

جایگاه نقاشی دیواری (دیوارنگاشت) در مدیریت منظر شهری و نقش آن بر زیبایی شناخت شهر

منیره نادری* - گروه گرافیک، واحد فارسان، دانشگاه آزاد اسلامی، فارس، ایران.

چکیده

امروزه «مدیریت بصری» و منظر شهرها از موضوعات اساسی در فرایندهای برنامه ریزی و کلان سیاستی شهرهاست که نقشی اساسی در ابعاد زیبایی شناسی شهری و ایجاد خوانایی و نمایانی شهری دارد؛ چنانچه نمی توان انتظار داشت که شهرها بدون نگاه مدیریتی در حوزه منظر و نظام بصری شهرها بتوانند به جایگاه متناسب با خود با مدیریت نظام منظر شهری دست یابند. در این مقاله مروری بر جایگاه نقاشی های دیواری (دیوارنگاشت ها) بر مدیریت منظر شهری و نقش آن در زیبایی شناسی شهرها مورد توجه بوده است. روش پژوهش روش توصیفی و اسنادی است که با رجوع به ابزار مطالعات کتابخانه ای و تکنیک های مرتبط تلاش داشته است تا اهداف تحقیق ممکن شود. در پایان نیز علاوه بر اشاره به نقش نقاشی دیواری و جداره های شهرها بر نظام زیباشناخت شهرها، به راهکارهایی در راستای ارتقاء نظام مدیریت منظر و بطور خاص مدیریت بصری شهرها در ارتباط با دیوارنگاشتها پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: نقاشی دیواری، منظر شهری، مدیریت منظر شهری، زیبایی شناخت شهر.

The position of wall painting (wall map) in the management of the urban landscape and the role of the aesthetic of the city

Abstract

Today, "visual management" and the urban landscape of the main issues in urban planning processes and macro-policy a central role in creating the legibility and visibility of urban and urban aesthetics. If it can be expected that cities without looking at management in the field of landscape and urban visual system can achieve the status of their corresponding management of the urban landscape. In this review of the position of graffiti on the management of the urban landscape and its role in the aesthetics of the cities have been addressed. The research is descriptive and reference documents to library research tools and techniques related to the research objectives may be tried.

Finally, in addition to the aesthetic of graffiti on the walls of cities, towns, strategies to improve the management system of landscape and visual management of cities, especially in connection with wall paintings has been paid.

Keywords: Graffiti, urban landscape, urban landscape management, aesthetic town.

۴۰ هزار سال پیش تا پایان دوره غارنشینی انسان‌های نخستین، خاطرات و یا آرزوهایشان را بر دیوارها و سقف غارها حک می‌کردند. و با زبان تصویر روایتگر روحيات و اتفاقات گذشته بودند. نقش‌هایی که هم روایتگر و هم هنرمندانه‌اند. امروزه بعد از گذشتن قرن‌ها از آن زمان و با پیدایش و گسترش جوامع و ملل مختلف و شکل‌گیری شهرهای بزرگ همچنان نقش کردن بردیوار خانه (شهر) ادامه دارد. دیوارهای سنگی غارها جای‌شان را به جداره‌ها و نماهای شهری داده‌اند. این سطوح وسیع و پرمخاطب همچون بوم بزرگ نقاشی هم می‌توانند وسیله‌ای برای هنرنمایی و هم دفترخاطراتی گشوده از شهر و رویدادهایش طی دوره‌های مختلف باشند. در این مقاله ابتدا به مفهوم و تعاریف پایه اشاره شده و در نهایت تاثیر آنها بر زیبایی شناخت شهرها موردنظر بوده است.

ادبیات نظری

مدیریت منظر شهری

از مهمترین وظائف مطالعات سازمان بصری در مقیاس استراتژیک تشخیص هویت سیما و منظر از سطح کلان تا هویت ویژه فضاهای شهر می‌باشد. این مطالعات حاوی شناسایی حوزه‌های حساس به احداث ابنیه بلندمرتبه نیز خواهد بود. تشخیص حساسیت به ابنیه بلند بر مبنای تشخیص کریدورهای بصری به مناظر استراتژیک و حوزه‌ها اشراف به مناظر گسترده صورت می‌گیرد. سایر ملاحظات در خصوص تشخیص حوزه‌های حساس به ابنیه مربوط به خط آسمان و سیلوئت شهر است که طی آن حضور و تسلط نشانه‌ها و خوانایی عناصر سازمان فضایی نباید تحت تاثیر قرار گیرد. تحول تدریجی که موجب تفاوت‌هایی در هویت مناطق نسبت به یکدیگر گردیده عمدتاً توسط دانه‌بندی بافت و شکل‌گیری مرفولوژی‌ها، بستر توپوگرافی، عملکرد و فعالیت و در نتیجه سیمای مناطق ایجاد شده است. از دیدگاه «لینچ» ارزشهای بصری در محیط به صورت مداوم در حال تغییر و تحول می‌باشند و این تغییرات ضروری ست تحت کنترل

عوامل تأثیرگذار بر کیفیت فضای شهری و میزان پاسخ‌دهندگی به محیط گوناگون بوده و نظریه‌پردازان مختلف با ارائه دسته‌بندی‌های متفاوت به آنها اشاره نموده‌اند. این عوامل عبارتند از؛ «خوانایی، تنوع، انعطاف‌پذیری محیط، امنیت، نفوذپذیری و سهولت دسترسی، هماهنگی اجزای تشکیل دهنده فضای شهری و غیره» (بنتلی و همکاران ۱۳۸۹، تیبالدز ۱۳۸۷، پامیر ۱۳۸۹) که توسط برنامه‌ریزی و طراحی شهری در یک رویکرد میان‌رشته‌ای قابل دستیابی هستند. در این مقاله، از میان عوامل فوق‌الذکر، دو اصل اساسی زیبایی‌شناسی و مدیریت منظر و نظام بصری شهر در نظر گرفته شده و از میان پارامترهای مختلفی که در تأمین این اصول دخیل هستند، تأثیر نحوه نقاشی‌های دیواری بر طراحی جداره‌های شهری بر آنها و در نهایت بهبود کیفیت زندگی شهری بررسی گردیده است. در عین حال باید اشاره داشت که، «مدیریت بصری شهر» باید به گونه‌ای عمل کند که ضمن حفظ هویت اولیه، تحولات جدید را در جهت ارتقاء ارزشهای کیفی آن راهبری نماید. «سیما و منظر شهری» پدیده‌ای ماهوی است که از جوهره و ذات موجودیت شهر منشاء می‌گیرد و در فرهنگ و ادراک مردم ریشه دارد. ابعاد ذهنی منظر شهر یا آنچه که افراد در مواجهه با منظر شهری از آن ادراک می‌کنند، بخش مهمی از محتوای منظر را تشکیل می‌دهد. انسجام این بعد از منظر شهری با ابعاد عینی است که به شکل‌گیری هویت بصری شهر منجر شده و به آن معنا می‌بخشد. به همین لحاظ لازم است برجسته‌سازی ابعاد ماهوی شهر که موجب تشخیص بصری آن می‌گردد، مورد تأیید عموم قرار گیرد و اهمیت حفظ و ارتقاء آن برای شهروندان روشن و مسجل باشد و این موضوع نیازمند یک چارچوب مدیریتی جامع و فراگیر برای جهت‌دهی و کنترل نظام منظر شهر است. از سویی دیگر، «نقاشی بر دیوار» سابقه‌ای طولانی در تاریخ دارد. از نزدیک به

درآید. بسیاری از ارزشهای محیطی جایگاه هویتی دارند، عبارت دیگر از جایگاه اهمیت استراتژیک برخوردارند. این ارزشهای لازم است به هر قیمت حفظ شوند و شامل منظر به محیط مصنوع مانند نمادهای سازنده هویت شهر همچون حضور مسلط ابنیه فرهنگی، مذهبی و یا حکومتی می‌باشند که حاکی از اهمیت و اقتدار شهر است^۱. همچنین برخی مناظر مانند مناظر گسترده ارزشمند و یا «سیلوئت هویت‌مند» از شهر که حاوی تسلط نمادهای شاخص و معروف می‌باشند، نیز از جمله مناظر استراتژیک شهر محسوب می‌گردند.

رویکردهای مدیریت منظر شهری

«رویکرد پازتیو» به دانش طراحی شهری و نظام بصری شهری به منزله نگاه متفاوت به تشخیص ارزشهای محیطی است که نیازمند فرآیند متفاوتی از اقداماتی در جهت تولید راه‌حل‌های کیفی به مسئله و نگرشی متفاوت به خصائص مکان در جهت تشخیص جوهره و ماهیت ویژه آن است. بر این اساس «رویکرد اثبات‌گرا» دارای نگرشی در بعد «ماهیت» و در بعد «رویه» می‌باشد:

۱. «رویکرد رویه‌ای»: مفهوم بعد رویه به رویکرد اثبات‌گرا، تعیین قدم‌ها و مراحل از اقدامات در روند و فرآیند تصمیم‌سازی و اولویت‌بخشی به آنها در جهت دستیابی به محصول طراحی است. این روند حاوی سلسله‌مراتبی از اقدامات در خصوص تشخیص مسئله، تحلیل مسئله و ارائه تسلسلی از تصمیمات و راه‌حل‌ها می‌باشد. لیکن مهمترین بخش از فرآیند در بعد رویه تشخیص مقیاس و سطح تفصیل محصول موردانتظار است. به عبارت دیگر، حیطه کار و نحوه ارجاء آن به تصمیمات سطوح فرادست و فرودست مهمترین بخشی از تصمیمات بعد رویه را تشکیل می‌دهد. بدیهی است که هر سطح از محصول مورد انتظار تعیین‌کننده عرصه و حیطه عمل، میزان تفصیل برداشت اطلاعات، ماهیت و میزان تفصیل

محصولات را در تصمیم‌سازی رقم می‌زند.

۲. «رویکرد ماهوی»: دانش طراحی شهری در فرآیند بلوغ خود تحولات بنیانی را در ابعاد مفهومی شاهد بوده است. بخشی از این تحولات تعمیم تأکیدهای سنتی این دانش از ابعاد صرف کالبدی به زمینه‌های معنی و عملکرد است. در این راستا «ماتیوکرمونا» (۱۹۹۸) موضوعات و مؤلفه‌های کیفی قابل توجه در ابعاد ماهوی را در ۸ موضوع طبقه‌بندی می‌نماید لیکن برخی از آنها مانند موضوعات بصری و زمینه‌ای عملاً در یکدیگر قابل ادغام می‌باشند و نهایتاً مؤلفه‌های چهارگانه نظم فضایی، نظم بصری، نظم کالبدی و عرصه عمومی مؤلفه‌های پایه چهارگانه را در بعد ماهوی تشکیل می‌دهند. بدیهی است کلیه مؤلفه‌های پایه چهارگانه کیفیت محیط حاوی مفاهیم ادراکی از منظر بهره‌برداران فضا می‌باشند که همزمان جنبه‌های مضاعف‌میزی مکان را تشکیل می‌دهد (ذکوت، ۱۳۹۱).

دیوارنگاری

واژه نقاشی دیواری مدت زیادی نیست که در فرهنگهای ایتالیایی، انگلیسی، فرانسوی و آمریکایی لاتین پیدا شده است (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۳، ص ۶۹). دیوارنگاری یا گرافیتی به تصویر کردن نقش‌ها، اشکال، حرف‌ها، نشانه‌ها، نمادها، الگوها و کلمه‌ها بر روی دیوارها و یا هر مکان عمومی‌ای که بتوان از آن به عنوان مکانی برای نوشتن، نقاشی، کنده‌کاری و خط‌کشی کردن استفاده کرد، گفته می‌شود. دیوارنگاشته‌ها، هرگونه علامت‌گذاری‌ای به حساب می‌آیند که می‌توانند در شکل‌های نوشتن ساده حرف‌ها تا نقاشی‌های استادانه ظاهر شوند. دیوار نوشته‌ها از دوران باستان به عنوان مثال یونان باستان، امپراطوری‌های روم، چین و ایران وجود داشته‌اند. لذا در لغت نامه فرانسوی روبرت، نقاشی دیواری را چنین تعریف نموده اند:

«هر نوع نقاشی که مستقیم بر روی دیوار ترسیم

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۶۳

۱. لازم به ذکر است که تشخیص بصری شامل موضوعات و مفاهیم زیباشناختی نیز می‌گردد؛ لیکن این بعد نیز فراتر از مباحث مورد بررسی کنونی است. مفاهیم دقیق زیباشناختی را می‌توان در جزئیات کامل و مثال‌های موردی در کتاب «راهبری حسن منطقه» ملاحظه نمود.

شود و یا در جای دیگری کار گردد و سپس روی دیوار نصب شود، نقاشی دیواری گفته می شود و تفاوت آن با نقاشی سه پایه در آن است که نقاشی دیواری در تناسب با معماری و فضای اطراف خود ربط و تناسب پیدا می کند» (کرامتی، ۱۳۷۸، ص ۲۶۱).

در دوران مدرن نگارگری به ویژه نگارگری با افشانه یا رنگ پاش و قلم موها بیشترین کاربرد را در ترسیم دیوارنگاشته ها دارند. در بیشتر کشورها نقاشی کردن و یا کشیدن هر علامت و تصویری بر روی دیوارها و یا املاک متعلق به افراد بدون جلب رضایت آنان کاری غیرمجاز و جرمی دارای پیگرد قانونی به شمار می آید. برخی از اوقات، این کار دربردارنده پیام های سیاسی و اجتماعی و حتی فرهنگی و ژانری کامل از بیان هنری مبتنی بر سبک نقاشی روی دیوار با رنگ پاش است. برای برخی از افراد شاید کار هنری فقط هنگامی از ارزش برخوردار است که در یک نگارخانه یا نمایشگاه هنری در معرض دید همگان قرار گیرد و برای کسانی دیگر شاید دیوارنگاشته ها گونه ای از ابراز احساسات قانون گریزانه به شمار آید که عامل و اقدام کننده به آن، حالتی اعتراض آمیز به خود گرفته است. دیوارنگاری در سال های اخیر در قلمرو فرهنگ عامیانه تحول یافته و در شکل های موسیقی زیرزمینی هیپ هاپ و غیره و سبک زندگی ای که از دید همگانی پنهان است، پدیدار شده است. دیوارنگاری ها می توانند به عنوان علامتی از کارهای تبه کاران به شمار آیند که محدوده های نفوذ آن ها را از یکدیگر جدا می کند. همچنین باید گفته شود که اختلاف نظر و مشاجره پیرامون دیوارنگاری میان مقامات حقوقی و قانونگذار و نیز مسئولان شهری از یک سو با کسانی که دیوارنگاری را شاید گونه ای از ابراز احساسات شهروندان تلقی می کنند، ادامه دارد. با این وجود گونه ها و

سبک های متفاوتی از دیوارنگاری ها با سرعت زیاد در حال تبدیل شدن به شکلی ویژه از هنر هستند درحالی که بحث و گفتگو درباره ارزش آنها میان هواداران و مخالفانشان ادامه دارد؛ مثلاً دیوارنگاری بخشی از هنرهای خیابانی ونیز از عناصر اصلی فرهنگ هیپ هاپ بشمار می آید. از جمله خطوط نوشتاری برای شعار و تصویر سازی برای زیباسازی شهری یا تبلیغات فرهنگی و بطور کلی رسم هر گونه اثر هنری شامل بر متن، تصویر و برجسته نگاری که توسط طراح صورت پذیرفته باشد. منظور از هنر خیابانی آن بخش از گرافیک است که در کوچه و خیابان و سطح شهر با آن برخورد می کنیم. این هنر تاریخچه ای بسیار کهن دارد و ریشه در سنگ نبشته های تاریخی غارها و کتیبه های باستانی نقاشی های دیواری در ابعاد گوناگون دیده اید که از همین دسته اند. در سده بیستم و کمابیش هم زمان با جنگ جهانی دوم، مشاهده درج نام و نشان گروه ها بر روی دیوارها تبدیل به امری عادی شد. در برخی مواقع این دیوارنگاری ها بسیار با دقت و هنرمندانه اجرا می شوند و سبک های متعددی به خود می گیرند. برخی از این آثار بار معنایی بیش تری را به دوش می کشند که ممکن است حاوی یک پیام اجتماعی یا سیاسی باشد که حتی با استفاده از افشانه های رنگی بر روی دیوارها، ساختمانها و قطارها رسم می شوند. شاید شما هم تصاویری از دیوار برلین را دیده باشید که لبریز از این آثار بود یا نگاره های دیگر اینترنتی را که دست به دست یا بهتر بگوییم ایمیل به ایمیل می چرخند که حاوی تصاویر نقاشی شده سه بعدی بر کف خیابان ها هستند. این ها تماماً هنرهای خیابانی هستند.

لذا می توان به این تعریف نسبتاً منطقی رسید که: «واژه گرافیتی (دیوارنگاری) از واژه «گرافیس» در زبان ایتالیایی مشتق شده است که به معنی اثرگذاری

۱. نقش پایتختی تهران، فضاهای گسترده ای را برای اعمال حاکمیت ملی در صنعت معماری در اختیار دولت مرکزی قرار داده است. پایتخت بودن، شهر تهران را محل تجمع و استقرار نمایندگی های سیاسی، فرهنگی و اقتصادی کشورهای جهان ساخته و موجب شده تا بسیاری از زمین های سطح شهر خارج از دسترس شهروندان قرار گیرد و نتیجتاً معماری را به عنوان صنعت رایج دستخوش تغییرات تدریجی کند. همچنین جایگاه تهران به عنوان مرکز اقتصادی کشور، موجب استقرار نهادهای تصمیم گیر در موضوع های اقتصادی در آن شده است. فعالیت این نهادها مستلزم ارتباط با نهادها و موسسات اقتصادی داخل و خارج کشور شده است که ضرورت انطباق یافتن ساختار فضایی شهر با نیازهای نوین جهانی شدن را نشان می دهد.

ایجاد می شد. در تکنیک فرسک، رنگهای آبرنگی بر روی بستری از آهک که با خاکه سنگ مخلوط گشته اجرا می شود. بعد از آن که دیوار خشک شد، به دلیل واکنشی که آهک با اکسیژن هوا می دهد لایه ای نازک بر روی نقاشی تشکیل می شود که به دلیل ضد آب بودن و مقاومت در برابر رطوبت، باعث ماندگاری طولانی مدت نقاشی می شود (ویکیپدیای فارسی، زمان برداشت: ۱۳۹۴/۲/۴).

متأسفانه هنرمندان ایرانی با این تکنیک آشنایی نداشتند و به جای فرسک از تکنیک «تمپرا» استفاده کرده اند. در تکنیک تمپرا، رنگ با تخم مرغ (سفیده) مخلوط و سپس بر روی لایه ای از گچ اجرا می شود. به همین دلیل هیچ گونه مقاومتی در برابر رطوبت و آب ندارد، علاوه بر آن قابل شستشو نیست به همین دلیل نقاشی های اجرا شده در کاخ های دوره صفوی در معرض فرسایش شدید قرار دارند. تعریف برخی از اصلاحات مشابه هم جالب است:

۱. «**موزاییک** (پتینه): یکی از گرایشات نقاشی است که بجای رنگ از سنگ ریزه های رنگین استفاده می شود، این هنر برای کف سازی داخل ساختمانها یا دیوار و سطوحی که در فضای باز و نمای ساختمانها هستند کاربرد دارد (دوره ساسانی و بیزانس رم).

۲. «**کاشی کاری معرق**»: در این شیوه از قطعات کاشی و چیدمان آنها و ترکیب آنها کنار یکدیگر نقش تزئینی یا تصویری بدون سایه روشن ایجاد می شود. این هنر مانند اماکن مذهبی اسلامی می تواند در نمای ابنیه، دیوارها و یا داخل ساختمانها به کار گرفته شود.

انواع دیوارنگاری در ایران

در ایران دیوارنگاری به دو دسته بخش می گردد:

۱. «**دیوارنگاری مردمی**»: دیوار نویسی های مردمی به دو دسته تقسیم می شود. تبلیغاتی و پیاده سازی طرح ها و اشکالی تقریباً جذاب. دسته نخست بیشتر گویای مسائل سیاسی روز مخالفت با سامانه حاکم و یا تبلیغات مشاغل و آگهی هاست.

سریع یا خط خطی است و ممکن است اصل این واژه به «گرافیر» (نوشتن ابا قلم فلزی) در لاتین عامیانه باز گردد» [گرافئون: نوشتن بر اساس ریشه شناسی لغوی این واژه از مدت ها پیش به معنی نوشتن یا حک خطوط روی سطوح مورد استفاده بوده است] (لغت نامه امریکن هریتیج، ۱۹۹۳).

روش اجرای نقاشی دیواری (دیوارنگاره)

نقاشی برای آرایش دیوار، که ممکن است به دو طریق اجرا شود (ویکیپدیای فارسی، زمان برداشت: ۱۳۹۴/۲/۳):

۱. «**اجرای مستقیم**»: مستقیماً بر روی سطح دیوار (مانند فرسکو) یا

۲. «**اجرای غیرمستقیم**»: بر روی تخته یا بوم به منظور نصب دائمی بر دیوار (در این طریق دوم، ترکیب بندی ممکن است دو بعدی یا سه بعدی باشد).

فرسکو (فرانسوی: فرسک)

در تعریف فرسک به طور رایج آمده است: اسلوب نقاشی دیواری یا سقفی بر روی اندود گچی که بر دو نوع غالب است:

۱. در روش فرسکو راستین، لایه های گچ و آهک روی دیوار گسترده می شود؛ و مادام که لایه نهایی هنوز خشک نشده است، نقاش با رنگ ماده رقیق روی آن کار می کند تا رنگ به خورد دیوار رود. با این روش که در دوران رنسانس در ایتالیا به حد کمال رسید- می توان نقاشی هایی مقاوم در برابر تغییرات جوی به دست آورد. مشهورترین نمونه آن، سقف نگاره های «تمازخانه سیستین»، کار «میکلائژ» است.

۲. در روش فرسکو خشک (سکو) - که نقاشی روی لایه گچ و آهک خشک اجرا می شود- هم احتمال ورآمدن نقاشی هست و هم محدودیت رنگی وجود دارد؛ ولی با این روش، نقاش می تواند رنگ های تابناک و رنگامیه های لطیف ایجاد کند. این روش دوم در دوران رکوکو متداول بود. از دوران تمدن رومی استفاده از تکنیک «فرسک» در نقاشی دیواری رایج گشت و کلیه آثار نقاشی دیواری با این تکنیک

۲. «دیوارنگاری حکومتی»؛ دسته دوم در خدمت تبلیغات عقیدتی حاکم و نمایان ساختن برنامه‌های ایدئولوژیکی حکومت فعلی است. گرافیتی در دسته دوم از دیوار نویسی مردمی جایی میگیرد. در ده ۹۰ میلادی یا ده ۷۰ خورشیدی هیپ‌هاپ توسط رقص بریک در ایران متولد شد و مورد توجه جوانان ایرانی قرار گرفت، می‌توان گفت که هیپ‌هاپ از طریق رقص بریک به ایران تزریق شد و زمینه را برای دیگر ارکان هیپ‌هاپ فراهم کرد، بطوری که چند سال بعد یعنی در اواخر ده ۷۰ خورشیدی موسیقی رپ در ایران دیده شد.

پیشینه‌شناسی نقاشی دیواری در تاریخ

از آنجا که اجرای این آثار نه فردی بلکه بطور دسته جمعی توسط انسان‌های غارنشین اولیه کار شده است، بر روی هیچ کدام از این آثار به جا مانده، اثری از امضاء یا نشانی از هویت فردی هیچ هنرمندی دیده نمی‌شود. البته به جز موارد استثنایی که مثلاً اثری از پنجه دست بر دیوار نقاشی شده، به جای مانده که شاید بتوان آن را از هنرمند ساحر یا جادوگر آن دسته از غارنشینان به عنوان جزیی از ادای آیین‌شان دانست. جالب توجه‌ترین آثار نقاشی دیواری مربوط به دوره پارینه سنگی را با قدمتی حدود ۳۰ هزار سال مربوط به غارهای «آلتامیرا» واقع در شمال اسپانیا و غارهای (لاسکو) واقع در جنوب فرانسه است. نقاشی دیواری به عنوان یکی از اشکال هنری انسان در طول تاریخ همواره از اهمیت خاصی برخوردار بوده، و تأثیر آن بر زندگی انسان از دیرباز تاکنون آنچنان پایدار و ماندنی است که می‌توان گفت کمتر رشته هنری چنین تأثیری را داشته است، زیرا که خیلی از رشته‌های هنری در مقاطعی از تاریخ بنا به ضرورت و مجموعه شرایط خاصی شکل گرفته و در مقطعی دیگر از بین رفته یا کاربرد لازم خود را از دست داده‌اند.

اما نقاشی دیواری را می‌توان اولین زایش راستین هنری انسان در سپیده دم تاریخ هنر دانست؛ بطوری که همچنان تاکنون تداوم و تأثیر خود را

در بطن زندگی جوامع بشری حفظ کرده است. در تبیین دستاورد بزرگ انسان عصر سنگ - که جهان را با تصویر مجسم می‌ساخت تا بر آن تسلط یابد - نباید از یاد ببریم که هنر وی، به معنی واقعی واژه هنر بوده است. آنچه اهمیت دارد این نیست که او تصویرآفرینی می‌کرد بلکه این است که تصاویر مزبور را ماهرانه و زیبا می‌آفرید. امروزه نقاشی دیواری از نظر ایجاد تأثیرات قوی بصری و آفرینش زیبایی و هماهنگی فرم و ریتم، نقش ارزشمندی در آثار معماری و زیباسازی شهری دارد. این رشته هنری اگر به درستی شناخته شود و به درستی به اجرا درآید، با توجه به فضاهای زیبا و با شکوهی که بوجود می‌آورد می‌تواند با هنر معماری تلفیق شود، همچنین این توان و اهمیت را در خود دارد که با مایه‌های فرهنگ و هنر و قوم و ملتی درآمیخته و به آن ارزش و اعتبار والایی دهد. هزاران سال پیش، انسان نخستین، تصویر حیواناتی را که برای احتیاجات خود شکار می‌کرده و تصاویر آنها را بر دیواره محل سکونتشان، یعنی در انتهای صخره غار نقاشی می‌کردند. آنان با اجرای اعمالی چون مراسم حمله به آن تصاویر، انگیزه خود را جهت شکار فردایشان بالا می‌بردند.

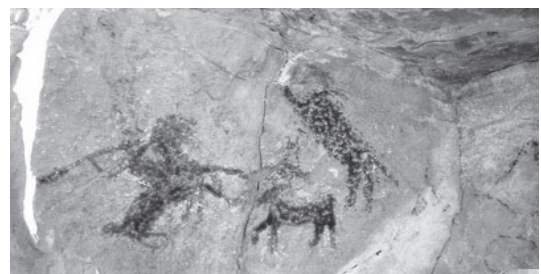
«از این منظر نقاشی دیواری را نباید به عنوان روشی منحط که تنها رسالتش تزیین و یا ابلاغ یک پیام است پنداشت، بلکه ضمن توجه به ویژگی‌های نقاشی دیواری و اصالت‌های ارزشمند آن در ارتباط با محیط و مخاطب، بایستی آن را به عنوان یک هنر چندوجهی و همگانی که توانسته گرایشهای هنری دیگر هنری را در خود تجربه نماید، فرض نمود» (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۳، ص ۶۹).

در اینباره «هلن گاردنر»، محقق و تاریخ نویس معاصر چنین می‌گوید:

«شکارگر - هنرمند آن روزگار، غالباً از سطوح نامنظم و طبیعی دیوارهای غار، برجستگی‌ها، فرورفتگی‌ها، شکافها و لبه‌های تیز آنها برای ایجاد تصویر حضور واقعی شکل‌های خود در آنجا به طرز ماهرانه‌ای



شکل ۱ و ۲. سمت چپ: غار آلتامیرا و سمت راست: غار لاسکوا؛ اولین دیوارنگاره های بشری؛ ماخذ: درگاه معمار CFZ.



تصاویر ۱ و ۲. نقاشی دیوارهای غار «دوشه» در «دره میرملاس» در منطقه کوهدشت لرستان؛ ماخذ: پایگاه تحلیل خبری کاشکان.

وسیله ساکنین لرستان در دورانی که بشر به حالت گردآورنده آذوقه می زیسته است ترسیم شده است و این دوران مربوط است به چندین هزار سال پیش از آنکه دره ها خشک شود و انسان بتواند از کوهسار پایین آمده و بیرون از کوهستان زندگی کند.»

نقاشی دیواری در دوره اموی

هرچند از دوره پیامبر (ص) و خلفای راشدین (۴۱-۱۱ هـ.ق) هیچ گونه اثر نقاشی شناخته نشده است اما با گذشت زمان و روی کار آمدن خاندان بنی امیه (۱۳۲-۴۱ هـ.ق) و ساخت کاخ ها، هنر نقاشی نیز برای تزیین آنها مجددا رونق یافت. در دوره بنی امیه نقاشی های دیواری با تکنیک فرسک براساس سنت های قبلی ادامه یافت. کاخ الحیر، کاخ المشتی، عمرا و سایر کاخ های معروف بنی امیه مزین به نقاشی با صحنه های شکار، اشکال آسمانی، نقوش نوازندگان، رقاصان و غیره گردید. نخستین منابع از

استفاده می کرده است. از برآمدگی دیوار می توانسته است در چارچوب خطوط کناری یک گاو وحشی مهاجم برای نشان دادن بزرگی بدن این جانور استفاده کند.»

پیشینه نقاشی دیواری در ایران

قدیمی ترین آثار نقاشی یافت شده در ایران مربوط به دوران نوسنگی حدود ۸ هزار سال قبل از میلاد بوده که بر صخره های غار «دوشه» و در «دره میرملاس» در منطقه کوهدشت لرستان می باشد. این صخره نگاره ها صحنه های رزم و شکار با تیر و کمان و حیواناتی چون اسب، بز کوهی و سگ را نشان می دهد که به شیوه ای ساده و ابتدایی و با ترکیبات مواد رنگی قرمز اخراپی، سیاه و اندکی زرد توسط انسان های غار نشین با انگیزه اعتقادات جادویی آن منطقه کار شده است. پرفسور گرشمین در این باره چنین می گوید: «نقاشی های مزبور به

هنر تصویرگری دوران اسلام تابلوهای موزاییکی قبه الصخره در شهر بیت المقدس، مسجد اموی دمشق و نقاشی های دیواری کاخ ها اموری سوریه و اردن امروزی است، در حالیکه از نقاشی بر روی کاغذ در عصر اموی هیچ نمونه ای به دست نیامده است. نقاشی دیواری این دوران به موارد زیر مشمول می شود:

۱. «نقاشی های ابنیه مذهبی»: تزیینات مساجد اموی مناظر طبیعی و نقوش هندسی بوده و از نقوش جانداران استفاده نشده است. بنای قبه الصخره که در زمان عبدالملک مروان در سال ۷۲ هـ ق به صورت هشت ضلعی ساخته شده است، دارای قدیمی ترین تزیینات تصویری است. این بنا در داخل دارای تزیینات موزاییکی با موضوع گیاهی مانند گل و بوته به شیوه قبل از اسلام است. تزیینات موزاییک کاری مسجد اموی دمشق نیز دارای تزیینات گیاهی مانند برگ های آکانتوس و نیز تصاویر ساختمان ها است. تزیینات مساجد اموی مناظر طبیعی و نقوش هندسی بوده و از نقوش جانداران استفاده نشده است. بنای قبه الصخره که در زمان عبدالملک مروان در سال ۷۲ هـ ق به صورت هشت ضلعی ساخته شده است، دارای قدیمی ترین تزیینات تصویری است. این بنا در داخل دارای تزیینات موزاییکی با موضوع گیاهی مانند گل و بوته به شیوه قبل از اسلام است. تزیینات موزاییک کاری مسجد اموی دمشق نیز دارای تزیینات گیاهی مانند برگ های آکانتوس و نیز تصاویر ساختمان ها است.

۲. «نقاشی های قصرها»: اتاق ها و حمام کاخ عمرا در کشور اردن کنونی مزین به نقاشی های دیواری هستند و نقاشی های هر اتاق نیز دارای خصوصیات تزیینی خاص خود می باشد. در یکی از اتاق های این قصر مجلسی نشان داده شده است که در آن شش نفر با لباس های زرنگار و در نهایت شکوه در مقابل یک امیر نمایانده شده اند. این گروه احتمالاً شاهان شکست خورده از اعراب هستند. در بالای تصویر این افراد، نام آن ها به زبان یونانی و عربی نوشته شده

است. این گروه تصاویر شامل امپراتور بیزانس، شاه ساسانی، رودریک (شاه گوت ها)، نگوسی (پادشاه حبشه) و دو تصویر کوچک ناشناخته می باشد. افراد در این مجلس به صورت تمام رخ، نیم رخ و سه رخ نشان داده شده اند. به عقیده «هرتسفلد» این مجلس تقلیدی از یک نمونه کهن تر دوره ساسانی است که در آن چهره پادشاهان جهان که به درگاه خسرو پرویز آمده اند نگاشته شده بود. قصر الحیر غربی میان شهر دمشق و تدمر قرار دارد و تاریخ ساخت آن به ۱۱۲ هـ ق و زمان هشام بن عبدالملک بر می گردد. این قصر دارای تزیینات نقاشی دیواری با نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، شکارچیان و زنان نوازنده است. قصر خربه المفجر که در حال حاضر ویرانه ای بیش نیست در نزدیک شهر اریحا قرار داد. این قصر و حمام دارای تزیینات موزاییکی سالم با اشکال هندسی و غیر هندسی است (زنگی و دیگران، ۱۳۹۳). در سایر نقاشی های دیواری این کاخ به تصاویری از برج های دوازده گانه، جانوری شبیه خرس در حال نواختن ساز و نقوش انسانی، تصاویر حیوانات، صحنه های شکار، و پیکره های زنان و مردان بر می خوریم. منشا بسیاری از این نقش مایه ها را می توان در هنر بیزانس یافت.

نقاشی دیواری عهد صفویه

نوع برخورد با نقاشی دیواری در ایران در دوره های مختلف متفاوت بوده است؛ به طور مثال، نقاشان دوره قاجار با توجه به شکل گیری و نو در هنر نقاشی این دوران، شاید ضرورتی برای لایه سازی های احساسی زیرسازیهای خاص، جهت ارتقاء کیفیت و ماندگاری اثر وجود داشت، به جز نقاشی های درباری که با توجه بیشتری نقاشی می شدند، در نمونه هایی از نقاشی های کوچه و بازار و نقاشی چندانای در منازل مسکونی و بقاع متبرکه و غیره دیده نمی شود که این امر از اهمیت برخوردار نبوده است (وطن دوست و دیگران، ۱۳۹۲، ص ۷۲).

دوران صفویه هنر آراستن دیوارهای ابنیه با نقاشی های دیواری بار دیگر رونق یافت. از توصیفات



تصویر ۴. عنوان اثر: Octopus؛ اثر Christian Rebechi و Paolo Togni؛ مکان: Skaterpark کالیفرنیا؛ یک نقاشی محیطی که با استفاده از اسپری رنگ درون استخر نقاشی شده است.



تصویر ۳. عنوان اثر: FPT Arena II؛ اثر HiepHD؛ این نقاشی در موسسه نقاشی شده است. ابزار به کار رفته برای کشیدن این نقاشی قلم مو و رنگ های صنعتی است.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۶۹



تصویر ۶. عنوان اثر: Endless Conversation؛ اثر Robert Proch؛ این نقاشی دیواری در برلین آلمان انجام شده است.



تصویر ۵. عنوان اثر: Piecing it Together؛ اثر AaronLi-Hill؛ این قطعه هنری یکی از جذابیت های منحصر به فرد گالری Solo Show ۲۰۰۹ بود.



تصویر ۸. عنوان اثر: Freeform Flow؛ اثر Matt W. Moore؛ این نقاشی به مناسبت جشن هندسه، عدم تقارن و جریان و روند غیر منتظره طراحی شده است.



تصویر ۷. عنوان اثر: Traffic؛ اثر Yocheved؛ این نقاشی دیواری در یک مرکز پیش دبستانی طراحی شده است.



تصویر ۱۰. عنوان اثر: Installations؛ اثر Matt W. Moore؛ این نقاشی برای Casemate HQ در آتلانتا طراحی شده است.



تصویر ۹. نقاشی دیواری سفارشی؛ اثر pennyroad؛ این نقاشی دیواری سفارش داده شده، برای Infospace، Inc در لوس آنجلس طراحی شده است.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۷۰

تلفیق با هنر اروپایی می شود که در شیراز صحنه هایی از جنگ وجود داشته که «فتح هرمز و بیرون راندن پرتقالیها» را تصویر کرده بود و نیز در جلفا صحنه های عاشقانه به تصویر در آمده و در کاخ «هزار جریب» اصفهان هم صحنه هایی از روستا و ماهیگیری نقاشی شده بود. «تامس هربرت» (۱۶۳۴م) و «گارسیا دو سیلوا فیگوئروا» (۱۶۶۷م) و «پی یتر و دلاواله»، جزییات نقاشی های کاخ «اشرف» و «عالی قاپو» را توصیف کرده اند و از توصیفات آنها تاثیرات نقاشی غربی بر هنر نقاشی ایرانی کاملاً مشهود است. بقایای این نقاشی ها همراه با نقاشی های کاخ «چهل ستون» اصفهان و «چهل ستون» قزوین و برخی از نقاشی های اتاقهای «خانقاه اردبیل»، نشان از ماهیت کاملاً تزینی این ترکیب بندیهای هنری دارد و در آنها جوانان و دوشیزگان و خنیاگران با چهره های گرد و چشمان الماس گون همراه با ساگرهای شراب و آلات موسیقی در برابر پس زمینه ای از باغات و مناظر تصویر شده اند. تاثیرات مکتب هنری اصفهان که بعد از مکاتبی چون تبریز دوم، مکتب قزوین و مکتب مشهد در اصفهان به بار نشست کاملاً در این تصویرپردازی ها مشهود است. در واقع می توان گفت هنر نقاشی دیواری دوران صفویه، مرهون هنر نگارگری، خاصه مکتب اصفهان

تلفیق با هنر اروپایی رایج در آن دوران است که از طریق اروپاییانی که به دربار ایران رفت و آمد داشتند وارد هنر این سرزمین شده بود. برخی از هنرمندان مکتب نوظهور غربی در ایران از نظر اصلیت، خارجی بودن مانند «علیقی جبه دار» که از روی امضای خارجی وی در پای آثارش صحت این نکته مشهود است؛ هرچند که بعد از آمدن به ایران و آشنایی با فرهنگ غنی ایرانی دلباخته این مرز و بوم شده و این دلباختگی در آثارشان نمایان است کما اینکه علی قلی جبه دار در آثار اولیه اش کاملاً به سبک اروپایی نقاشی می کرد اما در آثار متاخرتر با تکیه و الهام از هنر نگارگری ایرانی، نوعی حذف پرسپکتیو و رواج تزینات ریز و ظریف در آثارش راه یافت. برخی از هنرمندان مکتب نوظهور غربی در ایران از نظر اصلیت، خارجی بودن مانند «علیقی جبه دار» که از روی امضای خارجی وی در پای آثارش صحت این نکته مشهود است؛ هرچند که بعد از آمدن به ایران و آشنایی با فرهنگ غنی ایرانی دلباخته این مرز و بوم شده و این دلباختگی در آثارشان نمایان است کما اینکه علی قلی جبه دار در آثار اولیه اش کاملاً به سبک اروپایی نقاشی می کرد اما در آثار متاخرتر با تکیه و الهام از هنر نگارگری ایرانی، نوعی حذف پرسپکتیو و رواج تزینات ریز و ظریف در آثارش راه

یافت (وطن دوست، ۱۳۹۲).

از دیگر عوامل موثر در هنر نقاشی دیواری دوران صفویه، حضور نقاشان ارمنی جلفا در اصفهان است. ارمنیان جلفا به دستور شاه عباس به اصفهان مهاجرت کرده و در منطقه جلفای کنونی ساکن شدند. ایشان بعد از ساخت کلیسای وانگ به تزیین آن با تصاویر نقاشی شده از کتاب مقدس پرداختند. با توجه به تأثیراتی که در ساخت این کلیسا از معماری رایج دوران صفویه دیده می شود جای شکی نیست که هنرمندان مسلمان ایرانی با هنرمندان ارمنی جلفا رفت و آمد داشته و بالطبع هنرمندان نقاش مسلمان نیز این آثار هنری و نقاشی های دیواری را دیده اند و از آن متأثر گشته اند. واقع گرایی، تکنیک رنگ و روغن، تمایل به پرسپکتیو و عمق نمایی که در نقاشی های ارمنیان جلفا وجود داشته بی شک بر هنر هنرمندان اصفهان تأثیرات خاص خود را گذاشته است. علاوه بر آن در تاریخ دربار صفوی از نقاشی ارمنی به نام «میناس نقاش» نام برده شده که به نقاشی در دربار می پرداخته است. از دیگر عوامل موثر در هنر نقاشی دیواری دوران صفوی می توان به حضور هنرمندان هندی در دربار صفوی اشاره کرد. در تاریخ از هنرمندانی مانند «بشننداس» نام برده شده که از دربار تیموریان گورکانی به دربار شاهان صفوی اصفهان آمد و به هنرپروری مشغول شدند. با توجه به آنکه هنر هندی، به دلیل حضور افراد انگلیسی در دربار و جامعه، به طور قطع با هنر اروپایی آشنا و بالطبع متأثر از آن بود و نوعی در هم آمیختگی میان هنر کهن هندی و هنر اروپایی در آثار هنری این دوره مشهود است، می توان نتیجه گرفت که شاید با ورود هنرمندان هندی به دربار ایران، این تأثیرات وارد هنر ایرانی نیز شده باشد. علاوه بر تمامی عوامل نام برده شده، حضور آثار هنرمندان غربی در دربار صفوی را نمی توان نادیده گرفت. آثاری از هنرمندان غربی و اروپایی به عنوان پیشکش به دربار شاهان صفوی وارد می شد که کم کم باعث تغییر سلیقه عمومی دربار و شخص

شاه به عنوان حامی ممتاز هنر گشت و هنرمندان ایرانی نیز به فراخور دوران به تقلید از هنر غربی تن دردادند.

پیشینه نقاشی دیواری در جهان

همان گونه که می دانیم در برخی از رشته های هنری مانند نقاشی دیواری، هنرمند باید به گونه ای هماهنگ با نظام حکومتی باشد؛ زیرا زیبایی سازی هر شهر نشان دهنده آرای آن نظام حکومتی است. پس دخیل بودن دولت در سرنوشت هنرمند، او را تبدیل به کارمند دولت و در عین حال با یک ذهن خلاق می کند، امری که نقاشی را شامل نمی شود. اتاق نقاش برای او مرکز جهان است، در نتیجه جریان توده های همگرا هنر مردمی و جمعی و یا Public Art را به وجود می آورد مانند ایران پس از انقلاب، مکزیک، فرانسه. اما نکته ای که حایز اهمیت است آن می باشد که این هنر باید همدل و همقدم با آنها باشد و مردم در آن دخیل و از آن سردرپیورند. پس از نظر پرفسور گرشمین، هیاتی مرکب از باستان شناسان خارجی و ایرانی به منطقه لرستان اعزام شدند و اظهار داشتند:

«نقوش روی صخره های لرستان شبیه نقوش مکشوفه در شرق اسپانیا در دوره های اخیر و مربوط به دروه ما قبل تاریخ است که عمدتاً به صورت صخره های دسته جمعی و در زیر صخره های عظیم که به حالت برجسته، بر دیوار غار قرار گرفته اند نقش شده است. خرده سفال های پیدا شده در آنجا دلالت بر سکونت در جوار این برجستگی ها در غار دارد. سبک این نقوش اکثراً ذهنی کار شده و صراحت اغراق آمیز در نشان دادن پیکرها و حرکات آنها در عین سادگی، به بیان روشن موضوع که جنگ و گریز شکارچیان با حیوانات است یاری رسانده است.»

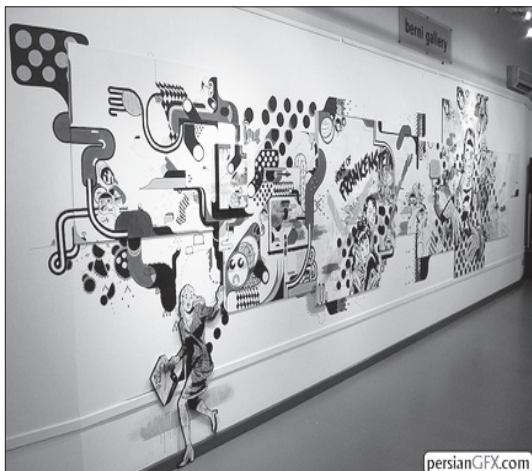
نقاشی دیواری آمریکای لاتین

وقوع حادثه بزرگ انقلاب در سرزمینهای آمریکای لاتین و خاصه مکزیک سبب شکل گیری انقلابی در زمینه نقاشی دیواری در جهان معاصر شد. طلایه

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

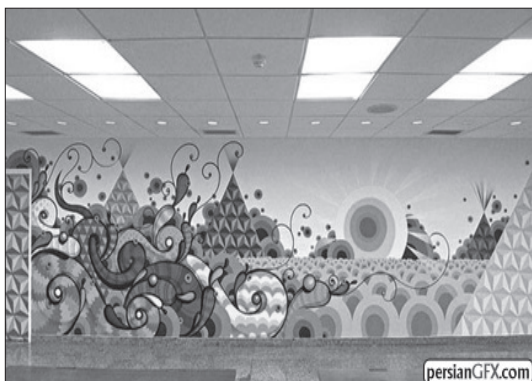
۱۷۱



تصویر ۱۲. عنوان اثر: Gdansk؛ اثر Anna Taut؛ این نقاشی دیواری برای Commercial طراحی شده است.



تصویر ۱۱. عنوان اثر: بینام؛ اثر TurkesART؛ یک نقاشی دیواری پر از جزئیات جذاب.



تصویر ۱۶. عنوان اثر: Atlantis؛ اثر highraff؛ عکس این اثر هنری با یک دوربین Panasonic DMC-LX۵ گرفته شده است.



تصویر ۱۵. عنوان اثر: Fashion Illustration؛ اثر Nani Puspasari؛ این نقاشی روی دیوار House of Rotten Apple کشیده شده است.



تصویر ۱۸. عنوان اثر: ژانویه ۲۰۱۱ خارج از دفتر کار؛ اثر Threadless ۳۶۵؛ این عکس با یک دوربین Canon مدل ۷D EOS گرفته شده است.



تصویر ۱۷. عنوان اثر: Tats Cru in the South؛ اثر Tara Murray؛ عکس این اثر هنری با یک دوربین Canon PowerShot A۴۷۰ گرفته شده است.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۷۲

داران نقاشی مکزیک اوروزکو، ری ورا و سیکیه روس می باشند که در فرهنگ مکزیک به (گروه سه بزرگ) مشهور هستند. آنها بانقاشی سه پایه ای مخالفت ورزیده و سرانجام نقاشی دیواری را جایگزین آن نمودند. این هنرمندان با استفاده از عناصر هنر کلاسیک اروپا - هنر نوین قرن بیستم و هنر بومی سرزمین خویش موفق به خلق هنری زیبا - شکوهمند و موثر در عرصه نقاشی دیواری را جایگزین آن نمودند. این هنرمندان با استفاده از عناصر هنر کلاسیک اروپا - هنر نوین قرن بیستم و هنر بومی سرزمین خویش موفق به خلق هنری زیبا - شکوهمند و موثر در عرصه نقاشی دیواری فضای باز گردیدند. هنرمندان مکزیکی سعی در انتقال مفاهیم و آرمانهای انقلاب در قالب نقاشی نمودند و در این راه علاوه بر استفاده از سبکهای گوناگون هنری از فنون و شیوه های سنتی و تکنولوژی جدید در خلق آثار خویش بهره جستند. مکزیکی ها با تبیین سیاست و انتخاب مفاهیم و موضوعاتی که به عهده هنرمند نقاش بود، آغازگر هویتی نوین در نقاشی های دیواری و هنر خود شدند. در یک تعریف کلی میتوان گفت، هنر مکزیک، با تلاش سه هنرمند بزرگ که در راس آن دیه گوریورا قرار دارد با هم کیشانش - اوروسکو - «میکه روس» به اوج خود رسید. در نوآوری مکزیک می توان سبک باروک اسپانیایی را چه از لحاظ روایتی و چه از لحاظ تجسمی به طور افراطی مشاهده کرد، این هنرمندان افراطی به نسخه برداری از آثار اصیل اسپانیایی و ایتالیایی پرداختند. به استثنای سه هنرمند تجربه گر که در شکل گیری نقاشی دیواری های انقلابی نقش به سزایی داشته اند و به غیر از این هیچ چیز بیشتر در هنر مکزیک و در ابتدای نوآوری نمی توان مشاهده کرد. در همین زمان نقاشان جوان برای نوآموزی نزد هنرمندانی چون «پیکاسو» و «مودیلیانی» می رفتند و یا در فرانسه به بررسی آثار «امپرسیونیستها» و «نئوامپرسیونیستها» پرداختند و آثارشان نشان دهنده این تاثیرات بود. اما بسیاری

هم به منابع سنتی روی آوردند که همین گروه در به وجود آمدن هنر نوین مکزیک نقش به سزایی داشتند. انقلاب مکزیک در ۱۹۱۵ و در زمان دکتر آتل این نخستین نقاش بومی مکزیک اتفاق افتاد. وی درباره کمونیسم سخن می گوید و از تلاقی پیوند هنر بومی و کمونیسم در مکزیک غیر از کمونیسم روسیه که عمدتاً از طریق مرز آمریکا وارد مکزیک شد، انواع تفکر کمونیستی نیز وجود داشته است که فرآورده هایی محلی بودند نه اندیشه مارکس در واقع می توان آن را به جریان توده های مردمی نسبت داد و سنتهای رسمی اسپانیایی و شیوه زندگی سرخپوستان، وی به سوسیالیسم شاعرانه انجیلی اعتقاد داشت. خصیصه ای که مکزیکی ها بسیار هوشمندانه به آن رسیدند، و البته همزمان با این اتفاق در فرانسه کوبیست ها ساز خود را می زدند و ملهم از «سزان» نقاش «پست امپرسیونیست» بودند و نظریات فیزیکی در جهانی فارغ از هیاهوهای اجتماعی داشتند. در میان این نقاشان «ری ورا» از مطرح ترین نقاشان مکزیک و تبدیل به اسطوره ای شد که باید آن را مدیون حمایت های بی دریغ هم عصران سیاسیش و طرفداران هنر مردمی مکزیک دانست. در نوآوری مکزیک می توان سبک باروک اسپانیایی را چه از لحاظ روایتی و چه از لحاظ تجسمی به طور افراطی مشاهده کرد، این هنرمندان افراطی به نسخه برداری از آثار اصیل اسپانیایی و ایتالیایی پرداختند. به استثنای سه هنرمند تجربه گر که در شکل گیری نقاشی دیواری های انقلابی نقش به سزایی داشته اند و به غیر از این هیچ چیز بیشتر در هنر مکزیک و در ابتدای نوآوری نمی توان مشاهده کرد.

نقاشی دیواری دوران انقلاب اسلامی

تثبیت نظام جمهوری اسلامی و تهاجم ارتش متجاوز عراق به ایران، مرحله جدیدی را در حوزه هنرهای تجسمی و هنرمندان نقاش ایجاد نمود. در این دوره که فضای سیاسی و اجتماعی کشور علیرغم تهاجمات کشورهای بیگانه به مرزهای غربی

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۷۳



تصویر ۲. نقاشی دیواری: اثر هانیبال الخاص، نیلوفر قادری نژاد و مسعود سعدالدین؛ دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، دوره انقلاب (سال ۱۳۵۸)، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷.

دار تجربیات تجسمی بودند، به دلایل متفاوت نتوانستند ارزشهای نوین جاری در جامعه را همراهی نمایند و مسیرهای متفاوتی را برای فعالیتهای هنری خود انتخاب کردند. چنان که گواه می دهد فعالیت این بخش از هنرمندان را می توان در چهار شکل، در دو اراده: «ترک وطن و ماندن» دنبال نمود.

○ هنرمندانی که ایران را به قصد کشورهای خارج ترک کردند تا در موقعیت مناسب تر برگردند.

○ هنرمندانی که ترجیح دادند در ایران باقی بمانند اما خود را بدور از تحولات جامعه نگه داشته و فعالیتهای هنری خود را محدود به ارزشهای بصری هنری متوجه سازند.

○ هنرمندانی که در ایران ماندند و مستقلا سعی در ارائه ارزشهای هنری- سیاسی خود نمودند.

○ هنرمندانی که در ایران ماندند و جهت مقابله با ارزشهای جاری انقلاب به یک برنامه ریزی بلند مدت رو آوردند و با ورود به سیستم های آموزشی و هنری کشور بصورت مستقیم و غیرمستقیم زیر ساخت های فرهنگی- هنری نوپای نظام را هدف قرار دادند.

گرایش های سیاسی نقاشان این دوره معمولاً با فعالیتهای آنها در حوزه نقاشی ارتباطی ندارد. اصلی ترین سرمایه آنها در میدان به ترتیب سرمایه های اقتصادی و فرهنگی است. مهمترین هدف آنها پس از کسب سرمایه فرهنگی رقابت بر سر کسب سرمایه نمادین اعتبار استاد، هنرمند و روشنفکر است. اگر خاستگاه هنرمند در حدود دهه

ایران ثبات نسبی خود را پیدا نموده بود و جناحهای سیاسی در داخل کشور مواضع خود را نسبت به حکومت تازه پا تبیین نموده بودند^۱. هنر تجسمی ایران که به لحاظ جوان بودن نتوانسته بود تا این زمان متناسب قابلیت های بیانی و بصری فرهنگش، راه خود را بیابد، با بحران جدید (قبل از اینکه بتواند در ترنم فضای پس از طاغوت بر عملکرد هنری خود تامل نماید). در وضعیت ویژه ای قرار گرفت. بدنبال این تحولات، هنرمندان تجسمی کشور اعم از پیش کسوتان این حوزه و جوانترها نسبت به ارزشهای جدید به دو گروه کلی تقسیم شدند.

۱. گروهی از هنرمندان، عموماً دانش آموختگان جوان بعنوان پیش قراولان هنر تجسمی انقلاب با تمام ایمان و باور خود پا به این عرصه گذاشتند و سعی در نمایش مبانی و ارزشهای نظام نوپا کردند. این گروه، عموماً با هماهنگی بخش ها و نهادهای مردمی و دولتی با برنامه ریزی های کوتاه مدت اقدام به ایجاد و تدوین نهادهای هنری نمودند، که بیشتر کارکرد واحدهای فرهنگی تبلیغاتی در نهادها و مراکز را بعهدہ داشت. بدین ترتیب او در پاسخ به ضرورتهای درونی و بیرونی اش، با وام گرفتن از الگوهایی ساختاری هنر دیگران، سعی در نمایش جنبه های بیانی رفتارهای آئینی سیاسی گرفت که با تمام باورهایشان به حضورشان ایمان داشتند.

۲. گروه دیگر، هنرمندانی بودند که جمع کثیری از آنها را هنرمندان پیش کسوت کشور تشکیل میدادند، این گروه که دارای تجربیات کافی و میراث

۱. برای اطلاعات بیشتر ر. ک: پایگاه خبری جشنواره جهانی هنر مقاومت، به ادرس: <http://resistart.ir> زمان برداشت: ۱۳۹۴/۲/۳.



تصویر ۱۹. نقاشی دیواری، اثر ایرج اسکندری؛ ماخذ: زنگی و دیگران، ص ۹۰.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۷۵

انقلاب» نموده اند، اما تلاش هنرمندان انقلاب با تمام فراز و نشیب خود، نقطه عطفی ارزشمند در نقاشی ایران، میان تقلید کورکورانه و آگاهانه بوجود آورد.

این نگاه را می توان در دو جریان فکری در حوزه تجسمی به ترتیب زیر دنبال نمود.

۱. هنرمندانی که تحت عنوان هنرمندان انقلاب، پژوهشی تجسمی را به موازات اندیشه اسلامی پیگیری می نمودند که فعالیت های آنها را می توان در سه گروه مورد مطالعه قرار داد (گودرزی، ۱۳۸۷): «اولین مسیر تحقیقی مبتنی بر ضرورت «هماهنگی قالب و محتوای اثر هنری» بود چنانکه هر اندیشه ای، قالب متناسب خود را می طلبد تا بتواند معنا در آن بدرستی تبلور یابد. بنابراین، گروهی از هنرمندان موسوم به هنرمندان انقلاب، نتیجه گرفتند که قالبهای موجود هنرهای تجسمی، قابلیت حمل نگرش دینی آنها را نداشته و باید قالبی متناسب آن اندیشه جست. لذا فعالیت های هنری خود را در این مسیر متمرکز نمودند؛ ۲. مسیر پژوهشی دیگری که هنرمندان انقلاب در سه دهه گذشته طی نمودند در مبنا با گروه اول توافق داشته و همانند آنها معتقد به هماهنگی بنیادین میان قالب و محتوای اثر هنری بوده اما تفاوت از آنجا

اول انقلاب نوعی خدمت، همراهی و تعهد اجتماعی دینی بود، در سالهای بعد و درواقع در دهه دوم انقلاب به این سو، پذیرش و مقبولیت در جامعه هنری به عنوان هنرمند برای او اصالت یافت (زنگی و دیگران، ۱۳۹۱، ص ۹۹).

جریان نقاشی دیواری انقلاب تا اواخر دهه شصت با همان حدت و شدت روزهای اولیه انقلاب، با تجلی باورهای مردمی ادامه یافت. ویژگیهای بیانی این آثار گرچه بلحاظ تکنولوژی فنی و زیباشناسی هنر دیواری معاصر، فقیر و توسعه نیافته بنظر می رسید، لکن همانند گذشته، مبانی و اصول نگرشی - بصری خود را با به گزینی از شیوه های بیانی مکاتب نقاشی و صورتهای جریان های هنری کشورهایی با وضعیت مشابه انقلاب ایران، در اشکال هنری به نمایش می گذاشت^۱. قبل از بلند شدن زمزمه های مذاکرات برای پایان جنگ، هنرمندان انقلاب پیش تر در مصاف با شعار و شعور خود به نتایج ارزشمندی رسیده بودند. نتایج مهمی که شاید می توانست با برنامه ریزی و توجه به گذشته هنر ایران، بارقه هایی از آنچه در رویا بدنبالش هستیم را برایمان به ارمغان بیاورد. گرچه منتقدین یکسو نگر و مغرض و حاشیه نویسان تاریخ معاصر ایران آگاهانه و یا ناآگاهانه همیشه سعی در کتمان حقیقت، «هنر

۱. برای اطلاعات بیشتر ر. ک: خیال شرقی؛ شماره سوم: کتاب تخصصی هنرهای تجسمی، پژوهش، گفتگو، نقد و گزارش علمی، به اهتمام دکتر مصطفی گودرزی.



تصویر ۲۰. نقاشی دیواری بعد از انقلاب، مآخذ تصویر: زنگی و دیگران، ص ۹۲.

این هنر باید حلقه های گمشده ای را پیدا نمود که در فاصله حدود چهارصد سال در انحرافات سلاقی فردی مفقود شده و در غبار جلوه های بصری هنر غرب پنهان شده اند.^۱

۲. گروه دیگری از هنرمندان که باید جریان حاکم در حوزه تجسمی محسوب نمود؛ متعلق به جریان فکری است که خود را وارث تجربیات هنرمندان گذشته می داند. بنابراین، فارغ از هر تعهدی خود را در جریان پر تلاطم و پر از فراز و نشیب تحولات جهانی قرار داده و پیروی از نگرش، قالب، شیوه اجرا، نحوه بیان و گاهاً موضوع، از حرکت های آوانگارد و پیشرو در جهان را آگاهانه و ناآگاهانه سرلوحه فعالیت های هنری خود قرار داده اند.

نقاشی دیواری در شهر تهران

در ایران نیز کشیدن تصویر بر دیوارها سابقه ای طولانی دارد: از حجاری های به جای مانده بر دیوارهای سنگی کاخ ها، نقاشی ها و کاشیکاری های زمان صفویه و قاجاریه تا نقاشی ها بر نماهای شهری امروز. دیوارهای شهر تهران هم از سال ها پیش فرصت بوده برای هنرنمایی. با آمدن و یا تشکیل شرکت های بزرگ تبلیغاتی دیوارهای بیرونی خانه های تهران در زمان پهلوی دوم مکانی شده

شروع می شد که گروه فوق بر خلاف گروه اول ماهیتی فرامکانی و فرازمانی برای اسلام قائل بوده و جوهره آن را مبرا از نسبت های کمی و کیفی دنیوی دانسته و با توجه به همین مبنا، مسیر متفاوتی را برای پژوهش هنری خود قائل بودند. بدین ترتیب که انسان وارث تمامی تجربیات انسانی است بنابراین هر فرم هنری و هر شیوه ای از هنر می تواند مانند زبان در ترجمان اندیشه بکار آید و ناکارآمدی های ابتدایی زبان در بیان ظرایف و دقایق اندیشه پس از اشراف بر قابلیت ها و استعداد های زبان قابل حل می باشد؛^۳ مسیر سومی که در این دوره مورد توجه هنرمندان انقلاب قرار گرفت. نگاهی بود که بر آثار نگارگری گذشته ایرانی (اعم از بخش تذهیب، تشعیر و تصویرگری) متمرکز شده بود. این دسته از هنرمندان ضمن اعتقاد به اصل هماهنگی میان فرم و محتوا، بر این باورند که نیازی به جستجو برای یافتن قالب تازه نبوده، و مسیر فوق قبلا تجربه شده و اصول و مبانی فرم متناسب با معارف اسلامی توسط هنرمندان نگارگر تبیین و تدوین گردیده است. بنابراین اصل جستجوگری خود را معطوف به قابلیت های بیانی و کیفیات مستتر در آثار فوق نموده بودند. لذا از نظر آنها برای بازشناسی اصول و مبانی

۱. برای اطلاعات بیشتر ر. ک: خیال شرقی؛ شماره سوم: کتاب تخصصی هنرهای تجسمی، پژوهش، گفتگو، نقد و گزارش علمی، به اهتمام دکتر مصطفی گودرزی.

بودند برای تبلیغات تجاری محصولات و کالاهای عمدتاً وارداتی. در زمان انقلاب و چندسالی بعد از آن، این دیوارها به محلی برای شعارنویسی و تصویر و نقل قول شخصیت‌ها به ویژه در زمان جنگ و یا انتخابات شدند.^۱ در این سال‌ها هنر مردمی هم به روی دیوارها و میدان‌ها آمد و به تدریج تهرانی‌ها شاهد نقاشی‌های دیواری بزرگی و نقش برجسته‌هایی بودند که گروهی از مردم را به تصویر می‌کشید. حتی می‌توان گفت که آمدن مجسمه‌های نو به خیابان‌ها و میدان‌ها از همین راه شروع شد. شیوه و شکل و شمایل این نقاشی‌ها اغلب بومی نبود و بیشتر از نقاشی‌های شیوه رئالیسم سوسیالیستی شوروی سابق و نیز نقاشان چپ‌گرای مکزیک الهام می‌گرفت که به هدف تبلیغات ایدئولوژیک نقاشی می‌شد. در سال‌های بعد نیز نقاشانی که با نهاد «حوزه هنری» وابسته به سازمان تبلیغات اسلامی همکاری می‌کردند، نمونه دیگری از این زنان و مردان و تصاویری از حوادث انقلاب را باز با همین شیوه ولی با شمایی اسلامی در سطح شهر نقاشی کردند. تا دهه هفتاد خورشیدی علاوه بر حوزه هنری، چندین سازمان تبلیغات متولی نقاشی دیواری در تهران بودند از وزارت ارشاد گرفته تا سازمان تبلیغات جنگ و وزارت ارشاد، و همین‌طور «بنیاد شهید» که با نقاشی «شهدای جنگ» بر دیوارها سعی در پاسداشت راه آنها را داشت. پس از پایان جنگ و در سال‌های دهه ۷۰ و ۸۰ شمسی شهرداری‌ها شروع به زیباسازی شهرها کردند، و مجسمه‌ها و نقش‌هایی را برای خیابان‌ها و میدان‌های شهر در نظر گرفتند. کاری که پیشتر برای یک جامعه درگیر انقلاب و جنگ، تجملی، غیرضروری و حتی ممنوع به نظر می‌رسید. از این سال‌ها به بعد تنوع بیشتری در نقاشی‌های دیواری تهران به چشم می‌خورد و استعدادهای زیادی در این زمینه خودنمایی کرد. یکی از این

استعدادها مهدی قدی‌نلو نقاش دیواری جوانی است که چندسالی است دیوارهای تهران را تبدیل به نمایشگاه بزرگی از کارهای خود کرده است.

نقاشی دیواری و زیبایی شناخت شهر

در طراحی شهری و مدیریت نظام بصری شهری، اعتقاد بر اینست که، هر فضایی توسط عناصر محدودکننده و مستقر در آن قابل شناسایی بوده و کیفیت آن تابع عناصر متشکله آن و ارتباط این عناصر با هم است، هر چند فضا اثری بیش از عناصر فیزیکی که آن را تعریف کرده اند دارد (پاکزاد، ۱۳۸۸، ص ۹-۸۷). از میان اجزاء و عناصر تشکیل دهنده فضای شهری از جمله کف، بدنه، سقف و عناصر مستقر در فضا، جداره‌ها به عنوان عناصر عمودی محدودکننده و تعریف کننده فضاهای شهری از جمله میادین و خیابانها (پاکزاد ۱۳۸۸، ص ۹-۸۷)، اولین چیزهایی هستند که در فضای شهری توجه هر کسی را به خود جلب می نمایند (Romana, ۲۰۰۹, ۴-۷۳ P).

در بررسی نحوه طراحی جداره‌ها توسط نظریه پردازان شهرسازی به نکات مختلفی اشاره شده است که در این میان می توان به دو اصل اساسی زیبایی شناختی و خوانایی اشاره نمود (بنتلی و همکاران ۱۳۸۹، تیبالدز ۱۳۸۷، پامیر ۱۳۸۹، گروتز ۱۳۸۶). هر یک از این دو اصل به نوبه خود حائز اهمیت بوده و مستقل از یکدیگر می باشند (Taylor, ۲۰۰۹, ۱۹۲ P)، هرچند می توان آنها را به طور همزمان نیز فراهم نمود. اهمیت توجه به این دو اصل از آنروست که با توجه به نوع فعالیتی که در فضای شهری صورت می گیرد، اعم از اجباری و یا اختیاری، می توان مردمی که در شهر تردد می کنند را به دو گروه عمده تقسیم نمود. توجه به این نکته الزامی است که این فعالیت ها با یکدیگر عجین بوده و فعالیت های روزمره معمولاً ترکیبی از هر دوی آنهاست (گل، ۱۳۸۷، ص ۸-۳).



فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۷۷

بر طبق مطالب فوق، یک عده افرادی هستند که به قصد تفریح وارد فضاهای شهری می شوند و به دنبال کسب تجربه ای لذت بخش از فضا هستند. برای این گروه معنای تفریح در واقع یک تجربه احساسی و لذت بخش است که با تمایل افراد در هنگام فراغت به آنها دست می دهد (مجنونیان، ۱۶، ص ۱۳۷۴). لذا از آنجا که تجربه لذت توسط کلیه حواس صورت می گیرد و یکی از این حواس حس باصره است که بعنوان رشد یافته ترین حس در انسان، نقش قابل توجهی در احساس لذت انسان از فضای شهری دارد، زیبایی های بصری برای این گروه حائز اهمیت می باشد:

۱. از طرفی افرادی مانند «لنگ» زیبایی بصری را جزو نیازهای انسان دانسته (پاکزاد، ۱۳۸۸، ص ۳۹) و «کامپلوسیت» زیبایی های کالبد شهر را موجب حس غرور و افتخار مردم آن شهر می داند (شماعی، ۱۳۸۹، ص ۱۶۹)؛ و

۲. گروه دوم، افرادی هستند که به قصد انجام فعالیت های اجباری وارد فضای شهری می شوند و معمولاً دارای زمان کافی نبوده و به دنبال اهداف خود هستند. این افراد واقعاً به اشیاء نگاه نمی کنند بلکه تنها میزانی از آن را می بینند تا حدی که تشخیص دهند این اشیاء به کدام نوع یا گروه تعلق دارند و سپس از آنها می گذرند (Taylor, ۲۰۰۹, P. ۱۹۴) که به همین جهت خوانایی فضا برای این افراد اهمیت ویژه ای می یابد.

بر اساس دیدگاه «لینچ» که در کتاب «سیمای شهر» آمده است، جداره های شهری در صورت خوانا بودن می توانند به مسیریابی و ایجاد تصویر ذهنی از شهر در ذهن شهروندان کمک نماید (لینچ، ۱۳۸۷)، هرچند در خوانایی فضاهای شهری عوامل مختلفی نقش دارند که لینچ آنها را در ۵ گروه «لبه ها، نشانه ها، محله ها، گره ها و راه ها» دسته بندی نموده است (لینچ، ۱۳۸۷). از طرفی خوانایی جداره صرفاً به دلیل زیبایی نمی باشد. به عنوان مثال تاریخی یا نوساز بودن ساختمان های یک جداره نیز ممکن

است در ذهن افراد نقش ببندد (لینچ، ۱۳۸۷). از طرفی اینگونه استنباط می شود که خوانایی جداره ها به همراه سایر پارامترهای خوانایی می تواند موجب کاهش فشار روانی محیط شده و در نتیجه در کاهش عواقب آن از جمله بیماری های جسمی و روحی (مک اندرو، ۱۳۸۷، ص ۱۱۴) و حتی کناره گیری های اجتماعی مؤثر باشد (مک اندرو، ۱۳۸۷، ص ۲۲۹). چرا که فشار روانی محیط در برخی موارد ناشی از بار بیش از حد محیطی است که فراتر از ظرفیت های محدود توجه فرد بوده و منجر به برانگیختگی بیش از حد و خستگی ذهنی افراد می گردد. بر طبق الگوی ظرفیت توجه کاهنمن همه فعالیت هایی که به توجه فعال نیاز دارند اندازه ظرفیت پردازش مرکزی ذهن را محدود می نمایند. بار محرک های شدید و غیرقابل پیش بینی (مک اندرو، ۱۳۸۷، ص ۲۵۱) و نیز پیچیدگی های محیطی (مک اندرو، ۱۳۸۷، ص ۷۹) توجه بیشتری را طلب نموده و ظرفیت در دسترس ذهن را محدود می نماید؛ بنابراین تکالیف مشکل و ناآشنایی که به توجه زیادی نیاز دارند با افزایش سطح برانگیختگی دچار مشکل می شوند (مک اندرو، ۱۳۸۷، ص ۲۵۱). همچنین پیش بینی ناپذیری و کنترل ناپذیری تصور محیطی نیز که شخص را به حالت درمانده و ناتوان در انطباق با محیط رها می سازد می تواند منجر به فشار روانی محیط گردد (مک اندرو، ۱۳۸۷، ص ۱۱۴). برانگیختگی و تسلط همچنین بر تعیین واکنش هیجانی افراد مؤثر می باشند.

بر اساس «نظریه سه عاملی هیجان» که توسط روانشناسان محیطی «آلبرت محرابیان» و «جیمز ای راسل» عنوان گردیده است، سه بعد در تعیین واکنش هیجانی افراد و کیفیت عاطفی محیط بالاخص در حوزه ادراک نقاشی های دیواری و دیوارنگاشتها نقش دارند که عبارتند از:

۱. «بعد خوشایندی- ناخوشایندی»؛ که نشانگر مقدار احساس شادی، رضایتمندی و خرسندی در مقابل ناراحتی، نارضایتی و ناخرسندی فرد است.

خوشایندی-
ناخوشایندی



تسلط - فرمانبرداری

برانگیختگی-
آرمیدگی



نمودار ۱. نقش دیوارنگاشتها در ابعاد زیبایی شناختی - ادراکی منظر شهری؛ مآخذ:
نگارنده.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۷۹

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

«طراحی شهری» یک فرآیند خلاق است که با استفاده از قابلیت‌های رشته‌ها و تخصص‌های مختلف منجمله هنرهای بصری و گرافیکی برای خلق محیط‌های زیبا و دلنشین بکار گرفته می‌شود. بنابراین طراحان شهر باید کل‌نگر باشند و در راستای گردآوری متخصصان و کارشناسان در زمینه‌های مختلف هنری برای ایجاد یک طرح شهرسازی موفق عمل کنند. لذا با توجه به نحوه درک محیط توسط حس بینایی در انسان و نیاز به درک سریع کلیت فضا توسط افراد، استفاده از نظامی ساده که به راحتی قابل درک بوده و خاص یک فضای شهری باشد، برای کلیت طراحی جداره و اعمال نظامی پیچیده‌تر در جزئیات هر یک از نماها که موجب خوانایی تک‌تک آنها شده و از یکنواختی جداره می‌کاهد، در قالب نظم کلی جداره از طریق نقاشی دیواری و دیوارنگاشتها مناسب به نظر می‌رسد. بدین طریق می‌توان دو کیفیت زیبایی شناختی و مدیریت بصری را به طور همزمان در جداره تأمین نمود. استفاده مناسب از این دو پارامتر بر حس

۲. «بعد تسلط - فرمانبرداری»؛ که نشانگر حدی است که در یک طرف آن شخص در محیط احساس محدود، مرعوب یا کنترل شدن از طرف دیگران را دارد.

۳. «بعد برانگیختگی - آرمیدگی»؛ به صورت ترکیبی از فعالیت (هیجانی در مقابل غیر هیجانی) و هشیاری (بیداری کامل در مقابل خواب آلودگی) در نظر گرفته می‌شود. نمرات برانگیختگی در این بعد وقتی بالا خواهد بود که هم فعالیت و هم هشیاری بالا باشند، وقتی در حد متوسطند که یکی بالا و دیگری پایین باشد و زمانی پایین هستند که احساسات فعالیت و احساسات هشیاری هر دو پایین باشند. هر کدام از این ابعاد مستقل از یکدیگرند، بنابراین ممکن است احساسات مربوط به یک بعد کاملاً تغییر کند در حالی که احساسات ابعاد دیگر همانگونه باقی باشد. ترکیبات متفاوت این سه بعد به تجارب هیجانی متفاوتی می‌انجامد. برای مثال احساسات خوشایندی و برانگیختگی پایین همراه با تسلط بالا به خستگی، احساس خوشایندی کم، برانگیختگی بالا و تسلط پایین به اضطراب منجر می‌شود (مک اندرو، ۱۳۸۷، ص ۷۷).

مکان و هویت فضا، احساس رضایت شهروندان از فضای شهری خود، غرور شهروندی و حس تعلق به مکان تأثیر گذار خواهد بود. همچنین از آن جایی که ذات طراحی شهری و شهرسازی میان رشته‌ای است، ایجاب می‌کند که بسیاری اوقات شرکت‌های متخصص در طراحی شهری ترکیبی از تیم‌های معماران، معماران منظر و مهندسين و برنامه‌ریزان شهری و طراحان هنری و «گرافیست‌های شهری» باشند. از سویی دیگر، باید گفت که نقاشی و نقش برجسته دیواری در ایران قدمت زیادی دارد. آثار دوره هخامنشی در تخت جمشید و برخی آثار به دست آمده از دوره ساسانیان و نیز آثار پس از اسلام در دوره سلجوقیان و سامانیان و همچنین نقاشی‌های دیواری دوره صفویه در اصفهان و تزئینات دیواری ابنیه دوره قاجار تماماً حکایت از تبحر هنرمندان ایران و علاقه دولت‌های وقت نسبت به هنر شهری و دیوارنگاره‌های درون ساختمانی برای ایجاد فضای دلنشین و جذاب از یکسو و نمایش قدرت سیاسی و فرهنگی از سوی دیگر داشته است. نکته قابل توجه اینکه این آثار با بالاترین شیوه‌های هنرمندانه و بهترین کیفیت لازم اجرایی که حکایت از نبوغ و مهارت و تسلط هنرمندان آن زمان‌ها در استفاده از ابزارهای مناسب برای بیان مفاهیم و مضامین با به کارگیری نمادهای تصویری دوران خویش بوده است دارد، همچنین نشان دهنده شعور و درک هنری و فرهنگی بالای سفارش دهنده و خواهنده اثر می باشد چرا که هنگامی که توقع سفارش دهنده برای تولید یک اثر هنری ماندگار زیاد باشد هنرمند نیز متناسب با خواست او و به میزان هزینه کرد او اثری جذاب و هنرمندانه خلق خواهد نمود. اما در دوران معاصر بویژه پس از انقلاب، نقاشی‌های دیواری شهری به بیراهه رفتند. اگرچه در دوران دفاع مقدس این نقاشی‌ها که برگرفته از جامعه ملتهب درگیر جنگ بود اجتناب‌ناپذیر می‌نمود و با نگاه فرهنگی تازه‌ای که ریشه در انقلاب اسلامی داشت زاده شد ولی نتوانست به عنوان یک مکتب هنری مانند آنچه

در انقلاب مکزیک با هنرمندانی چون سیکه ایروس و ریورا به وجود آمده عمیق و هنری باشد. البته در این زمینه استثنائاتی هم وجود داشته است مثلاً ضرورت پرداختن به مضامین فرهنگ ایثار و شهادت که لازمه جامعه آن زمان بود حرکتی خودجوش در میان برخی هنرمندان انقلاب به وجود آورد که منتج به تعدادی محدود از نقاشی‌های دیواری گردید که ارزشمند بودند اما پس از آن بنیاد شهید و امور ایثارگران به عنوان متولی و سفارش دهنده، این مسئولیت را به عهده گرفت و به یک جریان دولتی نه چندان ساماندهی شده تبدیل نمود. از سوی دیگر شهرداری‌ها پس از پایان جنگ تحمیلی برای بازسازی و زیباسازی شهرها بویژه شهر تهران اقدام به نقاشی برخی دیوارها که جنبه تزئینی داشتند نمود، با این اندیشه که روحیه مردم تلطیف شود و نمای زیبایی نیز در شهر به وجود آید ولی این اقدام اصولاً هیچ انطباقی با طرح جامع شهر تهران نداشت زیرا روند توسعه شهر تهران با طرح جامع شهر تناسبی ندارد. همچنین این آثار که با الگو گرفتن از سازمان زیباسازی به متروها نیز ورود پیدا کرد هیچ تناسبی با معماری شهر تهران ندارد و براساس یک نقشه راه با برنامه از پیش طراحی شده که با فرهنگ و بافت شهری هماهنگی و همخوانی داشته باشد (بجز تعدادی اندک) نیز نبوده است و این رویه متأسفانه همچنان ادامه دارد و دلیل آن هم نبودن شورای متخصص دائمی است یا مسئول ثابتی که بداند برای یک برنامه بلندمدت ۲۰ ساله می‌تواند روی شهر تهران برنامه‌ریزی کند. متأسفانه مدیران به سرعت عوض می‌شوند و در دوران کوتاه مسئولیت خود برای ارائه بیلان کار به صورت سلیقه‌ای اقدام به اجرای یکسری کارهای غیرماندگار و مناسبی ننموده و بالطبع تعامل کمتری با هنرمندان و متخصصان خواهند داشت. سؤال اینجاست که چه الزامی وجود دارد که تمامی دیوارها و شهرها نقاشی شود؟ و اصولاً چرا سازمان زیباسازی و نواحی مختلف شهرداری

و همچنین سایر مسئولان مرتبط با فضای شهری اصرار بر انجام کارهای دیواری در تمام دیوارها را دارند؟ چه بسا بسیاری از دیوارها بهتر است دست نخورده و یا با یک رنگ ساده بسیار زیباتر و آرام تر شود. حتی اگر بپذیریم همین تعریف نادرست را از نقاشی دیواری در ایران که اصولاً تفاوت فاحشی دارد با تعریفی که تحت عنوان نقاشی دیواری در تاریخ هنر با آن آشنا هستیم و حتی گرافیک محیطی در جهان امروز، باز هم ضرورتی برای پرکردن دیوارها به شیوه های نازیبا و غیرهنری و ناهماهنگ با فضای شهری توسط نقاشی های نه چندان همسو با نیازهای جامعه شهری احساس نمی شود. نقاشی هنری والاست که در کنار بیان واقعیت ها وظیفه زنده نگه داشتن آرمان ها یک ملت را برعهده دارد. هنر نقاشی به خصوص نقاشی دیواری در جهان معاصر کارکردهای ارزشمندی دارد از این طریق یک هنرمند می تواند روشنگر و بیدارساز ارزش های خفته ای باشد که در برهه ای از زمان به وجود آمده و بیم آن می رود که به فراموشی سپرده شود. نحوه ارائه این آثار به ارتقای فرهنگ و بینش و آگاهی مخاطبان منجر می شود. این هنرمندان با نقش و نگارهایی که روی دیوار شهرها می آفرینند، ایثار و دفاع مقدس را با بهره گیری از هنر خود نشان می دهند. البته باید این را در نظر گرفت که اگر یک اثر هنری به زیبایی و مفهوم والایی آفریده شود، می تواند درک مخاطبان را از مفهوم والایی همچون ایثار و شهادت را افزایش داده و این مفهوم را در جامعه مخاطبان پویاسازی کند. هنرمندانی که در روزگار رشادت و فداکاری های رزمندگان حضور داشتند و یا اصلاً حضور نداشتند، نمی توانند نسبت به این مفهوم ایثار و شهادت بی تفاوت باشند، البته هنرمندان بسیاری آثار دیواری در این زمینه آفریده شده است. هنرمند این روش نقاشی می تواند اثری را به مخاطب ارائه دهد که ارزش ایثار را در دنیای مدرن امروز برای او زنده کند تا برای نسل جدید بیانگر رشادت ها و ایثارگری های رزمندگان آن

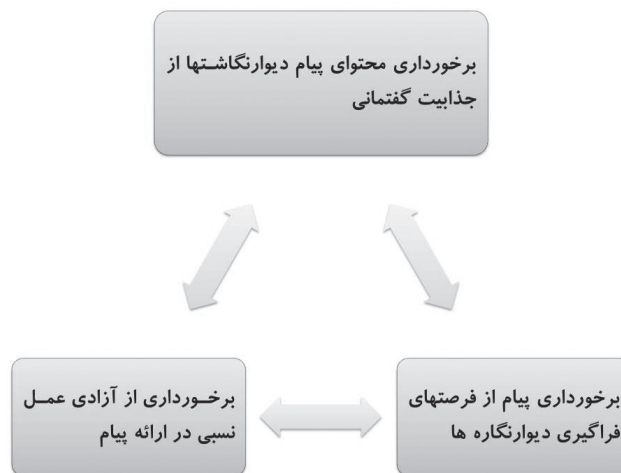
روزها باشد. از دید هنرمندی که ارائه دهنده یک مفهوم والاست، بازتاب داشته های ذهنی است که باید ماندگار شود و این هنر ابزاری است برای پایداری و توسعه ارزشها و فرهنگ ایثار به معنای کلی در جامعه ای است که خود دائم با این رشادت ها در ارتباط بوده و می باشد. مساله اساسی دیگری که برای هنرمندان عرصه نقاشی دیواری که مرتبط با مفهوم ایثار و شهادت هستند، تعهد نسبت به این مفهوم است. این هنرمندان برهه ای تاریخ این کشور را به تصویر می کشند که با ارائه اثری هنری و پرمحتوا می توانند اثری ماندگار از خود بر جای بگذارند. نقاشی های دیواری و نقش برجسته های سفالین و موزائیک و برخی مجسمه ها و یادمان های شهری که در تهران و بویژه شهرستان ها اجرا می شود هیچ سنخیتی با هنر ایران معاصر و پیشینه غنی فرهنگی هنری آن ندارد و چهره ای «جهان سومی» و توسعه نیافته را از شهر تهران ارائه می دهد و با توجه به اینکه بافت معماری شهری نابسامان است و به طور کلی مناظر شهری نازیباست و بخش هایی نیز بافت فرسوده دارد که اصولاً قابل بازسازی برای نقاشی دیواری نیست و الگوی شهرسازی نیز از یک طرح جامع پیروی نمی کند در نتیجه نقاشی های دیواری هم لزوماً با این فضای نامطلوب کنار آمده و انتظار می رود ساختمان ها و دیوارهای زشت را نقاشی های دیواری زیبا کند که این امر غیرممکن است.

در سالهای اخیر نیز جریانات رسمی حوزه تجسمی کشور، به دور از هیاهوی جنجالی و روشنفکرانه با حمایت های بخش های تبلیغاتی بنیاد شهید، بسیج های ادارات و نهادهای دولتی و مساجد منطقه با بزرگ کردن تصاویر شهدا بر روی دیوارهای شهر، تولد یافت، و فعالیتهای آن در سال های میانی دهه ۸۰ به اوج خود رسید. هواداران و نقاشان این جریان، با تاسیس شرکت ابتکار نور در این رابطه، فعالیتهای سازمان یافته خود را رسمیت داده و با توسعه آثارشان بر روی دیوارهای شهر، توانستند

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۸۱



نمودار ۲. ساختار ارتباطی - کنشی پیشنهادی برای ایفای نقش نقاشی دیواری ها در مدیریت نظام بصری منظر شهرها، مآخذ: ترسیم نگارنده.

موجود دیکته شده در رابطه با برخی عناصر بصری در نقاشی ها و یادمان های شهری کنار بیاییم باید تعداد بسیار محدود از دیوارهایی که فراتر از یک قاب مربع مستطیل ساده باشد که در رابطه ساختاری با دیوارهای اطراف و همجوار و حتی غیرهمسطح بوده، انتخاب شود و طرحی مناسب با همه ابعاد علمی و هنری استاندارد و تعریف شده در نقاشی شهری و گرافیک محیطی و سایر عوامل مؤثر در یک کار خوب دیواری اجرا شود. از جمله موارد مؤثر عبارتند از:

«فاصله، عمق میدان، ارتفاع، عناصر و عوامل محیط پیرامون، بافت و نمای ساختمان های مجاور، نسبت موضوعی نقاشی با سلیقه مردم آن منطقه، رعایت اصول زیباشناسانه معاصر، استفاده از مواد ماندگار و نیز در بردارنده هویت ایرانی اسلامی».

در مجموع به نظر می رسد لازم است یک بازنگری در آثار اجرا شده به عمل آید و نسبت به آنها آسیب شناسی جدی شده و با یک نظرسنجی کارشناسانه و حتی مردمی نسبت به بازخورد این آثار از نگاه مردم و زیرنظر یک شورای تخصصی ثابت حداقل برای ۱۰ سال آثار جدیدی طراحی و

چهره شهر را بصورت جدی متأثر سازند. تا جاییکه عموم هنرمندان و دست اندرکاران حوزه تجسمی و مبلمان شهری را وادار به موضع گیری در مقابل آنها کردند. موضع گیری منتقدین، کارشناسان و هنرمندان نسبت به جریان جدید، قبل از اینکه نقدی زیباشناسانه نسبت به آثار این جریان هنری باشد، نگاهی کاربردی و جامعه شناسانه به زیباسازی شهر و کیفیت ارتباط آثار با مخاطب خاص و عام بود. ناگفته نماند که این جریان نوپا با نگرشی اجتماعی، مذهبی - سیاسی می توانست به لحاظ نگرشی با جنبش هنر پاپ دهه ۷۰ و هنر نقاشی گرافیکی دهه ۸۰ در اروپا و امریکا، مورد مقایسه و بررسی قرار گیرد. برخورد غیرجدی، منفعلانه و عجولانه دست اندرکاران حوزه هنرهای تجسمی کشور با جریان فوق، (که توانسته بود با کارکرد تبلیغاتی خود به جریان غالب هنر شهری در سراسر کشور تبدیل گردد)، نه تنها کمکی به ساختار زیباشناسانه شهری نکرد بلکه با ارائه الگوهای بیگانه و ناآشنا با فرهنگ مخاطب عام به توسعه غیراصولی این هنر شهری یا هنر شهدا نیز کمک نمود. در بهترین شرایط اگر بخواهیم با همین فرهنگ

اجرا شود که در آن نکات زیر مورد توجه باشد. لذا سیاستها و راهکارهای زیر لازم بنظر می رسد:

۱. توجه به ارزشهای دینی و مذهبی در محتوا و فحوای نقاشی های دیواری شهرها؛

۲. پرهیز و جلوگیری از نقاشی دیواریهای ناخواسته خارج از عرف هویتی و ملی و بالاخص واندالیسم شهری؛

۳. موضوعات نقاشی ها می بایست موجب زیبایی فضای شهری گردیده و در شهروندان روحیه نشاط ایجاد نماید.

۴. نگاه شهروندان را نسبت به عناصر بصری تغییر دهد.

۵. در تثبیت تفکر و اندیشه های خاص مؤثر باشد.

۶. به تقویت هنجارها و رفتارهای درست اجتماعی کمک کند.

۷. از هنرمندان برجسته شناخته شده با سابقه انجام کارهای شهری و با نگاه جامع و کامل دعوت شود.

۸. سفارش دهنده بهترین و بالاترین آثار را با هزینه مورد نیاز انتظار داشته باشد و توقع و سطح خواسته خود را بالا ببرد.

۹. محیط پیرامون نقاشی دیواری به جذابیت و بیان تصویری کمک کند.

۱۰. عناصر اصلی دیوار و سازه و بنای مورد نقاشی در فضای نقاشی مورد استفاده قرار گیرد.

۱۱. عناصر تزئینی بیشتر مورد توجه قرار گیرد.

۱۲. به هویت تصویری و فرهنگ معاصر کشور توجه داشته باشد.

۱۳. به عمق نمایی با استفاده از سطوح غیرهمسطح ساختمان توجه داشته باشد.

۱۴. پرسپکتیو و سه بعدنمایی را در برخی از نقاشی ها مدنظر قرار دهد.

۱۵. محدودیتی برای استفاده از مصالح و متریال لازم برای ساخت و اجرای نقاشی و یادمان های شهری وجود نداشته باشد.

۱۶. برخی دیوارها بازسازی و برخی تعویض شود.

۱۷. در فرهنگ سازی نسبت به برخی مسائل

اجتماعی و فرهنگی مؤثر باشد.

۱۸. همچنین از نظر ساختاری و فنی نکات زیر می بایست در نقاشی های دیواری مورد توجه باشد.

۱۹. مخاطب را در فضای نقاشی وارد کند و او را با خود درگیر کند.

۲۰. در برخی از مکان ها از سطوح وسیع و فضاهای خالی بیشتر استفاده کند.

۲۱. روابط میان عناصر بصری شلوغ و غیرخوانا نباشد.

در پایان چند نکته زیبایی شناخت هم لازم به نظر می رسد:

«از فیگورهای انسانی به صورت دینامیک و پرتحرک استفاده کند، با بهترین مصالح و مواد اجرا شود. هنرمند طراح مسئولیت اجرای اثر را به عهده بگیرد. رویکرد سازمان زیباسازی و سایر سازمان های ذیربط

به سمت آثار ماندگار و در جهت هماهنگی با ذوق و سلیقه مردم و فضای شهری باشد و به طور کلی طراحی و اجرای تمامی آثار هنری که قرار است به صورت آزاد در معرض دید مردم در خیابان ها و انظار عمومی قرار گیرد می بایست با نهایت دقت و حساسیت انجام شود و برای انجام این مهم با توجه به موارد فوق نیاز به یک آئین نامه لازم الاجرا می باشد. نقاشی ها و یادمان های شهری می بایست به گونه ای اجرا شود که در آن افراط نشود لازم است برخی آثار که جنبه تبلیغاتی دارد در مکان هایی بخصوص مانند «بیلبردها» و یا دیوارهایی که با «بنر» قابل تعویض است انجام شود و پس از مدت کوتاهی تعویض گردد و نهایتاً لازم است به سمت انجام کارها و آثار ماندگار و با کیفیت و در شأن و سطح فرهنگ و هنر ایرانی رفت.»

منابع و کتاب شناسی

بحرینی، سید حسین (۱۳۷۷) فرآیند طراحی شهری، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

بنتلی، ای ین و همکاران (۱۳۸۹) محیط های پاسخده، ترجمه مصطفی بهزادفر، تهران، دانشگاه علم و صنعت ایران.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۸۳

بهرامی، محمد (۱۳۸۲) مجسمه‌های شهری و میادین تهران، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر.

بهزادفر، مصطفی و امیر شکیبامنش (زمستان ۱۳۸۷) جایگاه راهنمای طراحی در فرآیند طراحی شهری و نقش آنها در ارتقاء کیفیت فضای شهری، فصلنامه آرمانشهر، شماره ۱.

بیشارت، کیث (۱۳۸۹) گرافیک در ساخت و ساز، ترجمه سمانه قرایی، تهران، انتشارات خدمات فرهنگی پارسه نو.

پاکزاد، جهان‌شاه (۱۳۸۵) مبانی نظری و فرآیند طراحی شهری، انتشارات شهیدی.

پاکزاد، جهان‌شاه (۱۳۸۸) مبانی نظری و فرآیند طراحی شهری، تهران، شهیدی.

پامیر، سای (۱۳۸۹) آفرینش مرکز شهری سرزنده، ترجمه مصطفی بهزادفر و امیر شکیبامنش، تهران، دانشگاه علم و صنعت ایران.

پور اصغریان، مهتاب (۱۳۸۷) مجسمه سازی در فضاهای شهری، فصلنامه نگره، شماره ۷ و ۸ پورمند، حسنعلی و موسیوند، محسن (۱۳۹۰) مجسمه سازی در فضاهای شهری، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۴۴

تیبالدز، فرانسیس (۱۳۸۷) شهرهای انسان محور، ترجمه حسن علی لقایی و فیروزه جدلی، تهران، دانشگاه تهران.

جامعه مهندسان مشاور ایران، گروه شهرسازی (۱۳۸۶) استانداردهای برنامه‌ریزی و طراحی شهری، جلد اول، تهیه طرح و انواع طرح‌ها، چاپ اول، تهران حامد فامیل نوروزی، شهرام شریفی، آیلین شیدایی، شیدا فلاح (۱۳۹۴) ارزیابی گردشگری شهری با تاکید بر توسعه زیرساختهای گردشگری و رقابت پذیری شهری، موردپژوهی: کلانشهر تهران، نشریه مدیریت شهری، شماره ۳۹، تابستان ۱۳۹۴. حق‌شناس، مهدی (۱۳۹۰) بررسی نقوش انسانی اساطیر ایران و کاربرد آن در گرافیک محیطی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.

ذکاوت، کامران (پاییز ۱۳۸۶) اتخاذ تصمیمات راهبردی در چارچوب طراحی شهری عباس‌آباد تهران، فصلنامه آبادی شماره ۵۶

رابرت، کوان (۱۳۸۶) اسناد هدایت طراحی شهری، ترجمه کورش گلکار، انتشارات نقش پیراوش رضوانی نراقی، اشکان (۱۳۸۹) تهیه راهنمای طراحی شهری برای طراحی نمای ساختمان‌های نو در کنار جداره‌های با ارزش تاریخی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد طراحی شهری، دانشگاه تهران، تهران زنگی آبادی، علی و دیگران (۱۳۸۳) طراحی و برنامه ریزی مبلمان شهری، نشر شریعه توس، تهران.

زنگی، بهنام و دیگران (۱۳۹۱) بررسی موقعیت نقاشی دیواری بعد از انقلاب اسلامی در ایران، نگره، شماره ۲۴.

سعید نیا، احمد (۱۳۸۳) طراحی فضا و مبلمان شهری، انتشارات سازمان شهرداری ها و دهیاری های کشور، تهران.

سعیدی رضانی، نوید (۱۳۸۵) مجسمه ها هنر را به میان مردم می‌آورند، تهران، ویژه نامه نخستین سمپوزیوم بین المللی مجسمه سازی تهران. شانس، حمید (۱۳۸۵) کلیاتی در اصول و ضوابط مجسمه های شهری، نشریه مجسمه، تهران شماره ۴.

شماعی، علی؛ پوراحمد، احمد (۱۳۸۹) بهسازی و نوسازی شهری از دیدگاه علم جغرافیا، تهران، دانشگاه تهران.

صالحی، اسماعیل (۱۳۷۹) اهمیت فضاهای شهری در راهبری کنش های فرهنگی و مشارکتهای مردمی، نشر مؤسسه فرهنگ، هنر و ارتباطات، تهران. عبدالله‌زاده، اکبر و علی خیابانیان (خرداد ۱۳۸۶) لزوم فرایند در طراحی شهر، هفته نامه نقش نو فهیمی فر، اصغر (۱۳۷۰) از کلاسیسیسم تا مدرنیسم، تهران انتشارات شفق.

کامران ذکاوت (۱۳۸۰) پایداری هویت در محلات مسکونی، نشریه شهرداریها. کامران ذکاوت (۱۳۸۱) (طراحی شهری و تاکیدهای

محتوایی در نظام هدایت)، فصلنامه مدیریت شهری، شماره ۹.

کامران ذکاوت (۱۳۸۴) فرصت‌های توسعه مرکز شهر تهران (طراحی شهری اراضی عباس آباد)، انجمن صنفی مهندسان مشاور معمار و شهرساز- نشریه بن. کامران ذکاوت (۱۳۸۵) چارچوب استراتژیک مدیریت بصری شهر، فصلنامه آبادی شماره ۵۳، زمستان ۱۳۸۵

کامران ذکاوت، (۱۳۷۹) ضرورت حضور طراحی شهری در فرایند تهیه طرح جامع، نشریه صفه، دانشکده معماری و شهرسازی.

کرد، مهدیه (۱۳۹۰) کارکرد زیبایی شناسانه مجسمه های شهری، فصلنامه حرفه: هنرمند، شماره ۳۷.

کرامتی، محسن (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی، نشر مرکز، تهران.

کشمیرشکن، عبدالحمید (۱۳۷۳) بررسی رابطه هنرمند و مخاطب و جایگاه مخاطب در هنر معاصر، پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه تربیت مدرس.

کفشچیان مقدم (۱۳۸۳) بررسی ویژگیهای نقاشی دیواری، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۰.

گروتز، یورگن (۱۳۸۶) زیبایی شناسی در معماری، ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.

گل، یان (۱۳۸۷) زندگی در فضای میان ساختمان ها، ترجمه شیما شصتی، تهران، جهاد دانشگاهی.

گلکار، کورش، (۱۳۷۸) کندوکاوی در تعریف طراحی شهری، تهران مرکز مطالعه و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران.

لینچ، کوین (۱۳۸۷) سیمای شهر، ترجمه منوچهر مزینی، تهران، دانشگاه تهران.

مک اندرو، فرانسیس. تی (۱۳۸۷) روانشناسی محیطی، ترجمه غلامرضا محمودی، تهران، زرباف اصل.

مهندسین مشاوره پارهاس و همکاران (گروه مشاوران همکار) (۱۳۸۳) چارچوب طراحی شهری اراضی

عباس آباد. شرکت نوسازی عباس آباد.

وطن دوست، عبدالرسول و دیگران (۱۳۹۲) سیری در مبانی نظری بازسازی نقاشی دیواری های سنتی در ایران، نشریه باغ نظر، شماره ۲۷.

Appleyard, D., (1981) "Livable street", University of Cal. Press,

Ashfield,Massachusetts.

Cabe.(2003) "GUIDANCE ON -TALL BUILDINGS" London.

Catchpole, T.(2004) "TALL BUILDINGS -A NEW ERA" London, Design Quarterly Spring2004 Lssue 90. Urban

City Council. (2005) "PLYMOUTH TALL BUILDINGS STRATEGY"

City of SanFransisco ,(1986) "URBAN DSIGN PLAN SANFRANSISCO

Cochrane ,A.(2005) "STRATEGIC URBAN LIGHTING -PLACEMAKING IN THE 24 HOUR CITY"LONDON.

Cowan ,R.(2005), the dictionary of Urbanism, streetwise press London

Dodson, H.Asla,Dodson Associates. (2004) "URBAN VIEWSHED"

Essex Planning Officers Association.(1997)"THE ESSEX DESIGN

Garrow ,P. (1987) "URBAN ECOLOGY AND DESIGN" California.

Gindrouz et al, Urban Design Associates, (2003), "the urban design hand book", "techniques and working methods". New York

GUIDE"

London

London, Urban Design Quarterly Spring2004 Lssue 90.

Lynch ,K. (1990) "CITY SENSE CITY DE-

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۸۵

SIGN” ,edited by: Banerjee ,T. and Southworth ,M ,Cambridge , Massachusettes ,London ,England

Lynch ,K.(1976)”MANAGING THE SENSE OF A REGION” the MIT

Lynch, K .(1960) “THE IMAGE OF THE CITY” ,Massachusetts Institute of Technology Cambridge ,Massachusettes ,and London ,England

Lynch,K.(1980)”CITY DESIGN” What It Is and How It Might Be Taught” Urban Design International .Vol.1/No.2/

Moughtin, cliff and others, (1999), Urban design methods and techniques

N.Taylor (2009), Legibility and Aesthetics in Urban Design, Journal of Urban Deisgn, Vol. 14, No. 2, 189-202.

Nicolaou,L. (2004) “VIEWING TALL BUILDINGS IN LONDON”

P. Romana (2009), Urban Aesthetics: Emergence and Development, Theoretical and Empirical Researches in Urban management, Vol. 12, No. 3, 73-78.

Rainer Mayerhofer, (2007), Methodology of Urban Design,aesopo5 vienna

Urban design guide line: old Conway design overlay district, part three, draft: revised april12,2007

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۱ زمستان ۹۴
No.41 Winter 2015

۱۸۶