‌هـا و تپه‌هـا را شـامل می‌شـود. طـراح/ ناظـر همیشـه در لایـه بیرونـی خـود جـای داده اسـت. آثـار معمـاری اغلـب شـاخص‌هایی در بـام یـا نظرگاه‌هایـی در طبقـۀ دوم خـود بـه شـکل طاق‌هایـی دارنـد کـه کانـون بصـری و محـل ارجـاع دیـداری اسـت. بـه ایـن شـکل، مفهـوم جهت‌یابـی تقویـت می‌شـود. محصوریـت فضاهـای لایـه نخسـت درونـی بـا گشـودگی و پهنـای لایـه بیرونـی طبیعـی در تمایـز قـرار گرفتـه و ایـن تمایـز بـا رنگ‌تیـره درختـان و به‌عنـوان مفصـل میـان پدیـده انسان‌سـاخت (معمـاری) و طبیعـت بکـر (کوه‌هـا) بـه تعـادل می‌رسـد. درواقـع، درختـان کـه معـرف باغسـتان‌های پیرامـون محیط‌هـای انسان‌سـاخت هسـتند، حاصـل مدیریـت امـر طبیعـی بـوده و در میـان دو قطـب طبیعی–مصنـوع قـرار می‌گیرنـد. پژوهـش حاضـر پیونـد میـان اشـعار و نقاشـی و طراحی‌هـای سـهراب سـپهری را خـارج از حیطـۀ تحلیـل خـود قـرار داده اسـت. همچنیـن ایـن پژوهـش خوانـش هنـری آثـار موردبررسـی و نقـد آن‌هـا را نیـز کـه جنبه‌هـای زیبایی‌شـناختی آثـار او تلقـی می‌شـوند بـه دلیـل عـدم موضوعیـت در مطالعـه کنونـی بـه چارچوب‌هـای اولیـه خـود محـدود کـرده اسـت. ایـن مـوارد می‌تواننـد در مطالعـات آتـی توسـط دیگـر پژوهشـگران و علاقه‌منـدان دنبـال شـوند. همچنیـن نتایـج ایـن پژوهـش می‌توانـد بـا دیگـر نقاشـان ایرانـی و خارجـی مقایسـه شـوند کـه امیـد مـی‌رود توسـط دیگـران بـه انجـام رسـد.

پی‌نوشت‌ها

1. Charter on the Built Vernacular Heritage (ICOMOS)

۲. منظـور از ترسـیم به‌صـورت گروهـی ایـن اسـت کـه هـر عنصـر به‌تنهایـی کارکتـر خـود را داشـته و در تصویـر قابـل تمیـز اسـت، امـا چینـش آن‌هـا به‌گونـه‌ای اسـت کـه در کنـار یکدیگـر به‌صـورت یـک مجموعـه

قـرار گرفته‌انـد.

۳. منظـور از ترسـیم به‌صـورت تـوده‌ای ایـن اسـت کـه عناصـر بـه نحـوی ترسـیم شـده‌اند کـه نمی‌تـوان مـرز مشـخصی میـان عناصـر تشـکیل‌دهندهٔ مجموعـه را به‌آسـانی تشـخیص داد. در ایـن حالـت، تنهـا تـوده‌ای کلان از عناصـر به‌هم‌پیوسـته قابل‌مشـاهده اسـت کـه عنصـر بزرگ‌تـر را تداعـی می‌کننـد

فهرست منابع

انـدرودی، الهـام؛ و بتـول صحـراکاران. (۱۳۹۶). «اصـول و راهبردهـای حفاظـت از منظـر فرهنگـی باغسـتان بومـی تاریخـی شـهر قزویـن بـا تمرکـز بـر میـراث مصنـوع». صفـه. (شـماره ۷۹)، ۱۱۰-۹۳.

انوشـیروانی، علیرضـا؛ و لالـه آتشـی. (۱۳۹۱). «تحلیـل تطبیقـی و بینارشـته‌ای شـعر و نقاشـی در آثـار سـهراب». پژوهش‌هـای زبـان و ادبیـات تطبیقـی. (شـماره ۹)، ۱-۲۴.

حریـری، خلیـل؛ و محمدعلـی ضیائی‌علیشـاه. (۱۳۹۲). «بررسـی و مقایسـه آرامنشـهر سـهراب و پـاد آرمانشـهر طاهـره صفـار زاده». ادب و عرفـان. (شـماره ۱۱)، ۲۰۵-۱۹۰.

حسـن‌لی، کاووس؛ و مصطفـی صدیقـی. (۱۳۸۲). «تحلیـل رنـگ در سـروده‌های سـهراب سـپهری». دانشـکده ادبیـات و علـوم انسـانی دانشـگاه شـهید باهنـر کرمـان. (شـماره ۱۰)، ۱۰۳-۶۱.

خزاعی‌فـر، علـی. (۱۳۸۵). «سـهراب سـپهری و ویلیـام وردزوورث دو شـاعر وحـدت وجـودی». نامـه فرهنگسـتان. (شـماره ۳۰)، ۸۳-۵۹.

رزاقی‌اصـل، سـینا؛ و امیـن مهـراد. (۱۳۹۱). «انطبـاق ماهـوی میـان مضامیـن شـهر و طبیعـت در اشـعار سـهراب سـپهری بـا اندیشـمندان حـوزه طراحـی محیطـی». مطالعـات شـهری. (شـماره ۵)، ۷۹-۷۳.

رسـمی، سـکینه. (۱۳۸۹). «هم‌پیونـدی درخـت و اشـراق و بازتـاب آن در شـعر سـهراب سـپهری». زبـان و ادب فارسـی. (شـماره ۲۲۰)، ۴۳-۶۵.

رضوانیـان، قدیسـه؛ و فاطمـه هدایت‌نـژاد. (۱۳۹۴). «بررسـی تطبیقـی مؤلفه‌هـای رمانتیـک در شـعر سـهراب سـپهری و ویلیـام بلیـک». ادبیـات تطبیقـی. (شـماره ۱۳)، ۱۲۱-۱۰۱.

سپهری، سهراب. (۱۳۶۹). اطاق آبی به همراه دو نوشته دیگر. تهران: سروش.

سپهری، سهراب. (۱۳۷۱). نقاشی‌ها و طرح‌های سهراب سپهری. به‌کوشش پیروز سیار. تهران: سروش.

شامیان‌سـاروکلائی، اکبـر؛ و حمیـرا علیـزاده. (۱۳۹۳). «طبیعـت و تخیـل در شـعر سـپهری و سـینمای کیارسـتمی». پژوهش‌هـای ادبیـات تطبیقـی. (شـماره ۲)، ۷۹-۱۰۴.

شـریفیان، مهـدی. (۱۳۸۴). «نمـاد در اشـعار سـهراب سـپهری». پژوهشـنامه علـوم انسـانی. (شـماره ۴۶-۴۵)، ۱۳۰-۱۱۳.

شـریفیان، مهـدی؛ و یوسـف داربیـدی. (۱۳۸۶). «بررسـی سـمبل‌های سـیب، کبوتـر، گل سـرخ و نیلوفـر در اشـعار سـهراب سـپهری». دانشـکده ادبیـات و علـوم انسـانی دانشـگاه شـهید باهنـر کرمـان. (شـماره ۲۱)، ۸۴-۶۰.

صدرائـی، رقیـه. (۱۳۹۶). «بازتـاب مکتـب رمانتیسـم در شـعر سـهراب سـپهری». مطالعـات زبـان و ادبیـات غنایـی. (شـماره ۲۳)، ۴۶-۳۳.

قاسـم‌زاده، سـید علـی؛ و ناصـر نیکوبخـت. (۱۳۸۲). «روانشناسـی رنـگ در اشـعار سـهراب سـپهری». پژوهش‌هـای ادبـی. (شـماره ۲)، ۱۵۶-۱۴۵.

کریمی‌فیروزجائـی، علـی؛ و همـکاران. (۱۳۹۶). «دیـدگاه هنری-جغرافیایـی سـهراب سـپهری بـه مقولـه شـهر و معمـاری». مدیریـت شـهری. (شـماره ۴۸)، ۴۳۳-۴۴۴.

مـلا ابراهیمـی، عـزت؛ و همـکاران. (۱۳۹۲). «بررسـی تطبیقـی طبیعت‌گرایـی در اندیشـه‌های سـهراب سـپهری و

جبـران خلیـل جبـران». ادب عربـی. (شـماره ۱)، ۲۳۵-۲۱۳.
نعمتـی، فـاروق. (۱۳۹۱). «در جسـتجوی ناکجاآبـاد (بررسـی تطبیقـی آرمانشـهر در شـعر جبـران خلیـل جبـران و سـهراب سـپهری)». زبـان و ادب فارسـی. (شـماره ۱۲)، ۱۷۱-۱۵۲.
Liu, L. (2003). Design of vernacular landscape. Beijing: China Agricultural University Press.
Philokyprou, M. (2011). “teaching Conservation and Vernacular Architecture”. Journal of Architectural Conservation. (vol 17), 7-24.
Roberts, J. (1996). “Researching the vernacular garden”. Landscape Research. (vol 21), 175-187.
Xu, L. (2011). “the development and protection of vernacular landscape during the process of vernacular tourism”. Journal of Anhui Agricultural Sciences. (vol 39).