مطالعات طرح ۱

موزه و باغ موزه کرد

با رویکرد فرهنگی

گروه مدرن و پست مدرن

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه آزاد اسلامی

واحد علوم و تحقیقات ایلام

مطالعات کارشناسی ارشد مهندسی معماری(M.A)

عنوان:

موزه و باغ موزه کرد با رویکرد فرهنگی

استاد راهنما:

دکتر مجتبی نورالهی

نگارش:

گروه مدرن و پست مدرن

زمستان ۱۳۹۳

سپاسگزاری :

سپاس و ستایش خدای را که علم را به بشر آموخت تا در سایه دانائی، توانایی رشد و پیشرفت و تعالی را بدست آورد و هر دست آوردی را شکرگزاری نماید. ستایش و سپاس از آن خدای است که قدردانی و سپاس از خلق خود را نوعی شکرگزاری خود می‌داند لذا ما بندگان حقیر بر خود واجب می‌دانیم از استاد محترم ،دوستان و به خصوص خانواده های گرانمایه مان که ما را در رسیدن به اهداف عالیه تحصیلی و در تهیه این پروژه کمک و یاری رساندند تشکر و قدردانی نماییم

تقدیم به:

بهانه های زنده بودنم

پدر و مادر عزیزم

همسرم مهربانم

و میوه دلم

فهرست

فصل اول:مروری برکلیات

بخش اول:موزه

۱-۱تعریف موزه ۲۲

۱-۲تقسیم‌بندی کشورها از نظر موزه‌ها ۲۳

۱-۳تعریف محتوایی موزه ۲٤

۱-۳-۱تعریف لغوی موزه ۲۵

۱-۳-۲تعریف موزه در فرهنگ لغت معین ۲۵

۱-۳-۳تعریف موزه در لغت‌نامه دهخدا ۲٦

۱-۳-٤تعریف موزه در فرهنگ لغت‌نامه عمید ۲٦

۱-۳-۵تعریف اصطلاحی موزه ۲۷

۱-٤موزه در بینش اسلامی ۲۸

۱-۵طبقه بندی وانواع موزه ها ۲۹

۱-۵-۱موزه های تاریخی ۳۰

۱-۵-۲موزه های باستان شناسی ۳۱

۱-۵-۳موزه های مردم شناسی ۳۱

۱-۵-٤موزه های هنری ۳۲

۱-۵-۵موزه های علمی ۳۳

۱-۵-٦موزه های علوم کاربردی ۳۵

۱-۵-۷موزه مجازی (virtualmuseum) ۳۵

۱-۵-۸موزه‌های منطقه‌ای ۳۶
۱-۵-۹موزه‌های فضای آزاد ۳۷
۱-۵-۱۰بناهای تبدیل شده به موزه ۳۷
۱-٦خصوصیات فیزیکی ساختمان موزه با عملکرد صحیح ٤۰
۱-۷تاریخچه موزه در جهان ٤۱
۱-۸تاریخچه موزه در ایران ٤۳
۱-۸-۱موزه همایونی ٤٥
۱-۸-۲ موزه ملی ٤۷
۱-۸-۳موزه دانشکده افسری ٤۷
۱-۸-٤موزه هنر و صنایع ٤۷
۱-۸-٥موزه مردم شناسی تهران ٤۷
۱-۸-٦موزه های بقاع متبرکه ٤۸
۱-۸-۷تاسیس موزه ایران باستان ٤۸
بخش دوم:باغ موزه
۱-۹ شناخت باغ ایرانی ٤۹
۱-۹-۱شناخت عمومی-وجه تسمیه تاریخی ٤۹
۱-۹-۲ سیر تاریخی باغسازی در ایران ٥۱
۱-۹-۲-۱باغ سلطنتی پاسارگاد- نخستین نمونه باغ سازی ایران ٥۱
۱-۹-۲-۲باغ سازی هخامنشیان در زمان جانشینان کوروش ٥٤
۱-۹-۲-۳باغ ایرانی در دوره ساسانی ٥٥

۱-۱۰باغ سازی ایران در دوره اسلامی..... ۵۷
۱-۱۰-۱باغ های تیموری از تیمور تا بابر..... ۵۹
۱-۱۰-۲ هنر باغ سازی ایرانیان در عصر صفوی..... ٦۳
۱-۱۰-۲-۱باغ های صفوی در حاشیه دریای مازندران..... ٦٦
۱-۱۰-۳باغ سازی در دوران پس از صفویه تا اواخر قاجار..... ٦۷
۱-۱۰-۳-۱باغ ارم..... ٦۸
۱-۱۰-۳-۲باغ فین (باغ شاه) کاشان..... ٦۹
۱-۱۰-۳-۳باغ دولت آباد – یزد..... ۷۱
۱-۱۰-٤باغ شاه..... ۷۲
۱-۱۰-۵ کاخ صاحبقرانیه..... ۷۳
۱-۱۰-٦ قصر قاجار..... ۷٤
۱-۱۱باغسازی ایران در زمان پهلوی اول به روایت دونالد ویلبر..... ۷٤
۱-۱۲مختصری از تاریخ باغسازی در برخی نقاط دنیا،خصوصا اروپا..... ۷٦
۱-۱۲-۱سبک باغ سازی در ایتالیا..... ۷۸
۱-۱۲-۲سبک های باغ سازی در فرانسه..... ۸۰
۱-۱۲-۳باغ ورسای..... ۸۲
۱-۱۲-٤سبک باغ سازی در انگلستان..... ۸۳
۱-۱۲-۵سبک باغ سازی در آلمان..... ۸٤
۱-۱۳باغ موزه..... ۸۵
۱-۱۳-۱مفهوم باغ موزه..... ۸٦

۱-۱۳-۲فعالیتهای باغ موزه..... ۸٦
۱-۱۳-۳طبقه بندی باغ موزه..... ۸۷
۱-۱۳-٤تاریخچه باغ موزه در جهان..... ۸۸
۱-۱۳-۵تاریخچه باغ موزه در ایران..... ۸۸
فصل دوم:مروری بر ادبیات موضوع
بخش اول:موزه
۲-۱مقدمه..... ۹۱
۲-۲انسان، طبیعت و معماری..... ۹۲
۲-۳مبانی نظری چیست؟..... ۹٤
۲-۳-۱مبانی نظری معماری..... ۹٤
۲-۳-۲تعریف مبانی نظری عام معماری..... ۹۵
۲-٤فرهنگ..... ۹٦
۲-٤-۱حفظ و پیشبردارزش‌های فرهنگی..... ۹٦
۲-٤-۲معماری و فرهنگ..... ۹۷
۲-۵مبانی ادراک..... ۹۸
۲-۵-۱اصول انتقال پیام ها..... ۹۸
۲-۵-۲فرهنگ وسبک..... ۹۹
۲-۵-۳فرم وفرهنگ..... ۱۰۰
۲-٦موازین طراحی موزه..... ۱۰۱

۲-٦-۱آشنایی با طراحی موزه ها و گالریهای آثار هنری..... ۱۰۱
۲-٦-۲ترویج و تبلیغ..... ۱۰۳
۲-٦-۳حجم..... ۱۰٤
۲-٦-٤فضای واقعا عمومی..... ۱۰٤
۲-۷نکات حائز اهمیت در طراحی موزه..... ۱۰۵
۲-۸نقش موزه ها..... ۱۰٦
۲-۹نقش موزه ها در توسعه فرهنگی..... ۱۰۸
۲-۱۰معماری موزه..... ۱۰۹
۲-۱۱تئوری های جدید موزه سازی..... ۱۱۰
۲-۱۲شناخت کارکرد و معماری فضای موزه..... ۱۱۱
۲-۱۳عملکرد موزه..... ۱۱۳
۲-۱٤نقش و عملکرد اجتماعی موزه..... ۱۱۵
۲-۱۵خدمات اجتماعی موزه..... ۱۱٦
۲-۱٦شناخت میراث و ارزشهای فرهنگی..... ۱۱٦
۲-۱۷شناخت مخاطبان موزه..... ۱۱۷
۲-۱۸ساختار علمی و مجموعه موزه..... ۱۱۸
۲-۱۹گردش سیاست فرهنگی موزه ها..... ۱۲۱
۲-۲۰آموزش در موزه ها..... ۱۲۳
۲-۲۱فضای فیزیکی موزه..... ۱۲۳
۲-۲۲محل و ساختمان موزه..... ۱۲٤

۲-۲۳ویژگیهای ساختمانی موزه..... ۱۲۵
۲-۲٤زیبایی شناسی موزه..... ۱۲۵
بخش دوم:باغ موزه
۲-۲۵معماری در باغ موزه..... ۱۲٦
۲-۲٦حرکت در باغ موزه..... ۱۲٦
۲-۲۷تقسیم فضایی در باغ موزه..... ۱۲۷
۲-۲۸عرصه بندی فضاهای باغ موزه..... ۱۲۷
۲-۲۹مدارهای گردش اجباری و اختیاری..... ۱۲۸
۲-۳۰ همخوانی فضا سازی با نوع باغ موزه ۱۲۹
۲-۳۱سالنهای نمایش..... ۱۳۰
۲-۳۱-۱ابعاد، اندازه و شکل و نیازهای سالنهای نمایش..... ۱۳۰
۲-۳۱-۲جعبه آینه های باغ موزه..... ۱۳۱
۲-۳۱-۲-۱نور در مورد جعبه آینه ها..... ۱۳۱
۲-۳۱-۲-۲راحتی بازدید کننده در مقابل جعبه آینه ها..... ۱۳۲
۲-۳۱-۳نحوه نمایش..... ۱۳۲
۲-۳۱-٤دید..... ۱۳۲
۲-۳۱-۵نور..... ۱۳۳
۲-۳۱-٦جعبه نمایش..... ۱۳۳
۲-۳۱-۷برچسبها و پانلهای توضیحی..... ۱۳۳
۲-۳۱-۸امنیت آثار..... ۱۳٤

۲-۳۱-۸-۱روشها ۱۳٤
۲-۳۱-۸-۲خسارت ۱۳۵
۲-۳۱-۸-۳ورودی و خروجی ۱۳۵
۲-۳۱-۸-٤آتش سوزی ۱۳۵
۲-۳۲کنترلهای محیطی و نگهداری آثار ۱۳٦
۲-۳۲-۱پوسیدگی ۱۳٦
۲-۳۲-۲دما و رطوبت ۱۳٦
۲-۳۲-۳عناصر زیان آور در هوا ۱۳٦
۲-۳۲-٤نور ۱۳٦
۲-۳۲-۵حشرات ۱۳۷
فصل سوم:نمونه موردی
۳-۱بخش اول :نمونه های داخلی ۱۳۹
۳-۱-۱موزه خلیج فارس ۱۳۹
۳-۱-۲فرهنگسرای نیاوران ۱٤۵
۳-۱-۳موزه هنرهای معاصر تهران ۱٤۸
۲-۱-٤باغ موزه قصر ۱۵۲
۳-۲بررسی نمونه های خارجی ۱۷۳
۳-۲-۱موزه‌ی مردم‌شناسی «که برَنلی»-ژان نوول ۱۷۳
۳-۲-۲موزه ی« بوردا»-ریچارد مه یر ۱۷۷
۳-۲-۳موزه یهود ۱۸۰

۳-۲-٤موزه پل کله ۱۸۵

فصل چهارم:تحلیل سایت

٤-۱مقدمه ۱۹۰

٤-۲تحلیل سایت ۱۹۱

٤-۳موقعیت شهری سایت ۱۹۱

٤-٤توپو گرافی ۱۹۲

٤-٤-۱جهت شیب سایت ۱۹٤

٤-٥تابش خورشید ۱۹٤

٤-٦جهت باد ۱۹٥

٤-۷دسترسی به سایت ۱۹٦

٤-۷-۱دسترسی شماره ۱به سایت ۱۹۷

٤-۷-۲دسترسی شماره ۲به سایت ۱۹۸

٤-۸آلودگی صوتی ۱۹۹

٤-۹همجواریهای سایت ۱۹۹

٤-۹-۱همجواری با پارک چغاسبز و کوثر ۲۰۰

٤-۹-۲همجواری با تپه نورالشهدا ۲۰٤

٤-۹-۳همجواری با دهکده المپیک ۲۰٤

٤-۱۰دید و منظر از سایت به اطراف ۲۰٥

٤-۱۱آلترناتیوهای طراحی ۲۰۷

٤-۱۱-۱آلترناتیو شماره یک ۲۰۸

٤-١١-٢آلترناتیو شماره دو ٢٠٨

فصل پنجم:جغرافیا و فرهنگ ایلام

بخش اول:جغرافیا

٥-١پیشینه تاریخی منطقه ایلام ٢١٠

٥-٢تقسیمات سیاسی ٢١١

٥-٣موقعیت جغرافیایی استان ایلام ٢١٤

٥-٤ناهمواییها ٢١٤

٥-٥مشخصات اقلیمی و آب و هوایی استان ایلام ٢١٤

٥-٥-١پوشش گیاهی استان ایلام ٢١٥

٥-٥-١-١جنگلها، درختچه‌ها و درختان ٢١٥

٥-٥-١-٢ گیاهان طبی ٢١٦

٥-٥-١-٣ مراتع و چراگاهها ٢١٦

٥-٦سوانح طبیعی ٢١٦

٥-٧موقعیت جغرافیایی و شرایط آب و هوایی ٢١٩

٥-٧-١دما و رطوبت هوا ٢٢١

٥-٧-٢بارندگی ٢٢٦

٥-٧-٣تابش آفتاب ٢٣١

٥-٨تجزیه و تحلیل عوامل اقلیمی ٢٣٢

٥-٨-١جدول بیوکلیماتیک و بیوکلیماتیک ساختمانی ٢٣٢

۵-۸-۲احکام جهت گیری ساختمان در رابطه با مسائل اقلیمی..... ۲۳۵

بخش دوم:فرهنگ

۵-۹گذشته وهویت تاریخی نژاد ایرانی کردها..... ۲٤٤

۵-۱۰پیشینه واژه کرد..... ۲٤۸

۵-۱۱ تاریخ کردها..... ۲۵۱

۵-۱۲نظریات و مطالعات پیرامون ریشه ژنتیکی مردمان کرد..... ۲۵۳

۵-۱۳اشغال کردستان بزرگ ایران توسط تورکهای متجاوزعثمانی..... ۲۵۳

۵-۱٤کردها پیش از اسلام..... ۲۵٤

۵-۱۵تاریخ کرد پس از اسلام..... ۲۵۵

۵-۱٦ایل‌های کرد ایران و بخش‌های کردنشین ایران..... ۲٦۰

۵-۱۷جمعیت و سرزمین کردستان..... ۲٦۱

۵-۱۸دین و مذهب..... ۲٦۲

۵-۱۹زبان..... ۲٦۲

۵-۱۹-۱الفبای کردی..... ۲٦۵

۵-۱۹-۲زبان ایلامی..... ۲٦۹

۵-۲۰لباس و پوشش زنان و مردان کرد..... ۲۷۰

۵-۲۱موسیقی محلی کردی..... ۲۷۲

۵-۲۱-۱موسیقی مقامی..... ۲۷۳

۵-۲۱-۲موسیقی آوازی..... ۲۷۳

۵-۲۱-۳موسیقی مذهبی..... ۲۷٤

۵-۲۱-٤موسیقی حماسی..... ۲۷٤
۵-۲۱-۵ترانه های بومی ایلام..... ۲۷۵
۵-۲۲رقص زیبای محلی کردستان..... ۲۷٦
۵-۲۲-۱تقسیم‌بندی رقصهای کوردی..... ۲۷۷
۵—۲۲-۱-۱گریان..... ۲۷۸
۵-۲۲-۱-۲پشت پا..... ۲۷۹
۵-۲۲-۱-۳هَلْگرتن..... ۲۷۹
۵-۲۲-۱-٤فتاح پاشایی..... ۲۷۹
۵-۲۲-۱-۵لب لان..... ۲۸۰
۵-۲۲-۱-٦چَپی..... ۲۸۰
۵-۲۲-۱-۸زَنگی یا زندی..... ۲۸۱
۵-۲۲-۱-۸شَلایی..... ۲۸۱
۵-۲۲-۱-۱۰سه جار..... ۲۸۱
۵-۲۲-۱-۱۰خان امیری..... ۲۸۲
۵-۲۲-۱-۱۲سه پا..... ۲۸۲
۵-۲۳معرفی صنایع دستی استان ایلام..... ۲۸۲
۵-۲۳-۱قالی بافی..... ۲۸۳
۵-۲۳-۲نمدمالی..... ۲۸۵
۵-۲۳-۳حرامی بافی..... ۲۸۵
۵-۲۳-٤گیوه بافی..... ۲۸٦

۵-۲۳-۵معرق روی چوب..... ۲۸۶
۵-۲۳-۶بافت سیاه چادر..... ۲۸۷
۵-۲۳-۷چیغ (چیت)بافی..... ۲۸۷
۵-۲۳-۸جاجیم بافی..... ۲۸۷
۵-۲۳-۹سفالگری..... ۲۸۸
۵-۲۳-۱۰قلمزنی روی مس..... ۲۸۸
۵-۲۳-۱۱ساخت سازهای سنتی (سه تار)..... ۲۸۸
۵-۲۴غذاهای محلی استان ایلام..... ۲۸۹
فصل ششم:ضوابط و استانداردها و برنامه فیزیکی
بخش اول:موزه
۶-۱موزه..... ۲۹۳
۶-۲فضاهای عملیاتی موزه..... ۲۹۴
۶-۲-۱فضاهای اداری..... ۲۹۵
۶-۲-۲فضاهای فنی و کارگاهی..... ۲۹۸
۶-۲-۳فضاهای عمومی..... ۳۰۱
۶-۲-۴فضای نمایشگاه..... ۳۰۱
۶-۲-۵فضاهای اطلاع‌رسانی،آموزشی..... ۳۰۱
۶-۲-۶کتابخانه..... ۳۰۶
۶-۲-۷فضای نمایشگاه فیلمهای ویدئوئی..... ۳۱۰

٦-٢-٨فضاهای پشتیبانی و خدماتی ٣١٠
٦-٢-٨-١فضاهای خدماتی و تدارکاتی..... ٣١٢
٦-٣تنظیم شرایط محیطی..... ٣١٥
٦-٣-١اکوستیک ٣١٦
٦-٣-٢ارتفاع مناسب برای دیدن ٣١٧
٦-٣-٣تأثیر نوع اشیاء بر نحوه ترتیب و ارائه آنها..... ٣١٨
٦-٤گردش و مسیرهای حرکتی در داخل نمایشگاه..... ٣٢٤
٦-٥نور در تالارهای نمایشگاه..... ٣٢٤
٦-٥-١نور طبیعی..... ٣٢٤
٦-٥-٢نور و روشنایی از بالا..... ٣٢٥
٦-٦تهویه مطبوع سالن..... ٣٢٦
٦-٧تجهیزات فنی و تأسیسات موزه..... ٣٢٦
٦-٨سیستم برق..... ٣٢٦
٦-٩آسانسور و بالابر..... ٣٢٧
٦-١٠مرمت و حفاظت آثار..... ٣٢٧
٦-١١پله های ورودی..... ٣٢٨
٦-١٢دیاگرام ها..... ٣٣١
٦-١٢-١دیاگرام روابط فضاهای اداری موزه..... ٣٣١
٦-١٢-٢دیاگرام روابط فضاهای فرهنگی..... ٣٣١
٦-١٢-٣دیاگرام روابط فضا های خد ماتی..... ٣٣٢

بخش دوم:باغ موزه

٦-١٣فضاها و بخشهای باغ موزه..... ٣٣٣

٦-١٣-١فضای نموده ها..... ٣٣٣

٦-١٣-٢فضای اطلاعات و خدمات علمی و هنری..... ٣٣٣

٦-١٣-٣فضای نگهداری و مرمت..... ٣٣٣

٦-١٣-٤فضای اداری و خدمات رفاهی و تفریحی..... ٣٣٣

٦-١٤سیرکولاسیون باغ موزه..... ٣٣٤

٦-١٥ساختار و ضوابط باغ موزه..... ٣٣٤

٦-١٥-١محل و ساختمان باغ موزه..... ٣٣٤

٦-١٥-٢تالارهای نمایش..... ٣٣٥

٦-١٥-٣تالارهای ورودی..... ٣٣٦

٦-١٥-٤نور در تالارهای نمایش..... ٣٣٧

٦-١٥-٥دیوار و کفپوش تالارها..... ٣٣٨

٦-١٦مراکز جنبی باغ موزه..... ٣٣٩

٦-١٧بخش امور اداری، فنی ، خدماتی و تأسیساتی..... ٣٤٠

٦-١٨معماری باغ موزه..... ٣٤١

٢-١٩گردش و مسیرهای حرکتی در داخل نمایشگاه..... ٣٤٢

٢-٢٠نور طبیعی..... ٣٤٢

٢-٢٠-١نور و روشنایی از بالا..... ٣٤٢

٢-٢١تجزیه و تحلیل فضاهای خرد معماری..... ٣٤٣

۲-۲۲تدابیر طراحی در فضاهای خرد معماری..... ۳٤٤
۲-۲۲-۱آمفی تئاتر..... ۳٤٤
۲-۲۲-۲ضوابطی در رابطه با سالن های سینما..... ۳٤٤
۲-۲۲-۳پرده های سینما..... ۳٤٥
۲-۲۲-٤راهروهای سالن نمایش..... ۳٤٥
۲-۲۲-٥ورودی و خروجی..... ۳٤٥
۲-۲۲-٦گالری و نمایشگاه..... ۳٤٥
۳۲-۲۲-۷نمایشگاه موقت..... ۳٤٦
۲-۲۲-۸ بخش اداری..... ۳٤٦
۲-۲۲-۹کارگاه ها..... ۳٤٦
۲-۲۲-۱۰انبارها و ذخائر..... ۳٤۷
۲-۲۲-۱۱بوفه و کافی شاپ..... ۳٤۷
فصل هفتم
منابع

فصل اول

مروری بر کلیات

بخش اول:موزه

۱-۱تعریف موزه

موزه از واژه «موزین» (Mousein)به معنای مکان زندگی «موز» (Mouse)، الهه هنر و صنایع» در اساطیر یونان باستان، اخذ شده‌است و در زبان انگلیسی، تلفظ «میوزیوم» (Museum) و در زبان فرانسه، «موزه» (MUSÉE) را به خود گرفته است. واژه موزه در حدود سال ۱۲۹۰ ه.ش به زبان فارسی راه یافته و امروز افزون بر لغت موزه از لغاتی همچون «تماشاگه» و «گنجینه» نیز استفاده می‌کنند.

موزه (museum) نام آشنایی است که در کمتر کشوری چه کوچک و چه بزرگ یافت نشود و یکی از نهادهای مهم فرهنگی هر کشور است که نقش بسزایی را در رشد و تعالی فرهنگ جامعه آن ایفا می‌کند. یکی از نظرگیرترین مکانهایی که در بدو ورود به کشورهای پیشرفته و صنعتی (غرب یا شرق دنیا) توجه هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند، وجود موزه‌های عظیم و متنوعی است که اشیا و ادوات هنری، تاریخی و با ارزش را در آنها نگهداری می‌کنند و هر کدام هم در حد خود بسیار دیدنی و جذاب است. این واقعیت زمانی وجود دارد که مواریث با ارزش و غیر قابل تجدید به انواع بهانه‌ها در حال انهدام و اضمحلال است و در این دوران پرشتاب است که موزه‌ها بدون هیچ شک و تردیدی ارزش فوق العاده‌ای می‌یابند.(موزه داری- نوشتن دخت نفیسی- سازمان مطالعات و تدوین- ۱۳۸۰)

ورود شی به موزه حاکی از مرگ تدریجی آن است.

متاسفانه وجود موزه‌ها در عین حال خبر از این واقعیت تلخ هم می‌دهد که آن چه در درون موزه‌ها با دقت فراوان نگهداری می‌شود از جامعه و تمام اجزایش منفک و جدا شده است و منزوی در گوشه زیبایی از جامعه در معرض تماشا قرار گرفته است و این نشانگر مرگ آن است.

از این واقعیت ناگوار می‌توان چنین برداشت کرد که هنرهای اصیل و ریشه دار و با ارزش به همراه محصولات و متعلقاتش دیگر جزو زندگی روزمره نیستند و در عصر حاضر با شیوع بیش از حد تکنولوژی و سیطره کمیت دیگر ارزشهای پایدار را مجالی نیست.

و چه ناگوار است این واقعیت در حالی که جوامع سنتی که آن همه اشیاء زیبای هنری و با ارزش را، که امروزه در موزه‌های سراسر دنیا گردآمده تولید می‌کردند خودشان موزه نداشتند و بزرگترین دلیل این بود که هنر هیچگاه از زندگی روزمره ایشان جدا نشده بود. .(موزه داری- نوشتن دخت نفیسی- سازمان مطالعات و تدوین- ۱۳۸۰)

هنر همانا زندگی بود و زندگی همانا هنر:

« هنرمند در جوامع سنتی انسانی خاص نبود بلکه هر یک از اعضای این جوامع به نوعی هنرمند بودند در واقع مهمترین تمایز میان نقش هنرمند در جامعه جدید غرب و نقشی که هنر در جامعه سنتی اسلامی و یا از این نقطه نظر در هر جامعه دیگری داشته، همانا جدایی میان هنر و زندگی یا میان خلق کردن و زیستن در این جوامع است.»

۱-۲تقسیم‌بندی کشورها از نظر موزه‌ها

طبق آخرین آمار که در اجلاس ایکوم (I.C.O.M- شورای بین‌المللی موزه‌ها) در ملبورن اعلام شد، در جهان و در حال حاضر حدود ۵۰/۰۰۰ موزه، یعنی به طور میانگین در هر کشور حدود ۳۳۰ موزه، مشغول فعالیت است. .(موزه داری- نوشتن دخت نفیسی- سازمان مطالعات و تدوین- ۱۳۸۰)

کشورها را می‌توان از نظر تعداد موزه به دو نوع تقسیم کرد:

نوع اول: کشورهای پرتعداد از نظر موزه شامل کشورهای اروپایی غربی و روسیه، آمریکای شمالی و استرالیا، که هر یک تقریباً ۱۰۰۰ موزه و یا بیشتر دارند.

نوع دوم: کشورهای کم تعداد از نظر موزه شامل کشورهای آسیایی، آفریقایی و کشورهایی که در آمریکایی جنوبی و مرکزی قرار دارد.

در بین کشورهای نوع دوم، فعالیت موزه‌داری و تعداد موزه‌ها در کشورهای چین، هند، آرژانتین، مکزیک، برزیل و ژاپن بیش از بقیه است.

هم‌اکنون در ایران ۱٤۰ موزه وجود دارد که در مقام قیاس با تمدن درخشان، قدمت، تعداد ابنیه و آثار و ... تعداد موزه‌ها خیلی پایین است. بالاخره این که در جهان و تا ژانویه ۱۹۹٦ م تعداد ٤۹٦ تثر به عنوان میراث جهانی به ثبت رسیده است که ۳۵۰ اثر ارزش میراث فرهنگی، ۱۰۲ اثر ارزش میراث طبیعی و ۱۷ اثر واجد هر دو ارزش بوده است. در این مجموعه تعداد آثاری که از ایران ثبت شده در محدوده انگشتان دستان است. .(موزه داری- نوشتن دخت نفیسی- سازمان مطالعات و تدوین- ۱۳۸۰)

خواسته‌ها و تمایلات مردم و نیز ابعاد علمی و پژوهشی و ضرورت و ایجاد موزه‌های تخصصی و این که ما در چه سطحی قرار داریم و آیا همین آمار نقش موزه‌ها در توسعه فرهنگی کشورها را نشان نمی‌دهد و نیز نمی‌گوید که چه راه طولانی و پرپیچ و خمی را در پیش داریم و چه‌قدر ضرورت دارد تا همه دست به دست هم دهیم و همراه هم باشیم، دوست هم باشیم، یاور هم باشیم تا این نقش را به موزه‌های خود بدهیم، همه ما را به تلاش و کوشش بیشتری در تحقیق این مهم وادار می‌سازد. ما بیش از آنها میراث منقول و غیرمنقول فرهنگی داریم ولی کمتر از این میراث عظیم استفاده کرده‌ایم. ما تاریخ و تمدن طولانی و گسترده‌تر و نیز پرمحتواتر داریم ولی خوب آنها را به نمایش نگذاشته‌ایم. تفاوت ما در این است که کمتر خود را می‌شناسیم، کمتر انگیزه داریم و کمتر می‌توانیم در راه اهداف ملی با هم کار کنیم. .(موزه داری- نوشتن دخت نفیسی- سازمان مطالعات و تدوین- ۱۳۸۰

۱-۳تعریف محتوایی موزه

تاکنون هیچ تعریف تئوری جامعی برای این که مشخص کند موزه چگونه مکانی است ارایه نشده است، البته این بدان معنا نیست که هیچ درک صحیحی از این موزه چیست وجود نداشته باشد زیرا موزه‌هایی که ساخته شده‌است و طرح‌هایی که به وسیله طراحان مختلف عرضه شده است هر کدام خود گویای این مطلب است که موزه نمی‌تواند بدون تعریف خاصی که البته به‌طور جامعه در مورد کلیه موزه‌ها صادق باشد به وجود آید و ضمناً هر موزه‌ای باید شکل خاص خود را یافته و در دسترس عموم قرار گیرد.

۱-۳-۱تعریف لغوی موزه

ریشه کلمه موزه از آرزو و خواست‌های انسان‌های اولیه برای حفاظت از هویت فرهنگی، بهره‌برداری اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و پی‌جویی علم آمده است.

موزه یا موزیم یا آثار خانه، به مکان خاصی که در آن مجموعه‌های بزرگ و ارزشمند از آثار باستانی، صنعتی و اشیاء گرانبها را به معرض نمایش می‌گذارد، گفته می‌شود.

«شورای بین‌المللی موزه» که زیر نظر یونسکو فعالیت می‌کند در بندهای سه و چهار اساسنامه خود موزه را این گونه تعریف کرده‌است: «موزه مؤسسه‌ای است دایمی و بدون هدف مادی که درهای آن به روی همگان باز است و در خدمت جامعه و پیشرفت آن فعالیت می‌کند. هدف موزه‌ها، تحقق در آثار و شواهد به جای مانده انسان و محیط زیست او، گردآوری آثار، حفظ و بهره‌وری معنوی و ایجاد ارتباط بیت آثار، به ویژه به نمایش گذراندن آنها به منظور بررسی و بهره معنوی است.

از نظر انجمن موزه‌های بریتانیا: موزه نهادی است که با هدف منفعت عمومی به گردآوری، مستندسازی، نگهداری، نمایش و تفسیر اشیاء و اطلاعات مرتبط با آنها می‌پردازد.

کلمه موزه را از واژه یونانی Mousein گرفته‌اند که نام تپه‌ای در آتن بوده است که در آنعبادتگاهی برای موزها که نه الهه هنر و صنعت بوده‌اند، ساخته شده‌بود.

موزه (Mousee)تلفظ فرانسوی این واژه و موزیم (Museum) تلفظ انگلیسی آن است. از حدود سال ۱۲۹۰ هجری قمری این کلمه با تلفظ فرانسوی آن در ایران رایج شده ولی در افغانستان، شکل انگلیسی واژه (موزیم) رایج است.

این واژه که در زبان لاتین از کلمه موزن (به معنی مجلس فرشتگان الهام فصل) مشتق شده است، توسط «گیوم» و واژه‌نامه‌اش به نام، فرهنگ یونانی لاتین، به عنوان مکانی وقف شده به فرشتگان الهام فصل و مطالعه که در آن آدمی به مقوله‌های اصلی می‌پردازد تعریف شده است

۱-۳-۲تعریف موزه در فرهنگ لغت معین

۱) مجموعه آثار هنری و باستانی ۲) محل حفظ و نمایش آثار هنری و باستانی و مجموعه‌های مختلف. (معین، ۱۳۸۰: ٤٤٣٢)

۱-۳-۳تعریف موزه در لغت‌نامه دهخدا

جای مخصوص عتیقه‌جات، گنجینه و متحف، مکانی که مجموعه بزرگی از آثار باستانی و صنعتی و چیزهایی گرانبها را در آن به معرض نمایش می‌گذارند و هنرمندان از آن استفاده می‌کنند. کلمه موزه را فرانسویان از لغت یونانی گرفته‌اند. موزه نام ثپه‌ای بوده است در آتن که در آن عبادتگاهی برای موزها که نه خداوند، زن بوده‌اند ساخته شده‌بود (لغات فرهنگستان). در جهان موزه‌های معروف بسیار است چون موزه اوور در فرانسه، موزه بریتانیا در لندن، موزه بررا در میلان، موزه متروپولیتن در آمریکا و نیز آرمیتاژ در لنین‌گراد و موزه رُم در ایتالیا و دیگر ممالک جهان. (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۱۷۸۲)

۱-۳-٤تعریف موزه در فرهنگ لغت‌نامه عمید

مجموعه آثار باستانی، عمارتی که آثار باستانی در آن جا نگهداری یا به معرض نمایش گذارده می‌شود. در یونان قدیم نام محلی بوده که در آن جا به مطالعه صنایع و علوم می‌پرداختند و نیز نام تپه‌ای بوده در آتن که در آن جا عبادتگاه و محل مخصوصی برای چندین تن از خدایان خود ساخته بودند.

مبدأ اسم موزه در یونان قدیم از روی معبدی که به میوزها مختص بود. به وجود آمده است و میوزها عبارت از دختران ژوپیتر بوده‌اند که خدایان که خدایان الهام فصل علم، ادبیات، هنر، موسیقی و حجاری محسوب می‌شده‌اند. تاریخ میوزها یا پریان الهام فصل شعر و هنر جای بس مهمی را در میتولوژی یونان اشغال کرده است و داستان‌های آن همیشه برای نویسندگان منبع الهام بوده است. بدین جهت در تاریخ رب‌النواع‌های یونان و هم‌چنین در تاریخ هنر و ادبیات جهان موزه‌های نه‌گانه اساطیر یونان اهمیت و مقامی خاص دارند. گفتنی است برای این کلمه، نمی‌توان معادل مناسبی در زبان پارسی پیدا کرد زیرا «میوز» در افسانه خدایان یونانی خدای کوچکی است که وظیفه‌اش الهام بخشیدن به شاعر و هنرمند است. بنابراین مبداء لغت موزه به طور کلی از یونان بوده و از نام میوزها اقتباس شده‌است. هم‌چنین به معبدی که روی تپه کوچکی در آتن به نام موزه ساخته شده بود اطلاق می‌شد. بعدها این اسم را روی معابد دیگر که به عنوان ادبیات، علوم و هنر و به نام نه دختر ژوپیتر (خدایان) ساخته شده گذرادهاند.

تعارف فوق منشأ پیدایش لغت موزه را روشن می‌سازد. شکل‌گیری سازمانی به نام موزه‌ها اهداف یاد شده آن تقریباً از قرون ١٤ و ١٥ میلادی آغاز شده است.

اطلاق لفظ موزه به سازمانی که وظیفه‌اش نگهداری از اشیاء دارای ارزش‌های فرهنگی است پس از تشکیل اجلاس F.N.C در فرانسه به سال ۱۷۹۲ میلادی صورت گرفته و از آن زمان به بعد جنبه عمومی یافته است.

۱-۳-۵تعریف اصطلاحی موزه

طبق تعریفی که در بزرگترین دایره‌المعارف گردشگری آمده است، موزه نهادی است که به گردآوری، حفظ، نمایش و توضیح پدیده‌های فرهنگی و طبیعی می‌پردازد. این بر شاخه‌هایی چوم هنر، تاریخ، دین، جغرافیا و تاریخ طبیعی متمرکز است

موزه محل غیرانتفاعی است که اهداف آموزشی داشته و به وسیله جمعی متخصص اداره می‌شود. از جمله وظایف اصلی هر موزه جمع‌آوری و نگهداری آثار است.

هدف اولیه از پیدایش موزه‌ها به مفهوم نوین و به روش شناخته‌شده امروزی ایجاد مکان‌هایی برای نگهداری اموال شخصی و یا ثروتهای صرفاً ملی بوده است.

اشتیاق به گردآوری اشیاء زیبا، گرانبها و کمیاب و یا صرفاً غریب، امری است. که ریشه در نهاد و سرشت آدمی داشته و دارد. به گونه‌ای کههمه تمدن‌ها از ابتدایی‌ترین تا پیشرفت‌ترین آنها در تمایل به گردآوری اشتراک داشته‌اند. .(کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

از ارضای بنیادین غریزی گردآوری در طی زمان به استفاده از مجموعه آثار در جهت برآوردن نیازها به مطالعه می‌پردازیم. موزه‌ها به عنوان مؤسساتی در جوامع نوین وظیفه دارند اشیایی را که به لحاظ ارزش فرهنگی‌شان گرامی داشته می‌شود را نگهداری کرده و تا سر حد امکان از ویرانی و زوال مصون دارند و در مقام قیاس این گونه اشیاء همان نقشی را بر عهده دارد که کتابخانه‌ها در برابر کتب و بایگانی‌ها در قبال اسناد رسمی ایفا می‌کند. جوامع، این اشیاء را نه به انگیزی احتکار بلکه به منظور بهرگیری از آنها محفوظ می‌دارند. موزه‌ها به وجهی سازمان یافته است که از گنجینه‌هایشان در جهت اهداف فرهنگی استفاده شود. به دیگر سخن، موزه‌ها از خلال ارزش‌هایی که آنها را فرا می‌گیرد و به صور مرتبی بیان می‌دارد منظری عینی از جهان سه‌بعدی را در ذهن بازدیدکنندگان خود متبادر می‌سازد و به آنان امکان می‌دهد که روح نافذ خویش را در مورد میراث خود به کار بسته و از این راه به کنجکاوی خود میدان عمل دهند.

در بیان مفهومی یکی از روش‌های عمده آشناسازی مردم با تاریخ، فرهنگ، توانایی‌ها و آداب و رسوم گذشتگان، ایجاد و دایر کردن موزه است. .(کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-٤موزه در بینش اسلامی

در اینجا بی مناسبت نیست که هر چند فشرده و با نگرشی الهی به موزه نگریسته و جایگاه و منزلت آن را در جهان‌بینی اسلامی مورد مطالعه قرار دهیم بنابراین به قرآن روی آورده و شیوه برخورد آن را با حوادث تاریخی و آثار باقیمانده از پیشینیان بررسی می‌نمائیم، مشاهده می‌کنیم که قرآن این کتاب همیشه جاوید و آموزنده سرگذشت اقوام و ملل گذشته را به تکرار بازگو نموده و از آثار بر جای مانده‌شان که خود موزه است طبیعی یاد می‌کند اما نه گزارش‌گر تاریخ است و نه قصه پرداز بلکه به نتایج اخلاقی و بعد تربیتی این مناظر تکیه نموده و هر اثری را آمیزه‌ای جهت تنبیه و بخود آوردن بر می‌شمرد.

خواسته‌ها و تمایلات مردم و نیز ابعا علمی و پژوهشی و ایجاد موزه‌های تخصصی قائل هستند و ما در چه سطحی قرار داریم و آیا همین آمار نقش موزه‌ها در توسعه فرهنگی آن کشورها را نشان نمی‌دهد و نیز نمی‌گوید که چه راه طولانی و پر پیچ و خمی را در پیش داریم و چه قدر ضرورت دارد تا همه دست بدست هم بدهیم و همراه هم باشیم، دوست هم باشیم، یاور هم باشیم تا این نقش را به موزه‌های خود بدهیم.

معرفی ایکوم ICMمخففInternational Council Museums - به معنی شورای بین‌المللی موزه‌هاست .

این سازمان در سال ۱۹۴۶ و بنا به پیشنهاد یک شهروند آمریکائی به نام چانسی . جی. هاملین (Chancey J. Hamlin)تأسیس شده و اولین مجله خود را بنام مجله موزه‌ها با همکاری یونسکو منتشر کرد. این سازمان تا امروز ۵۵ سال که فعالیت می‌کند.

ایکوم بنا به ماده یک اساس نامه خود سازمان نیمه دولتی مشتمل از موزه‌ها و کارکنان حرفه‌ای موزه است که برای اشاعه منافع موزه شناسی و دیگر رشته‌های وابسته ایجاد شده است.

اهداف و موضوعات اصلی کار ایکوم که در مادهٔ ۳ اساس نامه آمده عبارتند از:

الف) تشویق و حمایت از ایجاد، توسعه و اداره حرفه‌ای تمامی انواع موزه‌ها.

ب) تعالی فصلیدن به امر شناخت و فهم طبیعت، کارکرد و نقش موزه ها در خدمت به جامعه و توسعه آن.

۱-۵طبقه بندی وانواع موزه ها

هزاران موزه در سراسر جهان آثار و اشیائی را نگهداری و تعبیر و تفسیر می کنند. جملگی این آثار نشان دهنده ی محیط زیست طبیعی انسان و میراث فرهنگی اوست. به سبب اختلاف در اهداف و فعالیت های موزه ها طبقه بندی شفاف آنها دشوار است. به هر حال، هر گونه کوشش در طبقه بندی آنها سبب درک کامل تری از اهداف و برنامه های موزه می گردد. .(کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

مناسب ترین شیوه برای طبقه بندی موزه ها بر اساس مجموعه موزه می باشد. موضوع مجموعه یا آن که از چه دیدگاهی به آثار تشکیل دهنده آن نگاه شود مبنای این طبقه بندی قرار می گیرد، زیرا ماهیت آثار و اندیشه های وابسته به آن است که اهداف و فعالیت های موزه را تعیین می کند. از این رو، به طور کلی موزه ها را در سه گروه می توان قرار دارد:

الف) تاریخ، ب) هنر و ج) علوم که بعداً بدان خواهیم پرداخت.

موزه های عمومی، مرکزی و یا ملی و منطقه ای به موزه هایی اطلاق می شود که دارای چند نوع مجموعه اند و زمینه ی فعالیت آن ها گوناگون می باشد. این موزه ها اغلب با یک یا دو مجموعه خاص آغاز به کار کرده و سپس در زمینه های دیگر گسترش یافته اند.

به طور مثال، در کشورهای آسیایی و شمال آفریقا نخستین موزه هایی که تشکیل گردید بر مبنای مجموعه های باستانشناختی بود و به تدریج مجموعه هایی دیگر نیز به آن افزوده شد. در حالی که در کشورهای آمریکای جنوبی و آفریقای مرکزی و جنوبی مجموعه های مردم شناسی هسته ی مرکزی را تشکیل داده و سپس به سطح موزه های ملی گسترش یافته اند. این نوع موزه ها در شهرهایی که بیش از یک موزه وجود ندارد، بیشترین خدمت لازم را برای شهروندان انجام می دهند. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

موزه منطقه ای بنا بر تعریف کمیته ی ملی ایکوم موزه ای می باشد که فعالیت فرهنگی آن در منطقه ای نسبتاً وسیع است که یک واحد طبیعی، فرهنگی و اقتصادی یا اجتماعی را تشکیل دهد. موزه های منطقه ای مانند موزه های عمومی- ملی چند مجموعه ای می باشند ولی در مقیاس کوچک. چنان چجه منطقه ای را که موزه در بر می گیرد منطقه ای باستانی باشد، آثار یافت شده در طی کاوش های باستان شناختی بخش مهمی از موزه را تشکیل می دهد و مجموعه های مردم شناسی، مردم نگاری و هنرهای سنتی از پی آن می آیند. چنان چه منطقه از نظر علوم طبیعی چون گیاه شناسی و کانی شناسی غنی باشد هسته ی مرکزی موزه

بر مبنای این علوم قرار می گیرد و سپس مجموعه های دیگر با ماهیت هنری و تاریخی به آن اضافه می شود.

کار پژوهش و نمایش آثار منطقه ای در این موزه مانع از فعالیت موزه در زمینه های گردآوری آثار با ماهیت ملی و جهانی نیست. عملکرد فرهنگی این موزه ها گسترده و بسیار با ارزش است؛ زیرا در کشورهایی که فاصله های طولانی میان مراکز سکونت وجود دارد و یا تشکیلات فرهنگی آنها از مرکزیت چندانی برخوردار نیست و ویژگی های محلی در آنها بسیار شدید است این موزه ها می توانند منشأ خدمات ارزشمندی باشند.

چنین موزه هایی نهادهای مطلوبی برای وظایف آموزشی در منطقه چون آموزشی جوانان و حرفه آموزی بزرگسالان است. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

از آنجا که موزه های منطقه ای نمایانگر «منطقه» از دیدگاه یک واحد انسانی و فرهنگی است، نخستین پایگاه شناخت مسائل فرهنگی هستند و در نتیجه موجب برقراری تفاهم بیشتر میان منطقه می گردند و همچنین سبب ایجاد حرمت ملی در ورای ویژگی های محلی و گشودن دریچه ای به سوی دنیای خارج می شوند. در این راستا موزه نقش یک خط ارتباط را بازی می کند. موزه های ملی و مرکزی می توانند از مجموعه های خود نمایشگاه هایی در زمینه میراث فرهنگی و طبیعی و جهانی به موزه های منطقه ای ارسال دارند و فعالیت بین موزه ای برقرار کنند. در زمینه پژوهش نیز موزه می تواند به عنوان یک ایستگاه پژوهشی برای پژوهشگران محلی و موسسات مرکزی عمل کند و اطلاعات و وسایل در اختیار پژوهشگران خود و سایر موسسات قرار دهد.

۱-۵-۱موزه های تاریخی

تمامی موزه هایی که مجموعه آنها با دید تاریخی تنظیم و گردآوری شده و در یک دور نمای تاریخی در معرض نمایش قرار گرفته است، موزه ی تاریخی به شمار می آید.

با در نظر گرفتن این نکته که در تعریف جدید تاریخ، روند تکامل یک منطقه، یک کشور یا یک استان طی دوران محدود یا در دورنمای قرن های متمادی مورد نظر است، تعریف تمامی جنبه های تکامل یک جامعه یا منطقه چون تکامل اقتصادی، اجتماعی، آرمانی (ایدئولوژیک) و قومی مورد نظر می باشد و دیدگاهی ناشی از وقایع تاریخی محض فقط در حد معقول در آن دورنما منظور می گردد. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

بر این اساس موزه های تاریخی وسیع ترین گروه موزه ها را تشکیل می دهند و دارای زیر مجموعه های متعددی از قبیل موارد ذیل می باشند:

۱- موزه های باستانشناسی؛

۱- موزه های اماکن باستانی؛

۳- موزه های انسان شناسی (مردم شناسی)؛

۴- خانه های تاریخی و مسکن شخصیت های معروف فرهنگی، هنری و سیاسی؛

۵- تاریخچه ی علوم مختلف.

۱-۵-۲موزه های باستان شناسی

ویژگی این موزه ها در آن است که تمامی مجموعه و یا تعداد زیادی از آن مستقیماً از طریق کاوش های باستانشناختی به دست آمده است: کاوش های علمی، تجاری و یا یافته های اتفاقی.

در کشورهای برخوردار از تمدن کهن این موزه ها اهمیت ویژه ای دارند: در درجه اول بازدیدکننده ی خارجی را با پیشینه تاریخی کشور آشنا می کنند و شوق شناخت تاریخ و فلسفه آن کشور را در او برانگیخته ، موجب درک جهان بینی مردمان آن تمدن باستانی می شوند. در مورد بازدید کننده داخلی نیز موجب شناخت و کسب هویت فرهنگی و ملی او می گردند. در کشورهای در حال توسعه، موزه ها با نمایش آثار گرانبهای بازمانده از تمدن باستانی کشور خود همبستگی و تعلق آن را در بازدید کننده داخلی بیدار کرده، آنها را به حفظ و نگهداری آن متقاعد می سازند.

موزه های اماکن باستانی. این گروه موزه ها اغلب در محل حفاری های باستانشناسی یا در بناهای باستانی، پژوهشگاه ها، خانه های تاریخی و ... تشکیل می شود و مکمل بازدید از محل است. این موزه ها اغب دورتر از مراکز سکونتی قرار دارند و بازدید کننده ی آن ها را اغلب جهانگردان خارجی و گردشگران تشکیل می دهند و به عبارت دیگر، بازدیدکننده ها عبوری می باشند. در این مورد موزه داران باید کوشش کنند تا شیوه ی تعبیر و تفسیری را که مایلند از مجموعه ارائه دهند متناسب با یک بازدید کوتاه باشد. به این منظور باید موضوع موزه را بر مبنای مجموعه کوچکتری قرار دهند و در جوار آن برای تکمیل پیام موزه از خدمات مختلف و نیز وسایل سمعی و بصری یاری گیرند. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-۵-۳موزه های مردم شناسی

این موزه ها از گروه موزه های تاریخی اند ه به طور مثال به دورانی از تاریخ یک کشور و یا یک منطقه می پردازند. در حال حاضر این نوع موزه ها را در اکثر کشورها موزه های ((تاریخ فرهنگی)) می نامند.

محدوده فعالیت این نوع موزه ها مطالعه فرنگهایی است که به دوران پیش از ورود صنعت ماشینی به منطقه و یا دوران آغاز صنعتی شدن مربوط می گردد و درحال حاضر بشدت مورد تهدید جهش تمدن صنعتی است.

اهداف و عملکرد فرهنگی یک موزه انسان شناسی از یک سو نشان دادن اهمیت و ارزش و قابل احترام بودن میراث ملی جوامع مختلف از سوی دیگر نمایش وابستگی، مشترکات و توجه به مرکز مشترک تمدن ها علی رغم اختلاف نزادهاست.

در کشورهای صنعتی یا در حال صنعتی شدن به رشته ی مردم شناسی از علوم انسانی توجه بسیار می شود تا ارتباط میان بازمانده ی ارزش های سنتی و صنعتی شدن را برقرار کرده، موجب آشتی میان آنها گردد.

موزه های انسان شناسی بیش از هر نوع دیگر موزه با موضوع اصلی خود که مردم شناسی است ارتباط تنگانگ دارند و در واقع مرکز پژوهش می باشند؛ پژوهش هایی در زمینه ی فرهنگ مادی، ساختار اجتماعی، باورها و سنت ها، سیر و سلوکگ و اخلاق اقوام مختلف و همچنین مطالعه هنرهای پیش از صنعتی شدن و یا در حال صنعتی شدن جوامع مختلف و یافتن راه هایی برای نجات آن ها از آثار فاجعه آمیز تهدیدهای تمدن صنعتی.

موزه های انسان شناسی مستقر در هوای آزاد از جاذبه ی بسیاری برخوردار است، زیرا موجب می شود تا اقوام مختلف بخشی از محیط زیست انسانی خود را شناخته، به آن احترام گذارند و در پی آن، سنت های در حال از میان رفتن خود را زنده نگه دارند. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

از آنجا که مردم شناس دانش زندگی است، در ارائه آن باید از فنون جدید مانند ایجاد بستر فرهنگی و طبیعی و یا نشر اطلاعات جنبی و تکمیلی از طریق وسایل سمعی و بصری و یا علوم رایانه ای استفاده کرد.

۱-۵-۴موزه های هنری

موزه های هنری موزه هایی هستند که مجموعه ی آنها صرفاً به دلیل ارزش زیبایی شان جمع آوری شده و در معرض نمایش قرار گرفته است. ممکن است سازنده ی اثر به هنگام کار، خلق زیبایی را مد نظر نداشته باشد ولی با این حال اثر او در مجموعه جای مناسب پیدا کرده باشد. نظر به این که هنر دارای جلوه های بی شمار است، موضوع مجموعه های هنری نیز بسیار گسترده است. آثار نقاشی، پیکره سازی و هنرهای گرافیک، تزئینی، کاربردی و صنعتی می توانند مجموعه هایی برای موزه های هنری باشند؛ همچنین آثار تمدن های باستانی، عتیقه ها، هنرهای عامیانه و هنرهای ابتدایی چنان چه با دید هنری به آنها نگاه شود و بر مبنای همان دیدگاه در مجموعه ای تنظیم شوند می توانند بخشی از موزه های هنری و یا یک موزه ی کامل

را تشکیل دهند. موزه های هنری ای که در سال های اخیر تشکیل شده اند هنرهای دیگری چون فیلم، موسیقی و تئاتر را هم در مجموعه ی خود گنجانده اند و بازدید کننده ی آنها اغلب دوستداران هنر هستند. در نتیجه موزه های هنری جایگاه خاصی را در پر کردن اوقات فراغت شهروندان شهرهای بزرگ به دست آورده اند و همچنین در برنامه های جهانگردی نیز از جایگاه مناسبی برخوردارند.

آموزش در موزه های هنری مقوله خاصی است. در سیستم های آموزشی که آموزش هنر در برنامه های دبستانی، دبیرستانی و حتی آموزش عالی در سطح وسیع گنجانده شده است موزه های هنری جزء تفکیک ناپذیر سیستم آموزشی و منبع وسیع کمک های بصری برای هنرآموزان می باشند. در سیستم هایی که آموزش هنر به طور رسمی جایگاهی ندارد موزه ها می توانند با تهیه و تنظیم شیوه های آموزشی این کمبود را جبران نمایند، مانند تشکیل کلاس های درسی نظری و مجموعه سخنرانی هایی ساده برای نوجوان مقطع راهنمایی یا دبیرستان و هنرستان ها. موضوعهایی چون مبانی هنرهای سنتی، تشکیل گروه های علمی کارگاهی همراه با استفاده از وسایل سمعی و بصری کلاً توصیه می شود. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-۵-۵موزه های علمی

این گروه موزه ها فعالترین و دارای بیشترین بازدیدکننده در جهان صنعتی هستند و بی شک دارای پیشرفت های حیاتی و اساسی در زمینه ی موزه شناسی و موزه نگاری، فنون و نحوه ارائه و نمایش آثار بوده اند. ارائه ی خدمات عملی به بازدیدکننده در این موز ها از راه های گوناگون و بر اساس چند عامل مختلف است:

مجموعه آثار طبیعی مانند مجموعه های زمین شناسی، گیاه شناسی، زیست شناسی و ...؛

مجموعه آثار واقعی مانند ابزار و ادوات و ماشین های گوناگون از قدیمی ترین دوران تا عصر حاضر در تمامی زمینه های علوم، مانند علوم محض و علوم تجربی؛

نقشه های مختلف، به خصوص زیست نما (دیوراما[1])، مجسمه، ماکت و مدل های متحرک؛

نمایش ها و کارهای توجیهی و دمونستراسیون[2]، مانند تمرین با ابزار فیزیکی، که بازدید کننده خود نیز در اجرای آن شرکت می نماید، رصدخانه (پلانتاریوم[3])، هرباریوم[4] و نمایشگاه ها؛

---

[1] - diorama
[2] - demonstration
[3] - planetarium
[4] - herbarium

بازدیدهای میدانی.

با استفاده و ترکیب این عوامل است که موزه آگاهی های لازم را برای مخاطبان خود تدارک و ارائه می نماید.

میدان فعالیت موزه های علوم گسترده است ولی به طور کلی آنها در دو نظام علوم طبیعی و علوم وفنون قرار می گیرند که هر یک خود دارای زیر مجموعه های متعددی هستند.

موزه های علوم طبیعی. این موزه ها اشتیاق انسان ها را به درک و تحسین طبیعت برانگیخته، همگان را به حفظ و حراست آن ترغیب می کند و همچنین محیط زیست طبیعی انسان را در یک بستر اکولوژیکی و تاریخی در معرض دید بازدیدکننده قرار داده، ماهیت تکامل طبیعت و انسان را به زبان ساده و قابل فهم برای تمام گروه های اجتماعی به نمایش در می آورد. این موزه ها با مجموعه های متنوع چند میلیونی خود امکانات وسیعی را در اختیار پژوهشگران در سطوح مختلف قرار می دهد.

موزه های علوم طبیعی در زمینه های زمین شناسی، دیرینه شناسی، زیست شناسی، گیاه شناسی، اکولوژی و انسان شناسی (آنتروپولوژی) فعالیت دارند. بخش آنتروپولوژی این موزه ها نمونه های مردم شناسی و قوم شناسی و باستان شناسی را نیز گردآوری می نمایند، ولی هر موزه آن را از دیدگاه علمی خود تعبیر و تفسیر می کند، به طور مثال یک مجموعه از آثار مفرغی لرستان، در موزه های هنری نمایانگر هنرهای باستانی است در حالی که از نظر مردم شناسی و قوم شناسی اسناد معتبری درباره ی برقراری و سکونت اقوام جدید در منطقه و مهارت های فنی آنها می باشد.

در پاره ای از موزه های تاریخ علوم طبیعی و محیط و یا انسان شناسی (آنتروپولوژی) مجموعه با دید هنرهای کاربردی نیز تنظیم می گردد؛ مانند اقتصاد کشاورزی، اقتصاد گیاه شناسی. در مجموعه های زیست شناسی موضوعهایی چون بیولوژی انسانی بهداشت و بهداشت محیط مطرح می شود. موزه های مردم شناسی نیز در این زمینه می توانند در میدان محدودی فعالیت داشته باشند. اماکن طبیعی نیز چون موزه های علوم طبیعی؛ مانند غارهای طبیعی، آتشفشان ها، محل سنگواره ها، پارک های طبیعی ... همراه با اطلاعات علمی و تاریخی در اختیار بازدیدکننده ها قرار می گیرند.

موزه های علوم و فنون. این موزه ها درباره ی پژوهش و فرایند توسعه اطلاعات کافی ارائه می دهند و این احساس را در همگان القا می کنند که آنان نیز در پیشرفت فن آوری سهیم بوده اند.

عملکرد موزه های علوم و فنون کاملاً آموزشی می باشد و فعالیت آنها بسیار با ارزش و گوناگون و در نقاط مختلف پراکنده است. اکثر این موزه ها دارای مجموعه های خاص برپایی نمایشگاه های سیار در نقاط دوردست و محروم هستند و برخی از این موزه ها نیز از طرح موسوم به «موزه ی اوبوس» استفاده می کنند

و یا مجموعه های ساده علمی را به مدرسه هایی که فاقد آزمایشگاه می باشند ارسال داشته، برای مدت های مناسب به موسسات فرهنگی امانت می دهند.
چند سالی تمایل بر آن بود که برای این موسسات از نام «موزه» استفاده نشود و نام «مرکز علوم و تکنولوژی» برای آنها به کار برده شود، مانند مراکزی که زیر پوشش یونسکو می باشند، ولی این امر بعدها چندان مورد استقبال قرار نگرفت.
موزه های علوم زیر مجموعه های متنوعی دارد، از قبیل رشته ی علوم محض (به استثنای تاریخ که از جمله موزه های تاریخ است)؛ موزه های علوم و فن آوری و موزه های علوم کاربردی که دارای چندین تخصص می باشند.

۱-۵-۶موزه های علوم کاربردی

این گروه موزه ها در واقع سر سلسله ی موزه های علوم و تکنولوژی هستند و از جمله نهادهای فرهنگی محبوب کودکان، نوجوانان و جوانان در کشورهای صنعتی می باشند؛ زیرا درک زندگی ماشینی را برای انسان امروزی آسان می سازند. در این موزه هااصول علمی به زبان ساده تشریح شده و کاربرد آنها توسط ابزار و ماشین ها و روش های صنعتی برای بازدید کننده نشان داده شده است. اکثر بازدیدکنندگان می توانند خود وسایل را به کار گیرند و یا به حرکت در آورند و حتی کوشش های پیچیده را تجربه کنند.
موزه های علوم کاربردی در رشته ی پزشکی دارای زیر مجموعه هایی چون موزه های بهداشت پزشکی و دندان پزشکی، موزه های روان درمانی و بیهوشی. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-۵-۷موزه مجازی (virtualmuseum)

امروزه کشورهای سراسر جهان می کوشند تا خود را با پیشرفت فناوری جدید سازگار و هماهنگ نمایند. این همگون- سازی با جریانات و اطلاعات روز دنیا همراه است و جریانات، بحث ها و موارد مختلفی را در بر می گیرد که استفاده از فناوری دیجیتالی و رایانه ای یکی از آنها محسوب می شود. به کارگیری امکانات، اطلاعات رایانه ای و شبکه اینترنت، امروزه در بیشتر فعالیت های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و زندگی روزمره بشر پذیرفته شده و جایگاه ویژه ای پیدا کرده است. این امر امور میراث فرهنگی به ویژه موزه ها و حفاظت از آثار فرهنگی را نیز فرا گرفته است. چنان چه غیر از معرفی میراث فرهنگی و گردشگری و موزه های واقعی در سایت های اینترنتی، موزه های مجازی به صورت چند بعدی در شبکه اینترنت راه اندازی شده اند ایجاد این ساختار از یک عکس شروع شده و به صورت فضای دو بعدی از محیط تغییر شکل پیدا می کند این موزه ها علاوه بر ترغیب و تشویق بازدیدکنندگان به بازدید از موزه های

واقعی دارای فعالیت های گوناگون در زمینه های علمی، اطلاع رسانی، انتشارات، برگزاری دوره ها، سخنرانی های آموزشی، ارائه مقاله، برپایی نمایشگاه و برنامه های آموزشی هستند که این خصوصیات خود نوعی حفاظت غیر مستقیم برای آثار محسوب می شود و نقش مهمی در شناساندن و حفاظت بهتر میراث فرهنگی مادی و معنوی تمدن کهن ایران زمین خواهند داشت. بنابراین نیاز است ما با خصوصیات ، کاربرد و چگونگی ساخت فضای این موزه ها آشنائی بیشتری پیدا کنیم تا از این فناوری دیجیتالی در جهت ارتقای بیشتر موزه ها و موزه داری و حفاظت از ارزش های میراث فرهنگی و گردشگری کشورمان استفاده لازم را ببریم.

برای روشن تر شدن مطلب به تعریف و تاریخچه پیدایش و هم چنین به ابزارهای مورد استفاده جهت ساخت و روند شکل گیری موزه های مجازی می پردازیم.

مکانی چند بعدیست که به صورت صوتی، تصویری و متنی بر روی فضای شبکه گسترده جهانی اینترنت (WWW) به ارائه ی خدمات، اطلاعات و آموزش در زمینه های گسترده ی فرهنگی – تاریخی، در راستای فعالیت ها و اهداف موزه های واقعی می پردازد.

در سال ۱۹۶۶ موزه ی مجازی به این صورت تعریف شده است: «مجموعه ای از تصویر های دیجیتالی و فایل های صوتی با پوشه های متنی و دیگر اطلاعات تاریخی- فرهنگی و علمی جذاب، که به وسیله پردازش گر الکترونیکی به نمایش گذاشته می شود موزه ی مجازی فاقد اشیای حقیقی هستند و از این جهت تفاوت اساسی با موزه های حقیقی دارند.» (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-۵-۸موزه‌های منطقه‌ای

موزه‌های منطقه‌ای، یا محلی، که به معرفی همه جنبه‌های (طبیعی، تاریخی و هنری) یک استان یا ولایت می‌پردازند و نظایر آنها را می‌توان در اروپای غربی یا شرقی، هند، مکزیک، شیلی و کانادا یافت، از حیث تعداد ارزش‌هایشان واجد اهمیت هستند و در عین حال اینها هم مربوط به جامعه‌ای هستند که از نظر فرهنگی همگی قابلیت جذب بازدیدکننده را دارند.

از این رو نخستین مسئولیتشان ارائه بازتابی از این جامعه و ارزش فصلیدن به سنن و روح خلاق آن است؛ مسئولیت دومشان گشودن آن جامعه به روی جهان برونی است، بویژه با ایفای نقش امتداد موزه‌های مرکزی، که می‌توانند آثار یا مجموعه‌هایی را که میراث فرهنگی و طبیعی، ملی و بین‌المللی را مصور می‌سازند به رسم امانت برایشان بفرستند. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-۵-۹موزه‌های فضای آزاد

اشاره‌ای لازم است به موزه‌هایی که یک بنای مشخص و مختص نمایش، بلکه در محدوده یک باغ یا یک پارک مستقر شده‌اند، و اشیاء آنها را در هوای آزاد عرضه می‌گردند. این موزه‌ها به همه رشته‌های علوم متکی هستند، ولی مسایل خاصی از حیث موزه‌شناسی و موزه‌نگاری مطرح می‌کنند. بدینسان در بین آنها به موزه‌های مردمشناسی، موزه‌های علوم طبیعی، موزه‌های باستانشناسی، موزه‌های هنری و موزه‌های تاریخ و فنون برمی‌خوریم. در این موزه‌ها اگر چه مدیریت، خدمات و مخازن در ساختمانهای وسیعی مستقر هستند، معهذا مسایل خاصی در موارد نگهداری اشیاء و جریان دیدارکنندگان باقی‌اند. به سبب حالت پارک مانندشان، این موزه‌ها بسیار جذاب هستند و دیدارکنندگان غالباً آنها را «سرزنده‌تر» از موزه‌های سنتی می‌نگرند. به علاوه، ابعادشان پذیرای از جمعیتی پرنفرتر از هر نوع موزه دیگر را ممکن می‌سازد از نقطه نظر ارائه، در این موزه‌ها امکانات بازسازی تصنعی اقالیم به وجهی رضایتفصل‌تر از آن که در موزه‌های سرپوشیده میسر می‌شود فراهم است. لیکن خطری نیز در کار است، و آن وسوسه «جعل» است، به ویژه در مورد موزه‌های مردم‌شناسی در هوای آزاد، سرانجام، نگهداری، به علت عوامل آب و هوا، در این موزه‌ها مشکلتر است. چرا که مجموعه‌ها بدون حفاظی در هوای آزاد می‌مانند و تحت تأثیر تغییرات حرارت و رطوبت قرار می‌گیرند بدون اینکه راهی برای ممانعت یا اصلاحی وجود داشته باشد .(کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-۵-۱۰بناهای تبدیل شده به موزه

اغلب موزه‌هایی که در فاصله سالهای ۱۸۰۰ تا ۱۹۵۰ بوجود آمدند درون بناهای موجود تاریخی جا داده شدند:از جمله لوور در پاریس، آرمیتاژ در لنینگراد، اوفیتزی در فلورانس، پرادو در مادرید، در تبدیل این بناها به موزه، گاه مسائلی مطرح می‌شوند که تبدیل آنها را با مشکل مواجه می‌سازد، همچنین محدودیتهایی را به ملاحظه خصوصیات زیبایی شناختی و تاریخی خود باعث می‌شوند. «موقعیت این گونه موزه‌ها به ندرت خوب است، چرا که در مرکز تاریخی شهرها واقع شده‌اند، و در نتیجه مشکلاتی از حیث عبور و مرور و نیز امکان دسترسی به همراه می‌آورند. رطوبت دیوارها و جو درونی بنا غالباً به مجموعه‌ها آسیب می‌رسانند. نور طبیعی، گاه نامکفی است، و گاه خیره کننده، بطوری که می‌باید بر تعداد پنجره‌ها افزود و یا از آن کاست. فضا به قدر کافی انعطاف‌پذیر نیست، تجهیزات موزه‌نگاری می‌باید برای کار در سطوح نامناسب تطبیق داده شود. بطور کلی حالت صمیمانه این بناها آنها را بیشتر در خور موزه‌های نقاشی، موزه‌های یادبودی، موزه‌های تخصصی تاریخی، و حتی نمایش مجموعه‌های خصوصی می‌سازد. جنبه

تعلیمی موزه‌نگاری معاصر در اینها به آسانی جامه عمل نمی‌پوشد، و به استثنای چند بنای وسیع از قبیل لوور و ورسای، این موزه‌ها نمی‌توانند در آن واحد پذیرای عده زیادی از مراجعان بشوند.» مسأله دیگری که باید به آن توجه نمود، ایمنی مجموعه‌هاست، خصوصاً که بناهای تاریخی عموماً بیش از سایر موزه‌ها در معرض خطر حریق و یا سرقت هستند. با وجود تمامی این مشکلات، تمایل به استفاده از این‌گونه بناها در سرزمین‌هایی که از این لحاظ غنی هستند، همچنان وجود دارد. اما نکته درخور توجه در این بناها این است که مجموعه‌هایی که در آنها گردآوری و به معرض نمایش گذارده می‌شوند، بایستی با حالت بنا تناسب و مطابقت داشته باشد. (به عنوان مثال نباید یک مجموعه فولکلور را در یک کاخ و یا مجموعه هنری غیر مذهبی را در یک کلیسای قدیمی به نمایش گذاشت. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

بناهایی که به عنوان موزه ساخته شده اند:

هر چند که پیدایش موزه حداقل به قرن سوم پیش از میلاد باز می گردد، اما می‌توان گفت طراحی ساختمانهایی با عملکرد خاص، برای موزه، در اواخر قرن ۱۸ آغاز شد. در این دوران معبد ـ موزه‌ها یا کاخ ـ موزه‌ها شکل گرفتند که معمولاً به تقلید از معابد یونانی ساخته می‌شدند. پس از آن در دوران معماری معاصر از دیدگاهی متفاوت به معماری موزه‌ها پرداخته شد. در ادامه، ویژگیهای این دو نوع معماری بررسی می‌گردد .

الف ـ معبد ـ موزه‌ها یا کاخ ـ موزه ها

اینگونه موزه‌ها، ساختمانهایی با خصلت یادبودی هستند، و معمولا منظر برونی‌شان تقلیدی از معابد یونانی است: با ستونهای ردیف شده پیشانی مثلثی شکل و تزئین ثقیل کلاسیک. همانند موزه هنری مستروپولیتن در نیویورک، تالار ملی هنر در واشنگتن دی. سی. و تالار ملی در لندن این روش در موزه‌سازی در اواخر قرن هجدهم آغاز شد و در طی قرن نوزدهم ادامه یافت. تالارهای درون این موزه‌ها از مرمر یا سنگ سخت پوشیده شده‌اند. «سقف مرتفع دارند، به پلکانهای وسیعی که گاهی تا یک سوم از فضای موجود را اشغال کرده‌اند مجهز هستند، مسیرهای ناراحتی را برای مراجعان فراهم آورده‌اند، و روشنایی در آنها از ارتفاع بیش از اندازه می‌تابد ـ اینها همه عناصری هستند که به قصد تأکید بر ارزش مجموعه‌های شاهکارها ور جوی جدی و تقریباً مذهبی طرح شده‌اند. چشم بیننده باید از جلال قرون گذشته تسخیر و خیره شود ... در همه این بناها فضاهائی که به مخازن و خدمات اختصاص یافته، کم و نامناسب است، بطوریکه کاربرد چندانی ندارد» از جهتی می‌توان موزه فلسطین اشغالی را در بیت‌المقدس و تالار ملی، اثر میس وان در روهه را که در برلن غربی واقع شده، و هر دو در طی دهه ۱۹۶۰ ساخته شده‌اند. نمایانگر مفهوم نوین معبد ـ موزه دانست.

این نوع موزه‌ها معمولاً در مرکز شهرهای قدیمی ساخته می‌شوند و برای اینکه با نیازهای جامعه امروزی منطبق گردند. هزینه و زحمت زیادی صرف آنها می‌گردد. از طرف دیگر، اینها خود، به انبیه تاریخی بدل می‌شوند و همین مسأله توسعه آنها را با اشکال روبرو می‌سازد. «راه حل هایی که برای دگرگون ساختن و مبدل کردن این بناها به موزه‌های مدرن اتحاد می‌شوند معمولا جنبه بنیادی دارند:از قبیل نصب سقفهای کاذب یا طبقات واسط حذف نور طبیعی با کو کردن پنجره‌ها و سقف‌های شیشه‌ای، تقسیم فضای تالارها، حذف نقاشی‌ها و مجسمه‌های تزئینی و غیره. در موارد متعددی حیاط‌های درونی را به منظور استقرار مخازن پوشانده‌اند، و امتدادهایی از بنا در زمینهای هم جوار ساخته‌اند.»(کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

ب ـ موزه‌های جدید

چنانچه اشاره شد تا دهه ۱۹۵۰ موزه‌ها به عنوان پوسته زیبایی برای مجموعه‌های نهفته در آن در نظر گرفته می‌شدند. پس از آن نیز بسیاری از بناهایی که به عنوان موزه ساخته شده‌اند، جنبه یادبودی یافتند و بدین سان اینها نیز از همان مفهوم معبد ـ موزه و یا کاخ ـ موزه پیروی کرده‌اند. معماران بزرگی مانند لوکوربوزیه سوئیسی و میس راندرو و فرانک لویدرایت آمریکایی، در موزه‌های توکیو، چاندیگار، برلین، و موزه سالومون آر. گوگنهایم در نیویورک کوشیده‌اند عملاً اندیشه‌های خود را در زمینه موزه شناسی نشان دهند «این گونه راه‌حلها به ندرت موزه‌های واقعاً کارآیی بوجود آورده‌اندجدای اینکه منظرشان شهرت آنها را تأمین کرده باشد، این بناها در واقع از دیدگاه برونی آفریده شده‌اند، و فضای درونشان، گو اینکه گاهی درخور نمایشگاههای آثار همخوان با معیارهای زمان ساختمان آنهاست، نمی‌تواند با دگرگونی‌های بی‌وقفه مفاهیم موزه‌شناسی وفق داده شود.» البته در اینجا باید بیان کرد که از لحاظ طراحی معماری میان موزه‌های خصوصی یا نیمه خصوصی (دارای هیأت امنا یا شورا) و موزه‌های عمومی تفاوتی وجود دارد. در موزه‌های نوع اول نظر مدیر و کارکنان علمی، در گزینش معمار بسیار مؤثر است. از این جهت مسئولان موزه برنامه‌ریز طرحی هستند که معمار ملزم به اجرای آن است، ولی در موزه‌های عمومی، معمار از جانب کسانی به غیر از کارکنان موزه به آنان تحمیل می‌گردد ولی مدیریت موزه دیگر از آنچنان آزادی برای برنامه‌ریزی برخوردار خواهد بود، بنابراین می‌توان گفت: طراحی موزه‌هایی موفقیت‌آمیز بوده است که بسیاری از آنان ، آنچنان آوازه بلندی ندارند و بوسیلهٔ معماران عموماً گم نامی ساخته شده‌اند که تمایل به همکاری نزدیکتری با کارکنان موزه، که قادر بودند برنامه دقیقی تهیه کنند، داشته‌اند. همانند موزه ادمونتون در کانادا، موزه هنرها و سنن مردمی در پاریس، موزه آثار عتیقه سیسیل در سیراکوز و مجتمع موزه‌های مدرن مکزیک. ویژگی این موزه‌ها عبارت است از: «استفاده اصولی از پیشرفته‌ترین مصالح و فنون تقسیم فضایی سطوح مختص

خدمات و مناطق‌پذیرش مراجعان، ایجاد فضاهایی با حجم انعطاف‌پذیر جهت نمایشگاه‌های ثابت و موقت، گسترش مخازن و تسهیلات پژوهشی و مطالعه دقیق نقشه‌ای که در ارتباط با نقشهٔ کلی شهر و امکانات حمل و نقل و پارکینگ باشد«. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-۶خصوصیات فیزیکی ساختمان موزه با عملکرد صحیح

خوانایی مسیر: در طراحی یک موزه به منظور نمایش، باید به نکات خاصی توجه نمود تا بازدید کنندگان از موزه بتوانند به راحتی و بدون اینکه در فضاهای پیچ‌در پیچ آن سر در گم گردند به راحتی در مسیری روشن به حرکت در آمده و از کلیه سالن‌های نمایش در صورت تمایل از ساختمان موزه خارج شوند.

تناسبات اشیاء با سالنهای نمایش: تالارهای نمایش می‌بایست که متناسب با ابعاد و اندازه‌های سوره‌های نمایش انتخاب شود. برای مثال در سالنی بزرگ به نمایش در آوردن آثار ظریف و کوچک که بازدید کننده می بایست در فاصله نزدیک به آن قرار گیرد به هیچ وجه مناسب نیست و بالعکس آثار هنری در اندازه‌هاتی بزرگ را در تالارهای کوچک به نمایش در آوردن صحیح نمی‌باشد.

ایجاد ارتباطی با فضای بیرونی از آنجایی که عموماً سالنهای نمایش اشیا و آثار مختلف در موزه‌ها فضایی بسته را تشکیل می‌دهند و نورهای غیر مستقیم طبیعی و مصنوعی روشنایی این مکانها را تأمین می‌کنند می‌بایست در مسیر حرکت بازدید کنندگان مکانهایی را جهت دید به فضایی باز و نور گل و گیاه ایجاد نمود تا از احساس دلتنگی از یکنواختی مسیر حرکت بازدید کننده کاسته شود و وی را تشویق به ماندن نماید.

ایجاد نمایشگاههای موقت در زمینه های هنری: به منظور هرچه فعالتر کردن ساختمان یک موزه می‌بایست در جوار عملکرد اصلی یک موزه که همانا تالارهای نمایش، در دوره‌های طولانی‌تر برگزار می‌شوند، یک سری تالارهای آزاد به منظور برپایی نمایشگاه‌های دوره‌ای و فصلی از آثار با ارزش در زمینه‌های مختلف هنری از هنرمندان قدیمی و یا معاصر (در رابطه با طبیعت) پیش‌بینی نمود. تا همواره برنامه‌های جدیدی به منظور بازدید افرادی که قبلاً از تالارهای اصلی و دائمی موزه دیدن کرده‌اند فراهم نمود. و تا ارتباط این‌گونه افراد با موزه همواره حفظ شده باشد.

ایجاد فضای تحقیق و کتابخانه: ایجاد فضاهایی به منظور تحقیق و آموزش در زمینه‌های خاص، به رشد و تکامل ذهنی و فرهنگی افراد علاقه‌مند کمک مؤثری می‌نماید. به طور مثال وجود کتابخانه‌ای با کتبی در زمینه‌های مختلف موجود در موزه به منظور تحقیق افراد علاقه‌مند.

ایجاد سالن نمایش: وجود سالنهای نمایش فیلم، اسلاید، سخنرانی و غیره به منظور آموزشهای سمعی و بصری به مراجعین چنین مراکزی.

اموزش فنی و حرفه‌ای: ایجاد کلاسهای آموزش تئوری و عملی به منظور ارتقاء سطح فرهنگ و آموزش جوانان کشور و تشویق به فراگیری هنرها و فن‌ها و آموزش مرمت این گونه آثار و خلق آن.

غرفه‌های فروش و بوفه و چایخانه و .... در کنار این عملکردها ایجاد فضایی مناسب در بهترین نقطه از ساختمان با دیدی متنوع و جاذب جهت استراحت مراجعین به صورت چایخانه بسیار مفید می‌باشد تولید، ضمن معرفی بیشتر صنایع تولید از طریق فروش به مراجعین داخلی و بویژه خارجی امکان رشد اقتصادی موزه را می‌توان فراهم نمود. (کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)

۱-۷تاریخچه موزه در جهان

در دوران کلاسیک واژه موزه به جایگاه نه خدای یونانی که رب‌النوع های هنر و اندیشه بودند اطلاق می‌شد. در اواخر قرن سوم قبل از میلاد بطلمیوس اول (۲۸۴ ـ ۲۴۶) قبل از میلاد اولین موزه را در شهر اسکندریه تأسیس کرد، بنای این موزه در قسمتی از کاخ سلطنتی ساخته شده بود و در عین حال به عنوان کتابخانه از آن استفاده می‌شد، بطلمیوس در آن محل که بعدها کتابخانه بزرگی شد نسخه‌های منحصر بفردی را گردآوری کرده بود که معروفترین فلسفه و دانشمندان عصر را در آنجا به کار تحقیق و تتبع وا می‌داشت .

.2بعد از وی یکی از امپراطوران روم به نام کلود موزه‌ای نظیر اسکندریه بوجود آورد که مرکز تحقیقات علمی آن دوران به شمار می‌رفت.(مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

در قرون وسطی نام موزه به عنوان محلی بکار برده می‌شد که در آنجا مجموعه‌هایی از اشیاء کم یاب و جالب ادوار گذشته از قبیل تاریخ طبیعی یا آثار هنری را به نمایش در آوردند.

از همان زمانی که علوم زیبایی شناسی شروع به تقویت و بالندگی قدرت هنری نمود، رومی‌ها به خلاقیت هنری زایدالوصفشان و با تکیه بر ذوق و نبوغ خود صاحب مجموعه‌ها کلکسیونهای نفیسی گشتند. ولی ده قرن مصامحه و سهل‌انگاری از یک طرف و غارت و چپاول و سوء استفاده‌های بی‌شمار از طرف دیگر می‌رفت که موجب نابودی و محو این نوع ثمرات گرانبها در این سرزمین بشود لیکن با آغاز دورهٔ رنسانی و

بیداری و آگاهی دوباره ملتها از انهدام کامل این گنجینه‌ها جلوگیری بعمل آمد. بطوریکه از این پس کلکسیون نمودن کارهای هنری با جدیت بیشتری بخصوص در مناطق اروپای شمالی دنبال شد .

تا قبل از قرن ۱۵ میلادی دو ایده در کلکسیون نمودن و گردآوری آثار با ارزش وجود داشت .

1ـ جمع‌آوری اشیاء به منظور مذهبی و اعتقادی جهت گنجینه‌های صومعه‌ها.

- گردآوری آثار بخاطر ارضاء تمایلات نفسانی نظیر کلکسیونهایی که شاهزادگان و اسقف‌های اعظم از طریق اقدام به جمع‌آوری کارهای هنری، جهت قصرهایشان تهیه نمودند .

شرایط لازم برای ایجاد موزه در دوره Helenistico و Roman و اواخر دوره Renaissance در ایتالیا بوجود آمد.

پاپ سیکتوس چهارم اولین شخصی است که در سال ۱۴۷۱ میلادی نخستین موزه با مفهوم امروزی آن را ایجاد کرده است .

موزه گزارینی Cesarini در سال ۱۵۰۰ م و فانز Fonese در سال ۱۵۴۶ م و آفیتزن Afitizen در سال ۱۵۸۱ م به ترتیب در اروپا افتتاح شدند.

حدود ۱۰۰ سال بعد موزه آشمولین Ashmolean یا بعبارت صحیح‌تر Foundahion of the Ashmoleanدر آکسفورد Oxford پا گرفت.

اولین موزه در آمریکا بسال ۱۷۵۰ م در دانشگاه هاروارد تحت عنوان اتاق عجائب تاسیس گردید.

در سال ۱۷۵۹ م ویلیام هشتم در آلمان موسس موزه Kassel گردید و همزمان با او موزه British museumدر انگلیس گشایش یافت.

موزه‌ها و گالریها از اواسط قرن هیجدهم در پایتختهای اروپایی پدیدار شدند. این امر غالباً با حمایت و جانبداری سلاطین صورت می‌گرفت و اکثر کشورها با همکاری یکدیگر اقدام به تأسیس موزه‌هایی جهت تبادل آثار باستانی و هنری خویش می‌نمودند .

در تاریخ ۳۰ اوت ۱۷۹۲ م در فرانسه بر اساس تصویب نامه .F. N. C موزه‌ها جنبه عمومی و ملی یافت. همزمان با این عمل موزه لوور louverبعنوان مکانی برای استفاده عموم در سال ۱۷۹۲ م افتتاح شد که سنگ زیرین بنای موزه‌ها در قرن ۱۹ میلادی گردید. .(مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

موزه تاریخ فرانسه Museedi Histoirede France که بوسیله لویی فیلیپ (۱۸۵۰ ـ ۱۷۷۳ م) در ورسای بوجود آمد وقایع و شخصیت‌های برجسته تاریخ این کشور را در طی بیش از ۱۰۰ سال به کمک تصاویر معرفی می‌نمود. نمایشگاه عمومی برلن در پائیز ۱۸۱۵ م متشکل از غنائم مربوط به دور جنگهای ناپلئون بناپارت بوجود آمد هفت سال بعد از این نمایشگاه Sehinkel طرع با ارزش احیاء یونان را برای موزه Altes ارائه داد در سال ۱۸۷۷ م به همت Sir Walker گالری و اگر در انگلیس افتتاح شد که همزمان با آن گالری Freeer در واشنگتن D . C شکل گرفت از این به بعد سیر تحول موزه‌ها با سبک نوین آغاز گردید. از گنجینه‌های کلیساهای قرون وسطی تا انواع موزه‌های پایان سده نوزدهم ارائه آثار تحول چندانی نیافت، در طی دهه قرن بیستم مفهوم ارائه‌ای توام با رعایت زیبایی شناسی حتی از موزه‌های بدون ارتباط با هنر از اولویت ویژه‌ای برخوردار شد.

از دهه ۱۹۵۰ م به بعد تحول چشمگیری در جهت ارائه اشیاء در ارتباط با یکدیگر مشاهده می‌گردد.

فنون نمایش نیز در طی یک صد سال گذشته تحول عمده‌ای بخود دیده است و در سایه پیشرفت‌های شگرف علمی و فنی و ... نمایش‌های اشیاء گذشته جای خود را به آرایش‌های بسیار متنوع‌تر سپرده‌اند.

ملحقات استنادی که به شدت تحت تاثیر گرافیسمBauhouse ا قرار گرفته‌اند به عنصری از چهارچوب زیبایی شناختی بدل شده‌اند نمایشگاه‌های موقت و سیار نیز مفصل تر شده و موزه‌های مدرنی نظیر تالار ملی ویکتوریا در ملبورن که از حجم‌های نجومی تشکیل یافته است بگونه‌ای طراحی شده‌اند که پوشش کف‌ها و دیوارها و سقف‌ها می‌توانند در ظرف چند ساعت تعویض گردند. .(مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

۱-۸تاریخچه موزه در ایران

پیرامون تاریخچه موزه در ایران باید اظهار داشت که جمع‌آوری و نگه‌داری اشیاء ذی قیمت در ایران با انگیزه حفظ آثار شخصی بوده و بیشتر حالت خصوصی داشته است.

اولین نمونه‌های آن را می‌توان در دوران سلسله هخامنشی و با شکل‌گیری حکومت مستقل ایران مشاهده نمود که صرفاً جنبه خصوصی داشته و تنها مورد استفاده حکام و امرای وقت قرار گرفته است.

موزه با مفهوم نوین امروزی آن در ایران از ۱۲۰ سال پیش شکل گرفت، اولین نمونه آن را در زمان حکومت محمد علیشاه می‌توان مشاهده نمود در زمانی این شاه قاجار فصلی از کاخ گلستان به موزه ابزار و

اشیاء قیمتی و سلطنتی تبدیل شد که مورد بازدید اعیان و اشراف واقع می‌شد. .(مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

در یکی دو قرن اخیر و بر اثر کاوشها و حفریات باستانشناسی و یا بر حسب تصادف بتدریج آثار باستانی که دلیل بر وجود تمدنهای پیشین این مرز و بوم بوده در اکناف ایران آشکار و کشف می‌گردید که متأسفانه بر اثر بی مبالاتی و بی توجهی زمامداران وقت عموماً به خارج از کشور حمل و زینت فصل موزه‌های جهان گردیده است و فقط تعدادی معدود از آنها در ایران باقی مانده است که آنهم در مجموعه‌های شخصی اعیان جمع‌آوری و نگه‌داری می‌شده است.

این وضع اسف‌بار که موجب خروج گنجینه‌های هنری و ملی و اشیاء گرانبهای تمدن گذشته این سرزمین از ایران می‌گردید کم کم اولیاء وزارت فرهنگ را بر آن داشت تا در این زمینه چاره‌اندیشی کرده و ترتیبی اتخاذ نمایند که خروج بی رویه این آثار باستانی جلوگیری بعمل آید .

بر مبنای همین تفکر در سال ۱۲۹۵ هجری شمسی و در زمانی که مرتضی خان ممتازالملک عهده‌دار مقام وزارت معارف و اوقاف بود اراده کوچکی بنام شعبه عتیقات در این وزارتخانه بوجود آمد که بعدها این شعبه به دایره عقیقات تغییر نام داده وزیر نظر سازمان اداره کل معارف به فعالیت خویش ادامه داد.

و به موجب قانون آثار عتیقه که در سال ۱۲۹۹ هجری شمسی (برابر با سال ۱۹۲۰ م) به تصویب رسید تمام حفاری‌ها و کاوش‌ها تحت نظر مستقیم دولت در آمد و امتیاز انحصاری چندین ساله فرانسوی‌ها پیرامون حفاری زمین جهت کشف آثار عتیقه لغو گردید و در عوض دولت ایران تقبل نمود که در تهران یک موزه آثار عتیقه و یک کتابخانه ملی سازد و ریاست آن را تا سه نوبت و هر نوبت پنج سال به فرانسویان واگذار نماید و در اجرای این طرح آندره‌گدار معمار و مهندس فرانسوی به عنوان مدیریت موزه و کتابخانه ملی مشغول بکار گردید.

مرتضی خان ممتازالملک که در حقیقت می‌توان گفت موسس اولین موزه ملی ایران بوده است. برای تشکیل یک موزه غنی و با ارزش در تهران تلاش‌های بسیاری نموده است، وی توانست موزه ملی ایران را با ۲۷۰ قلم شیئ عتیقه در یکی از اتاق‌های بزرگ عمارت قدیم وزارت معارف که در قسمت شمال بنای مدرسه دارالفنون قرار داشت تاسیس کند و پس از خریداری و اهدأ کاخ مسعودیه (محل فعلی وزارت آموزش و پرورش واقع در خیابان اکباتان) این موزه به تالار آیینه آن کاخ منتقل شد (۱۳۰۴ ه. شش) جهت رشد و اعتلای هنرهای سنتی موزه هنرهای ملی بفرمان رضاخان در حوض خانه باغ نگارستان ایجاد گردیده که در کنار این موزه کارگاه‌های بومی جهت تولید و ساخت و ارائه آثار در نظر گرفته شد.

در سال ۱۳۱۰ هجری شمسی با کشف آثار باستانی در تخت جمشید موزه تخت جمشید جهت نگه‌داری این اشیاء بوجود آمد در سال ۱۳۱۴ هجری شمسی بنای موزه مردم شناسی ایران بنیاد نهاده شد و پس از ۲۰ سال موزه مردم‌شناسی در خیابان ارامنه (بوعلی) گشایش یافت جهت ارائه هر چه بهتر آثار موزه مردم شناسی به کاخ ابیض جنب کاخ گلستان، کهن سال‌ترین موزه کشور انتقال یافت .. (مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

در سال ۱۳۳۵ موزه قزوین در کلاه فرنگی شاه طهماسب (بنای چهل ستون قزوین) برپا گردیده و در ادامه این روند موزه چهل ستون اصفهان در کاخ چهل ستون افتتاح گردید (۱۳۳۷) موزه هنرهای تزئینی در سال ۱۳۳۸ بنیاد نهاده شد. موزه جواهرات سلطنتی در دیماه ۱۳۳۹ شمسی در طبقه زیرین ساختمان بانک ملی گشایش یافت.

در سال ۱۳۴۱ موزه تبریز و گرگان و در سال ۱۳۴۵ موزه شوش و در سال ۱۳۴۶ موزه ارومیه افتتاح شدند که آثار موجود در این موزه‌ها بیشتر جنبه تاریخی و مردم‌شناسی داشته است، موزه رشت در سال ۱۳۴۹ و موزه حمام گنجعلی خان کرمان در سال ۱۳۵۰ تأسیس یافتند، موزه مجموعه فرهنگی آزادی در سال ۱۳۵۰ و موزه خانه صبا در منزل مسکونی شادروان صبا در تاریخ ۵۲/۸/۲۱ تأسیس و افتتاح شد. از سال ۱۳۵۹ به بعد تغییرات وسیع‌تری در زمینه توسعه و تکمیل و تجهیز موزه‌های ایران انجام گرفته است که بعنوان مثال می‌توان به موزه‌های مردم شناسی هنرهای تزئینی، صبا در تهران، رشت، آبادان، شوش ، هفت تپه، قزوین، کاخ رودسر، دژ شاهپور در خرم‌آباد و ... بالاخره به موزه پارس در ارگ کریم‌خانی شیراز اشاره نمود.

سال ۱۳۵۵ اوج احداث بناهای موزه‌ای در ایران بوده است در این سال انگیزه ایجاد بناهایی با عملکرد صرفاً موزه عمومیت می‌یابد که موزه هنرهای معاصر، فرش، فرهنگ سرای نیاوران حاصل آن می‌باشند. .(مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

۱-۸-۱موزه همایونی

نهادینه شدن موزه با آغاز کار و تاسیس کاخ موزه ناصرالدین شاه قاجار در کاخ گلستان آغاز می گردد(۱۲۹۱-۱۲۹۳ ه.ش) ناصر الدین شاه دستور داد تا قسمتی از ساختمان های سمت شمال کاخ را ، از جمله محل موزه قدیمی شاهان قاجار که در آن هدایای خارجی را نگهداری می کردند تخریب کنند و اتاق موزه، کتابخانه، سرسرا، حوض خانه و سایر ملحقات را بسازند.

اعتمادالسلطنه در توصیف موزه چنین می نویسد((موزه به اصطلاح اهالی فرنگ، عبارت است از امکان و محلی که مخزن آثار قدیم و اشیاء بدیعه و نفایس و مستطرفات دنیاست و از هر تحفه و یادگاری که در آن مخزون و موضوع است اهل علم و اطلاع کسب فایدتی و کشف سری می نمایند و از احوال و اوضاع هر زمان و صنایع و حرف آن و رسوم و آداب معمول آن ایام و عادات و طوایف آن باخبر می گردند و می توان گفت که موزه مقیاس شعور و میزان عقول و درجه افهام اصناف و مرآت ادراک سلاسل است. مشکلات لاینحل در اینجا حل می شود و بر معلومات تاریخی شهود اقامه می نماید)) . سپس می گوید:((این است که موزه همایونی نیز به پهن تبره خزینه ای است مشحون به زواهر و جواهر گرانبها و ظرایف و نفاس اشیاء و آثار جلیله علمیه و مهمات حربیه قدیم و آلات و ادوات متنوعه و مصنوعات ازمنه سالفه و نتایج خیالات حکمای بزرگوار و تماثیل و تصاویر نگارنده های بی مثل و مانند روزگار ، پرده های نقاشی کار نقاشی های مشهور و حاصل صنایع کارخانه های معروف و ظروف چینی بسیار ممتاز کار چین و سیور و انگلیس و ژاپن و بلورآلات کارخانه ساکس و ونیز و سایر کارخانه های معتبر و مسکوکات قدیم با صور سلاطین معظم ایران و غیره، ... ، به علاوه تزیینات لایقه بسیار و محصولات رایقه بی شمار که هر یک در عالم هم و درایت و حوزه اطلاع بصیرت گوهری است بی بدل و در نفاست امتیاز ضرب المثل...))[۵]

اعتماد السلطنه درباره کتابخانه نیز می نویسد((کتابخانه در جنب موزه مبارکه همایونی است که چندین هزار جلد کتاب خطی و چاپی از کتب معتبره قدیم و جدید در آن هست..)) چنانکه ملاحظه شد در موزه مذکوراشیاء گوناگون جع آوری شده بود.

بنابران، امروزه نمی توانیم آنم را در طبقه بندی رایج موزه ها قرار دهیم، تنها می توان گفت که اشیاء به عنوان هنرهای تزیینی گرداوری و تنظیم شده بودند . به هر تقدیر ، موزه کاخ گلستان با غنا و تنوع آثار ، کتابخانه و اسناد و مدارک کاخ، یکی از مهمترین موزه های کشورمان و یکی از معتبرترین موزه های جهان است. در طی سالیان بعد بخشی از مجموعه موزه از آن جدا شد. در زمان ناصرالدین شاه به علت سرقتی که در آنجا انجام گرفت، جواهرات سلطنتی که ابتدا در ویترینها بود به مخزنهایی در زیرزمین و سپس به موزه جواهرات در بانک مرکزی منتقل گردید.. (مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

۱-۸-۲ موزه ملی

در سال ۱۲۹۵ ه.ش وزارت معارف و صنایع مستظرفه موزه ملی ایران را تاسیس کرد. این موزه گویا در آغاز در یکی از اتاقهای مورسه دارالفنون قرار داشته و بانی آن مرتضی قلیخان ممتازالملک بوده است. پس از مدتی این مجموعه از دارالفنون به ساختمان مسعودیه منتقل گردید و سپس با تاسیس موزه ایران باستان مجموعه آن شامل ۲۸۰ قلم شیء به موزه تازه تاسیس شده انتقال یافت. .(مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

۱-۸-۳موزه دانشکده افسری

در سال ۱۳۰۲ ه .ش به منظور آموزش اسلحه شناسی و تاریخچه سلاح به دانشجویان دانشکده افسری تهران، موزه ای در این دانشکده تشکیل شد. هسته مرکزی موزه را مجموعه سلاح های ناصرالدین شاه قاجار در موزه همایونی تشکیل می داد و پاره ای از سلاح های اهدایی سران کشورهای مختلف به شاهان قاجار نیز در این موزه در معرض نمایش قرا داشت. پس از شکوفایی انقلاب اسلامی، این موزه به مجموعه سعدآباد منتقل گردید و مجموعه آن غنی سازی شده، بخصوص یادبودهایی از دفاع مقدس در آن منظور شد و نام آن به موزه نظامی تغییر یافت.. (مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

۱-۸-۴موزه هنر و صنایع

در سال ۱۳۰۹ ه.ش. شادروان حسین طاهر زاده بهزاد هنرستان صنایع قدیم را تاسیس نمود. آثار هنرمندان زمان و استادان و دانشجویان هنرستان بخشی از آن موزه بود. این مجموعه در حال حاضر در عمارت نگارستان قرر دارد و به نا موزه هنرهای ملی خوانده می شود و آثار هنرمندان معاصر در زمینه هنرهای سنتی در معرض نمایش قرار دارد. پس از تاسیس موزه ملی ایران این موزه نیز زیر پوشش آن قرار گرفت.. (مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

۱-۸-۵موزه مردم شناسی تهران

موزه مردم شناسی تهران در سال ۱۳۱۲ ه.ش . تاسیس شد. این موزه نیز از باواب جمعی اداره عتیقات وزارت اوقاف و صنایع مستظرفه بود که در آغاز دایره انسانشناسی نامیده می شد، سپس به بنگاه و سرانجام بخ موزه مردم شناسی تغییر نام داد و در خیابان بوعلی در ساختمان مناسبی با مجموعه ای از اشیاء که از

مساجد و تکایا گردآوری شده بود و با هدایای مردم کار خود را آغاز کرد. این موزه در سال ۱۳۴۷ به کاخ ابیض در محوطه کاخ گلستان انتقال یافت و زیر پوشش اداره کل موزه ها قرار گرفت.

۱-۸-۶موزه های بقاع متبرکه

گروه معتبر و غنی موزه های بقاع متبرکه از سال ۱۳۱۴ ه.ش. با گشایش موزه آستان قدس رضوی در مشهد مقدس آغاز به کار کرد. کمی پس از آن موزه آستان حضرت معصومه (س) نیز در قم افتتاح گردید. فضای فیزیکی هر دو موزه خاص مجموعه آنها طراحی شده است و مجموعه هرموزه بر مبنای موقوفات و نذورات است و مهمترین آنها نسخه های دستنویس قرآن مجید است که تاریخ برخی از آنها به سده های سوم و چهارم هجری باز می گردد، همچنین کتابهای خطی نادر، قالی ، آثار هنری ظروف طلا و نقره ، شمعدان، سکه و ... که به عنوان هنرهای تزیینی ارائه شده است. موزه آستان قدس اکنون در طی گسترش خود به سه بخش مجزای موزه قرآن ، کتابخانه و موزه تقسیم شده است.

موزه های دیگر زیر پوشش آستان قدس رضوی عبارتند از: کاخ موزه ملک آباد در مشهد مقدس و موزه موقوفه حاج حسین آقا ملک در تهران.

موزه شاه چراغ(آرامگاه حضرت احمد بن موسی – س) نیز در سال ۱۳۴۴ هجری شمسی برای بازدید عمومی افتتاح گردید.. (مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)

۱-۸-۷تاسیس موزه ایران باستان

تاسیس موزه ایران باستان نقطه عطفی در تاریخ موزه و موزه داری در ایران است.

این موزه نخستین موزه علمی ایران است، که خود مولود قانون جدید عتیقات مصوب.

بخش دوم:باغ موزه

۱-۹ شناخت باغ ایرانی

۱-۹-۱شناخت عمومی-وجه تسمیه تاریخی

«شکل باغ در ایران از دیرباز تا کنون با نوع اقلیم و میزان آب هر منطقه تناسب داشته است. پدیده باغسازی از زمانهای پیش از تاریخ در کشورمان وجود داشته و نقوش برکه، آب و درختزار بر روی سفال پیدا شده در شوش و سایر نشانه های بدست آمده نمایانگر اهمیت باغ در زندگی مردم خو گرفته با خشکی کویر و سوزندگی خورشید در سرزمین کهنسال ما می باشد . ایرانیان بسیار پیشتر از سایر اقوام و ملل پی بردند که باغ سازی اساس کشاورزی است ، و نیکوترین شیوه های باغ سازی را هم از زمان های دیرین به‌دست آورده بودند .

«ویکتوریا سکویل وست» در مقاله مفصلی که درباره باغهای ایران نگاشته است به کاسه‌ای سفالی که توسط پروفسورهرتسفلد در سامره کشف شده اشاره نموده و می نویسد:«در اینجا کاسه ای سفالی به دست آمده که تصور می رود مربوط به ۲۰۰۰سال قبل از میلاد باشد و روی آن جویهای متقاطعی است که چهار قطعه باغ را نشان می دهد و در هر قطعه یک درخت و یک پرنده است». به هر حال این طرح همان طرح رسمی و عمومی باغ است که ایرانیان از زمان کوروش تا به امروز به کار برده اند و در حقیقت طرح هندسی تمام باغهای ایرانی بوده که از کیفیتی عرفانی سرچشمه می‌گیرد، که همان اعتقاد آسیایی‌ها در تصور عالم وجود و تقسیم آن به چهار منطقه است که معمولاً چهار رودخانهٔ بزرگ آنها را از هم جدا می کند.

علامه علی اکبر دهخدا درباره معنی واژه پردیس می نویسد: «پردیس لغتی است ماخوذ از زبان مادی (پارادئزا) به معنی باغ و بستان. و از همین لغت است پالیز فارسی و فردوس».این واژه که در اوستا دوبار بکار برده شده از دو جزء ترکیب یافته ، یکی Pairi به معنی پیرامون و دیگری Daeza به معنی انباشتن و دیوار کشیدن بوده است که بر روی هم به معنای درختکاری و گلکاری پیرامون ساختمان می باشد . واژه در پهلوی پالیز شده و پالیز سبزیکاری و کشتزار خیار و هندوانه و خربزه را گویند . در دوره هخامنشیان و بعد از آن در سرتاسر سرزمین ایران تعداد بی‌شماری باغ های بزرگ و باشکوه وجود داشته، چنانکه گزنفون نیز چندین بار به آنها اشاره نموده است. این گونه باغ ها که در یونان آن‌روز وجود نداشت مردم آن سامان و دیگر کشورها را جالب نظر آمد و همان واژه فارسی را نیز به‌کار بردند . امروزه این واژه در زبان یونانی

بصورت Paradeisos به معنی باغ ، و در زبان فرانسه بصورت Paradis ، و در زبان انگلیسی بصورت Paradise به معنی بهشت بکار برده می شود . بنا به گفته گزنفون چهار قرن و نیم پیش از میلاد در لیدیا باغی زیبا و بزرگ می‌بوده‌که بنام **پارادیس** خوانده می‌شده است.»[۶]

«باغ های معلق بابل نیز که به‌وسیله بخت النصر به خاطر همسر ایرانی وی ، دختر فرمانروای ماد ، احداث شده‌اند. برطبق همان اصول طرح پارادیس ایجاد گردیده، به طوری‌که از نظمی خاص و الگویی مناسب برخوردار و تا زمان اسکندر هم برجای مانده بوده اند.

نام دیگر این فضای سرسبز و دل انگیز «باغ» است . باغ هم واژه ای فارسی است که در پهلوی و سغدی نیز به همین شکل Bagh به کار برده می شده است .برخی باغ را مشترک در فارسی و تازی می دانند و بعضی نیز بر آنند که این واژه در اصل تازی بوده و جمع آنرا «بیغان» می آورند ، مانند نار و نیران ، و حال آنکه این واژه قطعاً فارسی است و از فارسی به دیگر زبان ها رفته است . صاحب **آنندراج** می نویسد که در عرف هند باغ را «**باک**» گویند.

در کتاب فارسنامه ابن بلخی که بین سال های ۵۰۰ تا ۵۱۰ هجری قمری تالیف شده سلسله های پیش از اسلام را بنا به روایت قدیم چهار سلسله بنام پیشدادیان ، کیانیان ، اشکانیان و ساسانیان برشمرده است . مولف این کتاب، منوچهر پسر میشخوریار را که هفتمین پادشاه پیشدادی است نخستین کسی می‌داند که در جهان به احداث باغ و بوستان پرداخته و می نویسد: «آثار او آنست که اول کسی که باغ ساخت او بود و ریاحین گوناگون که بر کوهسارها و دشتها رسته بود جمع کرد و کشت فرمود تا چهار دیوار گرد آن در کشیدند و آنرا **بوستان**ـ یعنی معدن بوهاـ نام کرد».[۷]

اصطلاحات متداول در میان ایرانیان برای توصیف باغ ها و گل هایی که در آن پرورش می دهند ، علاقه آنان را به باغهایشان نشان می دهد . از قرن ها پیش تا کنون بیشتر لغات و اصطلاحات فارسی با کلماتی که ریشه عربی دارد آمیخته گردیده ولی اغلب اصطلاحاتی که مربوط به گل و پرورش گل است فارسی سره است.

. نعیما، غلامرضا، باغ‌های ایران، تهران: انتشارات پیام، چاپ اول، زمستان ۱۳۸۵، ص ۳ و 64

. باغ‌های ایران، غلامرضا نعیما، ص 74

باغ را اغلب بوستان یا بستان می‌نامند . این کلمات بر مجموعه ای از اشعار نیز اطلاق می گردد . باید اذعان کرد که متداول‌ترین کلمه در این زمینه یعنی باغ یک کلمه عربی است و آن را با پسوندهای فارسی مثل باغچه به معنای باغ یا بوستان که آن را به چند قسمت تقسیم کرده باشند و یا باغبان که معنای آن پرستار باغ است، ترکیب کرده اند.

تصور بهشت موعود که از ادوار قبل تا کنون در مخیله ایرانیان به وجود آمده ، تصوری است از زیباترین و دلپذیرترین باغ ها. ایرانیان نام بهشت را بر باغ های مختلف نیز اطلاق می کنند . کلمه دیگری برای بهشت ، فردوس است که مفهوم باغ و بهشت هر دو را دارد. در قرآن مجید نیز توصیفی از بهشت آمده است که آن‌را «فردوس» یا «جنت» نامیده . در یک مورد نیز بهشت «ارم» نامیده شده و آن بهشتی است که در روی زمین ایجاد شده بود . به این جهت همواره باغ های زیادی در ایران با نام های باغ ارم ، باغ بهشت ، باغ رضوان ، باغ فردوس ، باغ مینو ، باغ قدس ، باغ عدن ، باغ بدیع ، باغ رفیع ، باغ وسیع ، باغ جنان ، باغ جنت و باغ خلدبرین وجود داشته و دارد که مفاهیم همگی آنها کنایه از بهشت است.

سعدی می فرماید؛ «فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگستراند و دایه ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد و درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در برگرفته و اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه بر سر نهاده ، عصاره نایی به قدرت او شهر فایق شده و تخم خرمایی به یمن تربیتش نخل باسق گشته»

۱-۹-۲ سیر تاریخی باغسازی در ایران

۱-۹-۲-۱باغ سلطنتی پاسارگاد_ نخستین نمونه باغ سازی ایران

در جریان برپایی یک پایتخت یادمانی که نشان دهنده اقتدار هخامنشیان بود ، کوروش با بلندپروازی یک باغ را نیز در برنامه ساختمانی خود گنجاند . باغ های سلطنتی آشور و بابل همواره بخشی مجزا یا مکمل برای کاخ بوده اند ، اما می بینیم که کاخ های کوروش با ایوان های طویل و فضای باز اطراف خود به عنوان بخشی مکمل از طرح مفصلی به کار رفته اند که در آن ، به تعبیری خود باغ به صورت اقامتگاه سلطنتی در می آید.

در داخل محدوده طرح نوین کوروش شماری آبگذر سنگی وجود داردکه نه تنها نشان‌دهنده یک باغ رسمی‌اند، بلکه به ترکیب بخش های مختلف محدوده کاخ به صورت واحد کمک می کنند .این آبگذرها به

شیوه هخامنشی در بهترین شکل خود ساخته شده اند تا دوام یابند. آنها از بلوک های خوشتراش و متصل به هم سنگ آهک تشکیل شده اند و به شایستگی با معماری خوش دست کاخ های مجاور همسانی دارند .

پهنای آبگذرها ۲۵ سانتیمتر و کناره سنگی و عریض آنها یقیناً همتراز زمین های اطراف بوده است . در هر گوشه و همچنین با فواصل ۱۳ تا ١٤ متری در مسیر این آبگذر حوضچه های مربع شکل تعبیه شده اند که هر کدام از یک بلوک سنگ آهک تراشیده شده اند و حدود ۸۰ سانتیمتر طول و عرض دارند . ظاهراً عمق هر آبگذر ۱۲/۵ سانتیمتر بوده است ، به جز محل اتصال به حوضچه که در آن آستانه کوتاهی به عمق ٤/٥ سانتیمتر به چشم می‌خورد . در برخی نقاط مسیر آبگذر نیز بقایای «دریچه های سنگی» کوچکی شناسایی شده است .

آب لازم برای آبیاری باغ به آسانی در دسترس بوده است . از جمله منابع محلی آب ، مجاری دائمی بود که دامنه شرقی «تل تخت» را می پوشاند و سپس مستقیماً به سوی قلب محدوده کاخ پیش می رفت . آب لازم برای جریان در این آبگذرهای سنگی از طریق آبگذر شمال شرقی وارد سیستم می شد و از آنجا با شیب طبیعی زمین به سوی جنوب غربی جریان می یافت و به سایر قسمت های باغ می رسید .همچنین باید توجه داشت که این آبگذرها که از سنگ های سفید و براق ساخته شده اند فقط جنبه تزیینی نداشته اند .

تقریباً به طور یقین می توان گفت که آنها نقش مهمی در آبیاری باغ سلطنتی پاسارگاد داشته اند . حوضچه های کوچک مربع شکل برای پر کردن مخازن آب به کار می رفتند و یا در صورت لزوم از طریق زانویی ها و دریچه های کوچکی برای انتقال آب به مجاری خاکی جانبی استفاده می شدند .

۱-۱آبگذرهای باغ پاسارگاد

در مرکز پلان این باغ که خود به علت ویژگی هندسی اهمیت دارد ، می توان نمونه جالبی از یک «باغ اندرونی» را یافت که محوطه ای مستطیل شکل به طول ۳۰۰ و عرض ۲۵۰ متر است و با توجه به درختان و بوته هایی که در نقشه فرضی در ردیف های قرینه کاشته شده اند می توان فرض کرد که این باغ را آبگذرهای مستقیم تقسیم می‌کرده اند . این باغ اندرونی احتمالاً فقط سه مدخل اصلی داشته است: دو کوشک و کاخ اختصاصی کوروش.

۱-۲کاخ اختصاصی کوروش

منبع: عکسهای هوایی سال ۱۳۸۳- دفتر فنی سایت

در هر صورت نمی توان گفته نیلاندر را منکر شد که ایوان کاخ اختصاصی «کاملاً به سوی بیرون جهت گرفته است » و محلی برای تفریح کسانی بوده که حق داشتند در این ایوان استراحت کنند یا قدم بزنند و از باغ و چشم‌انداز زیبای فراسوی آن لذت ببرند. در عین حال باید توجه داشت که کاخ ها و کوشک هایی که ایوان های عمیق دارند از عوامل دیرپا در استفاده ایرانیان از باغ به شمار می روند .

علاقه آشکار کوروش برای به نمایش گذاشتن معیارهای جدید در به کارگیری سنگ (که پس از فتح لودیه در اختیار او قرار گرفته بود) یکی از عوامل اصلی در ترغیب او به احداث آبگذرها و حوضچه هایی از سنگ های خوشتراش بود . اما سوای هر نقشی که این ملاحظات گذرای «سیاسی» در شکل دهی الگوی

مجموعه مورد بحث داشته اند ، این تعادل کلی و ظرافت باغ پاسارگاد بود که تاثیر طویل المدت آن را تضمین کرد.

۱-۹-۲-۲باغ سازی هخامنشیان در زمان جانشینان کوروش

داریوش اول (بزرگ) از شجره کوروش نبود و نه تنها گونه جدیدی از آرامگاه های سلطنتی و تالار بام عام را ابداع کرد بلکه به نظر می رسد نوع جدیدی از باغ را ترجیح می داد که با طرح باغ های پاسارگاد تفاوت داشت.

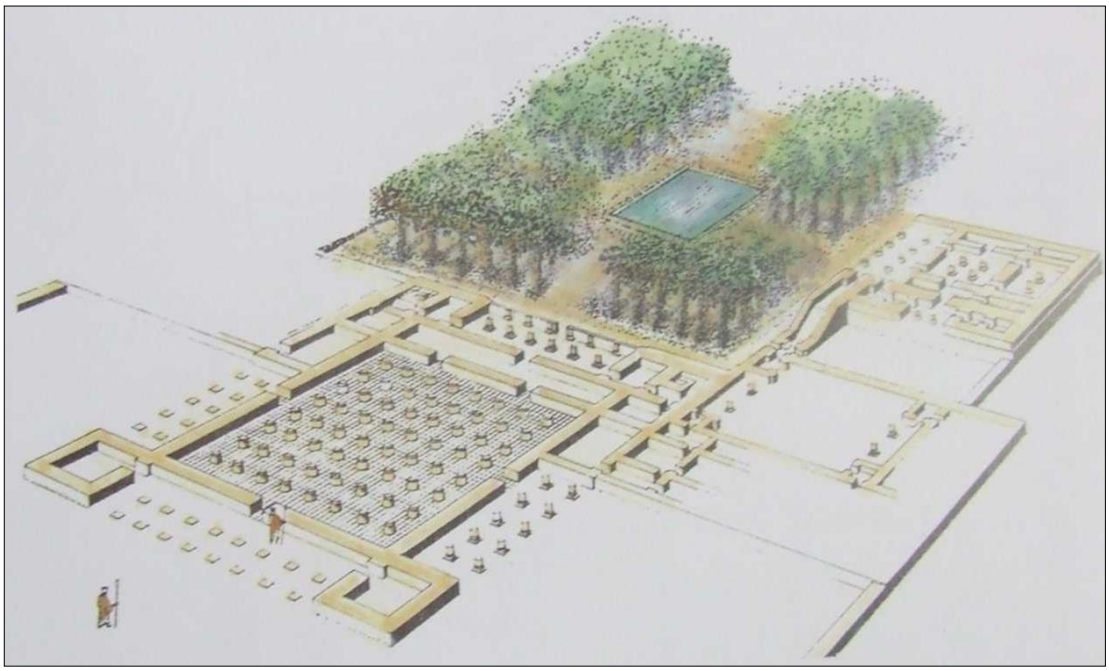
ناحیه پارس یعنی مرکز فرمانراویی سلسله هخامنشیان پوشیده از باغ های مصفا بوده است و نقوش متعدد درختان سرو که بر روی پلکانهای تخت جمشید حجاری شده، نشان می دهدکه کاخهای مزبور درمحوطه باغ ها و درخت‌زارهای پهناور واقع بوده است.

در ادامه حکومت داریوش باغ های خشایارشاه شهره بودند. او معمار شهرپرداز و باغ ساز چیزه دستی بود. هم او در کتیبه‌اش خبر می‌دهد که سازندگی‌ها و آبادانی‌های زمان پدرم و این شاهکارها را من‌کرده‌ام.

پس از خشایارشاه می توان از کاخ اردشیر دوم در شوش نام برد که در قرن چهارم ق.م ساخته شده و در کنار آن باغی قرار داشته است که آن را در خلوتگاهی باصفا توصیف کرده اند و تراس های مختلف را توسط پلکان های عظیم به‌یکدیگر مربوط ساخته بودند. در هر تراس درختان درختچه ها و گیاهان گلدار فراوان کاشته بودند تا باغ به شکل یک کوه پردرخت در آید. این باغ نه تنها به دلیل زیبایی بلکه به دلیل پیچیدگی ساختمان و نحوه آبیاری و نحوه نگهداری درختان آن حائز اهمیت است.برخی از دانشمندان عقیده دارند که طراح از اشتباه بصری برای معلق جلوه دادن این باغ ها استفاده کرده است.با توجه به مدارک باستان شناختی این تاثیر به روشنترین وجه در یک مجموعه کاخ مربوط به قرن چهار ق.م در شوش به چشم می خورد که سازنده آن ، اردشیر دوم ، آن را «خلوتگاهی با صفا» توصیف کرده است .

طرح این اقامتگاه که در کرانه رودخانه قرار دارد از دو جنبه نیاز به توجه دارد : اولاً می توان حدس زد که چشم انداز «ایوان مشرف به باغ» در سمت اندرونی یا غربی تالار ستوندار اردشیر بر چشم انداز «ایوان مشرف به باغ» در سمت جنوبی کاخ شخصی و مرتفع شاه ، که زمانی اهمیت بسیار زیادی داشت ، عمود

بوده است . ثانیاً به نظر می‌رسدکه «چشم اندازهای» متقاطع از این دو دیدگاه مهم برای تقسیم بندی محوطه باغ به الگوی چهارگانه ای به کار رفته اند که دیگر به الگویی آشنا و مورد علاقه تبدیل شده بود .



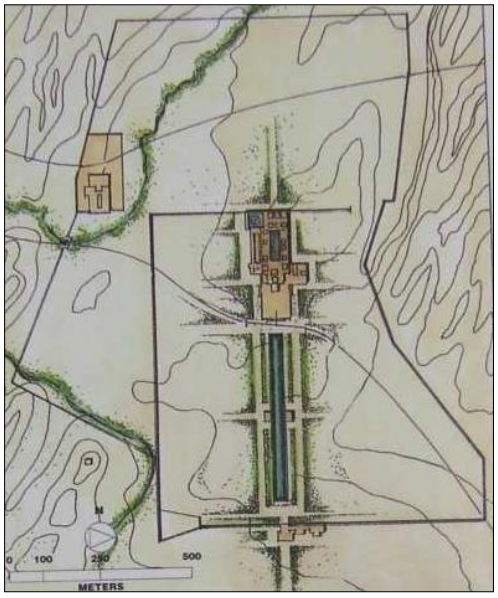
۱-۳بازآفرینی کاخ اردشیر در شوش در کنار رودخانه شور.

ویژگی این کاخ که در قرن ۹ق.م ساخته شده بود، از تشریفات کمتری برخوردار بود و در اطراف یک باغ داخلی ساخته شده بود.
۱

سنت باغ سازی در دوره ساسانی علاوه بر پیشینه تاریخی با تعلیمات زرتشت بیشتر آمیخته شد. چنانکه تمامی نیاسشگاهها و کاخ های ساسانی در مجاورت چشمه های آب و در کنار مرغزارهای طبیعی و یا باغ های احداثی قرار گرفته اندکه از آن‌جمله می توان به مجموعه های تخت سلیمان،فیروز آباد ، قصر شیرین و تیسفون اشاره کرد.

۱-۹-۲-۳-۱عمارت خسرو و قصر شیرین

کاخهای خسرو که خسرو پرویز دوم برای گرامیداشت معشوق عزیز خود شیرین بنا کرد. در سر راه جاده اصلی که فلات ایران را به جلگه بین النهرین متصل می کند قرار گرفته بود این مجموعه کاخ روی شیبی به ارتفاع ۷/۵ مترو و به پهنای ۲٤٦ متر قرار گرفته و در مرکز آن یک باغ فردوس بهشت واقع شده بود به گفته تاریخدانان عربی این مجموعه زمینی به مساحت ۳۰۰ آگرا را اشغال می کرد، که شامل باغ و حوض و مسیرهای آب و کوشک‌های زیبا و مناطق حفاظت و محصور شده به صورت شکارگاه حیوانات بود. در ضمن آبرسانی‌های این مجموعه از طریق نهر آبی که در جوار مجموعه جریان داشت انجام می‌گرفته است.

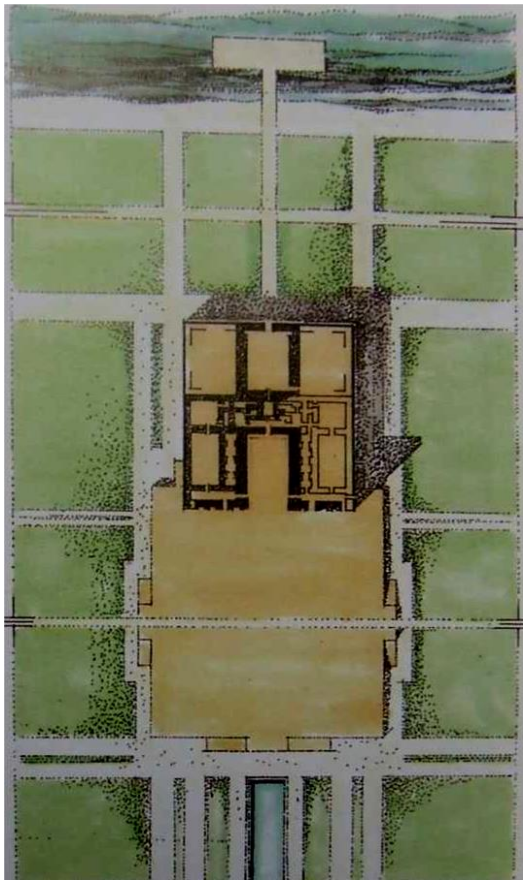


۱-۴مجموعه باغ و عمارت خسرو در قصر شیرین

۱-۹-۲-۳-۲کاخ تیسفون و مجموعه باغ های اطراف آن

کاخ تیسفون و ایوان همراه با تاق عظیم آن به وسیله انوشیروان پادشاه ساسانی (دوره حکومت ۵۳۱ تا ۵۷۹) میلادی ساخته شده و معروفترین اثر ساسانی است. قسمت اعظم این عمارت از میان رفته است. یکی از ویژگیهای معماری این بنا استفاده از تناسبات طلایی ایرانی در ایوان آن است و آن مستطیلی است به ابعاد ۲٤ گز در ٤۰ گز (٤۲/٦×۲۵/۳۰) که در وسط آن تاق آهنگی با دهانه حدود ۲٤ گز ساخته شده بود. دور تا دور این بنای عظیم باغی بوده و سه ساختمان شبیه به آن در جبهه های مختلف قرار داشته است آنچه

مسلم است حد فاصل این کاخ عظیم و رودخانه دجله که از نزدیک آن می گذرد باغی بوده که اکنون اثری از آن باقی نمانده است تیسفون هفت سال متوالی به صورت شهری سلطنتی باقی ماند و بعدها اعراب آن را به مدائن (شهرها) نامیدند.



۱-۵مجموعه باغ و کاخ تیسفون درساحل فرات

از کتاب باغ ایرانی تصویری از بهشت

۱-۱۰باغ سازی ایران در دوره اسلامی

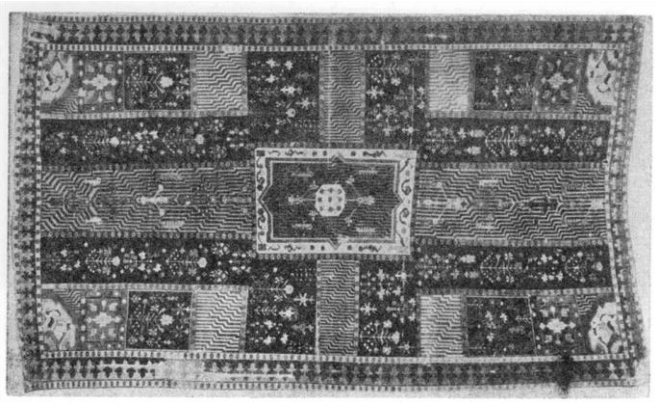
با گرویدن ایرانیان به دین اسلام این جهان بینی اسلامی از عمق بیشتری برخوردار و باعث ترویج باغ سازی ایرانی در اقصی نقاط عالم اسلامی گردید. تکیه بر تصاویری که انسان از سرسبزی و خرمی طبیعت دارد، بهشت را در جهان آخرت توصیف نموده است و پس از اسلام معماران مسلمان با عنایت به این توصیف‌ها بهشت هی را در جهان فناپذیر ساخته اند که به راستی تمثیلی از جنتی است که در قرآن توصیف شده است.

در قرآن کریم در توصیف بهشت آمده است که :

وکسانی را که ایمان آوردند و عمل صالح انجام دادند، بشارت ده که باغ هایی (جنات) نصیب آنها خواهد شد که نهرهایی از زیر قصرهای آن جریان دارد. هر زمان میوه ای از آن به ایشان داده می‌شود. می‌گویند پیش از این (در دنیا) مانند اینها روزی ما شد(قالو هدا الذی رزقنا من قبل واتو به متشابها) و نعمتهای گوناگون به آنها داده خواهد شد و (بشر الذین امنو عملوالصالحات ان لهم جنات تجری من تحتها الانهار کلما رزوقوا من ثمره رزقا قالو هدا الذی رزقنا من قبل و اتو به متشابها و لهم فیها ازواج مطهره و هم فیها خالدون) [قرآن کریم سوره بقره آیه ۲۵] .

همان طوری که در این آیه آمده است،آنچه در بهشت روزی صالحان می شود مشابه آن چیزی است که در دنیا روزی انسان است.

از شیوه های باغ سازی در قرون اولیه اسلامی تا تیموریان تحقیق جامعی به عمل نیامده است، اما نمونه هایی چون باغ طغرل که مزار طغرل بیگ سلجوقی می باشد، یا باغ های ایلخانان در اطراف سلطانیه نمونه های از شیوه های باغ سازی ایرانیان تا پیش از سلسله تیموری است، که اولی تغییر فراوان یافته و دیگری را می بایست در منابع مکتوب باستان شناسی جسجو کرد.



۱-٦ فرش با طرح چهارباغ

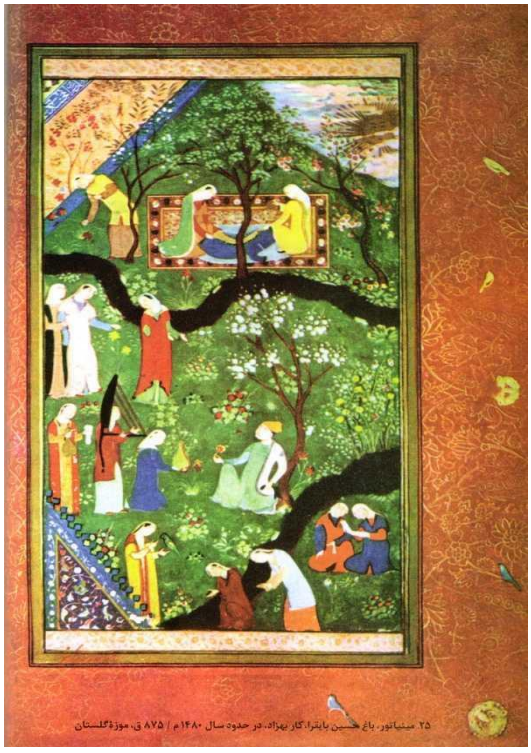
قرن ۱۸ میلای

موزه هنری متروپولیتن

از کتاب باغ های ایرانی

۱-۱۰-۱باغ های تیموری از تیمور تا بابر

تیمور که مردم مغرب زمین او را تامرلن می خوانند، یکی از فاتحان و رهبران بزرگ نظامی جهان بوده است. وی در اطراف و نزدیکی پایتخت خود سمرقند به احداث حلقه ای از باغ های سلطنتی مبادرت ورزید. این تفرجگاهها عبارت بودند از باغ شمال، باغ ارم، باغ بهشت، باغ چنار، باغ دلگشا، باغ نو، باغ جهان نما، باغ نقش جهان، باغ تخت قراچه، باغ دراز و باغ قراتوپه. به علاوه، وی‌کمربندی از باغ به‌وجود آورد و نام شهرهای معروف اسلامی از قبیل قاهره و دمشق و بغداد و سلطانیه و شیراز را بر آنها نهاد. این باغ ها شهر سمرقند را احاطه کرده بودند. طبق اسناد و مدارک به جا مانده ازآن دوره تعداد معدودی ازاین باغ ها شکوه و جلال خود را تا بیش از یک قرن حفظ کرده‌اند، ولی اکنون همه آنها از میان رفته و ویران شده اند و توصیف‌هایی‌که از هنر باغسازی در این دوره شده، بسیار مفصل‌تر از توصیفی است که از باغ های دوره های قبلی به عمل آمده است. همان طورکه از نقاشی های ظریف دوره تیموری می توان استنباط کرد، قالی های این دوره از حیث نقش و رنگ آمیزی بسیار عالی و پرکار و از کلیه قالی های موجود قدیمی تر بوده-اند. باغ های مزبور نیز با نام های خود در این نقاشی ها موجودند و اشخاصی که در آن دوره می زیستند آنها را توصیف کرده اند.



۱-۸ نگاره ای از باغ حسین بایقرا

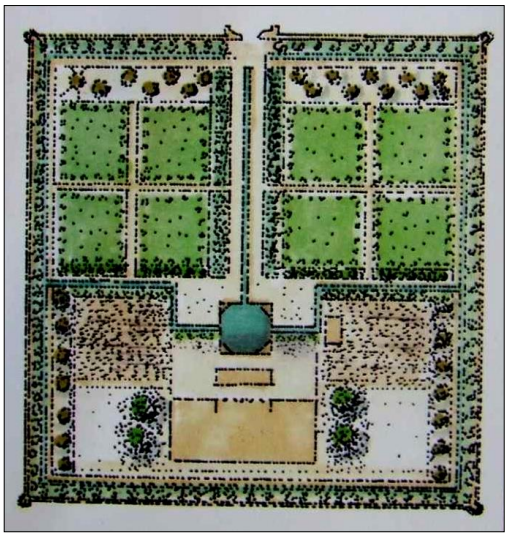
متعلق به عصر تیموری،حدود ۸۷۵ ق

رقم بهزاد ، موزه گلستان

« در سالهای ۱۳۹٦ م/ ۷۹۹ ق تیمور فرمان داد باغی در مرغزاری که آن را خانه گل می‌خواندند، بنا شود. این باغ بر حسب فرمان تیمور باغ دلگشا نامیده شد. منجمان روز خجسته و فرخنده ای برای بنای باغ برگزیدند و هنرمندان طرح هایی تهیه کرده بودند تا طبق آنها خیابان های باغ را منظم و مرتب کنند و مکانی هم برای ایجاد تپه گل در نظر بگیرند.

آنان فضاهای باغ را با تناسب بسیار طراحی کردند و در آن خیابان ها، باغچه های مستطیل شکل و جنگل های کوچک به شکل های گوناگون به وجود آوردند. در دوطرف خیابان درختان نارون کاشتند و بقیه فضای باغ را با درختان میوه و بوته های گل زینت دادند. هیچ گونه مینیاتور یا نقاشی‌که طرح باغ های این دوره را نشان بدهد، در دست نیست ولی حدود یک قرن بعد نقاشی هایی از باغ ها تهیه شد که بعضی از آنها هنوز موجودند.

هنگامی که طرح ریزی و گلکاری باغ از هر حیث کامل شد، یک نفر مهندس سردر بلندی در وسط هر دیوار احداث کرد. طول هر طرف این دیوارها تا ۷۵۰ متر ادامه داشت. در گوشه هر قسمت از فضای باغ کوشکی احداث کردند و نمای خارجی آن را با کاشی پوشاندند. در وسط باغ کاخی ساختند که از سه طبقه تشکیل شده بود. در همین سال بود که به فرمان تیمور کارگران در باغ شمال شروع به کار کردند. چون این باغ در شمال سمرقند واقع شده بود این نام را بر آن نهادند. معمارانی که از فارس و آذربایجان و بغداد، آمده بودند با هم به رقابت پرداختند و فرمانروا از میان طرح هایی که ایشان ارائه داده بودند، نقشه ها و طرح هایی را برگزید. این باغ دارای یک کوشک چهار گوش و یک کاخ مرکزی با دیوارهایی از سنگ مرمر و کاشی بود. استادکاران بغدادی و ایرانی دیوارها را با نقاشی تزیین کردند.»[۸]

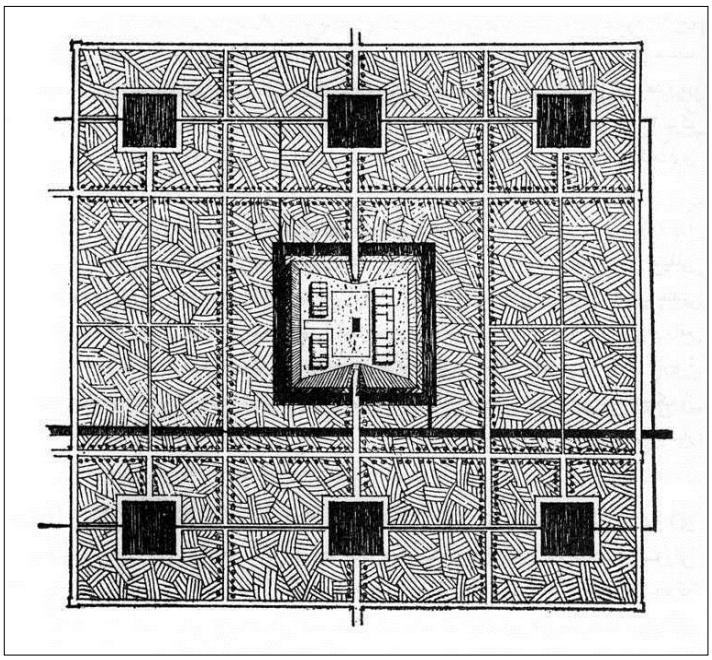


۱-۸ طرح عمومی یک باغ ایرانی

طبق توصیفات کتاب ارشاد الزراعه

از کتاب باغ ایرانی تصویری از بهشت

« باغ های متعدد سمرقند که کلیه آنها جنبه های مشترکی داشتند، نشان می دهد که آنها نمونه اصلی باغ هایی هستند که در قرن های بعد ایجاد و احداث شده اند. صفات مشخص آنها بدین قرار است: فضایی محصور و یا دیوارهایی بلند، تقسیم فضا به چهار قسمت، استفاده از یک نهر اصلی، وجود یک کوشک یا قصر در مرکز فضا، انتخاب یک قطعه زمین که طبیعتاً سراشیب است، یا ایجاد یک تپه مصنوعی به منظور حصول اطمینان از این که آب به طور رضایت بخشی جریان پیدا می کند. دراین زمینه همچنین باغ های انگور و باغ های میوه یا باغ هایی را می توان نام بردکه به منظور تفرجگاه ساخته می‌شود. بعضی از جنبه های باغ های سمرقند به نظر غریب می آیند. مانند در نظر گرفتن فضای زیادی برای باغ و استفاده از یک فضای چهار گوش و سردرهای عالی که با رنگ های آبی و طلایی زینت شده اند. استفاده از ایوان در طبقه بالا که مشرف به باغ های گل است، جنبه ای است که در سمرقند معمول و مرسوم بوده است.»[۹]



۱-۹ تجدید طرح اصلی باغی در سمرقند

که شاید همان باغ گل سرخ باشد.

«باید خاطرنشان ساخت که در هرات و در محیط این کاخ ها و باغ ها بود که نقاشان مشهوری مانند بهزاد و شاه مظفر بهترین آثار خود را به وجود آورند. در واقع نقاشی به سبک مینیاتور (نقاشی ظریف) در مکتب

۹. باغ‌های ایران وکوشک‌های آن، دونالد ویلبر، ص ۶۶

هنرمندان هرات به اوج خود رسید و نهال این هنر پیش از هر دوره دیگر شکوفا شد آثار ظریف و زودگذر این نقاشان است که باغ ها و قصور سلطنتی و جشن ها و پذیرایی های درباری این فرم را که در فرهنگ ایران به اوج اعتلای خود رسید و روش زندگی مردم از هر دوره دیگر زیباتر می نمود منعکس می سازند. علاوه بر این نقاشان همچنان به نقاشی زندگی ییلاقی و چادرها و سایبان ها ادامه دادند واین نقاشی ظریف تر و زیباتر از نقاشی هایی است که در دوران تیموری پدید آمده است. در سال ۱٤۸۰ م/ ۸۸۵ ق بهزاد یک نقاشی ظریف دو صفحه ای از باغ حسین بایقرا تهیه کرد، که در موزه گلستان در تهران نگاهداری می شود. نقاشی ناتمام دیگری از همین باغ سابقاً در مجموعه هوفر موجود بود. هرگاه باغ های سمرقند و هرات را مورد توجه قرار دهیم، یک نکته را در خواهیم یافت وآن این است که این باغ ها تاثیر و نفوذ فراوانی در هنر باغسازی در سایر مناطق و همچنین در ادوار بعدی داشته‌اند. به طور مسلم نوع معمولی این باغ ها به مشرق و مغرب هردو رسوخ یافت. بابر خود آن در هند مرسوم کرد و در آن جا توسعه و تکمیل آن تحت تاثیر اوضاع طبیعی و آب و هوای کشور قرار گرفت. باغ در جانب مغرب فلات ایران، شکل های مشخصی به خود گرفت و در دوره های بعدی بعضی از جنبه های جدید آن به هند انتقال یافت.»[۱۰]

۱-۱۰تاج محل – هندوستان

مجموعه باغ و آرامگاه

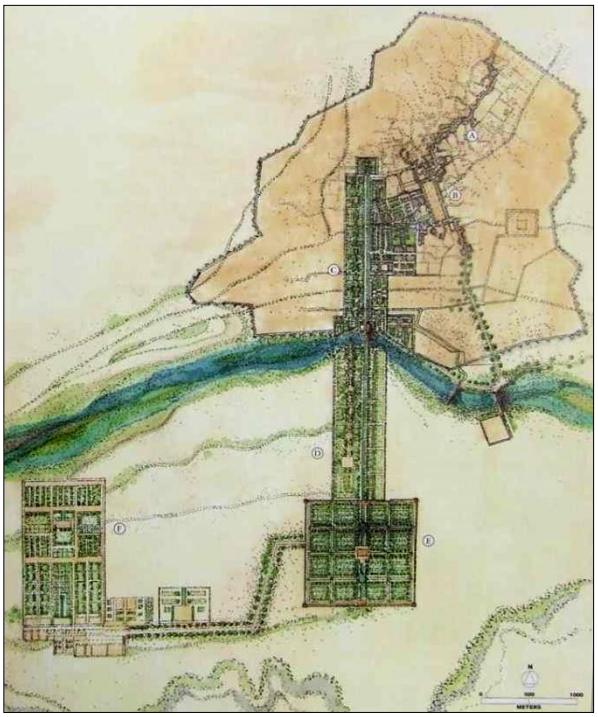
تآثیر گذاری شیوه باغسازی ایرانی در دیگر کشورها

۱۰. باغ‌های ایران وکوشک‌های آن، دونالد ویلبر، ص ۷۱

۱-۱۰-۲ هنر باغ سازی ایرانیان در عصر صفوی

«در ماه مارس، (اواخراسفند ماه) ۱۵۹۸ م/ ۱۰۰۷ ق روزی شاه عباس خود قزوین به اصفهان رفت تا عید نوروز یا هنگام اعتدال بهاری را دریکی از کاخ های سلطنتی به نام نقش جهان که در باغ بزرگ واقع شده بود جشن بگیرد. هنگام اقامت در اصفهان ناگهان به خاطرش می رسد که در منطقه میان شهر مشهور قدیمی و ساحل زاینده رود ، یک شهر سلطنتی بنیان نهد. سراسر این منطقه از باغ های میوه و باغ های گل و مزارع وسیع تشکیل شده بود.

قرار بودکه ساختمان ها در گرداگرد کاخ های سلطنتی بنا شوند. کاخ های مزبور از یک سو به فضای باز و وسیع و مسطحی مشرف بودند و از سوی دیگر به خیابان بسیار بزرگی راه داشتند که به رودخانه منتهی می شد. این خیابان به این منظور احداث شده بود، که رژه ها و سان های سلطنتی در آن برگزار شود. کارهای ساختمانی بی درنگ آغاز گردید. درباریان نیز به شاه خود تاسی جستند و به بنای باغ و ساختمانهای آن مبادرت ورزیدند. بازرگانان ثروتمند با شتاب به تاسیس دکان و ساختمان قهوه خانه و کاروانسرا پرداختند.»[۱۱]



۱-۱۲شهر اصفهان در دوره صفویه

موقعیت چهارباغ و رودخانه زاینده رود در آن مشخص است .

۱۱. باغ‌های ایران و کوشک‌های آن، دونالد ویلبر، ص ۸۳

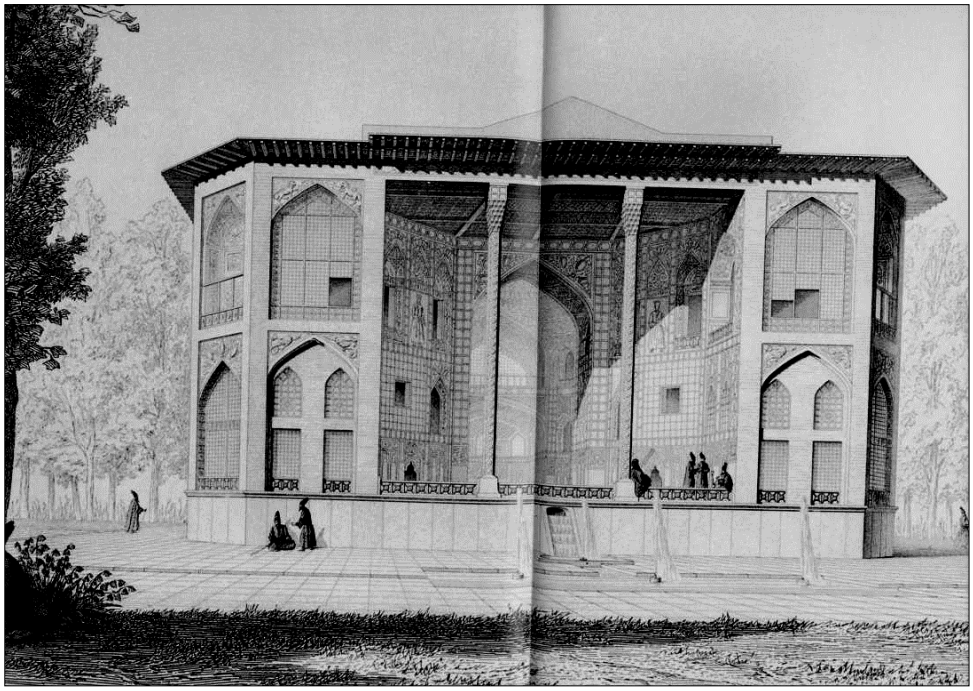
« خیابان چهار باغ که منظور از احداث آن این نبوده که به عنوان یکی از خیابان های شهر استفاده شود، بلکه خیابان مزبور چون در خارج از منطقه پرجمعیت واقع است حالت یک تفرجگاه وگردشگاه دارد. این خیابان از قسمت شمال غربی اراضی کاخ سلطنتی شروع می شود و تا مساحت ۱/۵ کیلومتر شیب مختصری دارد و پس از گذشتن از رودخانه و پل عالی آن قدری به سر بالایی می گراید و به یکی از املاک بزرگ و وسیع سلطنتی به نام هزار جریب منتهی می شود در اطراف این تفرجگاه که عرض آن حدود پنجاه متر است هشت ردیف درخت تبریزی و چنار کاشته اند که در میان آنها بوته های گل سرخ و یاس پر گل نیز به چشم می خورد. این درختان را اغلب در حضور شاه عباس می کاشتند. این خیابان دارای چهار نهر آب است و اطراف عریض ترین آنها را که درمرکز قرار داشت با سنگ های تراشیده زینت داده بودند.در سطح خیابان نیز استخرها و فواره هایی دیده می‌شد. همه این استخرها دارای طرح های خاص و مشخصی بودند.

در اطراف چهار باغ بناهای بسیار زیبایی احداث کرده بودند. در ابتدای خیابان یک کوشک سه طبقه بنا شده بود، که بانوان متشخص حرم در پشت پنجره های مشبک آن گرد می‌آمدند. باغ های دیگری با اسامی ذیل یکی پس از دیگری احداث شدند: باغ هشت گوش، باغ بلبل (بلبلان شیرین سخن اصفهان هنوز نغمه ها و آهنگ های خود را در هنگام غروب بر این شهر نثار می کنند) باغ توت و باغ انگور. هر یک از این باغ ها دارای دو کوشک و یک ساختمان کوچک بود که آنها را بالای سر در باغ می ساختند و یک ساختمان بزرگ داشت که در سطح باغ ایجاد می گردید. چون دیوارها مشبک بودند، عابران می‌توانستند داخل باغ را ببینند و قالی های زیبایی گسترده بر زمین یا دسته های گل شناور بر سطح آب استخر را تماشا کنند.»[۱۲]

«از کلیه کاخ های باصفا وکلاه فرهنگی های احداث شده در کنار چهار باغ فقط کاخ هشت بهشت باقی مانده است. این کاخ در دروان شاه سلیمان در نزدیکی باغ بلبل ساخته شده و شاردن در سال ۱۶۷۰ م / ۱۰۸۱ ق از آن بازدید کرده است. طرح تجدید شده این باغ موقعیت کوشک را در وسط اراضی وسیع آن نشان می دهد. امروز کالبد یا نمای خارجی ویران آن با دکان هایی به سبک جدید احاطه شده است. این کوشک طرحی عادی و معمولی داشته، ولی تابلویی از این عمارت که یکصد سال پیش تهیه شده، نشان می دهد که اضلاع و زوایای آن دارای طرحی به خصوص و غیر عادی بوده اند ومخصوصاً منظره ای که از دهلیز مرکزی قابل مشاهده بود بسیار زیبا و تماشایی بوده است. روسازی آن با مقبره های گنبد دار آن دوره ارتباط دارد، ولی روزنه تاق و دو سر آن کاملا رو به بیرون گشوده می شود و تزئینات آن بسیار نشاط آور

۱۲. باغ‌های ایران وکوشک‌های آن، دونالد ویلبر، ص ۱۱۲ - ۱۰۹

و بهجت افزاست. طبقه دوم این ساختمان به راهروها و اتاق های متعدد تقسیم شده است. هر یک ازاتاق های کوچک شکل و تزئینات خاصی دارد. بعضی از آنها دارای حوضی بوده اند و آب فواره هایی که به این حوض ها می ریخته از یک لوله سربی که در دیوار کار گذاشته بودند، تامین می شده است. سقف و دیوارهای برخی دیگر آیینه کاری بوده است و در بیشتر این اتاق ها رو به باغ باز می شده و چشم انداز آنها را باغ و استخرهای متعدد آن تشکیل می داده است.»[۱۳]



۱-۱۲کاخ هشت بهشت و باغ پیرامون آن

از آثار باغ سازی عصر صفویه

۱۳. باغ‌های ایران و کوشک‌های آن، دونالد ویلبر، ص ۱۱۶

۱-۱۰-۲-۱باغ های صفوی در حاشیه دریای مازندران

«ساحل دریای خزر دارای محیط و آب و هوا و اوضاعی طبیعی است، که با وضع طبیعی فلات بزرگ ایران که غالباً خشک و لم یزرع و شوره زار است، تفاوت بسیار دارد. این خط ساحلی حدود سی متر پایین تر از سطح دریا قرار گرفته و در امتداد دریای آب شور کشیده شده است. میزان باران این منطقه در سال ۱۰۰ تا ۱۵۰ سانتی‌متر و زمین آن پوشیده شده از باتلاق و جنگل و خاکش بسیار حاصلخیز است. نخستین منظره این منطقه به خصوص برای کسی‌که فاصله بین تهران و قسمت شرقی مازندران را به وسیله کوتاه ترین جاده طی می کند بسیار شگفت‌انگیز است.»[۱۴]

«طبق گزارش ها و اطلاعات موجود شاه عباس، در فاصله های دو فرسنگی به ساختن یک سرای کوچک مبادرت می ورزید تا هنگام مسافرت در کرانه دریای خزر جایی برای استراحت و خوردن طعام و تنقلات داشته باشد. پیداست که به فرمان وی شاهراه هایی عالی ساخته شدند تا این مسافرت ها به راحتی انجام گیرند. این جاده های سنگفرش تا پانصد کیلومتر همچنان ادامه داشتند. جاده را از سطح زمین مرطوب و آبگیر خیلی مرتفع تر ساخته و در دوطرف آن نهر یا آبروهایی تعبیه کرده بودند.

شش باغ از باغ‌های شاه عباس و یکی از باغ‌های رضاشاه که سیصد سال بعد از اه به تخت سلطنت نشست، هنوز باقی است. کلیه این باغ ها در مازندان اند و محل آنها از مشرق به مغرب بدین قرار است: آمل، بار فروش (بابل) ساری، فرح‌آباد، اشرف (بهشهر)، صفی آباد و عباس آباد. شاه عباس کاخ های دیگری نیز احداث کرد؛ این قصرها در منطقه‌ای ساخته شده اند که از حیث آب و هوا و وضع طبیعی با آب و هوای فلات مرکزی بسیار متفاوت است. به زودی این موضوع روشن می شود که تقریباً کلیه مشخصات این کاخ ها، مشابه مشخصات و طرح کاخ ها و باغ های اصفهان است.»[۱۵]

الف) باغ های ساری

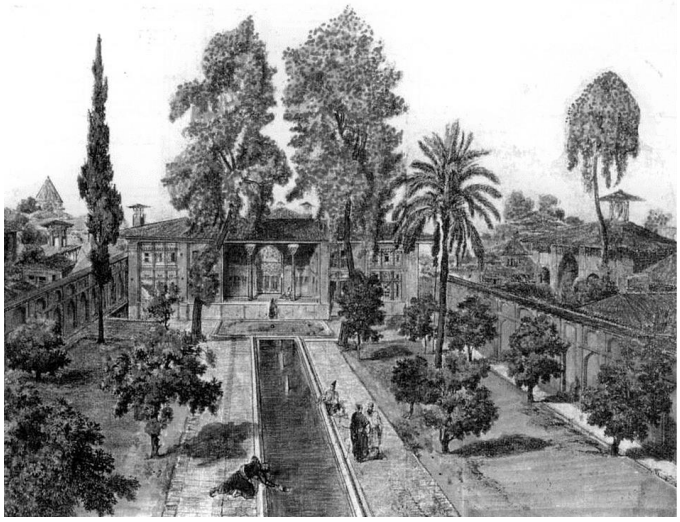
«در پاییز سال ۱۶۱۱ م /۹۹۰ ق به فرمان شاه عباس ساختمان‌های در قصبه تاهان واقع در کناریجان، در نقطه ای که آب رودخانه به دریای خزر می ریزد، آغاز شد و آن را فرح آباد نامیدند. با تقریرات و توضیحات جیمز فریزر که دویست سال بعد به رشته تحریر در آمده اند، می‌توان به وسعت این ساختمان و باغ آن پی برد. از توصیفی که وی از این باغ نموده، می توان استنباط کرد که این ناحیه از حیث طرح و

۱۴. باغ‌های ایران وکوشک‌های آن، دونالد ویلبر، ص ۱۲۹

۱۵. همان منبع، ص ۱۳۱ - ۱۳۰

شکل به طرح و شکل میدان شاه اصفهان و ساختمان هایی که آن را احاطه کرده، شباهت داشته است. محورهای طولانی امتداد فرح آباد از شمال به جنوب بودند. این میدان دویست متر درازا و بیش از یکصد متر پهنا داشت.

همه اطراف میدان دارای تاق‌نما بود. در زیر این تاق ها، همچنین در سمت مشرق و مغرب میدان دکان هایی احداث شد و به این ترتیب شهری به وجود آمد که هدف اصلی از ا یجاد آن خدمت به دربار و انجام گرفتن امور درباری در آن بود. در همان موقع برای ایجاد یک جاده سنگفرش به ساری اقدام کردند. طول این جاده سی کیلومتر بود. مقدمات کار برای ایجاد چند ساختمان آغاز شد و این کار به سرعت رو به پیشرفت نهاد.»[۱۶]



۱-۱۳ کاخ و باغ سلطنتی شاه عباس در ساحل دریای خزر

اثر هومر دوهل

از کتاب باغ های ایران و کوشکهای آن

۱-۱۰-۳باغ سازی در دوران پس از صفویه تا اواخر قاجار

از عصر صفوی به بعد باغ های زیادی نیز در دوران زندیه و قاجاریه احداث شده است. بعضی از باغ های قدیمی نیز در این دوران آباد شده و در آنها کوشکهای جدیدی بنا کرده اند؛ از جمله، باغ ارم که در مالکیت سران سلسله زندیه بوده و همچون سایر ابنیه و باغ های شیراز مرمت یافته است.

۱۶. باغ‌های ایران و کوشک‌های آن، دونالد ویلبر، ص ۱۳۵

۱-۱۰-۳-۱باغ ارم[۱۷]

این باغ در سمت شمال غربی شیراز و در محل تقاطع بلور شرقی- غربی ارم و بلوار شمالی- جنوبی آسیاب سه تایی و جام جم در دامنه کوه آسیاب سه تایی در جانب شمالی رودخانه خشک واقع شده است و مسافت آن با کوه های شمالی شیراز (باباکوهی) زیاد نیست.

باغ ارم شیراز به طورمسلم از دوره سلجوقیان در تمام دوره آل اینجو و آل مظفر و گورکانیان وجود داشته و با توجه به این که سیستم فئودالی به طور کامل بر جامعه آن دوره حاکم بوده است، بدون تردید بانیان و صاحبان باغ ارم که باغی ارزشمند بوده، آن زمان حکام وقت بوده اند و چنانکه می دانیم، باغ تخت و تعدادی از باغ های دیگر، به همت اتابک قراچه که از طرف سنجر پسر ملکشاه سلجوقی به حکومت فارس منصوب شده بود، احداث گردیده اند. لذا احتمال می رود که باغ ارم نیز به دست و خواست وی ا حداث شده باشد.

از اواخر دوره زندیه تقریباً بیش از هفتاد سال باغ در تصاحب سران ایل قشقایی بوده و خاندان جانی خان قشقایی که از دوره فتحعلی شاه قاجار تا این اواخر با سمت ایلخانی و ایل بیگی بر ایل قشقایی فرمانروایی می کرده اند مدت مدیدی این باغ را در اختیار داشته و از آنجا به عنوان مقر فرمانروایی خود در شهر شیراز استفاده کرده اند.

در دوره سلطنت ناصر الدین شاه حاج نصر الملک شیرازی باغ را از خاندان ایلخانی خریداری و چنانکه خواهد آمد، ساختمان فعلی را به جای عمارت ایلخانی بنا کرد، ولی احتمالاً اساس ساختمان قبلی را حفظ کرده است. میرزا حسنعلی خان حاج نصیر الملک که بانی کوشک فعلی باغ ارم بوده، در عهد خود باغ ها و بقعه های بسیاری را عمارت و آباد نموده است.بنای کوشک توسط معمار معروف حاج محمد، معروف به حاج محمد حسن (معمار مسجد نصیر الملک) ساخته شده و از یک طبقه همسطح و دو طبقه فوقانی تشکیل یافته و دارای تالاری مزین به آینه های زیبا با دو ستون و ارسی ها و گوشوارهها و تاقها و رواقها است.

۱۷. باغ های ایران، غلامرضا نعیما، ص ۹۳

۱-۱۰-۳-۲باغ فین (باغ شاه) کاشان

چگونگی ابنیه و قصور تاریخی چشمه فین، دردوره های پیش از اسلام، به هیچ وجه روشن نیست و مانند بسیاری از شئون باستانی ایران تاکنون مدارکی متقن ومعتبر برای شناسایی آنها به دست نیامده است.[۱۸]

ولیکن در قرون اسلامی، نخستین بار احداث باغ و بنای شاهانه فین را به پادشاهان آل بویه نسبت داده‌اند و در عهد ایلخانان مغول نیز عمارت کهنه آن نوسازی، بر آبادانی آن افزوده شده، به طوری که تا عهد صفویه مردم بومی و رهگذر در آنجا به استراحت پرداخته، از صفایش بهره مند می‌گردیدند.[۱۹]

۱-۱۰-۳-۲-۱جلوس شاه اسماعیل صفوی در باغ فین[۲۰]

در تمام ادوار تاریخ باغ و کاخهای شاهانه فین، محل مخصوص برگزاری جشن‌های بزرگ و شاهد اجرای مراسم وتشریفات مهم عمومی بوده است. از آن جمله در سال ۹۰۹ هجری، هنگام ورود شاه اسماعیل صفوی به کاشان بزرگترین جشن‌های دوران سلطنت او که نمودی از عظمت و شکوه دربار پادشاهان باستانی ایران بود، در سرچشمه فین و با حضور اجتماع بزرگی از بزرگان، سران و نمایندگان قاطبه مردم آن شهرستان بر پا گردید.

در سال ۹۸۲ هجری، اواخر سلطنت شاه طهماسب اول زلزله سختی در کاشان روی داد به طوری‌که قریه فین را به کلی ویران کرد. در عصر شاه عباس بزرگ پس از دفع فتنه ترکمنها، شهریار صفوی به منظور عمران و آبادانی کاشان و تدارک وسایل توسعه و ترقی صنایع محلی و بهبود اوضاع عمومی آنجا اوامری

۱۸. آثار تاریخی شهرستان‌های کاشان و نطنز، حسن نراقی

۱۹. باغ‌های ایران، غلامرضا نعیما، ص ۱۳۹

۲۰. آثار تاریخی شهرستان‌های کاشان و نطنز، حسن نراقی

صادر و آقا خضرای نهاوندی را وزیر کاشان و مامور اجرای آنها نمود و بدین گونه در عهد شاه عباس صفوی به فرمان او طرح باغ و کاخ جدیدی پی افکنده شد.

مظهر آب چشمه را قریب پانصد متر بالاتر از باغ شاه قدیم، یعنی در مکان سرچشمه کنونی قرار دادند. باغ شاه جدید را در محدوده‌ای به ابعاد ۱۵۷ متر طول شرقی، غربی و ۱٤۲ متر عرض شمالی، جنوبی حصاربندی و در چهار گوشه آن بر جهایی گرد و مرتفع تسطیح و آماده نمودند و در وسط محوطه باغ جدید نیز، کاخی زیبا و بنایی بلند بالا به نام شترگلوی شاه عباسی احداث کردند. از آن تاریخ به بعد پادشاهان صفویه هنگام مسافرت و توقف در کاشان، گاهی اوقات مجالس جشن و پذیرایی و بار عام شاهانه و یا محافل طرب و شادی را در این باغ بر پا کردند

بدین گونه باغ شاه تا پایان دوره صفویه، همچنان معمور و آباد و مورد توجه، و محل آمد و شد پادشاهان آن سلسله بود. ولی پس از واقعه حمله افغان در سال ۱۱۳۵ ، وضع باغ فین مانند سرنوشت عمومی کشور رو به تباهی و ویرانی نهاد، تا عهد کریم‌خان زندکه به امر وی نیز در ضلع جنوبی باغ فین عمارت مخصوصی به نام خلوت کریم‌خانی احداث گردید. در سال ۱۱۹۲ ، بر اثر زلزله بنیان‌کنی، که همه ابنیه و عمارات کاشان را منهدم ساخت و سپس هم لشکرکشی و گیرودارهای متوالی که در آن حدود روی می داد، باغ فین رونق و آبادی خود را از دست داد و بناهای آن رو به ویرانی نهاد.

۱-۱۰-۳-۲-۲باغ فین در عصر قاجاریه[۲۱]

فتحعلی شاه بر اثر دلبستگی زیادی که به صفای باغشاه و زیبایی های چشمه فین داشت، به حاجی حسن خان صدر اعظم اصفهانی، سرپرست حوزه حکمرانی کاشان دستور داد تا همزمان با ساختمان مدرسه سلطانی، خرابی های وارده با باغ را مرمت کند و آنجا را زینت و آرایش شاهانه بدهد تا سال ۱۲۲٦ قمری، که تعمیرات بناهای باغ فین به پایان رسید و با نقش و نگارهای دل فریبی مزین گشت. در محوطه باغ نیز صفه نوبنیادی به نام شتر گلوی فتحعلی شاهی در سمت جنوب شرقی باغ احداث شد، که اکنون استخوانبندی اصلی آن به همین نام باقی مانده است. این بنا علاوه بر حوضخانه چهارتاقی با حوض جوشی

۲۱. آثار تاریخی شهرستان‌های کاشان و نطنز، حسن نراقی

که آب سرریز آن به وسیله سه جدول کاشی از وسط خیابانهای باغ جریان می یابد؛ مشتمل است بر صفه‌ای وسیع و سرپوشیده، با چهار ایوان و شاه نشین که سابقاً کف همه آنها از تخته سنگهای بزرگ مرمر فرش شده بود و در دو طرف شمالی و جنوبی این بنا، دو حیاط خلوت با اتاق‌های متعدد و سایر لوازم سکونت زندگی انسانی احداث شده بود. آخرین دیدار فتحعلی شاه از باغ فین در سال ۱۲٤۹ هنگام عزیمت وی به سوی اصفهان روی داد و مدت دو هفته در باغ فین توقف و استراحت کرد و دستورهای موکدی برای مرمت و نگهداری آن صادر نمود.

۱-۱۰-۳-۳باغ دولت آباد – یزد[۲۲]

بین حکومت نادر و کریم‌خان، به دلیل عدم تسلط سیاسی بر نقاط مختلف ایران، در هر نقطه شخصی زمام امور را در دست داشته است. از جمله در یزد فردی به نام محمد تقی خان یزدی بناهای متعددی از جمله ارسن باغ دولت آباد را ساخته است (۱۱٦۰ هجری قمری). این باغ در دل کویر خشک، در زمان آبادی خود بسیار زیبا و با صفا بوده است و متاسفانه بعدها رو به ویرانی رفت و اگر چه دوباره مورد مرمت قرارگرفت، هیچ‌گاه به روزگار آبادی و دلگشایی عهد خان، بازنگشت.آب این باغ به وسیله قنات دولت آباد از فاصله ای در حدود ٦۳ کیلومتری یزد تامین می‌شده است. علاوه بر این داخل خود باغ، در قسمتی از کوشک آن چاهی بوده که در مواقع ضروری برای تامین آب استفاده می شده است. در اطراف باغ خیابان‌هایی قرار داشته است، از جمله رحیم آباد که به دلیل پردرخت بودنش به آن هزار درخت نیز می گفتند. این ارسن شامل قسمتهای مختلفی می شده است که عبارتند از:

۱- سردر باغ که شامل ساختمان اصلی؛ سرویس ؛ شترگلو زمستانی و تابستانی می‌شده است.

۲- ساختمان تابستانی

۳- اندرونی که شامل تعداد زیادی اتاق می شده است.

٤- کوشک اصلی (عمارت هشتی)

۵- بهشت آیین

۲۲. باغ‌های ایران، غلامرضا نعیما، ص ۱۵۴

٦- ساختمان بین این باغ و باغ بهشت آیین

۷- حرمخانه

۸- آب انبار

۹- اصطبل

معمار بنای عمارت باغ دولت‌آباد، استاد علی اکبر آخوند (خرمی) می باشد، که کارش را در نهایت زیبایی و استادی به انجام رسانده است. لازم به ذکر است که بادگیر عمارت هشتی (کوشک اصلی) با ارتفاع بیش از ۳۰ متر، بلندترین بادگیر ایران می باشد.

بازی با آب در این باغ، مثل دیگر باغهای ایران بسیار جالب بوده است.آب از زیر بادگیر به حوض هشت گوش وسط ساختمان اصلی می‌ریخته و از آنجا به حوض‌های مستطیل شکل اتاق‌های کناری رفته، به‌وسیله سینه کبکی‌هایی که موج آب را بیشتر نشان می‌داده با شیب تندی به سه حوض در بیرون می‌ریخته است.از این سه حوض، آب به دو جوی می‌رفته و از آنجا به عمارت سر در می‌رسیده است. در اینجا باز برای بازی با آب، آبگردانی به صورت مارپیچ وجود داشته است و در ادامه، آب به باغ بهشت آیین می‌رفته است. در اینجا حوض دوازده گوش قرار گرفته و بعد از آن حوضی که به آن دریاچه می‌گفتند، همین‌طور حوضهای مستطیلی شکلی که فواره های متعددی داشته است. در مجموع حداکثر استفاده از آب شده است. کوشک اصلی محوطه‌ای هشت و نیم است، در وسط حوضخانه ای با تاق کاربندی زیبا قرار دارد. در ضلع شمالی آن کانال بادگیر و در سه طرف آن اتاقهایی هستند که دو تای آن ارسی دار و یکی بدون ارسی می باشد. اتاق طرف نسار یا پشت به آفتاب ارسی ندارد. با حفظ اتاقهای وسط به عنوان اتاقهای رو به منظره، راهروهایی در کنار اتاقها تعبیه شده اند.

۱-۱۰-٤باغ شاه[۲۳]

باغ شاه که در جانب مغرب شهر واقع شده، در تابلوی متعلق به سال ۱۸۸۸ و / ۱۳۰٦ ق، که کمال الملک غفاری کشیده مشاهده می‌شود. در مرکز یک دریاچه مصنوعی، مجسمه ای از ناصر الدین شاه سوار بر اسب

۲۳. باغ‌های ایران وکوشک‌های آن، دونالد ویلبر، ص ۱۶۸

از جنس مفرغ دیده می شود؛ و باید این نکته را یادآوری کرد که در اینجا نیز مانند دوشان تپه تمام جزئیات ساختمان از نرده های کوتاه فلزی تا تپه‌های گل، همه به سبک اروپایی درست شده اند و چنین می نماید که این طرح به نظر نقاش ایرانی چنان ناهماهنگ آمده که حواس وی پریشان شده و در نتیجه سمت چپ تابلو قدری به طرف پایین متمایل گردیده است. دریاچه و مجسمه اکنون از بین رفته اند ولی این نام هنوز به ناحیه مزبور اطلاق می‌شود

۱-۱۰-۵ کاخ صاحبقرانیه[۲۴]

در قرن نوزدهم میلادی / سیزدهم هجری چندین باغ سلطنتی در شمیرانات، آن حاشیه حاصلخیز قسمت پایین و پرشیب رشته کوه البرز واقع در هشت کیلومتری شمال تهران احداث کردند. در این ناحیه در محل هایی به نام قلهک و تجریش و سلطان آباد و نیاوران؛ پادشاهان و شاهزادگان در فصل تابستان از گرمای تهران به سایه درختان تنومند و آب روان شب‌های خنک کوهستان پناه می بردند.کاخ صاحبقرانیه واقع در نیاوران خوب نگهداری و مرمت شده است. این نام از لحاظ زیبایی نام های پرشکوه دیگر مضبوط در تاریخ را تحت الشعاع قرار داده است. چون معنای آن چنین است: محل تولد کسی که هنگام تولد قرانی در دو ستاره سعد باشد. این ناحیه در اواسط قرن نوزدهم میلادی / سیزدهم هجری در زمان ناصر الدین شاه بیش از هر موقع دیگر آباد شد.

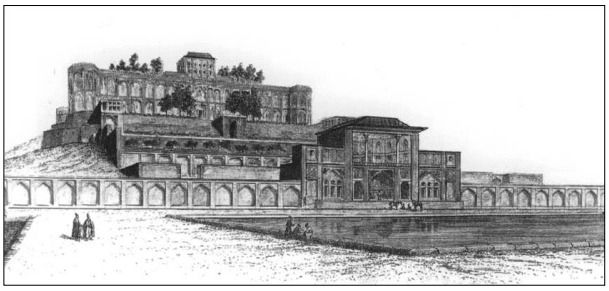
باغ صاحبقرانیه دارای قنات اختصاصی بود، به طوری که مقدار زیادی آب در نهرهایی که کف آنها را از کاشی پوشانده بودند و در هر گوشه این باغ جریان داشت می جوشید. اجزای اصلی باغ رسمی با سکوها و پلکان هایی به منظور نمایش گیاهان در گلدان تشکیل شده اند. تپه های گل مانند طرح های خارجی دارای غنچه و سبزه اند، ولی ردیف گیاهان که در گلدان قرار داده شده اند سبکی کاملاً ایرانی دارند. این ساختمان به سبک معماری روسی بنا شده است و ایوان روباز مرکزی که رو به جنوب واقع شده، از بین رفته است. هر چند در این مورد چه بسا سردی هوا با نوع استفاده ای که از آن می شده منافات داشته است.

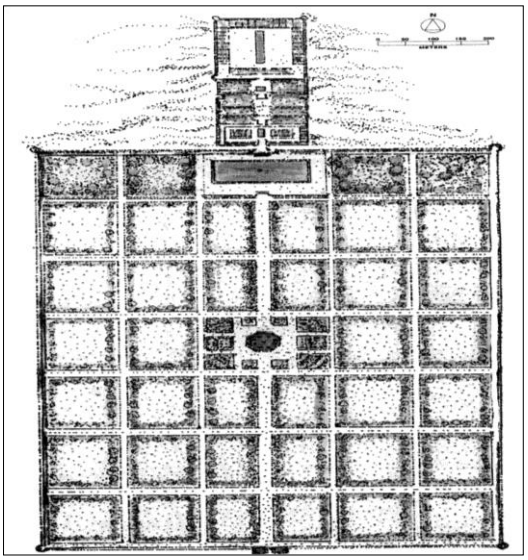
۲۴. باغ‌های ایران وکوشک‌های آن، دونالد ویلبر، صص ۱۷۸ - ۱۷۶

۱-۱۰-٦ قصر قاجار [۲۵]

این قصر در سال ۱۲۱۳ به دستور فتحعلی شاه در خارج تهران برفراز تلی ساخته شد. شامل سردر، حوض خانه، حمام و سایر ابنیه ؛ با تزئینات آینه کاری، خاتم ، کاشی و... در مقابل کاخ استخر بزرگی ساخته شد که چشمه ای در میان داشت.

ناصرالدین شاه در سال ۱۲۸٦ در ابنیه سابق تغییراتی بوجود آورد و ملحقاتی احداث نمود. بعد ها مرکز تلگراف و رادیو و زندان شهربانی نیز در این ناحیه به‌وجود آمد و بخشی از آن به صورت پادگان نظامی در آمد .





۱-۱٤ پلان و نمای خارجی قصر قاجار

از کتاب باغ های ایران

۱-۱۱باغسازی ایران در زمان پهلوی اول به روایت دونالد ویلبر[۲٦]

جذبه و فریبندگی در شمیرانات هنوز باقی است و این ناحیه هنوز طراوات و شادابی خود را حفظ کرده است و باغ هایی به سبک جدید در این ناحیه به طور پراکنده دیده می‌شوند. از باغ های اخیر فقط به ذکر دو باغ اکتفا می‌شود: یکی از آنها به سبک باغ های سلطنتی ساخته شده و جزو آنهاست، در حالی که دیگری

۲۵. تهران در گذشته و حال، دکتر حسین کریمان

۲٦. باغ‌های ایران و کوشک‌های آن، دونالد ویلبر، صص ۱۸۳- ۱۸۱

باغی خصوصی به شمار می رود و به خانواده فیروز تعلق دارد؛ این باغ دارای انواع مختلف گل های زیباست و باغ چال نامیده می‌شود. شخص پس از ورود از یک در نامعلوم که به روی دیواری کاهگلی کار گذاشته‌اند، به تپه ای پر از گل‌های کوکب و اختر و بگونیا و گلایول های بسیار بزرگ زینت یافته، می رسد.

بعد از آن تزئینات جدید احداث شده است. اندازه سنگ های تراشیده شده و نرده های فلزی و تپه هایی که با گل های آتشین تزئین شده اند، غیر معمولی است. ولی به طور کلی فواره های زیبا و رنگ های متضاد گلها و گیاهان با یکدیگر هماهنگی دارند و نشاط آور و مهیج است.

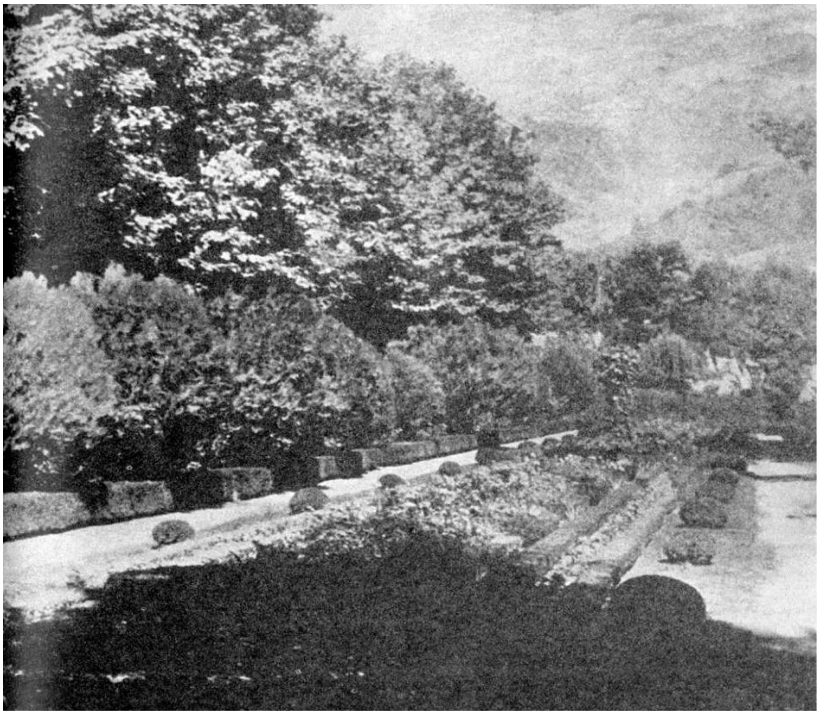
۱-۱۶باغ چال در شمال تهران

ترکیبی از سبک ایرانی و آرایه های غربی در باغ سازی

باغ های سعدآباد با حدود چهل جریب مساحت، در قسمت شمال میدان شمیران واقع شده اند. در اردیبهشت یا خردادماه شاه به اتفاق وزیر دربار از تهران به شمیرانات می رود تا تابستان را در آنجا بگذراند .

باغ به سبک های مختلف تزئین شده و بیست ساختمان را در خود جای داده است. علاوه بر این ساختمان ها، وزارت دربار که کاخ سفید رنگی است، در آن جا واقع شده است و دفتر مخصوص شاه نیز در این ساختمان جای دارد و در همین محل است که اشخاص را می‌پذیرند. کاخ ییلاقی شاه با استخر شنا و زمین های تنیس نیز در همین ناحیه قرار دارد. در ابتدا باغ‌هایی به سبک ایرانی اطراف این ساختمان ها را احاطه کرده بودند، ولی جای تاسف است که طرح های اروپایی جانشین آنها شده اند.

نهرهای آب در سراسر این باغ جاری هستند و قسمت زیادی از این ناحیه جنگل است. این نقطه دورافتاده محلی مناسب برای اسب سواری به شمار می رود. در یک قسمت این ناحیه محل تپه مانندی وجود دارد که رضا شاه پدر محمدرضا کاخ کم ارتفاعی در قله آن برای خود بناکرده بود. در این محل می توانستند در یک محیط شاهانه آرامش داشته باشند. بعضی از اتاق های این کاخ تماماً خاتم کاری شده اند. هنری که شیرازی ها در آن مهارت دارند.



۱-۱۸. نمائی از باغ سلطنتی شمیران

تاثیر شیوه های غربی در باغ آرائی

۱-۱۲مختصری از تاریخ باغسازی در برخی نقاط دنیا،خصوصا اروپا[۲۷]

اگر به تاریخ و افسانه های اساطیری به دقت توجه شود، قصه باغ نمرود و شداد بیانگر سیر تاریخ باغ سازی است و به حدود بیش از سه هزار سال قبل از مسیح می رسد؛ ولی در رهگذر تاریخ زمان فراعنه و حضرت

۲۷. طراحی باغ و پارک، مهندس جمشید حکمتی، صص ۳۷ - ۳۶

موسی نمایانگر آن است که در اطراف رود نیل باغهای مشجر زیتون و طرح های هندسی بسیاری معمول بوده و در اطراف معابد، مقابر و کاخ ها درختان کهن همراه با گیاهان زینتی معطر و پیچک های گیاهان رونده کاشته می‌شده است.

اگر توجه کنیم که در مورد هنر باغ سازی در سیر تاریخ ، یکی از عجایب باغ های معلق بابل بوده که بخت النصر پادشاه بابل برای ملکه خود در ششصد سال قبل از میلاد مسیح ساخته است. آن طور که در داستان ها آمده است این باغ ها پنج طبقه بوده که به فاصله پنجاه پا بر روی هم قرار داشته اند و در هر طبقه آن درختان بزرگ و گیاهان زینتی کاشته بوده‌اند. ولی اکنون اثری از آن بر جای نمانده است.

برخی از محققین بر این عقیده اند که باغ های تفریحی پارسیان و مصریان در طول تاریخ مخصوصاً قبل از میلاد مسیح بزرگ ترین منبع الهام بخش هنر باغ سازی در یونان قدیم به ویژه در دوران افلاطون و ارسطو بوده است. در یونان قدیم این گونه پارک ها و باغ ها محل تجمع فلاسفه بوده است. در مورد باغ های پیش از میلاد مسیح مدارک و اسناد بسیاری وجود دارد، از جمله اظهار نظر پلاتو در مورد باغی که در آتن در چهارصد سال قبل از میلاد مسیح در شهر ویلوت بوده و در آنجا با سقراط به بحث می پرداختند، است. پلینی در کتاب تاریخ طبیعی خود که مبنای گیاه شناسی دارد، از باغ های بزرگ و وسیعی که در روزگاران روم قدیم وجود داشته سخن به میان آورده است. و درآن از باغ های پوشیده از گل ها، جدول بندی و نوعی طرح قرینه بحث می کند.

۱-۱۸طرح تصوری از باغ های معلق بابل

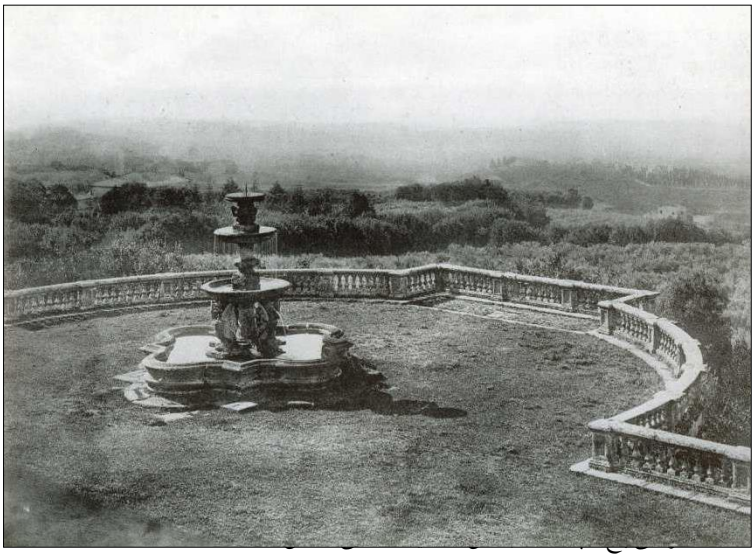
از کتاب باغ های ایران

۱-۱۲-۱سبک باغ سازی در ایتالیا[۲۸]

در یکی از شش جلد کتاب پلینی چنین آمده است که در روزهای اقتدار روم پرورش گلها و گیاهان فقط به منظور تهیه عطر و دارو بوده است. همچنین در روزهای جشن و اعیاد لباس لژیونرها توسط گیاهی به نام پالیدا دالماتیکا معطر می‌شده است. به طور کلی باغهای رومی ترکیبی از مجموعه درختان زینتی و پوشش هایی از گیاهانی مانند مورد و شمشاد ایلکس بوده است. در این باغ ها، سنگ ریزه‌ها و انواع صدف های دریایی را برای تزیین به کار می بردند و به تدریج در طول تاریخ کاربرد مجسمه در باغها و پارکهای اطراف قصرها مرسوم گردید.

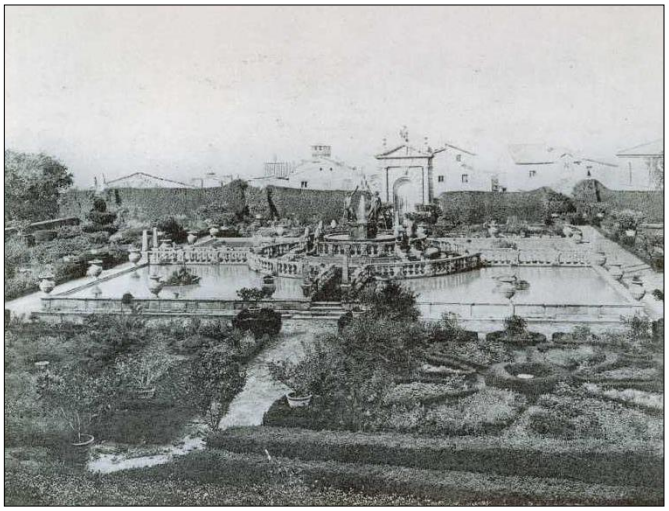
در زمان های بسیار دور قبل از آن که اولین باغ توده ای در انگلستان به وجود آید، طراحی باغ در ایتالیا همانند دیگر تغییرات محیطی دوره تحولی وسیعی را شروع کرد و سبک باغ سازی منحصر به قطعات بزرگ و نوعی تراس بندی بود. سبک مزبور به تدریج تا اوایل قرن ١٦ به کشورهای مجاور مانند فرانسه برده شد.

انواع باغهای ایتالیایی خود راهنمایی برای احداث باغها و پارکها در قرن ۱۵ و ١٦در اروپا شد، که نوعی گسترش فرهنگ و خصوصیات ایتالیایی را نشان می‌دهد. از این تاریخ به بعد در انواع طرحهای باغهای انگلیسی و فرانسوی به خوبی ردپای سلیقه افکار ایتالیایی و هنر طراحان آن باقی است. حالا اگر به طور خلاصه در مورد معماری باغهای ایتالیایی بخواهیم سخنی به میان آوریم، باید گفته شود باغهای با وسعت بسیار، تراس بندی به نوعی متاثر از سبکهای معماری همراه با مجسمه های درختان مرسوم شده بود.



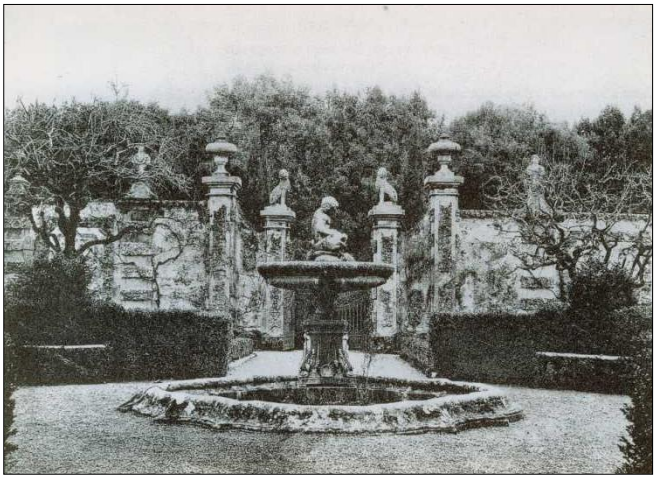
۱-۱۹ تراس ویلا موندراگون،فراسکاتی،قرن ١٦، معمار: ویگنولا

منبع:کتاب باغهای ایتالیا در دوره رنسانس



۱-۲۰ ویلا لانته،باگنایا،قرن۱۶میلادی،معمار: ویگنولا

منبع:کتاب باغهای ایتالیا در دوره رنسانس



۱-۲۱ویلا لاپیتزا، تورسیلی، قرن ۱۷

منبع: کتاب باغهای ایتالیا در دوره رنسانس

به طور کلی، سبک باغ های قدیم روم به گونه ای گسترش یافت که در منازل به صورت باغچه ها و تراس بندی مرسوم گشت. امروزه کم و بیش در بسیاری از قسمت های ایتالیا می‌توان باغ های تراس بندی شده را که متاثر از تاریخ است، گمشاهده نمود. باید گفته شود که در قرون وسطی نیز هنر باغ سازی توسعه چندانی نیافته، ولی به تدریج در طول قرون رو به تکامل نهاده و به نوعی اشاعه یافته است. شاید این جا مناسب باشد به زیباترین باغ پس از اسلام اشاره شود که باغ الحمرا می باشد. این باغ در جنوب اسپانیا و نزدیک گراناد واقع شده است.

در این باغ حوضچه ها و حوض خانه هایی که در حد وسط ساختمان و فضای آزاد است احداث شده است. یکی از شاهکارهای مهم آن نحوه آبرسانی و استفاده از نی و کانال می باشد. در این باغ اتاقهایی همانند تراس های سرپوشیده با گیاهان سبز وجود دارد که نحوه ارتباط فضای داخل و بیرون را مشخص می کند. به طور کلی سبکی که دراین باغ به کار رفته، کاملاً ایده های شرقی داشته و وجود آب نماها و فواره ها در بیرون و داخل ساختمان دلیل بارزی از ورود طبیعت به داخل ساختمان می باشد.

هنر پارک و باغ سازی از اوایل قرن سیزدهم به تدریج رو به تکامل نهاده است. آثار آن به صورت تابلوهای نقاشی در باغ موزه های انگلستان و فرانسه دیده می‌شود و در اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم که دوران جهش های بزرگ علوم طبیعی و فلسفه است، سبک ها و روشهای باغ سازی اختصاصی در بعضی از ممالک مشخص گردید و از همین قرن حفظ فضای سبز و طرح ایجاد مکانهای زیبا جهت زیبا سازی محیط برای متخصصین و مردم عادی مفهوم یافت. بنابراین ساختن قصرهایی در میان انبوهی از درختان جنگلی که متداول بوده به تدریج منسوخ گشته و سعی بر آن نمودند که اطراف ساختمان فضای باز و گسترده ای همراه با گل های دائمی احداث نمایند.

۱-۲۲ باغ و کاخ الحمراء در جنوب اسپانیا

از کتاب طراحی باغ و پارک

۱-۱۲-۲سبک های باغ سازی در فرانسه[۲۹]

روش باغ سازی در فرانسه روش جدیدی نیست و همان است که از قرون رنسانس باقی مانده است. در قرون وسطی تقسیم باغها بسیار ساده و به صورت ابتدائی بوده و در عهد رنسانس باغها بزرگتر و ترکیب درختان متنوع تر گردیده است.

۲۹. طراحی باغ و پارک، مهندس جمشید حکمتی، صص۴۴ - ۴۲

در این دوره سعی می‌شده که روش باغبانی و باغداری ارزان و ساده باشد و امکان انطباق با فضا رعایت گردد. گلگاری ها معمولاً در باغچه هایی به‌شکل مربع مستطیل کم و بیش وسیع، با اشکال هندسی و اندازه های بزرگ انجام می‌شد.

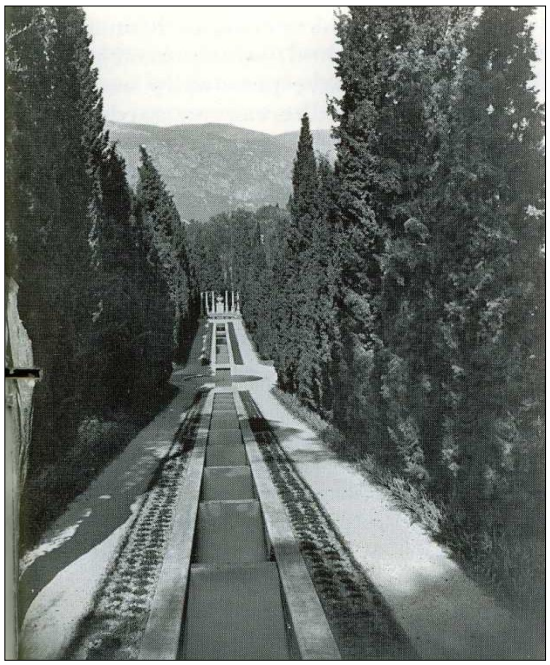
در معماری و بناهای باغها به هیچ وجه نمی‌توان جنبه تزئینی و نیازمندی به جزئیات را در آن از نظر دور داشت.

باغ فرانسوی عبارت از فضای بزرگتری است که از چند باغچه به اندازه های مختلف و با استفاده از مجسمه ها و آبنمایی که به نظم درآمده اند یک مجموعه را تشکیل می‌دهند. این گونه باغها را در زمین های صاف و هموار و یا در زمین های شیب دار در انتهای یک ساختمان یا یک قصر احداث می‌کرده اند.

فرانسوی ها استفاده از مجسمه ها و گلدانهای سنگی (که بالاتر از سطح زمین قرار می گرفتند) غرس های درختان در اطراف باغ و خیابانها را جزئی از ترکیب یک باغچه می‌دانستند. ضمناً سعی داشتند که روشی منظم، همراه با تناسبات هندسی و ترکیب رنگی گلها را رعایت نمایند.

دراوایل قرن شانزدهم سبکهای ایتالیایی به نوعی در هنر باغ و پارکسازی فرانسه رسوخ نمود، به نحوی که در اطراف قصرها طرحهایی به مرحله اجرا در آمده و در آنجا انواع گیاهان زینتی و درختچه ها نزدیک به یکدیگر کاشته شده و دیوار سبزی را همانند پرچین‌های بلند ایجاد نمودند. اشکال هندسی در طراحی گلکاری و سبزیکاری و درختکاری آب نماها، حوض خانه و محل استراحت دیده می‌شد. گفته می‌شود کاربرد این گونه طرح تا اواخر قرن هفدهم و اوائل قرن هجدهم بسیار متداول بوده است.

به‌طور کلی در اوایل دوره رنسانس، باغسازی در فرانسه تعریف خاصی داشته است، که عبارت از مجموعه باغهای مختلف و متعدد است و این مجموعه از معماری غیر قرینه برخوردار بوده است. شاید بتوان گفت که قبل از آن اصولاً باغها در فرانسه از نکات محورسازی به دور و ایده این گونه طرحها از ایتالیا به فرانسه آمده است.



۱-۲۳جزئیاتی از فضاها و عناصر تزئینی در باغهای قزون ۱۶-۱۸فرانسه

از کتاب ریشه های باغ و باغهای مدیترانه ای فرانسه

۱-۱۲-۳باغ ورسای

شاهکار دیگر لونوتر در امر باغ سازی، که شاید بزرگترین اثر او در طراحی باغ اجرای نقشه باغ معروف ورسای است. احداث باغ مزبور در سال ۱٦٦۱ شروع شد و در سال ۱٦۸۹ پایان یافت.

در باغ ورسای نکته قابل ملاحظه نوعی هم آهنگی و توجه به عایت اصول محور اصلی در باغ می باشد. بدین‌ترتیب هنگامی‌که از سالن اصلی ساختمان وارد باغ می‌گردیم، در طرفین یک محور حوض و بعد از آن اختلاف سطحی تراس مانند به چشم می خورد. پس از آن محوطه بزرگ باغ و حوض های متعدد وجود دارد. در اطراف آن مجسمه‌ها، فواره‌ها و درختان شکل داده شده و سایر وسایل تزئینی با نظم و ترتیب خاصی قرار دارد. در قسمت دیگر فضای فوق، سراشیبی یک خیابان وجود دارد که دو طرفه و در وسط دارای باغ و باغچه می باشد؛ و پس از آن فضای باز و گسترده ای است که مجسمه‌هایی مرکب از انسان و اسب گذارده شده است. آبراه بزرگی در فواصل معین توسط خیابان‌های عمودی قطع می شود. در هر فاصله آب نماهائی با ترکیب‌های جالب در نظرگرفته شده است. در قسمت دیگر محوطه ای را که دور تا دورآن را مجسمه‌ها احاطه کرده‌اند، برای استفاده از موزیک در نظر گرفته‌اند. همچنین در ناحیه دیگر آمفی‌تاتری را ایجاد کرده‌اند که در آن نمایش موزیک و فواره اجرا می‌گردد. باغ ورسای در طول تاریخ دست خوش تغییرات کوچک و بزرگی توسط پادشاهان و متخصصین قرار گرفته، از جمله پس از مرگ لوئی چهاردهم، لوئی پانزدهم، تغییراتی داخل قصر داده و ساختمانهای کوچکی را در باغ احداث کرده است. همچنین باغ

گیاه شناسی در تریانون درست نمود، که آرشیتکتی به نام گابری بل آن را توسعه داد. در زمان لوئی شانزدهم نیز درختان نمدار بسیاری در آن غرس شده است.

۱-۱۲-٤سبک باغ سازی در انگلستان[۳۰]

به طور کلی دوران جدید باغ سازی در انگلستان از سال ۱۵۱۹ شروع شده است. در طرح های سنتی و قدیمی انگلستان سعی بر این بوده که از خطای چشم در مورد ترکیب رنگها، کاشت درختان و درختچه ها با نظم ردیفی پشت سرهم و همچنین ایجاد تپه ماهور، برکه و یا دریاچه های مصنوعی استفاده شود. در این گونه طرح های کلاسیک قدیمی خیابان‌ها باریک و از دو طرف پوشیده از درختان و همچنین کاشت تک درخت در فضای بزرگ مرسوم بوده است.

سبک باغ سازی تا اواخر سلطنت الیزابت اول همچنان ثابت بوده و تغییرات چندانی پیدا نکرده است. براساس تاریخ، باغ‌سازی به سبک خاص انگلیسی از اوائل سلطنت جیمز اول آغاز شد و در این سبک پیاده روها عریض تر و مقدارگلکاری کمتر بوده است. اولین باغ گیاه شناسی انگلیس در سال ١٦٢٠ در دانشگاه آکسفورد احداث گردید. در همین اوان در فضای کوچک اطراف خانه های مسکونی باغچه های کوچکی احداث و نیز گاهی از جعبه های گل در اطراف پنجره ها استفاده می‌نمودند.

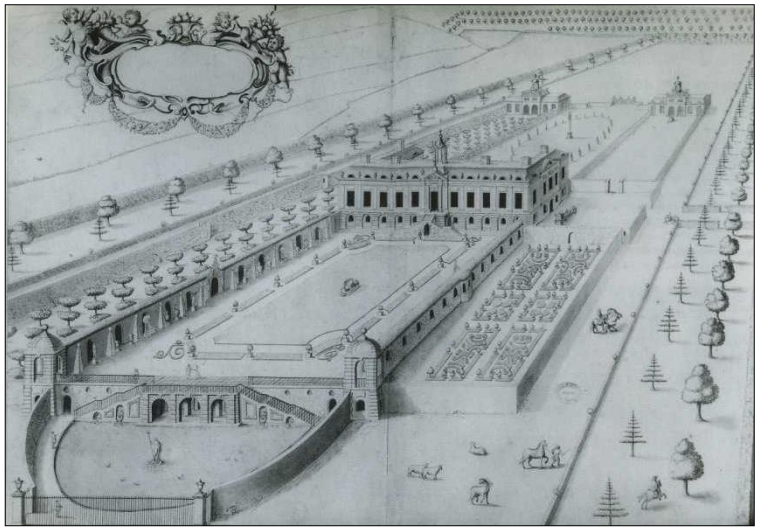
به طور کلی هنر باغ سازی در انگلستان به نوعی با فرهنگ رومانتیک انگلیسی همبستگی داشته است. مدعیان این مطلب نیز ایجاد باغ و پارکی که خصوصیات دورنمای تابلوی نقاشی را نشان دهد بیشتر می-پسندیدند. در هنر پارک و باغ سازی شاید بتوان گفت خلق هر شکل و طرح در طول تاریخ جلوه‌ای خاص دارد، که به ابتکارات فردی متعلق است. بنابراین از دیدگاه ویلیام کنت در سال ١٦٨٥، فکر ایجاد پرچین در اطراف باغها بر مبنای فلسفه همه طبیعت یک باغ است در منطقه‌ای به نام روسام در آکسفورد پدید آمد. همچنین در دنباله این مکتب و طرز فکر، لانسلوت براون ابتکار استفاده از چهارچوب هایی را در اطراف پارک ها به مرحله عمل در آورد، به دنبال آنها مفری رپتون، نوعی دگرگونی در سیستم باغهای رسمی و مصنوعی را در قرن هیجدهم پدید آورد. او سعی بر آن داشت که باغها نشانه و نمایانگر کامل حالات کوچک و خصوصیات طبیعت باشد.

---

۳۰. طراحی باغ و پارک، مهندس جمشید حکمتی، صص۴۰ - ۳۸

ناگفته نماند که سبک باغ سازی در انگلستان کم و بیش متاثر از سبک ها ایتالیائی و فرانسوی بوده است. همچنین باید اضافه کرد، باغهای انگلیسی از تاثیر افکار و ایده های خاور دور بی بهره نبوده، مخصوصاً در قرن هیجدهم این تاثیر با مسافرت اروپائیان به خاور دور شکل گرفته است. به عنوان مثال از نقش کارویلیم چمبر در احداث باغ گیاه شناسی سلطنتی کیو می‌توان نام برد.

طرح مزبور آمیخته‌ای از سبک انگلیسی و سبک باغهای خاور دور است. امروزه این گونه باغسازی در انگلستان به نام سبک باغسازی انگلیسی معروف می باشد.



۱-۲۸میدانگاه همپتون، انگلستان قرن ۱۷

نمائی از حصار باغ ترینون

طرحی از ویلیام تالمن

۱-۱۲-۵سبک باغ سازی در آلمان

سبک باغ سازی در آلمان نیز چندان متفاوت با سایر مکاتب باغ آرائی اروپا نیست و شباهت های زیادی در طرح و آرایه ها با نمونه های متداول زمان خود در انگلستان،فرانسه و ایتالیا دارد و البته اقلیم سردسیرتر منطقه نیز تاثیر گذاشته و به اختلاف های چندی منجر شده است. تصاویر زیر نمونه هائی پراکنده از ابنیه و عناصر معماری باغ سازی آلمان هستند، که مانند فرانسه و انگلستان تاثیر زیادی از رنسانس ایتالیا پذیرفته اند.

۱-۱۳باغ موزه

فضایی است ترکیبی که متشکل از یک باغ و اشیائ داخل آن وبهمراه طراحی های داخلی آن و ساختمان داخل آن که با تناسبات باغ پیوند خورده و در نهایت به یک مجموعه کامل رسیده است به طوری که در فضاهای مختلف این باغ نیز اشیاء مربوط به موضوع موزه به نمایش در می آید

لازم به ذکر است کلیه ی اشیا و محل قرار گیری اشیا و همچنین کوشک یا ساختمان اصلی موزه می بایست در تناسب کامل با ساختار کلی باغ سازماندهی گردند.

عشق به زندگی و طبیعت ریشه های عمیقی در تاریخ و فرهنگ مردم ایران زمین دارد.
مفاهیم عقیدتی و رفتاری در هسته های این تمدن نشان می دهد که انسان برای زندگی با طبیعت به ویژه طبیعتی سرسبز تلاشی دایم داشته است. در اقلیم اکثر گستره های ایران زمین، سرسبزی به خودی خود در اختیار انسان نیست لکن عناصر تشکیل دهنده این سرسبزی یعنی آب، هوا، خاک و خورشید (آتش) این چهار عناصر مقدس حیات (در افکار ایرانی) حضور دارند و نیازمند به فکر، تصمیم و اقدام انسان هستند تا در شرایط معینی تواماً آفریننده سرسبزی باشند.

زمین های بایر، کوهستان ها و صحراهای خشک شیفتگی خاصی برای ساکنین این مرز و بوم نسبت به طبیعتی جاندار که در حوزه های محدود حیات می یابند، به وجود می آورد.
در دشت ها و کوهستان های خشک و بسیار وسیع به دره های سرسبز و خرم و یا چشمه ساری حیات آفرین برخورد می شود که در گسترده ای بسیار محدود، کیفیت والایی را در برابر دامنه های وسیع از طبیعت خام ارایه کرده است.
رابطه میان کیفیت و کمیت یعنی رابطه میان محدودیت و والائیت در تفکر مردم این سرزمین تحت تاثیر جو محیطی خود جایگاه ویژه دارد.
تحت تاثیر همین جو محیطی انسان آموخته است که عناصر چهارگانه مقدس به مثابه عناصری محدود در ترکیب های روشن، به آفرینش متنوع ولایزالی دست یافته اند .بنابر این تفکر فلسفی علاوه به تقابل میان محدودیت و لایزال بودن نیز مجهز می گردد، آفرینندگان باغ با شناخت دقیق از اجزای طبیعی و مجموعه کیفیت ها و روابط آنها با به کارگیری عناصر مادی موفق به ایجاد فضایی معنوی می گردند .انسان در این فضای آرام و پر مضمون که خود خالق آن است جزیی از آن نیز می شود و به مکاشفانه رازها و حقایق می پردازد.

۱-۱۳-۱مفهوم باغ موزه

واژه موزه از ریشه MUSEM به معنی الهام بخش که نام الهه های نه گانه هنر و شعر و موسیقی در یونان باستان بوده توسط شخصی به نام گیوم مشتق شده است. جایگاه نه الهه مزبور که محفل بحث و تبادل نظر میان دانشمندان و محلی برای نگهداری و نمایش گوهر و اشیاء ارزشمند بود و به زنان یونانی MUOSEION نامیده شده است؛ که به نام مجلس فرشتگان الهام بخش است.

اسامی و معانی این نه الهه پریان یونان به شرح زیر است:

۱- کیو CHIO تاریخ
۲- لوترب EUTERPE
۳- تالی THLI کمدی
۴- ملیون MELPOMNE تراژدی
۵- ترپیکو TERPSICHORE شعر و غزل رقص
۶- اراتو ERATO اشعار هوس انگیز
۷- پولیم POLYMME حرکات موزون و تأتر
۸- اورانی URANIE اختر شناس
۹- کالیوپ COHLIP فصاحت و بلاغت و اشعار حماسی

۱-۱۳-۲فعالیتهای باغ موزه

۱- نقش اجتماعی (حفظ ارزشهای فرهنگی)

۲- خدمت به جامعه

الف) نگهداری و مرمت

ب) پژوهش و انتشارات

ج) نمایش

د) مجموعه

- نقشهای آموزشی

۱-۱۳-۳طبقه بندی باغ موزه

به طور کلی باغ موزه را می توان به سه دسته تقسیم کرد:

الف-باغ موزه هنري

باغ موزه هنری آنهایی هستند که مجموعه هایشان اساسا به خاطر ارزش زیبایی شناختی شان تشکیل و ارائه شده اند ،ولو اینکه همه اشیاء تشکیل دهنده آ نها در ذهن خا لقشان اثر هنری نبوده باشد بدین سان ، علاوه بر باغ موزه نقاشی، مجسمه سازی هنری های تزئینی ، هنرهای کاربردی وصنعتی ، می توان اکثر باغ موزه آثار عتیقه ، فلو کلور وهنرهای ابتدایی را در همین زمره بر شمرد بعضی از باغ موزه و بیشتر انهایی که اخیرا" به وجود آمده اند هنر هایی چون سینما و موسیقی وتئاتر را به نمایش در می آورند .

نمودار فوق دسته بندی انواع باغ موزه را نشان می دهد دسته بندی فوق بر اساس نوع اشیاء و موضوعاتی که در باغ موزه به نمایش گذاشته می شوند صورت گرفته است کاملترین و منطقی ترین نوع تقسیم بندیهای موجود می باشد که در آن باغ موزه هنری ، باغ موزه علمی وباغ موزه تاریخی نشان داده است .

ب-باغ موزه تاريخي

همه باغ موزه یی که مجموعه ها یشان از دیدگاه تاریخی شمرده می شوند و هدفشان اساسا ارائه مستند تسلسل زمانی یک رشته رویدادیا مجتمعی نمایانگر لحظه ای از یک صحنه متحول است.

مدرن ترین این باغ موزه تمام تاریخ یک کشوریک منطقه یا یک شهر را (همراه با تاریخ طبیعی و جغرافیایی آن) دیدگاه های واقعی رشد از قبیل دسترسی به زمین و رشد شهری به نمایش می گذارند . علم وهنر را تلقین می کنند .

از انواع وسایل سمعی – بصری کمک می گیرند و مکان عمده ای به اسناد مکتوب به باز سازیها و مدلهای اقلیمی وبه نقشه ها اختصاص می دهند نمایش ها یشان غالبا در بنایی کهن که خود یک نماد تاریخی است صورت می گیرد.

باغ موزه علمی باغ موزه علوم طبیعی ،علوم کاربردی وموزههای فنی (به استثنای موزه تاریخی علوم و فنون که تاریخی شمرده می شوند)در موزه علمی قرار دارند . وظیفه موزه علمی این است که روحیه ذهنت علمی را به صورت سه بعدی منتقل کنند ، تمایل به دانش را بر انگیزند ، اطلاعاتی در مورد پژوهشها بدهد ،

به فردی احساس مشارکت در پیشرفت فنی را ببخشید ودرک و قدردانی نسبت به حفظ محیط طبیعی از دیدگاه اقلیمی و تاریخی را تشویق کنند تا بینندگان را با سیر تحویل طبیعت و بشربت آشنا سازند .

۱-۱۳-۴تاریخچه باغ موزه در جهان

در دوران نوسنگی، انسان مجموعه هایی از صدف، گوش ماهی، سنگریزه و استخوان جانوران را گردآوری و از آن برای تزئینات استفاده می نمود و در مراحل بعدی تمدن این مجموعه ها بیانگر شیوه های اعتقادی، و آئینی اقوام مختلف گردید. در عهد باستان اشیاء نفیس و گرانبها که کلاً جنبه نذری داشتند درون زیارتگاه ها و معابد گردآوری می شد. در پایان سده چهارم و آغاز سده سوم پیش از میلاد بطلمیوس اول از سرداران اسکندر مقدونی در کنار کاخ مسکونی خود در شهر اسکندریه جایی را به نام باغ موزه مشتمل بر یک دانشگاه بزرگ، کتابخانه، آزمایشگاه و رصد خانه و باغ گیاهان و جانوران تأسیس کرد ولی پس از بطلمیوس این فکر دنبال نشد و از این باغ موزه فقط اشاره هایی در کتابها باقی مانده است. همچنین در پرستشگاههای یونان اشیاء نفیس به جهت ارزش معنوی آنها گردآوری می شد و مردمی که برای نیایش به این اماکن می رفتند از دیدن آنها بهره مند می شدند.

در روم باستان، سرداران رمی نخبه غنایمی را که طی جنگها به دست می آوردند در شهر روم در پارکها و معابد و سایر اماکن عمومی به نمایش می گذاردند و عامه مردم می توانستند از آنها دیدن کنند.

در دوره رنسانس (از قرن ۱۴ تا ۱۶) به سبب دگرگونیهای اساسی و تحولات فکری که در جوامع اروپایی پدید آمد صاحبان مجموعه ها دیگر به مجموعه خود به عنوان سرمایه مالی نگاه نمی کردند بلکه به ارزش معنوی و فرهنگی آنها نیز می پرداختند و بدین جهت مجموعه ها از مخفیگاهها در آمده به درون تالار نمایش منتقل شدند. برای نمایش آثار هنری حجیم خود مانند مجسمه ها و تابلوهای بزرگ نقاشی اتاقهایی نورگیر با طول زیاد و عرض کم ساختند و آنرا گالری نامیدند و برخی از این مجموعه داران نیز با الهام «از موز» گالریهای خود را «باغ موزه » نامیدند.

۱-۱۳-۵تاریخچه باغ موزه در ایران

اولین باغ موزه در ایران که بصورت رسمی و نهادینه شروع به کار کرد (در سال ۱۲۹۱ ـ ۱۲۹۳ هـ . ش) کاخ موزه ناصرالدین شاه قاجار می باشد. ناصرالدین شاه دستور داد تا قسمتی از ساختمانهای سمت شمال

کاخ را از جمله محل موزه قدیمی شاهان قاجار که در آن هدایای خارجی را نگهداری می کردند تخریب کنند و اتاق موزه، کتابخانه، سرسرا، حوضخانه و سایر محلقات را بسازند. در موزه مذکور اشیاء گوناگون جمع آوری شده بود. بنابراین امروزه نمی توانیم آن را در طبقه بندی رایج موزه قرار دهیم. تنها می توان گفت که اشیاء به عنوان هنرهای تزئینی گردآوری و تنظیم شده بودند.

موزه کاخ گلستان با غنا و تنوع آثار، کتابخانه و اسناد و مدارک کاخ یکی از مهمترین موزه کشورمان و یکی از معتبرترین موزه جهان است.

فصل دوم

مروری بر ادبیات موضوع

بخش اول:موزه

۲-۱مقدمه

بین هر موجود زنده و پیرامون او روابطی وجود دارد که از ابتدای امر شکل گرفته است. این روابط بیشتر اکتسابی هستند و تنها در برخی موارد است که واکنش انسان غریزی می‌باشد. به این معنی که انسان بایستی در ارتباط با محیط خود مفهوم اشیاء را یاد بگیرد و بداند که جایگاه هر چیز کجاست و اینکه او در مقابل هر امری چه رفتاری باید داشته باشد.

معماری نه تنها در واقعیت متصل به محیط است بلکه در دنیای خاطرات ما نیز چنین است. به این ترتیب روشن می‌شود که نقش محیط در ادراک معماری تا چه حد مؤثر است و چرا در نظر داشتن محیط هنگام طرح یک ساختمان، اجتناب ناپذیر است. ماریو بوتا ارتباط بین یک ساختمان با پیرامون خود را چنین شرح می‌دهد: « هر اثر معماری دارای محیط ویژهٔ مربوط به خود است، به بیانی ساده‌تر پیرامون این محیط ویژه را می‌توان بستر ساختمان نامید. ارتباط بین معماری و بستر آن ارتباطی نقش گرفته از یک تأثیر پذیری متقابل است. می‌توان گفت که این بسترو معماری آن در تماس دو جانبه و همیشگی هستند و همواره با هم در ارتباطاندتجربه ادراکی از اثر محیط بر معماری نتایج زیررا می‌تواند بدنبال داشته باشد:

الف ـ محیط بر تجربهٔ ادراک یک ساختمان اثری چشمگیر دارد. ادراک بیننده از دو ساختمان کاملاً مشابه در دو محیط متفاوت، تغییر می‌کند. پس نتیجه گرفته می‌شود که تجربه درک یک ساختمان را نمی‌توان منحصراً در ارتباط با نفس ساختمان دانست، بلکه می‌بایست محیط را نیز جزیی از آن به حساب آورد.

ب ـ هر چه یک ساختمان متعارف‌تر باشد، اثر محیط در ادراک آن کمتر می‌باشد و عکس آن نیز صادق است.

۲-۲انسان، طبیعت و معماری

برای درک رابطهٔ ساختمان با محیط بایستی به دیدگاه انسان در مورد محیط و یا به طور کلی نسبت به طبیعت، نظر داشت. اساس ساخت، دست اندازی به طبیعت است. نوع این دست اندازی ارتباط بسیار نزدیک با طرز تفکر انسان در مورد طبیعت دارد. در بسیاری از فرهنگ‌های شرقی، ارتباط کاملاً نزدیکی بین انسان و طبیعت وجود داشته و امروزه نیز گاهی این ارتباط به چشم می‌خورد. انسان خود را جزئی از طبیعت می‌دانسته و به این دلیل در ارتباطی چند گانه با آن بوده است. این ارتباط نزدیک هم به انسان و هم به طبیعت امکان ادامهٔ زندگی را می‌داده است. چنین ارتباطی بین انسان و طبیعت در جوامع غربی نیز وجود داشته اما بعدها جهان بینی مسیحی آن را تغییر داد.

نخستین تلاش‌ها برای توجه به عینیت طبیعت و برابر قرار دادن آن با انسان در دورهٔ رنسانس صورت گرفت. به این ترتیب نقش خارق‌العاده یا خدایی طبیعت در رابطهٔ انسان ـ طبیعت روز به روز ضعیف‌تر شد و این آغاز تحولی بود که تا امروز نیز هر لحظه این رابطه را با طبیعت مصیبت بارتر کرده است. بشر به عنوان یک موجود زنده، جزیی از طبیعت است که در آن زندگی می‌کند و به آن وابسته است. قوانین فیزیک بر طبیعت یا دست ساختهٔ انسان به نحو یکسان حاکم است. به این ترتیب کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد که در بسیاری از موارد مانند ساختمان طبیعت برای بشر عنوان مدل و نمونه داشته باشد.

البته طبیعت می‌تواند به عنوان مدل برای انسان قابل استفاده باشد: گفته می‌شود که برونلسکی برای ساختن گنبد کلیسای جامع فلورانس تخم‌مرغ را به عنوان مدل در نظر گرفته است. یا ژوزف پاکستون در ساختن

کاخ کریستال از برگ‌های ویکتوریا رجیا که نوعی نیلوفر آبی بسیار بزرگ می‌باشد الهام گرفته است. اما با این وجود این تصور اشتباهی است که هر سازه در معماری را به ترتیبی تقلیدی از پدیده‌های طبیعی بدانیم: « فرای اوتو» در جواب مدعیانی که سازه‌های معلقش را به تقلید از تار عنکبوت می‌پنداشتند می‌گوید: « در زمانی که این سقف‌های سبک معلق را طراحی، محاسبه و آزمایش می‌کردیم هیچ یک از دست اندرکاران طرح از تار عنکبوت اطلاعی بیشتر از سایر مردم عادی نداشتند.

تحول رابطه بین انسان و طبیعت را به خوبی می‌توان از مطالعهٔ بین ساختمان و باغ پیگیری کرد. در شرق و غرب نظر کلی انسانها در مورد طبیعت گوناگون بود و تفاوتی چشمگیر نیز در رابطهٔ بین ساختمان و باغ ـ به عنوان نزدیکترین محیط طبیعی ـ در این دو فرهنگ دیده می‌شود.

بدون شک قسمت عمده‌ای از سهم فرانسه در معماری باروک به سازماندهی فضاهای خارجی مربوط می‌شود. لویی چهاردهم به عنوان حاکم مطلق می‌خواست با ساختن ورسای نقشی از خود به جای بگذارد. او خود را نه تنها حاکم بر طبیعت، بلکه حاکم بر کهکشانها می‌دانست. در اینجا ساختمان در ارتباط با طبیعت می‌باشد. باغ در مقابل ساختمان قرار گرفته و در مجموع ترکیب یگانه‌ای را به وجود می‌آورد. اگر چه این دو جزء هم ارزش نیستند اما محیط نیز نتوانسته است وضع طبیعی خود را حفظ کند و قوانین هندسی ساختمان بر آن نیز تحمیل شده است.

سیر تحول انگلستان قرن هیجدهم که تا حدودی تحت تأثیر افکار ژانژاک‌روسو قرار داشت نیز منجر به ایجاد « باغ انگلیسی» شد؛ محیط طبیعی را تابع قوانین هندسی نکردند بلکه وضع موجودش را تا جایی که عملی بود حفظ کردند. به این ترتیب ساختمان با تمام افراد سنجیده و منطقی خود در مقابل با محیط طبیعی، مفهوم دو جزء هم ارزش را به ذهن القاء می‌کردند.

این فکر اساسی که مسکن را بایستی با طبیعت نزدیکتر کرد به تدریج گسترش یافت. آنچه در ابتدا تنها به قصر پادشان محدود می‌شد رفته رفته به کاخ‌های اشراف و سرانجام به خانه ثروتمندان نیز راه پیدا کرد و این مسأله تأثیر به سزایی در شهر سازی قرن نوزدهم به جا گذاشت. اندیشهٔ ایجاد فضای سبز در داخل یک شهر ایده‌ای قدیمی است که از قرن پانزدهم وجود داشته است.

چنانکه گفته شد، در مغرب زمین ارتباط بین انسان و طبیعت با همین رابطه در مشرق زمین اختلاف اصولی و کلی دارد. براساس طرز تفکر شرقی، تمام پدیده‌های طبیعی شامل یا تابع یک تضاد مضاعف هستند. طبیعت و معماری در برابر هم قرار ندارند بلکه متقابلاً در هم ادغام شده و یکدیگر را تکمیل می‌کنند. چون ممکن نیست که هر خانه به تنهایی در میان یک باغ بزرگ واقع باشد پس به ناچار این وابستگی به طبیعت خود را تنها در میدان بستهٔ ارتباط بیشتر فضاهای داخلی و خارجی نشان می‌دهد. مهم این است که هر دوی این عوامل متضاد حضور دارند چرا که تنها با حضور یکی است که دیگری قابل شناسایی کامل می‌باشد.

۲-۳مبانی نظری چیست؟

نوع نگاه شخص به زندگی و طرز تلقی از جهان هستی را مبانی نظری گویند. پس از آشنایی با مفهوم مبانی نظری به صورت عام و کلی برای بررسی بیشتر مبانی نظری معماری باید به تعاریف مختلف از آن بپردازیم و جنبه های مختلف مبانی نظری را در معماری مورد بررسی قرار دهیم. در شناخت و بررسی ابتدایی از مبانی نظری معماری باید به بررسی خود مبانی نظری معماری که شامل هدف ماهیت و گرایش های نظری معماری می باشد پرداخت و پس از آن موضوع مبانی نظری عام معمار یا طراح در یک طرح و پیوند فرهنگ و معماری که شامل علوم اجتماعی و فرهنگی و اصول زیبایی شناسی می باشد پرداخت و در نهایت مبانی نظری طراحی معماری که شامل شناخت و تئوری های گذشته و نوین معماری می باشد را بررسی می کنیم.

۲-۳-۱مبانی نظری معماری

مجموعه و نظامی از داده ها و مفاهیم است که به توصیف و تبیین پدیده های معماری که شامل آثار معماری و اندیشه های مکتوب است می پردازد و این کار را با دو هدف انجام می دهد:

- تولید معماری جدید
- نقد معماری گذشته و موجود

مجموعه ای از ویژگی های مفهومی و معنایی است که یک طراح(معمار) آنها را در طراحی اثر خود القا می کند که این القا می تواند آگاهانه و یا به صورت ناخودآگاه باشد.حاصل تعامل سه اصل مردم، معمار و معماری که شامل نوع نگاه مردم به معماری، نوع نگاه معماری و نوع نگاه معمارانه به زندگی مردم میشود.

معماران متفاوت با احساسات و نگرش های متفاوت کار می کنند. بعضی از آنها برای شروع به کار فاز یک از بنیان فیلسوفانه به عنوان راهبری برای تصمیم گیری استفاده می برند.

-مبانی نظری عام معمار یا طراح در یک طرح:

روحیه و شخصیتی است که طراح برای یک پروژه خاص متصور می شود و از طریق آن ایده های کلی خود را در ارتباط با پروژه بیان می کند. معمار همچون دیگر هنرمندان خلاق ، با چند روش کاری مورد استفاده خود انس می گیرد و با ترکیب های متفاوت آنها و آزمایش های پی در پی ، زمان مطلوب برای هر طرحی را می یابد. بنابراین هرکار جدید او از کارهای قبلی متمایز است و برحسب اعتقاد او به تغییر مد و سلیقه، کارهای او نیز تغییر می کند.

۲-۳-۲تعریف مبانی نظری عام معماری

اصول و ضوابطی(دستورالعمل های طراحی) است که طراح بعد از شناخت و ارزیابی موضوعات یک پروژه خاص برای حصول مبانی نظری عام طرح، اتخاذ می نماید.

مبانی طراحی معماری در واقع یک سری دستورالعمل ها، ضوابط و یا عملکردهای طراحی برای به واقعیت رسانیدن و به تصویر کشیدن مبانی نظری عام طرح در قالب زبان رایج معماری(خط و سطح و حجم) می باشد. ساده تر بگوییم مبانی نظری عام طرح برای یک پروژه، ذهنیات و تصورات(حتی تخیلات) و موضوعی نرم افزاری بوده و مبانی طراحی معماری پروژه عینیت ها، واقعیات و موردی سخت افزاری می باشد.

۲-۴فرهنگ

فرهنگ یک جامعه یکی از مبادی مهم استمرار حیات آن جامعه است، هر جامعه‌ای با فرهنگ خاص خود حرکت می‌کند و این فرهنگ نحوه و جهات حرکت جامعه را مشخص می‌کند، به گفتهٔ دیگر جامعه براساس فرهنگ خود می‌بیند، تصمیم می‌گیرد، انتخاب می‌کند و براساس انتخاب خود حرکت می‌کند.

با توجه به مختصر فوق لزوم توجه به فرهنگ جامعه کاملاً مشهود است، منظور از توجه به فرهنگ، مطالعه و بررسی فرهنگ جامعه و سعی در رفع نواقص موجود در آن فرهنگ و تصحیح نکات جزیی اشتباهات ممکن در فرهنگ و بالاخره تعمیم و گسترش فرهنگی غنی و صحیح در جوانان است.

فعالیتهای فرهنگی ناشی از توجه به فرهنگ است و براساس شناخت حاصل از این توجه برای رسیدن به اهداف فرهنگی فعالیتهایی برنامه‌ریزی شده و به آنها عمل می‌شود، بدین ترتیب اهمیت توجه به فعالیتهای فرهنگی کاملاً مشخص است.

۲-۴-۱حفظ و پیشبردارزش‌های فرهنگی

بسیار کسان تردید دارند که از آغاز نگرشی را بپذیرند که احترام به گذشته بر آن مسلط است، زیرا کاربرد فرهنگ از پیشرفت تکنولوژی آدمی جدایی‌ناپذیر است، درست است که فرهنگ تجربه‌ها را ذخیره می‌کند و از نسلی به نسل دیگر می‌سپارد، اما به همین اندازه نمایندهٔ گذشته و جستجوی آینده نیز هست، با این همه با در نظر گرفتن همهٔ جوانب در شرایط کنونی به دلایلی قانع کننده باید از مسئلهٔ حفظ ارزشهای فرهنگی آغاز کرده و در این راه شگفتیهایی وجود دارد که بر چنین ارزشهایی اثر می‌گذارد.

نخستین نکته این است که ما در حال گذران تحولی سریع و در واقع تغییراتی عمیق هستیم. این تغییرات در اساس به انفجار جمعیت و پیشرفتهای فنی مربوط است. گرچه این تغییرات بیش از همه در چیزهای مادی به چشم می‌خورد اما بر روی جنبه‌های گوناگون زندگی روانی انسان نیز تأثیرهای مستقیم می‌گذارد. بنابراین قابل درک است که در چنین شرایطی ارزشهای موجود فرهنگی و انسانی و اخلاقی جامعه و توسعهٔ آن دشواریهای فراوان دارد.

دومین عامل که علیه حفظ ارزشهای فرهنگی عمل می‌کند کاهش عمومی اهمیتی است که به جنبه‌های روحی و معنوی زندگی داده می‌شود. این حرکت در کشورهای صنعتی آغاز شد اما در کشورهای در حال توسعه نیز در حال گسترش است. عامل انتقال این حرکت به کشورهای در حال توسعه این است که اینان الگوهای توسعهٔ کشورهای صنعتی را بی‌آنکه آنها را با وضع خود تطبیق دهند، می‌پذیرند.

جستجو بیش از هر چیز به خاطر قدرت، آسایش مادی و لذت بردن است. ریشه انواع سوءاستفاده‌ها از دانش و تکنولوژی در واقع همین مطلب است. چنین محیطی گذشته از این که در طول زمان آفرینندگی فرهنگ را کاهش می‌دهد، بلکه تمام ارزش‌های آن را مورد تهدید قرار می‌دهد و معتبرترین محصولات آن را جنبه‌های اقتصادی می‌انگارد، چیزی که کمتر ربطی به زیبایی‌شناسی دارد.

حفظ و پیشبرد ارزشهای فرهنگی را نباید دو جنبهٔ متفاوت دانست. این در حقیقت دو بخش از یک مسئلهٔ پیچیده و تنگاتنگ تأثیرات متقابل هستند. دربارهٔ مسئله مورد اختلاف((پیشرفت فرهنگی)) ما هر نظری داشته باشیم شک نیست که تکامل ارزشها در هیچ‌جا و هیچ شرایطی پیشرفت تک خطی نیست که از پایه‌ای ایستا آغاز شده و نمایندهٔ یک وضع فرهنگی مستقر در زمان معینی باشد، نخستین دلیل این نکته این است که این حفاظت بدین معنی است که گهگاه زندگی تازه‌ای در ارزشهای فرهنگی موجود دمیده می‌شود و این پدیده‌ای است که ممکن است چشم‌اندازهای تازه‌ای در برابر این ارزشها بگشاید.

کنش‌های فرهنگی می‌تواند از طریق کمک به فرد برای مقابله با دگرگونیها و به کار بستن آن به عنوان غنای بیشتر، و نه تحمیل آن به عنوان نقص و علت، با امکان دادن به فرد در بازیافتن هویت، ریشه‌های اصیل، به این مسایل اضطراب‌انگیز پاسخ دهد.

۲-۴-۲معماری و فرهنگ

هر جامعه‌ای با هر سیستمی که اداره شود و هر نوع ایدئولوژی که برآن حاکم باشد دارای اهداف و آرمانهای خاص خود می‌باشد. وظیفهٔ اصلی فرهنگ نمایش این ایده‌های ذهنی است بوسیلهٔ نمود آشکار عینی؛ در این فرآیند معماری نقشی اساسی به عهده دارد.

هر بنایی به عنوان جزئی از فرهنگ معماری این وظیفه را دارد که یک اندیشهٔ ذهنی را از طریق فرم ظاهری خود عینیت بخشد و به این ترتیب نمودی خواهد بود برای سنجش این فرهنگ.

فرهنگ بر معماری که نمودار سیستم ارزشی حاکم است تأثیر گذارده و به آن فرم می‌دهد و از سوی دیگر فرهنگ به گونه‌ای غیر مستقیم یکی از پایه‌های اصلی زندگانی روانی انسانهاست. ادراک انسان از محیطی که اطراف خویش ساخته است تابع فرهنگ اوست، ولی اغلب به این مطلب توجه کافی نمی‌شود.

برای اینکه یک سبک جدید بتواند مورد قبول عامه قرار بگیرد بایستی زبان سبک یعنی علائم بازگوکنندهٔ محتوای نمادین فرهنگی آن قابل فهم باشد. در گذشته اعتبار هر سبک به چند قرن می‌رسد. فهمیدن زبان جدید به کندی و همزمان با تغییر فرمها انجام می‌گرفت. در قرن بیستم ما یکباره به چندین سبک رسیده‌ایم.

جدایی بین زندگی عقلی و زندگی احساسی در معماری مدرن به نهایت رسید.تکنیک‌های مدرنیستی در آغاز این قرن چنان همه را محسور کرده بود که جنبهٔ احساسی معماری یکجا به دست فراموشی سپرده سد. از بین رفتن بیشتر شبکه‌های نمادین مذهبی فرهنگ غرب در صد سال گذشته اثری بسیار زیانبخش بر روی هنر به طور کلی و معماری به طور اخص داشته است. در سبک مدرن اهمیتی برای محتوای نمادین فرهنگی قایل نشدند. حتی تا حد امکان از بیان احساسی نرم نیز صرف نظر کردند. سبک پست مدرن باز به علائم رو آورده و به زبان گذشته برگشت؛ بار دیگر ستون و سقف شیبدار پذیرفته شدند. پست مدرن تطابقی مجدد است با زبان قدیمی.

۲-۵مبانی ادراک

۲-۵-۱اصول انتقال پیام ها

بشرموجودی است که نمی تواند بدون «ارتباطات »زندگی کند.هرفردزنده به طورمرتب به وسیله حواس خودبررسی می کند.بدین ترتیب دراین بحث هرآنچه که اطلاع یاپیامی ازخودمی فرستد«فرستنده »وبشرراکه دریافت کننده این اطلاع است «گیرنده »مینامیم .انتقال پیام ممکن است ازراه های مختلف انجام پذیرد یابه اصطلاح دیگرپیامهامیتوانندازکانالهای گوناگونی منتقل شوند.مناسب بودن هرکانال برای هرپیام ابع نوع آن

پیام است.بشربرای دریافت این کانالهای مختلف که همان حواس اوست استفاده می کند.مادرموردراین گونه دریافت پیامها که مستقیماازراه حواس پنجگانه صورت میگیرندصحبت از«کانال طبیعی»میکنیم ودرمقابل،انتقال خبرازوسایل فنی –مثلارادیو – راانتقال به وسیله یک «کانال مصنوعی »مینامیم.یک فرستنده میتواندانواع گوناگونی ازپیام رابفرستدمثلا:یک ساختمان ،رنگ ساختمان ،جنس نماها ،بوی دودوغیره.«خبر»ازمجموعه ای از«اطلاعات»تشکیل شده است.بشربه عنوان گیرنده ،این اطلاعات راازطریق حواس پنجگانه اش دریافت کرده ودرمغزخودبه تجزیه وتحلیل آنهامیپردازد.دراین تجزیه وتحلیل است که عواملی اجتماعی –روانی مانندشخصیت فردی وتجارب شخصی وغیره نقشی اساسی پیدامی کنند.درسیستم انتقال اطلاعات وفرایندریافت وارزیابی آن اغلب عوامل مزاحمی نیزوجود دارندکه مانع ازعملکرد صحیح آن اغلب عوامل مزاحم معمولادلایل دیگری دارندکه درارتباط بافرستنده یاگیرنده نیستند.سیستم دریافت وارزیابی اطلاعات درانسان کاملا باسیستم انتقال اطلاعات دروسایل فنی قابل قیاس است تنهابااین اختلاف که دراولی ازکانالهای طبیعی ودردومی ازکانالهای مصنوعی استفاده میشود.یک فرستنده رادیو روی طول موجهای مختلف (کانالهای)موسیقی،آگهی های تجارتی ،اخباروغیره را (انواع خبرها)میفرستد.هرکدام ازاین برنامه ها برحسب انتخاب شنونده (گیرنده)دارای محتوای گوناگون ازاطلاعات است .دستگاه گیرنده رادیو (حواس پنجگانه)این اطلاعات راگرفته ،تبدیل میکند وبه شنونده ،(مغز)منتقل میسازد.رعدوبرق وعوامل دیگرجوی میتوانندمزاحم این فرایند شوند.(عوامل مزاحم).

۲-۵-۲فرهنگ وسبک

معماران به عنوان بسترفرهنگ :هرجامعه ای باهرسیستمی که اداره شودوهرنوع ایدئولوژی که برآن حاکم باشددارای اهداف وآرمانهای خاص خودمیباشد.وظیفه اصلی فرهنگ نمایش این ایده های ذهنی است به وسیله نمود اشکال عینی ،درفرایندراین استحاله معماری نقشی اساسی به عهده دارد.هرمان موتسیوس یکی ازاولین نظریه پردازان ورک بوندآلمان درسال ۱۹۱۱چنین مینویسد: «معماری وسیله واقعی سنجش فرهنگ یک ملت بوده وهست.هنگامی که ملتی میتواندمبل هاولوسترهای زیبابسازداما هرروزه بدترین ساختمانهارامیسازد،دلالت براوضاع نابسامان وتاریک آن جامعه دار.اوضاعی که درمجموع ،بی نظمی وعدم قدرت سازماندهی آن ملت رابه اثبات میرساند».هربنایی به عنوان جزئی ازفرهنگ معماری این وظیفه

رادارد‌که یک اندیشه ذهنی راازطریق فرم ظاهری خودعینیت ببخشدوبه این ترتیب نمودی خواهدبودبرای سنجش این فرهنگ.ازاین دیدگاه که تعریفی هانس هولاین ازمعماری میکندقابل درک است.

۲-۵-۳فرم وفرهنگ

فیلیپ درو،فرم وزبان راباهم مقیاس می کند :«درست همان طور که زبان فقط وسیله ایست برای بیان افکار،خلق وفرم های فیزیکی نیزاحتیاج به وجودتصورات ذهنی وفرم های اولیه دارد». همانطورکه هرزبان ازکلماتی تشکیل شده است ،زبان فرم هانیزازنقوش پایه وفرم های اولیه به وجودآمده است.دربخش گفته شدکه هرپیام دارای مقداری پرت اطلاعاتی یاحشواست.یعنی مقداری ازعلائم آن پیام فاقدارزش اطلاعاتی هستند.درزبان فرم هانیزعیناهمین زاویدوجوددارد.حشوبسیارکم به این معنی است. که شکل فاقدقسمت های زائدبسیاری ازساختمانهای مهندسی قرن نوزدهم حشوبسیارکمی دارند.فرم این بناهارامقاومت مصالح مشخص کرده است .همچنین دربسیاری ازفرهنگ های قدیمی واصطلاحا«بدوی »مقدارپرت یاحشو درزبان فرم هابسیاراندک است. انتخاب هرفرمی بنابه دلیلی صورت گرفته است وبه این ترتیب عملکردمخصوص به خودش رادارد.

برنهارد رودفسکی درنمایشگاهش درسال ۱۹۶۴درنیویورک – که نمایشگاه بسیارموفقی هم بود- این نوع «معماری بدون معمار»راعرضه وتبلیغ کرد.زبان فرم طی یک دوره تحول طولانی بوجودآمده است.موفقیت وپایداری یک فرهنگ مبتنی بردارابودن یک زبان فرمی معتبرنیزهست.فرمهابه عنوان علائم بصری برای بیان یک مفهوم معنایی علائمی هستندقابل تعبیر.زبان فرمی مجموعه مفاهیم این علامات است ونشان دهنده محتوای معنوی یک فرهنگ .تغییرسریع زبان فرمی به هردلیلی که باشدبه معنی فقیرترشدن آن فرهنگ است این مطلب تنهادرموردملل «بدوی»که درطول دوران استعماربه کرات حتی زبان فرم هایشان ازبین رفت معتبرنیست.انقلاب صنعتی درقرن نوزدهم باعث چنان تغییرات عظیم اجتماعی – فرهنگی ای شدکه ایجادیک تغییرکلی درزبان فرمی رادرمعماری نیزضروری ساخت.یکی ازدستاوردهای انقلاب صنعتی تولیدهرچه بیشترازهرقطعه باکارهرچه کمتربود.بهره گیری مستقیم ازاین روش هادرکارهای ساختمانی عملی نبودونتیجه این بودکه این طرزتفکربیشتردرزمینه فرم هاموثرافتاد.فرم ها براساس عملکردهاانتخاب شدندوبه این دلیل قدرت بیان محتوایی خودراازدست دادند.درحالی کهیش ازآن شکل هادرچهارچوب محدودیتهائی

که مثلا مصالح مورداستفاده ایجادمیکردندبوجودمی آمدند،اینک به یک باره مصالح جدیدوروشهای جدیدساخت تقریباهمه چیزراممکن ساختند.به عکس «معماری بدون معمار »که چیزی کاملا مردمی بود،درمعماری مدرن زبان فرم هامایلک اختصاصی معدودی ازمعماران شدوچنین بودکه این زبان برای توده مردم دیگرقابل فهم نبود.سیرتکاملی یک زبان فرمی برای رسیدن به بلوغ –یعنی به مرحله ای که تمامی یک فرهنگ رامعرفی کند.احتیاج به زمان واصطکاک داردتبااصطکاک درطول زمان صیقل لازم رابیابد.

۲-۶موازین طراحی موزه

۲-۶-۱آشنایی با طراحی موزه ها و گالریهای آثار هنری

موزه ها و گالری های آثار هنری کاربرد های مشابهی داشته و مثل انواع مختلف ساختمانها دارای ویژگی های یکسان فراوانی هستند . بطور کلی مهمترین وظایف موزه هاو گالری آثار هنری ،جمع آوری ، ثبت، حفاظت ، تحقیق ، توضیح و نمایش برخی مدارک مهم است .بهمین دلیل افراد زیادی با مهارت های مختلف مورد نیاز می باشد . بهرحال ، نه تنها بین موزه و گالری آثار هنری تفاوتهایی وجود دارد بلکه بین انواع مختلفی از موزه ها وگالری ها اختلافاتیدیده می شود . برخی از سازمانها مثل سازمان میراث فرهنگی ، تفریحی وبعضی مؤسسات فرهنگی نیز جزو موزه ها محسوب می شوند.

برای نمایش آثار هنری واشیاء با اهمیت از نظر علمی و فرهنگی ،سازمان باید از آنها در برابر آسیب ،خطر سرقت ،رطوبت ،خشکی نور خورشید و گرد و غوبار مراقبت کرده وآنها را در بهترین نور و نما ، نشان دهد. این امر زمانی حاصل می شود که مجموعه به: الف)اشیاء تحت مطاله و بررسی ب)اشیاء نمایشی تقسیم می شود.

نمایشگاه ها باید به نحوی برگزار شوند که عموم مردم بتوانند آثار را بدون هیچ مشکلی تماشا کنند. این امر نیازمند یکسری برنامه ی به دقت تعیین شده و گسترش یافته در فضاهایی با شکل مناسب و تزئین منطقی و جذاب بویژه در موزه ها است.

در گالری ها هر گروه ار تصاویر باید در یک اتاق جدا گانه قرار گیرد و هر تصویر باید روی یک دیوار مجزا باشد یعنی در هر گالری باید چند اتاق کوچک وجود داشته باشد . این شیوه نسبت به فضاهای بزرگ که برای تصاویر بزرگ بکار می روند فضای بیشتری رانسبت به مساحت زیر بنا را بدست می دهد.

زاویه ی دید انسان برای یک فرد بیننده در حالت ایستاده از ۲۷ درجه بالاتر از سطح بینایی آغاز می شود . این بدان معناست که تصاویرنور پردازی شده باید ۱۰ متر دورتر از فرد وبخش فوقانی آنها بیشتر از ۴،۹۰ متر بالاتر از سطح چشم وسطح پایین آن ها تقریباً بیش از ۷۰ سانتی متر از چشم نباشد بهترین شرایط آویزان کردن تصاویر کوچکتر ، از نقطه ی ثابت (سطح افق در تصویر) روی سطح چشم است .در نظر گرفتن مساحت ۳،۵ متر مربع برای آویزان کردن هر تصویر ، مساحت ۶ الی ۱۰ متر مربع از زمین برای هر مجسمه و۱ متر مربع فضا در قفسه برای هر ۴۰۰ سکه ضروریست.مباحث نور پردازی گالری ها و موزه ها بسیار نظری بوده و کیفیت نور پردازی هم غیر واقعی است آزمایشات انجام شده در آمریکا نشان داده که نور استفاده شده در نور پردازی اگر به صورت طبیعی باشد حتی اگر از نوع نور شمال هم باشد دائماً در حال تغییر می باشد به همین دلیل استفاده از نور مصنوعی به جای استفاه از نور خورشید بیشتر رایج می باشد. بر اساس آزمایشات انجام شده در بوستون فضای مطلوب برای تماشا کردن بین ۳۰ تا ۶۰ درجه از سمت فوقانی است که از نقطه ای در وسط کف اتاق اندازه گیری می شود.

در گالری آثار هنری ، عموماً مسیر چرخشی یکطرفه وجود ندارد و فقط بخشهای جداگانه دیده می شود موزه ها وگالری ها هر کدام نیاز به اتاق های جانبی برای بسته بندی ،ارسال ،بخش اداری ، بخش اسلاید ،کارگاههای حفاظتی وتالار سخنرانی دارند. قصر های غیر قابل استفاده و متروک ،کاخها و صومعه ها برای ساخت موزه مناسب هستند. این مکانها برای اشیاء تاریخی و نگهداری آنها مناسب می باشند زیرا فضای مساعد تری را نسبت به موزه های جدید برای اینگونه اشیاء فراهم می کنند.

امروزه ساختمان موزه ها را به عنوان مراکز فرهنگی هم بکار می برند پس باید در مرحله ی طراحی این احتمال را هم در نظر گرفت .در این حالت باید فضای کافی برای نمایشگاههای موقتی و دایمی ، کتابخانه ،اتاق رسانه ها و تالار سخنرانی وجود داشته باشد. ضمناً باید فضای خاصی برای استراحت ، خوردن و آشامیدن ، حمل و نقل و انبار ،نگهداری ازاشیاء ،کارگاهها وبخش های اداری تخصیص دارد.

پیشرفتهای تکنولوژی نه تنها بر عملکرد موزه ها ، بلکه بر طراحی نمایشگاهها هم تاثیر به سزایی دارد . کامپیوتری کردن ثبت مجموعه و مستند سازطراحی ، کوچک کردن لامپ و فیبر نوری وتاثیر آنها بر طراحی نور پردازی دو نمونه از این پیشرفت ها هستند.

موزه ها، در جهان متمدن، پایگاه های تحقیق هستند. بخش پژوهشی و پشتوانه تحقیقی و آموزشی موزه ها پشتوانه رساله ها و تذکره های علمی است .همین پشتوانه است که اهمیت دارد نه صرفا خود اشیا و ویترین ها. این همه جماعت می روند و لوح ها و سنگ نوشته ها را می بینند.

نه می توانند بخوانند و نه اگر بخوانند می توانند از اصل موضوع سر درآورند. موزه، در اساس، مکانی است برای فرهیختگان و یا دانش طلبان و آگاهی جویندگان. موزه، در قاموس صحیح خود نوعی آزمایشگاه است. دانشجویان را می برند به موزه و کلاس درس را درکنار اشیا برگزار می کنند. تا آنها تجسمی روان تر و عینی تر از موضوع درس داشته باشند. هنرجو با معلم و مربی اش می رود به موزه و تابلو های متنوع قربانی کردن اسماعیل را از دید رافایل و وروبلیف و دیگران می بیند تا تفاوت نگرش های حاکم در دوره های مختلف نسبت به انسان را بشناسد. این نوع شناختن ها را در کتاب ها نمی شود یافت حتی در شبکه های دیجیتالی هم. اما درموزه این امکان هست که آدمیزاد دوره و زمانه ای را حس کند. موزه باید فضای لازم برای این جمع شدن ها و باهم دیدن ها را داشته باشد. فضا باید نوعی فضای آموزشی باشد تا فضای تشریفاتی و حریم دار.

فضاهایی از قبیل مرکز اسناد، انتشارات، کتابخانه و سالن مطالعه از نخستین نیاز های فضایی موزه هستند. سالن نمایش موزه در این ارتباط حکم اتاق آزمایشگاه برای فضای تحقیقاتی دارد.

۲-٦-۲ترویج و تبلیغ

موزه، به هرحال، وظیفه عمومی کردن دانش را هم دارد. مردم طالب آموختن و شناختن را حتی اگر دانش اولیه لازم را هم ندارند، می توان و باید در موزه ها پذیرا بود. اما نوع استقبال از این بازدید کننده ها با دیگران متفاوت است. فضای موزه، برای چنین مخاطبینی باید فضایی باز و کمتر رسمی باشد و امکان تمدد ناخوایته برای آنها فراهم باشد. نمایش های دیجیتالی و ترکیبی با استفاده از جاذبه های تصویری از اینگونه

نیاز هاست. موزه باید به سالن ها و کنج های کوچک و جمع وجور نمایش فیلم واسلاید مجهز باشند و سیرکولاسیون فضایی چنان باید باشد که مخاطب زود رنج و غیر حرفه ای درمسیر این امکانات قرارگیرد و از ساخته های تصویری سهل الهضم در باره موضوعات موزه بهره بگیرد. امروزه وسایل مدرن نمایش از الزامات اولیه موزه هاست.

۲-۶-۳حجم

موزه حجمی است صلب و سنگین وبسته. این صلابت هم مرده ریگی است ازتصور دیرین در مورد موزه، که آن را صندوقچه اسرار تاریخ فقط می شمارد، هم ناشی از الزامات امنیتی و ایمنی است. ولی آیا این سنگینی و صلبی حجم، در جهان امروز، به جلب و جذب بازدید کننده کمک می کند؟ الزامات امنیتی و ایمنی موزه اجتناب ناپذیر است، ولی با وجود تکنیک های پیشرفته امروزی امنیت فقط با دیوارهای کلفت و درشت حاصل می شود؟ اگر هم چنین است، آیا تمام بخش های موزه چنین الزاماتی دارند؟ فضای ورودی و پیش ورودی، سالن و سرسرا ها، فضاهای پشتیبان موزه از قبیل کتابخانه و سالن های نمایش هم باید این چنین در محاصره تفکر و ابزار های امنیتی باشند؟ برعکس موزه باید پاتوق آگاهی جویان و پژوهشگران شود .باستانشناسان و پژوهشگران ما باید در سالن های اصلی و کناری موزه ها راحت باشند و جماعت بازدید کننده بیایند با همین اعاظم از یافته های خود و رقبایشان بپرسند. چنین فضایی باید تا حدممکن شفاف و پذیرا باشد. نهایت برونگرایی را می توان برای این فضاها پیش بینی نمود.

۲-٦-٤فضای واقعا عمومی

بسیاری را عقیده بر این است که دکان و مغازه ها و دکه های خرده فروشی، مهمترین فضاهای زنده در شهر هستند و سبب تحرک و زنده بودن فضاهای اطراف هم می شوند. حداقل فضاهای خرده فروشی که موزه ها در دل خود یا چسبیده به خود داشته باشند، خرده فروشی محصولات فرهنگی خود موزه و پاتوق هایی مثل کتابفروشی و چایخانه است. این فضاها نیز باید از بخش های اصلی موزه ها شمرده شوند.

۲-۷نکات حائز اهمیت در طراحی موزه

موزه ها به عنوان ساختمان نیز در بسیاری از مشخصه ها مشترک اند . در کل هدف اصلی موزه ، جمع آوری ، مستند سازی ، حفظ ، پژوهش ، تعبییر و نمایش صورتی از شواهد مادی است.

نکات حائز اهمیت در طراحی موزه از نگاه ناظر درونی دانستن شخصیت موزه و تعریف مستقل آن در شکل دهی کالبدی فضا های موزه موثر است.

عملکرد فضاهای موزه و خلوص این فضاها بطوریکه آسیبی به خوانایی و وضوح اشیاء درون موزه نزند . ابعاد و اندازه های این فضاها بطوریکه آسیبی به خوانایی و وضوح اشیاء درون موزه نزند . ابعاد و اندازه های این فضاها با توجه به کاربردهای متنوعی که در زمانهای مختلف دارا مباشند ، می بایستی قابل انعطاف باشد و استانداردهای ویژه در طرح آنها در نظر گرفته شود.

دانستن مشخصات دقیق آثار و اشیاء موزه و روش های خاص نگهداری آنها ، نوع انبار کردن مجموعه ها و روش های مختلف در ارائه مجموعه ها به بازدید کننده ها ضروری است.

توجه به چیدن فضاها با توجه به ارتباط با فضاهای باز ، سلسله مراتب استقرار فضا بر اساس دیاگرام تعریف شده در برنامه موزه و خلق فضاهایی که تصویر درستی از عملکرد موزه در ذهن بگذارند و به پرورش خلاقیت ها کمک کند.

طراحی ، تفکیک و تلفیق درست مسیرهای مختلف با در نظر گرفتن خوانایی مسیرها ، احترام به نیازهای روانی انسان ، امکان بازدید بدون آنکه حق دیدار سریع عمومی ، دیدار از همه بخش ها و یا دیدارهای تخصصی را از بازدید کننده سلب کند . مسیر پرسنل ، مسیر اشیاء ، مسیر خدمات و نظافت باید کاملاً تفکیک شوند.

نوع سیستم های امنیتی ، مراقبتی و نگهداری در طراحی موزه نقش مهمی دارند.

- در نظر گرفتن رشد ، موزه و توسعه های بعدی.

- دانستن نظام موزه گردانی _ تعداد کارمند و خدمه و متخصصین ویژه و....
- نور پردازی و بازی درست نور طبیعی و مصنوعی در بخش های مختلف موزه.
- طراحی ، رنگ بندی ، کف ها ، سقف ها ، نور گیرها ، دیوارها ، دیوارهای کاذب.
- طراحی انواع ویترین ها و فضاهای ویژه آثار ، پانل ها و تقسیم کننده های دیگر.
- گرافیک محیطی و سیستم های اطلاع رسانی فعال و غیر فعال.
- ترتیب درستی از فضاهای خدمت رسان (servant)و خدمت گیر. (served)
- نکات حائز اهمیت در طراحی موزه از نگاه ناظر بیرونی
- میزان تلفیق درست و خردمندانه و سازگار با طبیعت اطراف.
- خوانایی در ترکیب احجام ، فضاهای پر ، خالی ، نما ، پلان ، مقطع.
- دمیدن روح به کالبد موزه از طریق تعریف داستان زندگی برای هر قسمت از فضاهای موزه.
- بهره گیری از معماری ایرانی ، نمایش خلاقیت در کاربردهای جدید مفاهیم.

۲-۸نقش موزه ها

موزه بیش از هر چیز بازتابی است از انسان و فعالیت های او ، از محیط طبیعی ، فرهنگی و اجتماعی ، موزه به زبان ویژه سخن می گوید که زبان شیء یا زبان « چیز واقعی » است . بدین سان هم بیننده بی سواد اثر می نهد و هم بر بیننده اشباع شده از برداشت های بصری ناشی از اشیاء.

از این رو موزه یکی از نهادهای مهم فرهنگی است که بعد از رنسانس در توسعه جوامع نقش مهمی را ایفا نموده است.

اگر به تاریخ تحول موزه ها توجه نماییم در خواهیم یافت که موزه ها در طول تاریخ دارای سه نقش مهم بوده اند:

۱ -نقش تفریحی

۲ -نقش آموزشی

۳ -نقش علمی

در شرایط کنونی نقش تفریحی موزه ها به مرور به نقش آموزشی و علمی تبدیل می شود. در این میان نقش آموزشی موزه ها از اهمیت ویژه ای بر خوردار است تا چندی قبل مفهومی که از شنیدن کلمه «موزه » در ذهن شنونده نقش می بست ، عبارت از تجسم محیطی آرام و ساکت بود ، که در آن اشیاء رنگ باخته و کهنه قرون و اعصار گذشته را در کنار هم گرد آورده اند و از آنها نگهداری و حفاظت می کنند ، اما مفهوم واقعی موزه جز این است . درست است که حفاظت آثار باستانی جزو وظایف منوزه هاست ، اما این تنها وظیفه آنها نیست.

موزه ها دریافته اند که تنها وظیفه جمع آوری و ثبت نگهداری آثار عتیقه و اموال نفیس را ندارند ، بلکه وظیفه معرفی آنها را نیز بر عهده دارند. علاوه بر این چون مسئولیت جلب و جذب مردم به عهده آنهاست ، بایستی برنامه های آموزشی مختلفی متناسب با سن و آگاهی بازدید کنندگان (با استفاده از کلیه خدمات آموزشی) تدارک ببیند . در ضمن به طور مستمر با سازمانهای علمی و فرهنگی و آموزشی کشور جهت ارتقاء سطح بازدهی خود ، همکاری و هماهنگی لازم را داشته باشند.

از طرف دیگر با کلیه سازمانها و انجمن های فرهنگی و بین المللی در سطح جهانی ارتباط بر قرار کنند و علاوه بر استفاده از تجارب آنها با تشکیل نمایشگاه های فعال در سر تا سر دنیا ، هنر و فرهنگ این مرز و بوم را بطور شایسته معرفی کنند.

به طور کلی موزه ها محل هایی هستند که آثار و اشیاء و ابزار نادر و کمیاب و با ارزش را در خود حفظ و نگهداری کرده ، برای بازدید همگان آماده می سازند . منوزه ها در واقع گذر گاههایی هستند که آثار گذشتگان را ، برای آیندگان حفظ می کنند. شیوه زندگی ، آداب و رسوم و اخلاق و احوال فکری مردم گذشته را با یکدیگر می سنجند ، و به تعبییر دیگر ، موزه ها آیینه فرهنگهای گوناگون گذشته و تبلور رسوم و سنتها و نمایشگر میراث فرهنگی ملتهای مختلف از زمانهای دور تا عصر حاضرند.

آنچه مسلم است این است که موزه از مهمترین مراکز آموزشی جامعه است . رنه مارکوزه در مقاله ای تحت عنوان " تبدیل موزه ها به دنیایی در حال دگرگونی " این مکان را حتی از کلاس درس نیز برتر دانسته ، دلیل نامبرده برای این ادعا این است که موزه با کلاس درس برابری می کند در حالیکه مسئله نمره نیز در آن مطرح نیست.

۲-۹نقش موزه ها در توسعه فرهنگی

موزه های دنیا مجموعه های منحصر بفرد و گاه بسیار با ارزشی را در خود نگه می دارند و این مجموعه ها ارتباطی بین حال و گذشته ایجاد کرده ، و انسان با مشاهده آنها پیوندی عمیق با نیاکانی که فرهنگ ما را پی ریزی کردند و بدین وسیله هویت خود را باز یافته و با دیدن اشیا موجود در موزه ها سیر تکاملی اندیشه انسانی را در ابداع و خلق آثار به عیان می بینند و می توان اثرات فرهنگ جامعه گذشته را در جای اشیا مشاهده کرد. چرا که انعکاس فرهنگ و نیاز هر جامعه ای در اشیای ساخت دست بشر متبلور می شود.

مجموعه های موزه ای به این اعتبار ، نه تنها گنجینه ملی یک کشور بلکه جزئی از اسناد جهانی فرهنگ و تمدن انسانی به حساب می آیند . نگرش جهان امروز به موزه ها به عنوان یکی از نهادهای فرهنگی چنان است که این نهاد در برنامه ریزی فرهنگی کشور سهم بسزایی دارد.

موزه ها قادرند با فراهم آوردن ابزار فرهنگی مختلف زمینه بر خورد و ارتباط فرهنگ ها و در نتیجه موجبات آشنایی مردم را با فرهنگ این جوامع فراهم نموده و شناخت مردم را در این باره افزایش دهند و از این طریق نیز به باروری فرهنگ کمک نمایند و فرصتهای بهره گیری از فرهنگ های دیگر را بوجود آورند. از سوی دیگر با تحقیق در کلمه میراث می توان به روشن شدن گوشه های تاریک تاریخ کمک کرد و همگان از راه دیدن و شناختن این میراث ها احساس تحسین در آنها برانگیخته می شود.

۲-۱۰معماری موزه

در ده سال اخیر موزه های بسیاری و البته نوین در دنیا بنا شده موزه های قدیمی نیز مرمت و بازسازی شده است. مجموعه های هنری موزه ها متعدد گردیده و احتیاج به موزه های جداگانه شده است. دیگر موزه ها فقط برای نشان دادن اشیای هنری نیست و به همین جهت موزه های تخصصی مانند موزه ، سینما ، موزیک ، علوم تاریخ و خیلی موزه های تخصصی دیگر بنیان نهاده شده است.

جدیداً سعی بر این است که موزه هایی طراحی و ساخته می شوند ، از نظر مصرف انرژی اقتصادی و تکنولوژی نگهداری از کلیه سیستمهای مجهز حداکثر استفاده را ببرند.

نتیجه آنکه یک کار معماری موفق در موزه ترکیب هنر و عملکرد صحیح است . اکنون سالهای طلایی معماری موزه ها در دنیاست . کارهای معماری موزه ها در جهان با تفکر بیشتر و زور آزمایی فکر و اندیشه انجام می گیرد. موزه های جدید به نحوی طراحی می شوند که تعداد بیننده بیشتری را بپذیرند و کشش بیشتری را ایجاد کنند و همین طور توجه بیشتری را به خود جلب کنند موزه همیشه مرکز فرهنگی و تحقیق بود. ولی اکنون علاوه بر آن مرکز گردهمایی ، یاد گیری فرهنگی ـ هنری ، مرکز فروش اشیای ساخته و یا چاپ شده موزه ها و همچنین شامل بوتیک ، آمفی تأتر ، رستوران و بکارگیری بیشتر تکنولوژی صوت و تصویر است.

بیشتر معماران برای نشان دادن قدرت خلاقه خود علاقمند به طراحی موزه ها هستند.

به خاطر اینکه در طراحی معماری موزه ها امکان نوآوری وخلاقیت هنری بیشتر نسبت به ساختمان های دیگر وجود دارد و ارزش هنر معماری بیشتری را دارد . در معماری جدید موزه ها حجم خارجی موزه اهمیت زیادی دارد و تنها کاربری داخلی آن نیست که مورد توجه قرار می گیرد و مردم نیز غیر از اشیای منوزه ای به معماری آن و معماری داخلی آن هم تنوجه بیشتری پیدا کرده اند.

در ایران کمتر ساختمانی برای موزه استفاده شده و اکثر ساختمان موزه ها قبلاً عملکرد دیگری داشته اند که متأسفانه غالباً بدون نظر کار شناسی صحیح موزه ای و بدون کمک گرفتن از تکنولوژی جدید در موزه ها از آنها به صورت فضایی مرده استفاده می شود.

۲-۱۱تئوری های جدید موزه سازی

تئوری های جدید موزه سازی ، که به ایجاد تغییرات در موزه های مهمی چون لوور انجامید ، حاصل تجدید نظر در نگرش های رایج نسبت به این نوع فضاها بودند و در عمل اثبات کردند که تلفیق کاربری های تخصصی با کاربری های جذاب عادی می تواند ، در موفقیت موزه نقش مهمی ایفا کند.

هم اینک دیگر موزه های جدید خواه علمی ، خواه هنری دیگر مکانهایی نیستند که فقط افراد علاقمند با اهداف مشخص به آنها رجوع می کنند . بلکه فضاهایی برای گذراندن اوقات فراغت اند که در عین حال آشنایی مردم با مضامین جدی و اصلی نیز امکان پذیر می کنند . در واقع امروز تمایل پذیرفته شده ، درهم آمیختن فعالیت های فرهنگی و علمی با تفریح ، سرگرمی و برخوردهای اجتماعی است.

موزه های علمی ، گالری های نقاشی ، نمایشگاه ها و لابراتوارها ، بیش از آنکه به ارائه نمونه های اصل و آزمایش های دقیق مورد توجه متخصصان بپردازند ، بطور عمده به برنامه های آموزشی _ تفریحی ، شبیه سازی های بازی گونه ، به نمایش گذاردن ماکت ها و نمونه های بدلی فراوان ، متنوع و سرگرم کننده ، اختصاص یافته اند. از معروف ترین این نوع مراکز بفریحی ، مرکز ژرژیمپیدو و مجموعه فرهنگی لاوایت است.

امروزه موزه ها دیگر به چشم یک مکان مقدس یا یک معبد و پرستشگاه برای هنر نگریسته نمی شود .امروزه موزه ها بسیار شبیه به مراکزی برای تفریح و سر گرمی شده اند که فعالیت های متنوعی فراهم می آورند از فروش خوراکی گرفته تا خرید کردن و انجام فعالیت های گوناگون یعنی چیزی شبیه به پارک تفریحی می باشند.

۲-۱۲شناخت کارکرد و معماری فضای موزه

موزه ها و گالری های آثار هنری کاربرد های مشابهی داشته و مثل انواع مختلف ساختمانها دارای ویژگی های یکسان فراوانی هستند . بطور کلی مهمترین وظایف موزه ها و گالری آثار هنری ، جمع آوری ، ثبت، حفاظت ، تحقیق ، توضیح و نمایش برخی مدارک مهم است . به همین دلیل افراد زیادی با مهارت های مختلف مورد نیاز می باشد . به هرحال ، نه تنها بین موزه و گالری آثار هنری تفاوتهایی وجود دارد بلکه بین انواع مختلفی از موزه ها وگالری ها اختلافاتی دیده می شود . برخی از سازمانها مثل سازمان میراث فرهنگی ، تفریحی و بعضی موسسات فرهنگی نیز جزو موزها محسوب می شوند.

برای نمایش آثار هنری واشیاء با اهمیت از نظر علمی و فرهنگی ،سازمان باید از آنها در برابر آسیب ،خطر سرقت ،رطوبت ،خشکی نور خورشید و گرد و غبار مراقبت کرده وآنها را در بهترین نور و نما ، نشان دهد. این امر زمانی حاصل می شود که مجموعه به:

الف)اشیاء تحت مطاله و بررسی ب)اشیاء نمایشی تقسیم می شود.

نمایشگاه ها باید به نحوی برگزار شوند که عموم مردم بتوانند آثار را بدون هیچ مشکلی تماشا کنند. این امر نیازمند یکسری برنامه ی به دقت تعیین شده و گسترش یافته در فضاهایی با شکل مناسب و تزئین منطقی و جذاب بویژه در موزه ها است.

در گالری ها هر گروه ار تصاویر باید در یک اتاق جدا گانه قرار گیرد و هر تصویر باید روی یک دیوار مجزا باشد یعنی در هر گالری باید چند اتاق کوچک وجود داشته باشد . این شیوه نسبت به فضاهای بزرگ که برای تصاویر بزرگ بکار می روند فضای بیشتری رانسبت به مساحت زیر بنا را بدست می دهد.

زاویه ی دید انسان از ۲۷ درجه بالاتر از سطح بنایی آغاز می شود .برای یک فرد بینده در حالت ایستاده ، این بدان معناست که تصاویر نور پردازی شده باید ۱۰ متر دورتر از فرد وبخش فوقانی آنها بیشتر از ۴،۹۰ متر بالاتر از سطح چشم وسطح پایین آن ها تقریباً بیش از ۷۰ سانتی متر از چشم نباشد بهترین شرایط آویزان کردن تصاوتر کوچکتر، ازنقطه ی ثابت (سطح افق در تصویر) روی سطح چشم است .در نظر گرفتن مساحت ۳،۵ متر مربع برای آویزان کردن هر تصویر ، مساحت ۶ الی ۱۰ متر مربع از زمین برای هر مجسمه و۱ متر مربع فضا در قفسه برای هر ۴۰۰ سکه ضروریست.مباحث نور پردازی گالری ها و موزه ها

بسیار نظری بوده و کیفیت نور پردازی هم غیر واقعی است آزمایشات انجام شده در آمریکا نشان داده که نور استفاده شده در نور پردازی اگر به صورت طبیعی باشد حتی اگر از نوع نور شمال هم باشد دائماً در حال تغییر می باشد به همین دلیل استفاده از نور مصنوعی به جای استفاه از نور خورشید بیشتر رایج می باشد.

بر اساس آزمایشات انجام شده در بوستون ؛فضای مطلوب برای تماشا کردن بین ۳۰ تا ۶۰ درجه از سمت فوقانی است که از نقطه ای در وسط کف اتاق اندازه گیری می شود .

در گالری آثار هنری ، عموماً مسیر چرخشی یکطرفه وجود ندارد و فقط بخشهای جداگانه دیده می شود موزها وگالری ها هر کدام نیاز به اتاق های جانبی برای بسته بندی ،ارسال ،بخش اداری ، بخش اسلاید ،کارگاههای حفاظتی وتالار سخنرانی دارند .قصر های غیر قابل استفاده و متروک ،کاخها و صومعه ها برای ساخت موزه مناسب هستند .این مکانها برای اشیاء تاریخی و نگهداری آنها مناسب می باشند زیرا فضای مساعد تری را نسبت به موزه های جدید برای اینگونه اشیاء فراهم می کنند.

امروزه ساختمان موزه ها را به عنوان مراکز فرهنگی هم بکار می برند پس باید در مرحله ی طراحی این احتمال را هم در نظر گرفت .در این حالت باید فضای کافی برای نمایشگاههای موقتی و دایمی ، کتابخانه ،اتاق رسانه ها و تالار سخنرانی وجود داشته باشد.

ضمناً باید فضای خاصی برای استراحت ، خوردن و آشامیدن ، حمل و نقل و انبار ،نگهداری از اشیاء ، کارگاهها وبخش های اداری تخصیص دارد.

پیشرفتهای تکنولوژی نه تنها بر عملکرد موزه ها ، بلکه بر طراحی نمایشگاهها هم تاثیر به سزایی دارد . کامپیوتری کردن ثبت مجموعه و مستند سازی طراحی ، کوچک کردن لامپ و فیبر نوری و تاثیر آنها بر طراحی نور پردازی دو نمونه از این پیشرفت ها هستند

۲-۱۳عملکرد موزه

اساسنامه ایکوم ، موزه را نهادی اجتماعی و فرهنگی معرفی می کند از این رو عملکرد آن در دو بخش خدمات اجتماعی و عملکرد فرهنگی مورد بررسی قرارمی گیرد .

موزه در ساده ترین شکل خود ساختمانی است که مجموعه ای از آثار طبیعی و یا بازمانده های انسانی را به منظور بازدید و مطالعه در خود جای داده است. این آثار ممکن است از ژرفای زمین و دریا آمده باشد و یا قطعه ای سرستون سنگی یک بنای باستانی و یا فسیل جانوارن منقرض هزاره های گذشته یا تخم پرندگان کمیاب باشد.

همچنین ممکن است به دوران معاصر یا عهد باستان تعلق داشته باشند، مانند مدل یک هواپیمای شکاری و موشک قاره پیما و یا مجموعه ای از مفرغهای لرستان و قالیهای صفوی و بالاخره اینکه ساخته دست انسان یا طبیعی باشد، همانند یک قطعه زیرانداز عشایری و یا سفالینه ای از سه هزار سال پیش و یا مجموعه ای از پروانه های رنگارنگ و گیاهان معطر کوهپایه های زاگرس. زیر سقف موزه آثاری جای دارد که در اصل در زمان و مکان پراکنده بوده اند.

موزه علاوه برنگهداری اشیاء هویت آنها را نیز شناسایی می کند و این سرآغاز شناخت یک شیء و برقراری ارتباط با آن است. این ارتباط سبب می شود که افکار بازدید کننده از محیط مألوف خود به دور دست سفر کند.

در مرحله سوم موزه مجموعه را چنان در معرض تماشا قرار می دهد که بازدید کننده علاوه بر تفرج خاطر، به سوی بهره گیری علمی نیز هدایت شود؛ زیرا نحوه ارائه آثار و اشیاء چنانچه سنجیده باشد بازدید کننده احساس شادمانی کرده، آثار را مورد توجه بیشتر قرار می دهد و درباره آن به تفکر پرداخته، علاقه مند به بازدید مجدد آن می شود.

یکی از مهمترین کارهای موزه به نمایش گذاشتن داستان انسان گذاشته در برابر چشمان انسان معاصر است و اینکه نشان دهد او چگونه دانش خود را درباره جهانی که در آن زندگی کرده است کسب کرده، چگونه زندگی خانوادگی خود را بنا نهاده و چگونه هنر و صنایع و تمدن و فرهنگ خود را ساخته است.

پژوهشها نشان می دهد که « مجموعه سازی» از ویژگیهای تمدن پیچیده او بود. از همان آغاز که تنها پوشش و اسلحه، نیاز اساسی او را تشکیل می داد انسان آموخت که چگونه آنها را گرد آورد و برای آینده خود ذخیره کند. سالها و قرنها بعد به مرحله ای رسید که اشیائی را به منظور ثروت اندوزی و یا نمایش اعتبار اجتماعی خود گردآوری کرد.

با پیشرفت تمدنهای پیچیده موقعیت گردآوری اشیاء گرانبها چون قالی، گوهرهای کمیاب، اشیاء تزیینی، آثار هنری و کتابهای با ارزش بیش از پیش فراهم شد.

گردآوری و بازدید این مجموعه ها موجب شادی، تفرج خاطر و سرگرمی انسانهای ثروتمند بود. در مراحل نهایی مجموعه داری بازتاب سلیقه، ظرافت ذوق و علایق فرهنگی بود.

این آثار میان اشخاص دست به دست می گشت، به ارث می رسید و به موقوفات سپرده می شد. به هر تقدیر، این آثار نیاز به مکان مناسب برای حفظ و نگهداری داشت که اغلب برای صاحبان مجموعه میسر نبود.

از سوی دیگر، روحیه فرهنگ پروری آنان نیز سبب می شد تا راهی بیابند که دیگران نیز در بهره گیری از مجموعه ها سهیم باشند و این خود سرآغاز سپردن آنها به نهادهای عمومی بود.

بنابراین، می توان گفت که پیدایش نهادی به نام « موزه» در مراحل آغازین خود پاسخی بود به استقرار مجموعه های اهدایی.

متناسب با تنوع اشیائی که برای بهره وری دیگران در طی چند نسل برای نسلهای آینده گردآوری شده اند، موزه ها نیز انواع مختلف دارند و از عملکردهای گوناگون برخوردار می باشند. موزه ها خلاف آنچه تصور می شود نهادهایی ایستا نیستند.

نهادهایی را که انسانها خود پی ریزی کرده اند، همانند تمامی موجودات زنده می باشند: مانند آنها در برابر تغییرات محیطی واکنش نشان داده، خود را با آنها تطبیق می دهند و همراه با آنها تحول می یابند. موزه ها نیز به عنوان یک نهاد فرهنگی نمی توانند از این فرایند مستثنا باشند .

۲-۱۴نقش و عملکرد اجتماعی موزه

عملکرد موزه بیش از هر نکته بازتاب آرمان ها واندیشه های انسان محیط فرهنگی و اجتماعی کارها وخلاقیتها پایان ناپذیر او در گذشته و حال است .موزه مطالب خود را به « زبان خاصی » بیان می کند وسیله بیان او « زبان اشیاء واقعی » است .از همین رو دارای قدرت نفود گسترده می باشد بازدید کننده محروم از نعمت خواندن و نوشتن با این « زبان خاص »به آسانی ارتباط بر قرار می کند .« زبان خاص » موزه دریچه ای از جهان سه بعدی را به روی بازدید کننده باسواد نیز باز می کند بویژه آن گروه از باسوادانی که از ادراک بصری دو بعدی چون نوشتار ، تصویر ، نقشه و عکس اشباع و خسته شده اند این دریچه ممکن است کوچک و دیدگاهی از طریق یک میکروسکوپ الکتر ونیکی موزه های علوم طبیعی به سوی جهان ذره بینی باشد ، یا آنکه تلسکو پ موزه فضایی باشد که بازدیدکننده را به فضای لایتناهی هدایت می کند یا آنکه دریچه ای وسیع به سوی سرزمینها و اقوام ناشناخته و یا گذشته های دوردست باشد .

موزه های مردم شناسی و باستانشناسی یا موزه های منطقه ای که علایق یک جامعه کوچک محلی را معرفی می کنند نمایانگر تواناییهای جوامع مختلف بشری هستند تواناییهای دینی اجتماعی سیاسی اقتصادی علمی و هنری همین مجموعه ها کارهای پژوهشی دانشگاهها و پژوهشگران منفرد را یکسان تغذیه می کنند.

با استفاده از نقد و بررسی بازد یدکنندگان و شرکت کنندگان در برنامه های فرهنگی موزه می توان به علایق فرهنگی آن جامعه پی برد .پس از آنچه گفته شد می توان نتیجه گرفت که موزه در عین حال که در خدمت یک جامعه است معرف آن جامعه نیز می باشد.

۲-۱۵خدمات اجتماعی موزه

موزه در درجه اول در خدمت جامعه خود است، این جامعه می تواند جامعه جهانی باشد مانند بازدیدکنندگان موزه های واقع در شهرهای بزرگ پایتختهای فرهنگی و مراکز جهانگردی یا جامعه ای بزرگ چون شهروندان یک کشور. در این رده همچنین موزه های ملی کشورها را می توان نام برد یا جامعه ای کوچک که مخاطبان موزه های منطقه ای را تشکیل می دهند یا موزه های تخصصی که در خدمت پژوهشگران یک رشته خاص قرار دارند و نیز موزه های محلی که ساکنان یک محله شهر را به دور خود جمع می کنند.

گرچه در پاره ای از شهرهای بزرگ جهان هنوز موزه های قدیمی وجود دارند که به شکل یک گنجینه بازمانده و بیشتر مورد بازدید معدودی از جهانگردان قرار می گیرند و خود شهروندان چندان به بازدید آن ها راغب نمی باشند، ولی این موزه های فسیل شده و ایستا نیز باید دیر یا زود در برابر نیاز فعالیت های فرهنگی و آموزشی جامعه خود تسلیم شوند.

۲-۱۶شناخت میراث و ارزشهای فرهنگی

مجموعه موزه در واقع بیش از هر موضوع دیگر پیشینه کامل علوم طبیعی، هنر، باستان شناسی و مردم شناسی را معرفی می کند. به عبارت دیگر مجموعه موزه ها نمایانگر ارزش های از میان رفته جوامع مختلف بشری است و ارزش های طبیعی دائمی آن ها را که در عصر حاضر در معرض تهدید می باشند مورد توجه قرار می دهد. موزه ها این ارزش ها را به عنوان «میراث» برای مردم مشخص می کنند.

شناخت این میراث برای تداوم فرهنگ ارزشمند است. ارزشهایی که در بطن موزه ها جاری اند به شیوه « دیداری » بیان می شوند و شامل ارزشهای دینی، اخلاقی، تاریخی و زیست شناسی می باشند. بازدید کننده موزه در آغاز یک دیدگاه عینی از جهان را به شیوه «سه بعدی» در برابر چشم خود می بیند، سپس مجال می یابد تا یک روحیه انتقادی در شناخت ارزش های ملی خود و سایر ملل را در ذهن خود پرورش دهد. پژوهشگران کنجکاو و اشخاص علاقه مند از لابه لای این ارزش ها اندیشه ها و آرمان های فراموش شده را

باز یافته، سلیقه و عادات فرهنگی خود را بر مبنای آن شکل می دهند و در مسیر مناسب هدایت می کنند؛ زیرا روحیه خلاق که در وجود هر فردی نهفته است، طی بازدیدهایی از موزه اغلب آشکار شده، فرصت بروز می یابد.

از مطالب فوق می توان نتیجه گرفت که موزه در خلق دائمی عادات فرهنگی جدید نقش بسزایی به عهده دارد و در دراز مدت تضمین کننده تداوم فرهنگی می باشد. پژوهش های گوناگون جامعه شناختی ای که جامعه شناسان متخصص در امور فرهنگی در سال های اخیر انجام داده اند مؤید این مطلب است که برنامه های آموزشی موزه ها، بخصوص در گروه موزه های کودکان سبب شکوفایی استعدادهای هنری کودکان بوده است.

۲-۱۷شناخت مخاطبان موزه

نخستین اقدام در راه تشکیل یک موزه شناخت جامعه و یا به عبارت دیگر مشخص کردن مخاطبان موزه است. باید نیازهای فرهنگی مخاطبان را در اولویت اول «به طور کلی» شناسایی کرد و در اولویت دوم «قشرهای مختلف مخاطبان» را به دقت بررسی نمود.

برای این منظور تهیه یک طرح بر مبنای جامعه شناسی فرهنگی محدوده مورد فعالیت موزه الزامی است. بر مبنای این طرح موزه می تواند حدود برنامه های خود را تنظیم کند. سرفصل هایی که در این طرح باید مورد نظر و مستند به آمار باشد عبارتند از:

۱- گروه های سنی و اجتماعی ساکن محدوده زیر پوشش فرهنگی موزه؛

۲- سطح سواد، ابتدایی، متوسطه و آموزش دانشگاهی؛

۳- درآمد سرانه و توان اقتصادی.

در مبحث دیگر این پژوهش ، شناخت سایر مؤسسات فرهنگی و آموزشی منطقه همراه با تهیه آمار مد نظر می باشد و باید سرفصل های آموزشی مؤسسات از دبستان تا دانشگاه را تهیه کرد و بر مبنای آن امکانات

همکاری بین موزه و این مؤسسات را بخصوص خدماتی که موزه می تواند در اختیار آن ها قرار دهد، شناسایی نمود چنانچه در این سرفصل ها کمبودهایی ملاحظه شود که موزه قادر باشد آن ها را جبران کند باید در نظر گرفته شود.

نکته دیگر مورد بررسی استقبال یا عدم استقبال مردم از برنامه های آموزشی و نمایشگاهی موزه و یا هر گونه واکنش منفی و مثبت آنان در عملکرد موزه است.

موزه با در اختیار داشتن چنین اطلاعاتی است که می تواند طرح های پژوهشی و اجرایی خود را تهیه کند. در تهیه این طرح دو مرحله نیازهای زمان حال و آینده برای گسترش موزه باید در نظر گرفته شود. سرفصل های این طرح به طور اجمال چنین خواهد بود:

۱- فضای فیزیکی یا ساختمان موزه شامل ابعاد تالارهای نمایش و فضاهای جنبی-اداری و وسایل مورد نیاز؛

۲- مجموعه آثار مورد نیاز برای آغاز کار موزه و شیوه های غنی سازی آینده؛

۳- برنامه های فرهنگی، هنری و آموزشی موزه در خارج از ساختمان موزه؛

۴- برنامه های فرهنگی، هنری و آموزشی داخل موزه؛

۵- کارکنان، شامل کارکنان تخصصی و خدماتی موزه.

۲-۱۸ساختار علمی و مجموعه موزه

مجموعه هایی که به طرق ذکر شده گردآوری گردیدند به تدریج زیر بنای موزه ها را تشکیل دادند. ولی این مجموعه سازی ها اغلب به صورت اتفاقی انجام می گرفت؛ آثاری که وارد مجموعه می شد تابع ضوابط خاصی نبود، کمیابی ارزش هنری و زیبایی اثر از اهم این ضوابط بود. گهگاه بهای نازلی که برای فروش آنها

ارائه می شد نیز موجب جلب توجه مجموعه داران می گردید. ارثیه، موقوفات و نذورات گوناگونی که به اماکن مقدس و فرهنگی سپرده می شد نیز از عوامل تشکیل مجموعه ها بود. ولی اکنون که موزه از یک گنجینه محض که به منظور حظ بصر و یا پژوهش های خاص افراد معدودی تشکیل می شد به یک نهاد فرهنگی در خدمت جامعه بدل شده است، تشکیل مجموعه و شیوه های غنی سازی آن نیز تابع تحول علمی قرار گرفته است. موزه ها در حال حاضر دچار محدودیت مکان برای نگهداری آثار و کارکنان ورزیده در امر موزه داری می باشند. افزون بر آن نگهداری آثار، نیازمند کارهای هزینه بر می باشد و این کارها از سمپاشی و نظافت ابتدایی آثار گرفته تا حفظ و حراست های علمی پیچیده است. بنابراین، اکنون موزه های در تنگنای بسیار قرار دارند که تنها راه حل رهایی از این تنگنا انتخاب سنجیده مجموعه است و طرد آثاری که کارآیی چندانی ندارند. موزه هایی که در مرحله آغازِ تشکیل می باشند ناگزیر به انتخاب دقیق مجموعه خود هستند و موزه های با سابقه نیز برای طرح گسترش آینده خود ناگزیر به رعایت اصول علمی و برنامه ریزی دقیق در گزینش آن می باشند. تشکیل مجموعه موزه در سه مرحله انجام می گیرد: برنامه ریزی، گردآوری و غنی سازی، و مدیریت و راهبری مجموعه.

۱- برنامه ریزی مجموعه :

برنامه ریزی به تهیه یک طرح جامع آغاز می شود. در تهیه طرح جامع دو نکته اساسی را باید در نظر داشت: الف) اهداف موزه، شامل اهداف موزه در آغاز تشکیل و اهداف آینده در برنامه های گسترش؛ ب) نیاز فرهنگی جامعه با توجه کامل به جامعه شناسی توسعه و جامعه شناسی فراغت. بر اساس این طرح نوع آثار و ارتباط میان آنها در مجموعه موزه تعیین و رعایت می گردد. مجموعه باید به نحوی گردآوری شود که پاسخگوی نیازهای نمایشی، پژوهشی و آموزشی موزه باشد. از گردآوری آثار به نحو پراکنده و بدون پیوستگی میان آنها و رعایت نظم تاریخی، فقط به صرف نادر بودن اثر و یا اهدای آن به موزه باید صرف نظر شود.

بنابراین طرح جامع نه تنها برنامه ریزی زمان حال را در بر دارد بلکه گسترش موزه و دگرگونی های آینده را نیز باید پیش بینی نماید.

۲- گردآوری و غنی سازی مجموعه :

گردآوری آثار بر اساس طرح جامع و پیش بینی امکانات موزه انجام می گیرد. موزه می تواند آثار را به طور مستقیم یا غیر مستقیم از طریق یک یا چند رابط به دست آورد.

الف) گردآوری مجموعه به صورت مستقیم:

این روش تشکیل هیأت های علمی برای کارهای میدانی است که در مورد موزه های انسان شناسی و زیر مجموعه های آن چون مردم شناسی و باستان شناسی و موزه های علوم طبیعی با تمامی زیر مجموعه های آن از الزامات است. برگزاری چنین هیأت هایی بستگی کامل به امکانات موزه از جمله بودجه و هیأت علمی متخصص دارد. این روش دارای امتیازهای بسیاری است که مهمترین آن ها اعتبار علمی اشیا به دست آمده می باشد زیرا اصالت آن ها به ندرت مورد شک و تردید قرار می گیرد همچنین مستند سازی آن ها در همان محل عملیات انجام می شود. این دو نکته در کار علمی موزه تسهیلات زیادی فراهم می آورد و مکمل این روش مبادله بین موزه ها و برقراری امانت های دائم و موقت و سایر همکاری های بین موزه ای است. همچنین مازاد و یا مشابه آثار به دست آمده از کاوش هیأت ها و یا آثار خارج از طرح جامع موزه نیز در اختیار موزه های دیگر قرار می گیرد.

ب) گردآوری مجموعه به صورت غیر مستقیم:

در این روش آثار از طریق یک یا دو رابط تهیه می شود و شامل آثاری است که از مجموعه های خصوصی به صورت هدیه، میراث، موقوفه و یا از طریق خرید وارد موزه می شود. این روش بهترین و شاید تنها شیوه تهیه آثار هنرهای زیبا می باشد. نقطه ضعف این روش فقدان مدارک مستند درباره شیء است. از آغاز جنگ جهانی دوم جابجایی و انتقال غیر قانونی سرمایه های فرهنگی کشورها اوج گرفت و از طریق سرقت حفاری های غیر مجاز باستانشناسی قاچاق و غارت قسمت های آثار معماری در بناهایی که محافظت دقیق ندارند، آثار از کشورهای جهان سوم به سوی غرب سرازیر شد. همچنین صنعت ساخت آثار هنری و

باستانی بدل نیز بیش از پیش رونق گرفت و خرید و فروش آن ها در بازارهای بین المللی راه یافت. با توجه به موارد فوق پذیرفتن این قبیل آثار در موزه ها باید همراه و توأم با دقت کامل باشد.

۲-۱۹گردش سیاست فرهنگی موزه ها

اغلب مردم آموزش را فقط یک تعلیم ساده می دانند و آن را به صورت وسیله ای برای انتقال اطلاعات و موضوعات ذهنی از یک فرد به فرد دیگر و از ذهنی به ذهن دیگر می بینند. برای آنان موزه نیز یک نوع کتاب مرجع است که در آن اطلاعات ذهنی به طور زنده و با شکل خوشایندی ارائه شده است. گروه دیگر آموزش را به معنای کارورزی در به کارگیری نیروی مغزی می دانند. بنابراین، آموزش را فراگرفتن، چگونه آموختن و معقول اندیشیدن می دانند. بنابراین، آموزش را فراگرفتن، چگونه آموختن و معقول اندیشیدن می دانند. در این راستا موزه یاری دهنده مناسبی است، زیرا آثار ارائه شده منحصراً حقایق را بیان نمی کنند بلکه می توانند ارتباط و پیوستگی میان اشیائی را که کتاب های درسی یا درس های شفاهی بیان کرده اند و مورد توجه نیز قرار نگرفته اند روشن نمایند.

در موزه هدف آموزش به خاطر سپردن مقداری حقایق علمی یا روش به کارگیری منطق نیست، بلکه هدف آن توسعه اندیشه و ادراک است. ممکن است پاره ای از مردم این ارتباط را نفی کنند ولی به هر تقدیر اگر موزه ها بخواهند هر نوع پایگاه اجتماعی و یا فرهنگی واقعی ای را کسب کنند نمی توانند از خدمت به آموزش دوری جویند و اگر آموزش بخواهد مؤثر باشد نمی توانند موزه ها را نادیده بگیرد.

توجه به امر آموزش در موزه ها موجب تغییر سیاست داخلی آن ها نیز گردید و این تغییر به صورت چرخش تمرکز توجه در اشیاء موزه ای به سوی مردم می باشد. اکنون نزدیک به نیم قرن است که نشانه ای از تغییر سیاست فرهنگی کم و بیش در موزه های جهان ظاهر شده است. در درجه اول موزه ها از شکل تجملی و تخصصی به موزه های مردمی تغییر جهت داده و روش های آموزشی ساده به تدریج در آن ها به

اجرا درآمده است. در این باره می توان از موزه ارمیتاژ[۳۱] در شهر سن پترزبورگ[۳۲] و موزه لوور در شهر پاریس نام برد که در اجرای برنامه های ساده آموزشی با برگزاری گشت های هدایت شده از همان آغاز پیشقدم بوده اند.

هر روز بیش از پیش در دفترچه های راهنما و نشریات موزه ها برنامه های آموزشی و جانبی به بازدیدکنندگان اعلام و معرفی می شود مانند سخنرانی های ساده، سمینارهای علمی، هنری و دانشگاهی با استفاده از محتوای علمی موزه خواه در محل و یا خارج از موزه که مراجعه پژوهشگران، دانشجویان، مربیان و دانش آموزان به موزه های هنری، تاریخی و علمی برای بازدید و پژوهش را در پی دارد. امروزه مجموعه و اسناد و مدارک همراه با نظریه های علمی، تاریخی و هنری موزه ها بیش از پیش در ارجاع های پژوهشی ذکر می گردند و زیرنویس اشیا، مطالب معرفی هر ویترین و تالار به صورت دقیق و روشنتری ارائه می شوند و تابلو، نقشه و طرح ها و ماکت های گوناگون بستر فرهنگی، تاریخی و طبیعی مناسب آثار را فراهم می سازند.

تسهیلات مناسب نمایش فیلم، ویدئو، اسلاید، فیلم استریپ، اطلاعات تکمیلی یا جنبی درباره مجموعه و فعالیت های موزه اکنون گویاتر و با نیازهای آموزشی بازدیدگنندگان هماهنگ تر می شوند.

کمیته ای از مدیران موزه های کشور هلند در سال ۱۹۵۲ میلادی در قطعنامه ای اعلام کرد که موزه ها نه تنها برای گروه های خاص بلکه باید برای تمامی مردم جاذبه ایجاد کند. در پی این قطعنامه موزه های بزرگ اقدام به ایجاد بخش های آموزشی نمودند. کمیته در قطعنامه خود بازدیدهای هدایت شده در موزه ها و نمایشگاه ها را به طور جدی توصیه کرد. در نتیجه این اقدامات روی آوری مردم به سوی موزه ها فزونی گرفت و تعدادی از مربیان مدارس برنامه های درسی خود را با برنامه آموزشی موزه ها تلفیق کردند و به دلیل موفقیت هایی که به دست آمد شعاع عمل موزه تا عمق مدارس و دانشگاه ها گسترش یافت. مدارس در کنار آزمایشگاه و کتابخانه های خود اتاقی را به موزه اختصاص دادند و در موزه های مدارس، ماک توت نمونه های اشیاء موزه ای که به نحوی به دروس مدرسه مربوط می شود جای دادند. آموزش تاریخ، علوم

---

[31] . Ermitage

[32] . St .Petersbourg لین گراد سابق

و هنر به کمک موزه ها رونق گرفت و در بسیاری از موزه های هنری آموزش هنرها و صنایع دستی و بومی را نیز شامل شد.

۲-۲۰آموزش در موزه ها

موزه های که در صدد ایجاد یک بخش آموزشی و یا گسترش دامنه فعالیت های آن می باشند، خواه برای بزرگسالان یا کودکان باید مسائل نظری و عملی کارکرد آموزشی خود را بر مبنای موارد ذیل سازماندهی نموده، آنها را در نظر گیرند:

الف) تعیین کارکنان و مجریان مسؤل برای اجرای برنامه های آموزشی؛

ب)انتخاب مکان مناسب برای اجرای برنامه های آموزشی؛

ج) انتخاب زمان مناسب برای اجرای برنامه های آموزشی؛

د) تعیین چگونگی اجرای برنامه های آموزشی.

۲-۲۱فضای فیزیکی موزه

موزه ها طبق یک طرح و نمونه کلی تأسیس نمی شوند، زیرا شرایط، موقعیت، نیازها و مقدورات در جوامع مختلف متفاوت است، اما پاره ای از نکات و مشخصات اساسی در تمام موزه ها عمومیت دارد و چهار چوبی را برای تأسیس و فعالیت موزه تعیین می نماید.

موزه خواه در یک بنای تاریخی تأسیس گردد یا آنکه یک بنای موجود برای موزه در نظر گرفته و تغییراتی در آن داده شود و یا آنکه ساختمان جدیدی مخصوص موزه بنا گردد، راهکار اصلی « عملکرد» موزه است که « شکل و طرح» آن را معین می کند.

بنابراین، در درجه اول باید مشخصات فیزیکی هر موزه که جنبه عمومی دارد رعایت شود و آنگاه طبق اهداف، فعالیتها و مجموعه آثار موزه ساختمان و تزیینات داخلی آن انتخاب شود.

۲-۲۲محل و ساختمان موزه

مکانی که موزه در آن واقع می شود اهمیت فراوان دارد و باید دارای امتیازات خاص باشد. موزه باید در جایی از شهر قرار گیرد که دسترسی به آن برای همگان آسان باشد و از سوی دیگر به سبب خصلت فرهنگی آن بهتر است که در کنار کتابخانه، مدارس، دانشگاهها و سایر مراکز فرهنگی واقع شود تا افرادی که در مؤسسات نامبرده رفت و آمد دارند از موزه نیز بتوانند استفاده نمایند.

امروزه معمولاً موزه در میان یک محوطه سرسبز و یا یک پارک احداث می شود؛ زیرا درختان پارک با تصفیه هوای اطراف، ایجاد رطوبت لازم، مقابله با گرد و غبار و دود و سر و صدا به منزله حفاظ عمل می کنند.

تأسیس موزه در محوطه سرسبز مزیت دیگری هم دارد، زیرا هنگامی که هوا مساعد باشد می توان بخشی از مجموعه را به محوطه خارج نیز منتقل کرد و به نمایش گذاشت که سبب جلب بازدید کننده بیشتر می شود. اما باید توجه داشت که تعداد درختان نباید زیاد باشد به نحوی که سدی برای بازدید کننده ایجاد نماید و او را از دنیای خارج بدور سازد.

مسلم این است که نه تنها شکل ظاهری موزه بلکه تزیینات داخلی آن نیز باید با روشهای معماری معمول در جامعه کاملاً موافقت و مطابقت داشته باشد و در عین حال ساختمان موزه باید در برگیرنده جنبه هایی از هنر و تاریخ جامعه نیز باشد؛ زیرا با الگوبرداری از معماریهای نامأنوس یا نامتجانس موزه ای تأسیس می شود که با زندگی روزمره مردم کاملاً مغایر است یا چنان مجلل و دور از واقعیات است که مردم از آن روگردان می شوند؛ در حالی که از جمله اصول موزه داری جلب بازدیدکننده است.

از سوی دیگر نوع مواد ساختمانی موزه ها نیز باید کاملاً موافق با شرایط اقلیمی مرز و بوم باشد.

۲-۲۳ویژگیهای ساختمانی موزه

موزه‌ها از نظر ساختمان باید دارای ویژگیهایی باشند .

برخی از این خصوصیات عبارتند از :

قابلیت گسترش وانعطاف پذیری

باید در نظر داشت بایستی امکان گسترش درآینده را داشته باشد . این قابلیت چه در ظاهر معماری وچه در سازه آن باید مدنظر قرارگیرد . گالرها وفضاهای داخلی موزه نیز بایستی قابلیت تغییر شکل وفرم راداشته باشند تا برای نمایش مجموعه های متفاوت کاربرد مناسب خود را بیابند.

۲-۲۴زیبایی شناسی موزه

دونظریه درساختار زیبایی شناسی موزه‌ها وجود دارد : نخست آنکه می‌تون با یک موزه به عنوان یک بنای یادبود فرهنگی برخورد نمود . دراین صورت منظر برونی ساختمان نمادی ازنقش آن درجامعه وعنصر مهمی درفضای شهری خواهد بود . سعی معمار ها برچشمگیر بودن بنا تمرکز یافته ودرمواردی حتی عملکرد وکاربرد اصلی موزه فدای ظاهر آن می شود . این بناها نه انعطاف پذیرند نه قابل توسعه ازاین رو به سختی می‌توانند با نیازهای گسترش موزه وفق داده شوند .

نظریه دوم آنست که موزه‌ها حجمی باشند ، متأثر از درون خود ومجموعه هایشان ، البته وضعیت ایده‌ال وضعیتی است بینا بین این دو نظریه درمورد تجهیزات درونی آنها باید به صورت ثانویه در نظر گرفته شود . زیرا تزئینات همگی برای جلوه یافتن اشیاء موزه‌ای است واین تجهیزات نباید مجموعه ها راز زیبایی خود متأثر نمایند.

بخش دوم:باغ موزه

۲-۲۵معماری در باغ موزه

با توجه به این که حضور باغ موزه بعنوان یکی از مهمترین ابزار فرهنگی، علمی، آموزشی و تحقیقاتی و پرکننده اوقات فراغت افراد جامعه محسوب می شود بایستی تنوع چشمگیری از نقطه نظر موضوعی- شکل- محتوا- ابعاد جاذبه جاگیری بگونه ای طراحی و شکل یافته باشد که برای بازدید کننده یک محیط دلپذیر را به وجود آورد.

باغ موزه بعنوان آن مکانی برای پر کردن سالن های مختلف و پس دادن جز ایجاد خستگی در بیننده اثر دیگری نداشته و بایستی به موضوعات حاد و خواسته های جامعه نظیر مسئله رابطه انسان با محیط خود، پیشرفتهای علمی و تحقیقاتی و زو آخرین دست یافته های انسان در زمینه های گوناگون فرهنگی ، علمی ، آموزشی و تحقیقاتی، تاریخی ، هنری نیز توجه نمود.

به طور کلی با توجه به این که معماری هنری است سخت و با سایر هنرها تفاوت زیادی دارد بایستی برای بوجود آوردن یک مکان فرهنگی از چنان ایدۀ ائی بهره گرفت که خود معماری در موضع مورد نظر بعنوان یک مجسمه هنری تلقی گردد.

علاوه بر نقش محافظ و معرف مجموعه ها باید عملکردهای تازه ای در خود وجود آنچه که اهمیت دارد نه تعداد مجوعۀ بلکه کیفیت آنهاست که هر طور بایستی به طرف خود جذب نماید.

۲-۲۶حرکت در باغ موزه

اصلی ترین و مشخص ترین پارامترهائی که در طراحی یک باغ موزه نقش مهمی ایفا می کند حرکت در باغ موزه است حرکت در تأثیر بنیادی بر طراحی آن دارد و شکل و فرم باغ موزه را مشخص می کند.

رفت و آمد در باغ موزه بایستی به گونه ای باشد که هر بیننده بدون احتیاج به علائم راهنمائی مسیر خود را پیدا کرده و به بازدید و در مسیر بازدید از باغ موزه نباید هیچگونه تقاطع بین بازدید کنندگان بوجود آید و بازدید را مختلف نماید.

به طور کلی ایجاد یک باغ موزه و طرز قرار گرفتن سالنها و قسمت های مختلف بایستی به مردم اجازه بدهد که هر چه می خواهند به ببینند و از یک مسیر مشخص و لاینقطع بازدید را دنبال نموده و در نقطه دیگران آن را به پایان برسانند.

۲-۲۷تقسیم فضایی در باغ موزه

درطراحی یک باغ موزه معمار ملزم به استفاده از شیوه ای است که از آن استفاده و هم مناسب فضا در نمایش آثار را تقسیم بندی نمود که بر حسب نیاز بتوان آنها را جمع تغییر مکان داد. البته در یک باغ موزه می توان سیستمی حدواسط با اتاقهایی با ابعاد برای نمایش مجموعه های دائمی که محتویات آنها تغییری نمی کند ، مانند مجموعه های دریافتی ، اهدائی ، وقفی و غیره) یا اتاقهای بزرگی که می تواند با پارتیشنهای متحرک یا سبک وزن تقسیم نمود.

۲-۲۸عرصه بندی فضاهای باغ موزه

۲-۲۹-۱عرصه بندی به اعتبار بازدید کننده

الف) عرصه عمومی: عرصه ای است که عموم مردم ، دسترسی بی واسطه به آن داشته و بتوانند بدون هیچ مشکلی، در این وضع حضور یابند. شامل فضاهای نمایش، کتابخانه ، آمفی تئاتر و غیره است.

ب)عرصه خصوصی: این عرصه فضاهای خصوصی از قبیل اداری انبارها و خدمات داخلی بنا را شامل می شود.

ج)عرصه عمومی – خصوصی: فضاهای فرعی که مشتمل است بر فضاهای تحقیقاتی – آموزشی، رستورانها، سرویسها و دیگر خدمات رفاهی.

۲-۲۹-۲عرصه بندی به اعتبار عملکرد

در این روش ، عملکردهای هم سو و تقریباً مشابه در عرصه های واحد قرار می گیرند.

الف)عرصه نمودها: در این عرصه، کلیه فضاهایی که در آنها به نوع فعالیت نمایشی بروز می یابد، فضاهای بحث و سکوت آزاد

ب)عرصه نگهداری و مرمت: شامل فضاهای نگهداری و حفظ مجموعه ها (انبارها) ، کارگاهها و آزمایشگاههای مجهز مرمت شده است.

پ)عرصه اداری و خدمات رفاهی و تفریحی : شامل کلیه واحدهای اداری، ورودی رستوران، چایخانه، سینما ، فضاهای دستی و... است.

۲-۲۹مدارهای گردش اجباری و اختیاری

الف- مسیر بازدید هدایت شونده (مدار گردش اجباری):

مهمترین مزایای چنین مدارهایی ، فراهم ساخت نظارت و کنترل از دور است و تنها در چنین نظامهایی می توان بازدید کننده در راستای مسیر از پیش تعیین شده هدایت کرد. عیب عمده چنین نظامی آن است که بازدید کننده پیش از رسیدن به فضایی خاص، تحت تأثیر برداشتهای مقدماتی دیگر قرار می گیرد.

هدایت شونده در حالت زیر بروز می یابد:

یک خط مستقیم و بدون تداخل بیش از اندازه اتاقها(طرح شانه ای طرح زنجیره ای)

گردش حول فضای مرکزی در یک یا چند سطح افقی (طرح ستاره ای)

ب)مسیر بازدید آزاد (مدار گردش اختیاری):

در این گونه نظامهای دسترسی دو یا چند ورودی و خروجی دارد و بازدید کننده مجبور به طی مسیر خاصی نیست . نتیجه آن مشاهده مجدد و کشف بیشتر باغ موزه است(از یک طرف مسیر حرکتی بازدید در برانگیختن حس کنجکاوی و دستیابی و حفظ اطلاعات در آدمی بسیار اهمیت دارد و ملازم با یک خط مشی فضایی است و از طرف دیگر محدودیتی که از فضا به طور ضمنی ادراک می شود، ممکن است برای بازدید کننده آزار دهنده باشد.

۲-۳۰ همخوانی فضا سازی با نوع باغ موزه [۳۳]

در هر نقشه عمومی باید زمانی را از قبیل همخوانی با هدف باغ موزه و طبیعت، ارزشها و مسائل اصلی اجرائی کلکسیونها را در نظر بگیریم هر باغ موزه نیازهای متفاوت خویش را دارد که می تواند مجموعه ای وسیع از متدهای معماری به آنها پاسخ دهد.

هرگز نمی توان هیچ سوژه و مدل مناسبی را به منظور تلفیق شدن با نیازهای مدرن در ساختمان یک باغ موزه در نظر گرفت به طوری که به همه نیازها نمایشگاهی پاسخ مناسب بدهد اگر این مهم انجام پذیرد اصلی ترین الگو آنست که ساختار انعطاف پذیر باشد و این قابلیت را داشته باشد که خودش را با ساختارهای مختلف وفق دهد.

می بایست همزمان با این که آن ساختار متغیر باشد، پاسخگو به عناصری ثابت و غیر قابل تغییر به مانند ساختار اصلی خروجیها- سیستم نورپردازی – خدمات دهی عمومی و خصوصیات تکنیکی باشد این قاعده خصوصاً در باغ موزه ارزشمند است و در هر باغ موزه دیگری که می بایست مجموعه وسیعی از عناصر قابل پیش بینی را ارائه دهد خیلی سخت است که یک طبقه بندی واحد از مجموعه تیپ کلکسیونهای متفاوت ارائه بدهیم اما شاید بتوانیم در یک مجموعه مختصری مسیر کلی را در این زمینه ارائه دهیم.

۱- توس با نگرش به مبانی معماری- پایان نامه جواد جاویدی

۲-۳۱سالنهای نمایش

۲-۳۱-۱ابعاد، اندازه و شکل و نیازهای سالنهای نمایش

باغ موزه ای که همهٔ اتاقهایش به یک اندازه باشد بسیار خسته کننده می باشد. با تغییر در نسبت بین بلندی و پهنای اتاقها و نیز در رنگ دیوارها در کف می توانیم و این مسأله بخصوص در باغ موزه ی کوچک مناسب به جا می رسد که مسائل امنیتی و خدماتی نیز مطرح می شود.

می بایستی آنها این امکان را داشته باشند که هر زمانی که می خواهند از مسیرشان برگردند و یا مسیر بازدیدشان را میان به و با به منظور دیدن یک اثر که نظر آنها را جلب کرده و فکر آنها را به معطوف داشته است، برگردند.

حتی چنانچه باغ موزه در حالتی باشد که نمایش یکسری از آثار بصورت تربیتی باشد، باید امکان را در نظر داشت

بازدید کننده اجبار به بازدید کل بنا نداشته باشد. برای مثال تنظیم اتاقها در اطراف یک فضای می تواند مفید باشد. اگر طراح ترجیح می دهد و یا محدودیت ها او را مجبور می کنند که یکسری از اتاقها را در راستای یک محور درنظر بگیرید مناسب است که همهٔ آنها از طریق یک راهرو به هم ارتباط یابند اما نباید این تنها مسیر اتاقها باشد چرا که باعث سردرگمی و خستگی بازدید کننده می شود.

اندازه سالنهای نمایش با میزان بازدید کننده و ابعاد و اندازه آثار بستگی پیدا می کند، به طور کلی باید مدنظر داشته که در نمایشگاههای که آثار آن ثابت نیستند، هر چه قدر فضا بزرگتر در نظر گرفته شود توانایی نمایشگاه برای ارائه آثار از لحاظ ابعاد) افزایش می یابد و در نتیجه مناسب تر است در عین حال می توان فضا را به طرق مختلف به اندازه های مورد نیاز تقسیم کرد برای بهتر دیدن تابلو درک مطلوبتر آن ، بازدید کننده را ۲ الی ۳ برابر بزرگتر از تابلو در نظر گرفت، یا به حداقل ۲ برابر قطر تابلو را منظور نمود، گاهی فرد مجبور می شود از دورناظر تابلو باشد.

هر چه اثر بزرگتر باشد فاصله بیننده تا اثر باید بیشتر در نظر گرفته شود، به طور مثال اگر ارتفاع اثر بین ۳ متر باشد فاصله باید ۴ متر در نظر گرفته شود.

همچنین باید برای تعیین فاصله بازدید کننده از تابلو و اثر مورد نمایشی از حفره دید بیننده کمک گرفت. حوزه، دید ناظر است از فضایی مخروطی شکل با زاویه عمودی ۴۰ درجه با در اختیار داشتن این فواصل که هر بار تنها محوطه دیده می شود ممکن است آثار نمایشی را طوری قرارداد که تنها یک اثر یا تعداد شئ هم گروه در حوزه دید بطور مشاهده گردند.

ساخت لازم برای هر تصویر حدود ۳ تا ۵ متر مربع سطح دیوار و مساحت لازم برای نمایشی شیء هندسی ۶ تا ۱۰ متر سطح می باشد بطور متوسط هر ۲ متر یک تابلو

بطور کلی پیرامون زاویه تابلو با دیوار استاندارد خاصی وجود ندارد وی به هر حال تابلو را باید طوری در نظر گرفت که دید مرکز تابلو عمود باشد.

۲-۳۱-۲جعبه آینه های باغ موزه

عملکرد جعبه آینه های باغ موزه چه به لحاظ زیبایی شناختی و چه به لحاظ اقتصادی از اهمیت بالایی برخوردار هستند شیوه های تطبیق این جعبه آینه های طبیعت اشیاء و نیز انطباق آنها با عرضه اشیاء نیز در مرحله دوم اهمیت قرار دارند.

۲-۳۱-۲-۱نور در مورد جعبه آینه ها

این جعبه ها معمولاً از فاصله خیلی نزدیک بازدید می شوند. در اینجا از موضوعی استفاده می شود ولی باید از دید مستقیم پوشیده شوند، منبع نور از جسم به نمایش گذاشته شده باشد تا هنگام نگهداری بر مسایل تأثیر نگذارد. جسم به نمایش گذاشته شده باید در برابر حرارتی که نوع تولید می کند محافظت شود.

۲-۳۱-۲-۲راحتی بازدید کننده در مقابل جعبه آینه ها

گذر بازدید کننده در مقابل آینه ها مهمترین مسئله است و از توجه مسئولان باغ موزه به این نکته و لزوم پرهیز از ملال آور بودن باغ موزه معطوف بوده است. معمولاً تنظیم غلط به آینه ها از جهات مختلف سبب ازدحام بازدید کنندگان می شود که خود خستگی آور است.

گاهی به همین شیوه به نمایش گذاشتن اشیاء صحیح نیست یا این که راهروها و غرفه ها دارای پیچیدگی و طول زیاد هستند به طوری که تجمع همهٔ این نکات که ذهن و عضلات بازدید کنندگان را تحت فشار می گذارد، موجب فضای ملال انگیز در آینه های می شو د که باید بهترین سازماندهی صرف آن شود تا که این نواقص تا اندازه ای برطرف شوند..

۲-۳۱-۳نحوه نمایش

در باغ موزه ، اجسام می توانند در جعبه های نمایش و یا بر روی تکیه گاه ها، پایه بتون، دیوار و پانلها به نمایش گذاشته شوند. در گالری های هنر،تصاویر بر روی دیوار یا پانل به نمایش گذاشته می شود. دو جنبه اصلی نمایش، دید راحت و نور مناسب است.

۲-۳۱-٤دید

حد معمول دید شخص بدون اینکه سرش را تکان دهد یک مخروط با زاویه ۴۰ درجه است.

در نتیجه یک تابلو می تواند به راحتی از فاصله ای دو برابر قطر آن به طور کامل دیده شود.

قد متوسط یک مرد حدود ۱/۷۳ متر و ارتفاع چشم وی ۱/۶۲ متر، و قد متوسط یک زن حدود ۱/۵۸ متر و سطح چشم وی ۱/۴۹ متر می باشد. بنابراین سطح چشم یک بزرگسال به طور متوسط ۱/۵۵ متر می باشد. با حرکت کم سر، شخص می تواند اشیایی را که در مخروط دید وی قرار دارند، ببیند، رأس این مخروط در سطح چشم انسان قرار دارد.

مطالعات نشان داده اند که شخص بازدید کننده می تواند مقداری بیشتر از ۳۰ سانتیمتر بالاتر ، و حدود ۹۰ سانتیمتر پایین تر از سطح چشم خود را از فاصله ای حدود ۶۰ تا ۱۲۰ سانتیمتر ببیند. اگر شئ بالاتر یا پایین

تر از این حد قرار گرفته باشد، شخص برای دیدن اشیاء لازم است به جلو یا عقب خم شود و این کار همراه با انقباض ماهیچه ها و تولید درد، خستگی یا ناراحتی چشم و خشکی گردن می باشد. اگر اشیاء دارای ارتفاع زیادی هستند ، در اطراف آنها باید مکانی در نظر گرفته شود تا شخص بتواند از فاصله دورتر آنها را ببیند.

۲-۳۱-۵نور

نور نباید با زاویه کمتر از ۴۵ درجه بر روی تابلو بتابد و منبع نور باید طوری قرار گیرد که چشم را نزند. پنجره های معمولی، دیوارهای جنبی و اشیاء روی آنها را در سایه قرار می دهند، در جایی نورگیری سقفی استفاده نمی شود، می توان از نورهای کناری و پنجره های کناری به جای آن استفاده نمود.

۲-۳۱-٦جعبه نمایش

این جعبه ها معمولاً از فاصله خیلی نزدیک بازدید می شوند. در اینجا از نور مصنوعی استفاده می شود، ولی باید از دید مستقیم پوشیده شود. منبع نور باید جدا از جسم به نمایش گذاشته شده باشد، تا هنگام نگهداری از نظر ایمنی تأثیر بگذارد. جسم به نمایش گذاشته شده باید در برابر حرارتی که تولید می شود محافظت شود.

۲-۳۱-۷برچسبها و پانلهای توضیحی

متن و عنوان باید تایپ شده باشد و ابعاد آن متناسب با فاصله بیننده، فاصله طبیعی برای خواندن کتب و متون باید در نظر گرفته شود.

فضای کافی باید در نظر گرفته شود تا شخص بتواند اشیاء و تابلوهای به نمایش گذاشته شده را ببیند و نیز از بین سایر بازدید کنندگان به راحتی عبور کند.

اگر اشیاء خیلی نزدیک به کنج دیوارها قرار گیرند تراکم ایجاد می شود. در حالیکه در سلسله مراتب طراحی شده است، ممکن است در ساعتها و زمانهای خاص برای دیدن اجسام و آثار مهمتر و معروفتر ازدحام ایجاد شود. اشیاء نمایشی ستاره دار و مهمتر، باید دارای فضای دید کافی در اطرافشان باشند و نباید خیلی در کنار هم و نزدیک به هم قرار گیرند.

حرکت شخص در گالری مانند حرکت جریان آب است. فضای گالری می تواند به صورتهای مختلفی طراحی شود. اگر مسیر حرکت منفی باشد حرکت راحت صورت می گیرد و فضا برای

افراد جذاب تر است و به راحتی در مسیر عبور می نمایند. در حالت دیگر، فضای نمایشی می تواند پس و پیش شود. در این صورت یک حس ماجراجویانه برای افراد بوجود می آورد و بازدید کنندگان دوست دارند که ببینند در قسمت بعدی چه اتفاقی می افتد. همیشه لازم نیست که یک فضای ورودی بزرگ به هال اصلی داشته باشیم. در مواردی که ورودی کوچکتر است. سپس هال بزرگتر می شود، جذابیتی خاص بوجود می آید.

۲-۳۱-۸امنیت آثار

۲-۳۱-۸-۱روشها

باغ موزه و گالریهای هنری حاوی اشیاء با ارزش هستند. بعضی از آنها دارای اشیاء بی قیمت هستند و باید از بالاترین سطح امنیت ممکن برخوردار باشند. به طور سنتی این کار به سرپرستان و نگهبانان محول شده است. در این حالت مهم است که هر گالری طوری طراحی شود که شخص نگهبان از مکان خود بیشترین دید را داشته باشد.

در روشهای مدرن شخص هنوز عنصر مهمی است ولی توسط وسایل مکانیکی تجهیز شده است. این عمل در چند مرحله صورت می گیرد:

الف- جلوگیری از حرکت دادن جسم از طریق قرار دادن آن در یک محفظه امن و یا متصل کردن آن به یک استراکچر ثابت.

ب- از بین بردن هر نوع امکان حرکت دادن جسم از طریق زنگ خبر تصویری و صوتی

ج- ممانعت از خارج شدن جسم از ساختمان

۲-۳۱-۸-۲خسارت

گاهی هدف مجرم دزدی نیست بلکه قانون شکنی است و فقط مراقبت از جسم در پشت شیشه مؤثر است و این از لذت بردن بینندگان بی گناه می کاهد. معمولاً در باغ موزه و گالریها بردن اسباب و وسایلی مانند چتر که موجب آسیب رساندن به اشیاء داخل باغ موزه می شود، ممنوع است. در نتیجه لازم است که در طراحی اینگونه ساختمان ها رختکن طراحی شود. در فضاهای نمایش هیچگونه لبه، طاقچه، کنج وشکاف نباید وجود داشته باشد تا شخص بتواند در آنها بمب یا مواد مخرب قرار دهد.

۲-۳۱-۸-۳ورودی و خروجی

بازدید ورودی و خروجی یک باغ موزه یا گالری با استفاده از درهای چرخان یا بازدید کننده های الکترونیکی باعث می شود که امنیت لازم بدست آید. حتی اگر هیچ بلیط ورودی گرفته نشود ، تعداد کسانی که به باغ موزه وارد و یا از آن خارج می شوند باید شمارش گردد. چنین کاری موجب اطمینان خاطر از خالی بودن باغ موزه هنگام تعطیل شدن آن می باشد. روش دیگر استفاده از سلول فتوالکتریک است. اما اگر افراد به صورت گروهی وارد شوند ممکن است شمارش به خطا رود.

همچنین این مسأله باید در نظر گرفته شود که هیچ نوع مکان مخفی شدنی مانند اطاقهای نظافت نباید مستقیماً به فضای عمومی باز شود و ارتباط بین فضای عمومی وفضای اداری باید کاملاً محفوظ باشد. تمام درهای خارجی و پنجره ها باید نسبت به ورد غیرقانونی محفوظ باشند.

۲-۳۱-۸-۴آتش سوزی

خسارتی که به اجسام در موزه و گالریهای هنری می رسد نه تنها توسط خود آتش بلکه بیشتر توسط آب و مواد ضد آتش صورت می گیرد. در نتیجه تأکید در جلوگیری از آتش سوزی است نه مداوای آن. استراکچر و روکش نهایی ساختمان باید ضد احتراق باشد. از آنجایی که سیگار کشیدن در چنین ساختمانهایی مجاز نمی باشد، امکان شروع آتش از طریق سیم کشی الکتریکی و یا لوازم فرعی است. برای جلوگیری از این موضوع سنسورهای الکتریکی حساس به دود و گرما در همه فضاها و سیستم پخش کننده آبی فقط در

بعضی از بخشها بایستی به کار گرفته شود. خاموش کننده آتش باید از نوعی باشد که کمترین خطر را وارد کند.

۲-۳۲کنترلهای محیطی و نگهداری آثار

۲-۳۲-۱پوسیدگی

همه چیز در دنیا امکان پوسیدگی دارد. در موزه سعی می شود که عوامل بوجود آورنده این پوسیدگی را از بین ببرند و در نتیجه این روند را آرامتر کنند. آسیب پذیرترین دسته اشیاء به نمایش گذاشته شده در یک موزه عبارتند از: پارچه، فلز، چوب، نقاشی های آبرنگ و عکسها.

۲-۳۲-۲دما و رطوبت

هوای خیلی مرطوب یا خیلی خشک می تواند به اشیاء موجود در موزه آسیب برساند. رطوبت ارتباط مستقیم با دمای هوا دارد. بنابراین در موزه بایستی شرایط مطلوب از نظر دما و رطوبت ایجاد شود.

۲-۳۲-۳عناصر زیان آور در هوا

عناصر شیمیایی مضر بسیاری هستند که ممکن است در هوا موجود باشند. به طور مثال سم گیاهان بیشتر از مونوکسید کربن تولید شده توسط ماشین ها به اشیاء موجود در موزه آسیب می رساند. عناصر دیگری مانند سنگریزه و گرد و غبار نیز موجود است. در هنگام برطرف کردن اینها از فیلترهای الکتروستاتیکی نباید استفاده شود. درست کار نکردن اینگونه دستگاه ها ممکن است اوزون تولید کند که بسیار زیان آور می باشد.

۲-۳۲-٤نور

نور طبیعی و مصنوعی هر دو روی پارچه تأثیر گذار هستند و رنگ آنرا می برند و نقاشی های آبرنگ و عکسها را خراب می کنند. همچنین ممکن است بر روی نمونه های تاریخی طبیعی اثر زیانبار بگذارند مانند پرندگان، حیوانات خشک و پرشده. در این موارد می توان از فیلترهای اشعه ماوراء بنفش بهره برد. ولی در موارد خاص باید به روش تخصص تری برخورد کرد.

۲-۳۲-۵حشرات

کرم چوب بیشتر از هر حشره دیگری بر روی مبلمان و وسایل چوبی تأثیرگذار است که باید به آن رسیدگی شود. به طور مسلم پارچه ها باید نسبت به بیدزدگی محافظت شوند.

۲-۳۲-٦موادی که برای زمینه آثار نمایشی استفاده می شوند

همواره باید نسبت به انتخاب مواد مدرن که برای استفاده می شوند حساس بود. نمدهای خاصی که ممکن است برای آستر کردن جعبه های نمایش استفاده شوند حاوی اسید هستند. بعضی از پلاستیکها مانند کف پوشها باید بر روی یک کف بدون اسید قرار گیرند و از چسبهای خاص استفاده گردد.

فصل سوم

نمونه موردی

۳-۱بخش اول :نمونه های داخلی

۳-۱-۱موزه خلیج فارس

نام پروژه : موزه خلیج فارس

نام معمار : شهاب الدین ارفعی- شهریار یقینی

موقعیت بنا : بندر عباس

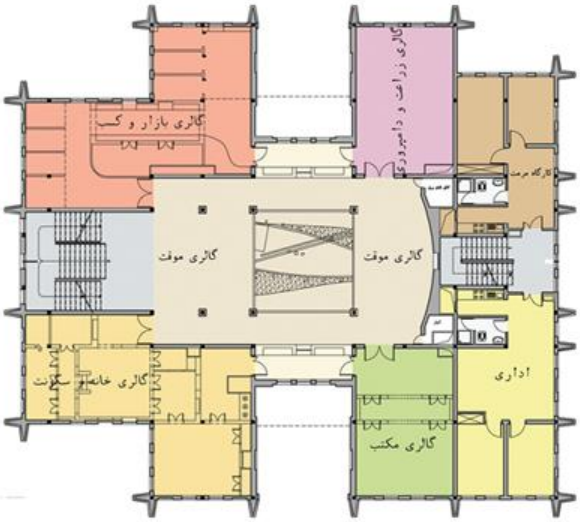
زمان ساخت : ۱۳۸۴

این موزه به دلیل قرار گرفتن در سایت تاریخی و ثبت شده برکه های باران ، پتانسیل های ارزشمندی برای ایجاد یک پارک موزه ای فعال در بندرعباس به وجود آورده است بی اغراق ، حاشیه خلیج فارس یکی از کانون های مهم تمدن منطقه و بشری بوده است. خلیج فارس خود بستری است که رفت و آمد از دو سو را ساده کرده و امکان داد و ستد و مبادله کالارا فراهم کرده و در جریان این مبادلات بازرگانی فرهنگ و اندیشه و جهان بینی پیرامون آن پراکنده شده وتمدن خاص خود را شکل داده است.فرهنگی که با خارج از این منطقه در تعامل مستقیم بوده و در مسیری از جاده، ابریشم و ادویه اندیشه خود را در بازارهای دور و نزدیک از چین و هند تا زنگبار و حبشه عرضه کرده و در برابر دگر اندیشه ها پناه داده است و استان هرمزگان از حدود هزاره سوم پیش از میلاد تا کنون در کنار آب های نیلگون خلیج فارس به سانِ پلی مستحکم پیوند دهنده ی دنیای باستان شرق و غرب چه از لحاظ فرهنگی و چه از لحاظ داد و ستد های تجاری آرمیده است.

شکل (۳-۲)

در کنار این همه ویژگی که در نوع خود بی نظیر است وجود یک موزه مردم شناسی که بتواند فرهنگ مردم و بومیان این منطقه را به منصه ظهور برساند کم بود که این مهم با همت سازمان میراث فرهنگی استان هرمزگان ساخته شد و یکی از بهترین موموزه بزرگ مردم شناسی خلیج فارس در زمینی به مساحت تقریبی ۲۵ هزار متر مربع است . این موزه به دلیل قرار گرفتن در سایت تاریخی و ثبت شده برکه های باران ، پتانسیل های ارزشمندی برای ایجاد یک پارک موزه ای فعال در بندرعباس به وجود آورده است.زه ها در نوع خود استساختمان موزه خلیج فارس نمونه ای نادر و گرانبها در معرفی معماری جنوب ایران است و بی تردید هماهنگی، صداقت، خلاقیت و توجه به ارزش های هنری، معماری و فرهنگی منطقه ای در موزه خلیج فارس متجلی شده است و این ساختمان سنگ محکی است برای نقد و بررسی معماری موجود در منطقه و مقایسه آن با گذشته نه چندان دور.

موزه در ۳ طبقه با زیر بنای ۲ هزار و ۴۰۰ متر مربع که طبقه همکف یا اول دارای فضای معماری عمومی، خدماتی، کتابخانه تخصصی و نمایشگاه است، طبقه دوم به بخش مردم شناسی تعلق دارد که شامل گالری بازار سنتی ، آزادسازی قلعه هرمز ، صید و صیادی است. طبقه سوم موزه نیز با توجه به غنای فرهنگی، تاریخی استان هرمزگان شامل بخش های باستان شناسی است.



شکل (۳-۳)

پلان طبقه اول موزه

بخش مردم شناسی

بخش مردم شناسی موزه بزرگ خلیج فارس به ۳ گالری بازار سنتی، گالری آزاد سازی هرمز از دست پرتغالی ها و گالری صید و صیادی تقسیم شده است

گالری بازار سنتی

گالری بازار سنتی نخستین گالری در این بخش از موزه است که وضعیت بازار را به نمایش گذاشته است.بازار در ایران با ویژگی های خود همیشه زبانزد جهانیان بوده و نام آن به همه زبان ها ی جهان در آمده و چنان مشهور شده که صحنه های بزرگ و چشمگیر در افسانه ها و داستان ها به خود اختصاص داده است تا جایی که اگر مصنفی می خواسته ایران و ایرانی را در اثر خود توصیف کند نام بازار ایران بر آن می نهاده است.

آنچه مسلم است نقش بازار در انتقال فرهنگ است و مکانی است مهم برای انجام پژوهش های اجتماعی و فرهنگی و همچنین مردم شناختی یک بازار سنتی گویای نوع معیشت منطقه و شهر از قبیل کشاورزی، دامداری، صنعت و آداب و رسوم منطقه نیز نوع پوشاک و تغذیه و تمامی مسائلی است که مردم با آن سرو کار دارند.

گالری بازار سنتی دارای ۱۱ مجسمه از جنس موم است که مردم بومی در حال اجرای کارهای مختلف نشان می دهد.

گالری آزاد سازی هرمز

در سال ۱۵۰۷ میلادی نیروهای پرتغالی به فرماندهی آلفونسو آلبورد کرک جزیره هرمز را تصرف کرده و در دماغه شمالی آن در محل یک دژ قدیمی اقدام به ساخت قلعه و تاسیسات نظامی و دفاعی کرد که مراحل ساخت آن ۳۰ سال به طول انجامید و آلبو کرک و اخلاف او به دلایل استراتژیکی و اقتصادی، تسلط بر تنگه هرمز را دنبال کرده به این طریق هم به مسیر بازرگانی دریایی خلیج فارس – دریای مکران (عمان) تا هند و چین کنترل داشته باشد و هم از طریق ترانزیت دریایی در واقع اخذ باج و خراج از کشتی های تجاری به اهداف اقتصادی خود دست یابند.

با تثبیت حکومت صفوی و قدرت گیری آن در زمان شاه عباس بزرگ (دوم) در سال ۱۶۲۲ میلادی به فرماندهی امام قلی خان با اجاره تعدادی کشتی از انگلیسی ها به جزیره هرمز یورش برده و پس از ۱۱۵ سال این بخش از خاک کشور که موقعیت استراتژیکی بسیار مهمی برخوردار بود را آزاد کردند.

با ورود به این گالری سنسورهای صدا فعال شده و صدای برخورد شمشیر، تفنگ سرپر ، توپ و غرش جنگجویان به گوش می رسد. که این صحنه نبرد در قلعه هرمز را به نمایش گذاشته و ۵ مجسمه در حال جنگ را می توانی ببینی که این مجسمه ها شامل امام قلی خان، یک سرباز و ۳ سرباز پرتغالی بوده که فرمانده آنها به دست امام قلی خان بر زمین افتاده و در حال جان دادن است. چهره های سربازان پرتغالی با چشم هایی از حدقه درآمده ترس و وحشت را تداعی می کند و ایرانی ها را با اطمینان از پیروزی نشان داده شده است. ظرافت کار در این گالری چشمان پرتغالی ها است که به صورت رنگی است و به گونه ای این مجسمه ها ساخته شده که صحنه یک نبرد واقعی را نظاره گر خواهی شد.

گالری صید و صیادی

صید و صیادی به شیوه های مختلفی انجام می گیرد و مشاغل دیگری را چون قایق سازی ، لنج سازی، تور بافی ، گر گور بافی را به دنبال دارد که به طور مستقیم با ماهیگیران در ارتباط هستند.، صید با تورهای مختلفی چون تور پازوکی، تور شنا، تور گاریزی، تور حیال، قلاب های مختلف و صید با مشتا که خود سیستم پیچیده ای است، انجام می شود و صید میگو و از همه مهم تر صید مروارید که خاستگاه آن بندر لنگه در غرب بندرعباس و کیش بوده است از مشاغل مهم استان هرمزگان محسوب می شود.

گالری صید و صیادی نیز به مانند دیگر گالری های موزه مردم شناسی با ورود به آن سنسورهای صدا فعال شده و صدای موج دریا و مرغان دریایی به گوش می رسد در این گالری چهار مجسمه با یک قایق و یک

لنج روی دریا به معرض نمایش گذاشته شده است. برروی عرشه لنج ملوانی (جاشو) را می بینی که در حال کشیدن طناب لنگر است و ناخدا نیز به صورت ایستاده با محاسنی سفید که با نصب دستگاه و پردازش باد به آن سمت محاسنش تکان می خورد در انتهای لنج قرار دارد. در کنار لنج یک قایق همراه با مرد ماهیگیر را می بینی که تور در دریا انداخته برای صید ماهی و در کنار او شخصی به عنوان صیاد مروارید را مشاهده می کنی که از قعر دریا بیرون آمده و صدفی که در آن مروارید وجود دارد به دست دارد.این گالری بسیار زیبا طراحی شده. لنج و قایق بر روی دریا قرار گرفته و آبی آب دریا به زیبایی آن نیز افزوده است.

بخش باستان شناسی

با اتکا به مطالعات و پژوهش های باستان شناختی، حوزه فرهنگی از دوره پالئولتیک (کهن سنگی) گذرگاه جوامع و گروه های انسانی بوده است که در آفریقا به سمت جنوب شرق آسیا گسترش یافته بودند و ابزارهای سنگی دوره پالئولتیک قدیم (حدود ۵۰۰ هزار سال پیش) که از طرف میناب به دست آمده مؤید آن است که منطقه هرمزگان در این دوره از نظر زیست محیطی و جغرافیایی توان تامین نیازمندی های معیشتی گروه های انسانی که اقتصاد آنها متکی بر گردآوری خوراک و شکار بود را داشته است.

در گالری پیش از تاریخ اشیایی از جنس سفال، سنگ، فلز (مس، برنز و آهن) وجود دارد. ظروف سفالی، ظروف سنگی از جنس سنگ صابون و مرمر، مجسمه، ابزار و تیغه های سنگی و سفالی که تیغه های سفالی برای نخستین بار در دی ماه ۸۶ در لایه نگاری تم مارون رودان کشف شده که تاکنون در ایران و جهان نمونه مشابه آن گزارش نشده است، سر پیکان و سر نیزه های جنس برنز و نیز تعدادی از برنز های لرستان نیز در میان آنها به چشم می خورد.این اشیا مربوط به هزاره سوم پیش از میلاد تا هزاره اول پیش از میلاد است (یعنی از ۵ هزار سال تا ۳ هزار سال قبل)

شکل (۳-٤)

شکل (۳-۵)

گالری دوره تاریخی

دوره تاریخی حد فاصل دوره هخامنشی تا پایان دوره ساسانی (سده ۷ قبل از میلاد تا سده ۷ میلادی) منطقه هرمزگان به عنوان یکی از پایگاه های مهم بازرگانی – اقتصادی و سیاسی – نظامی ایران مدنظر قرار می گیرد.

مدارک به دست آمده از بررسی های مناطق رودان، میناب، حاجی آباد مبین آن است که در طول دوره اشکانیان (۲۵۰ قبل از میلاد تا ۲۲۴ میلادی) حوزه فرهنگی هرمزگان یکی از مهم ترین مناطق استراتژیکی – اقتصادی و فرهنگی امپراطوری اشکانی (پارت) و ساسانی به شمارمی آمده است.

در گالری دوره تاریخی اشیای سفالی، سنگی، فلزی به معرض نمایش گذاشته شده است که شامل ظروف سفالی، ریتون سفالی، زیور آلات از جنس سنگ های قیمتی، سر پیکان برنزی می شود که عموماً مربوط به دوره اشکانی و ساسانی است و از مناطق بشاگرد، میناب، رودان و حاجی آباد به دست آمده است.

گالری دوره اسلامی

با اتکا به مدارک باستان شناختی و اسناد تاریخی و سفرنامه های جهانگردان مسلمان و اروپایی یکی از مهم ترین مراکز تجاری ایران در حد فاصل دوره سلجوقی تا صفوی هرمز کهنه بوده است این مرکز اقتصادی از طریق بازرگانی دریایی از یک سو با اروپا و از سوی دیگر با کشورهای عربی جنوب و جنوب غربی خلیج فارس و جنوب شرق آسیا و چین سطح وسیعی از مبادلات بازرگانی و به تبع آن ارتباطات فرهنگی بر قرار می کرده است.

هرمز کهنه بخشی از میناب امروزی بود که با حمله سپاهان مغول رونق و شکوفایی خود را از دست داد و هرمز جدید یا جزیره هرمز فعلی جایگزین آن شد.

در گالری دوره اسلامی اشیای سفالی، فلزی، چینی، سلادون و چوبی شامل ظروف سفالی چینی سلادون و آبی و سفید خنجرهایی از جنس نقره، جعبه های آرایشگری ، عطردان به معرض نمایش گذاشته اند که مربوط به دوره های مختلف اسلامی از سده های اولیه تا قاجاریه است.

گالری سکه

این گالری آخرین بخش از موزه باستان شناسی است. در گالری سکه، سکه هایی از جنس نقره، نیکل، برنز، مس مربوط به دوره های سلوکی (جانشین اسکندر در ایران) اشکانیان، ساسانیان، عرب ساسانی، اموی، ایلخانی، تیموری ، آق قویونلو ، صفوی، قاجاری و پهلوی به معرض نمایش گذاشته اند. سکه ها از قدیمی ترین آنها تا اواسط قاجاریه ضربی بوده و از اواسط قاجاریه به بعد ماشینی است و طیف زمانی ۲ هزار و ۳۰۰ سال قبل تا ۵۰ سال قبل را شامل می شود.

گالری دوره پارینه سنگی

این گالری شامل تندیس ۳مرد از دوره پارینه سنگی است که یکی از آنها پسر بچه ای است که در حال آوردن هیزم است ودیگری مردی درحال آوردن شکار وسومی در حال روشن کردن آتش.

۳-۱-۲فرهنگسرای نیاوران

معمار: کامران دیبا

سال اتمام:

۱۳۵۷ شمسی.

شکل (۳-۷)

این مجموعه درمنطقه نیاوران وتقریباً درکوهپایه‌های البرز قرارگرفته است و برروی زمینی که کشیدگی آن درجهت شمال به جنوب است گسترش یافته.شیب آن درجهت طول(شمال به جنوب) می‌باشد.مظهرسه قنات قدیمی درون باغ قرارگرفته وحرکت آب آنها،بطور مداوم درجریان است.باغ مزبور ازجانب شمال باخیابان نیاوران،شرق باخیابان پاسداران،غرب بامناطق مسکونی وجنوب بایک منطقه مسکونی غیرفشرده همسایه است.مجموعه ترکیبی است ازیک فرهنگسرای هنری،باغی قدیمی و یک ساختمان اداری است که این سه به ترتیب ازجنوب به شمال مستقر گشته‌اند.

سازمان اداری فرهنگسرای نیاوران:

هدف از تأسیس این مجموعه بیشتر جنبه هنری و فرهنگی بوده و به منظور ارائه هنر نو به اقشار مختلف جامعه تأسیس گردیده است و جنبه آموزشی در طراحی این مجموعه در نظرگرفته است. این مجموعه شامل موزه، کتابخانه، سالن سینما، اداری، رستوران و سایر خدمات می‌باشد.

الف-کتابخانه:

در زمان انقلاب از بین رفته است. به همین دلیل بعضی از کتب نایاب این مجموعه صرفاً در اختیار متخصصین قرار می‌گیرد. کتابهای این کتابخانه در حال حاضر در مورد معماری، گرافیک، تئاتر و فلسفه و... می‌باشد. درحال‌حاضر دانشجویان، محققین و مؤلفین بیشتر از کتابخانه استفاده می‌کنند اما عضویت برای عموم آزاد است. در کتابخانه تعدادی کتابهای خطی نیز وجود دارد که جزو کتابهای نایاب و باارزش می‌باشد و در موارد خاص در اختیار متخصصین قرار می‌گیرد.

ب-سینما:

سینمای موجود در فرهنگسرا دارای سالنی به گنجایش ٤٤٠ نفر می‌باشد. دارای دو دستگاه پروژکتور و آپارات١٦ و٣٥ میلیمتری است و در آن می‌توان دو نوع فیلم را نمایش داد. در گذشته فیلمهای آموزشی هم داشته که در زمینه طراحی، نقاشی و غیره بوده است. از فیلمهای این مجوعه در گذشته عموم مردم استفاده می‌کرده‌اند.

پ-گالری:

گالری‌های مجموعه دردوطبقه که هرطبقه حدوداً ٢٠٠ مترزیربناداردطراحی گردیده و نمایشگاههای زیادی ازآثار هنری خارجی و ایرانی دراینجا برگزارگردیده است.این واحد دارای یک مجموعه روابط عمومی است که کارهای نمایشگاهی را هماهنگ کرده و ارتباط مردم با هنرمندان را برای جمع‌آوری ونمایش آثارآنهابرقرارمی‌سازد.درکنارگالری‌هاوکتابخانه و سینما،کتابفروشی وبخش موزیک هم وجودداشته که درحال حاضر تنها قسمت کتابفروشی فعال است.

ت-رستوران

این مجموعه دارای رستوران سرپوشیده که در چند طبقه طراحی گردیده و همچنین رستوران در فضای باز می‌باشد که در حال‌حاضر مورد استفاده دانشجویان قرار می‌گیرد. بعد از انقلاب کار این مجموعه مدتی رکود داشته است و در سال٦٣ با تغییر مدیریت و تعیین سرپرست جدید، برنامه‌ریزی جدیدی انجام می‌گیرد و جنبه آموزشی نیز در چهارچوب فعالیتهای این مجموعه مطرح می‌گردد. به همین منظور طی کنکوری ٤٠ هنرجو برای رشته بازیگری، ادبیات نمایشی و... می‌پذیرد. در سال٦٤ برنامه‌های آموشی تحصیلی برای این هنرجویان تهیه شده و کلاسها تشکیل می‌گردد. البته به علت عدم طراحی این مجموعه بعنوان یک مجموعه آموزشی، از نظر کلاس و آتلیه و سایر فضاهای موردنیاز دارای کمبودهایی می‌باشد.

در شهریور٦٤ نیز کنکوری برای رشته تجسمی برگزار شد که حدود ٤٠ نفر در رشته‌های گرافیک، نقاشی و مینیاتور برگزیده شدند. بودجه این مجموعه از طرف معاون هنری وزارت ارشاد اسلامی تأمین می‌گردد.

ث-بخش اداری:

بخش اداری این مجموعه در موقعیت فعلی شامل یک مدیری یا سرپرست، تعداد کارمندادارای،کارمندان بخش روابط عمومی، امر دفتری،امور دانشجویی و برنامه‌ریزی اموردانشجویی می‌باشد. کمبودهای آموزشی فعلی این مجموعه عدم وجود خوابگاه دانشجویی، آتلیه‌های بزرگ، وسایل و لوازم کافی مربوط به کارهای هنری می‌با شد.در ضمن سالن سینمای موجود نمی‌تواند برای امور تئاتر مورد استفاده قرار گیرد.

شکل (۳-۸)

۳-۱-۳موزه هنرهای معاصر تهران

این موزه در مجاورت پارک لاله تهران قرار دارد. از ویژگیهای خاص معماری مدرن تأثیر گرفته است. بنا به جهت آزادی زمین، حرکتی باز را در زمین‌های اطراف خود انجام داده است وبا حرکت در اطراف این مجموعه تنوعی خاص را مشاهده می‌نماییم. نورگیری‌های این بنا همگی به عنوان عناصر مسلط در مجموعه خودنمایی کرده و با ریتم خاصی از شمال برای گالری‌ها نور را تأمین می‌نماید. این موزه از شمال به بازار کتاب (فروشگاه صنایع خانگی) و باغ مجسمه‌هایی از مجسمه‌سازان معروف جهان چون (هنری مور) و.... را در آن نصب نموده‌اند. از قسمت به خیابان امیرآباد از شرق و جنوب به محور پیاده‌های داخل پارک لاله منتهی می‌شود و دو ورودی جهت این موزه تعبیه شده است. ورودی اصل خیابان امیرآباد به صورت پیاده به فضای ورودی و فروش بلیط یافته و سپس به حال‌های ورودی اصلی که مرکزیت موزه و نمایشگاه را دارا می‌باشد، امتداد و ورودی فردی از داخل پارک به مزوه منتهی می‌شود.

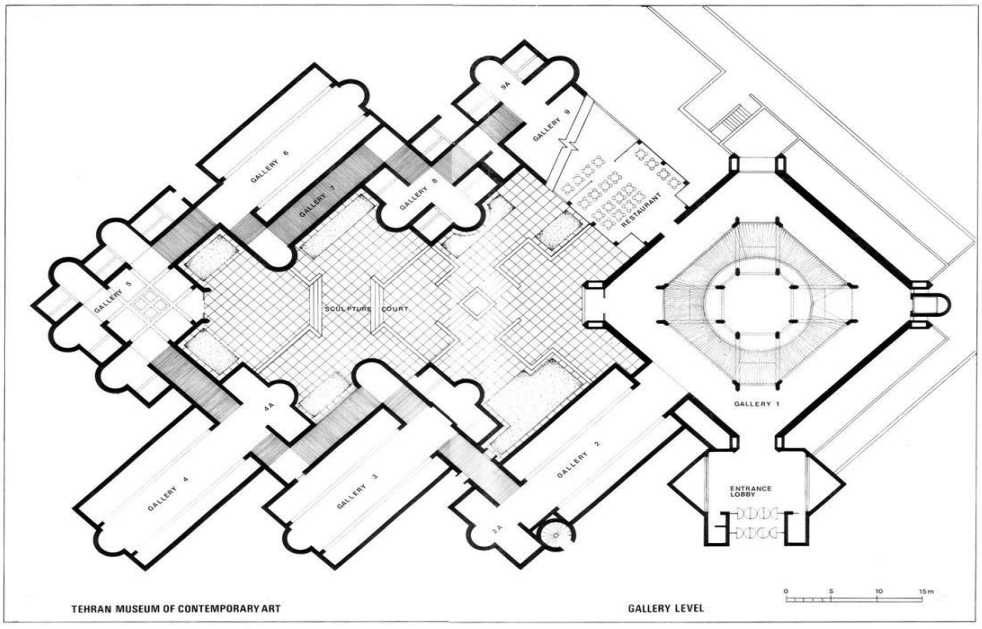
در زیر این نورگیر حوش روغنی طراحی شده که به تقلید از فضاهای سنتی و یا برخورداری مدرن‌گرا حوش گونه‌ای را قرار داده تا فضاهای سنتی را در ذهن تماشاگران جلوه‌گر نماید. در فضاهای اطراف این

وحوش لامپی باعث اتصال این فضا با قسمتهای اداری، کتابخانه، ،آمفی‌تئاتر، سرویسها، انبار و خروجی گالری می‌شود که در قسمتهای گالری‌ها واقع شده‌اند.

فضاهای تشکیل دهنده این مجموعه فرهنگی نه گالری بهمراه هال مرکزی که فضای اصلی نمایشگاه را نیز دارا می‌باشد، بخش اداری، کتابخانه، آمفی‌تئاتر، رستوران، محل فروش نشریات، انبار تأسیسات و حیاط مرکزی می‌باشد. حرکت کل موزه به صورت حلزونی (درکل به صورت۸ انگلیسی) و از بالا به پایین می‌باشد. با حرکت از یک گالری به گالری دیگر با سطح شیب‌دار (رامپ) اختلاف ارتفاعی را بین این دوفضا بوجود آورده تا افراد در صورت خستگی به حیاط رفته و استراحت نمایند. (درضمن پنجره‌هایی در محورهای ارتباطی گالری فضای داخلی را با خارج آشتی داده و باعث آرامش خاصی می‌گردد). این حرکت گالری به سمت پایین، دیوارهای حیاط را کوتاه نموده تا فضایی دل‌چسب را در حیاط بوجود بیاورد و در ضمن دید رستوران را که از هال مرکزی منشعب می‌شود که به حیاط و پارک مهیا سازد. از این حیاط به عنوان

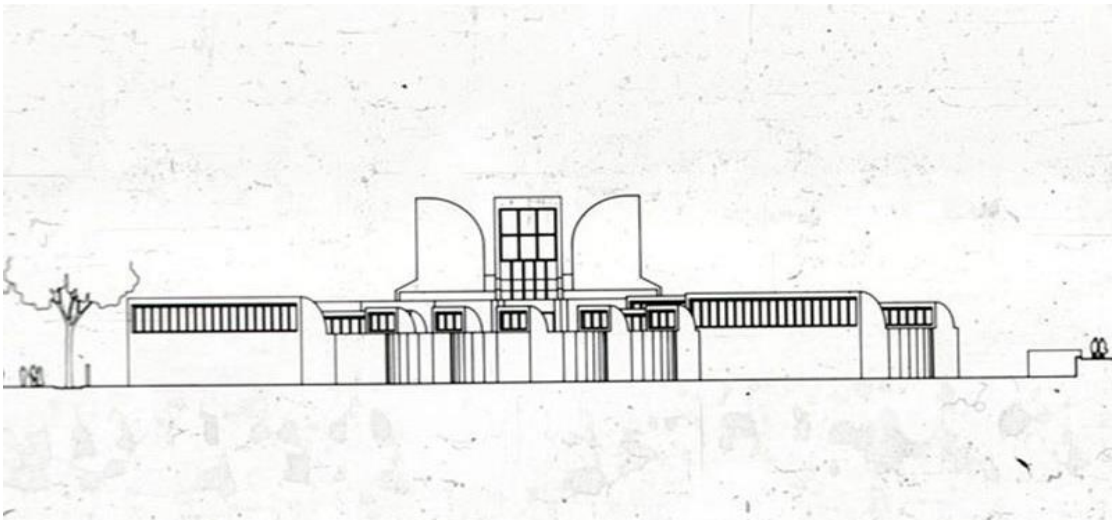
نمایشگاه در فضای باز می‌توان استفاده نمود و چند مجسمه نیز از مجسمه‌سازان معروف جهت در آن به نمایش گذاشته شده است.

نقشه موزه هنرهای معاصر تهران



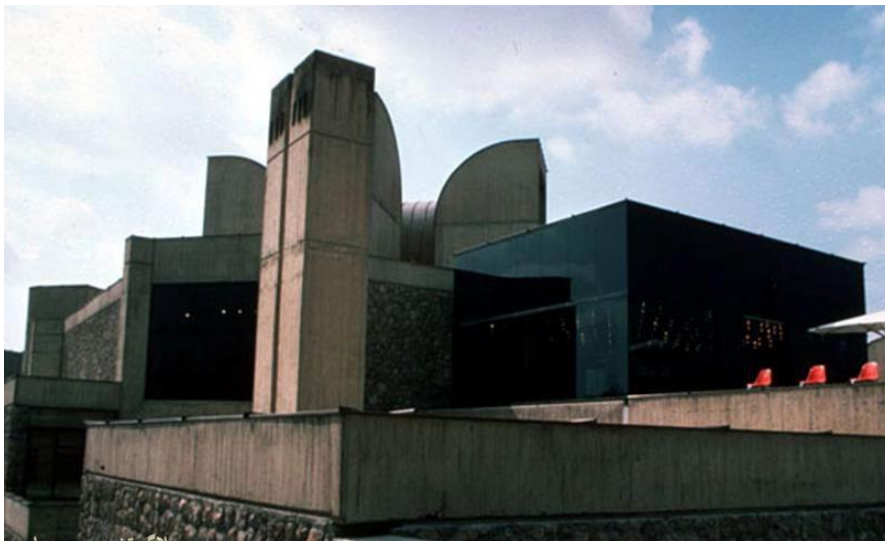
شکل (۳-۹)

نقشه نمای موزه



شکل (۳-۱۰)

شکل (۳-۱۱)



شکل (۳-۱۲)

شکل (۳-۱۳)

شکل (۳-۱٤)

۲-۱-٤باغ موزه قصر

معمار : آرش مظفری

موقعیت : ایران ، تهران

مساحت : ١٤٠٠٠ متر مربع

سال ۲۰۱۲

عکاس : علی دقیق

کارفرما : شهرداری تهران

مشاور حفاظت و مرمت : امیر اروند

مشاوران طراحی مکانیکی : شرکت رستاک پویا

مشاوران طراحی سازه : بهرنگ بنی آدم و همکاران

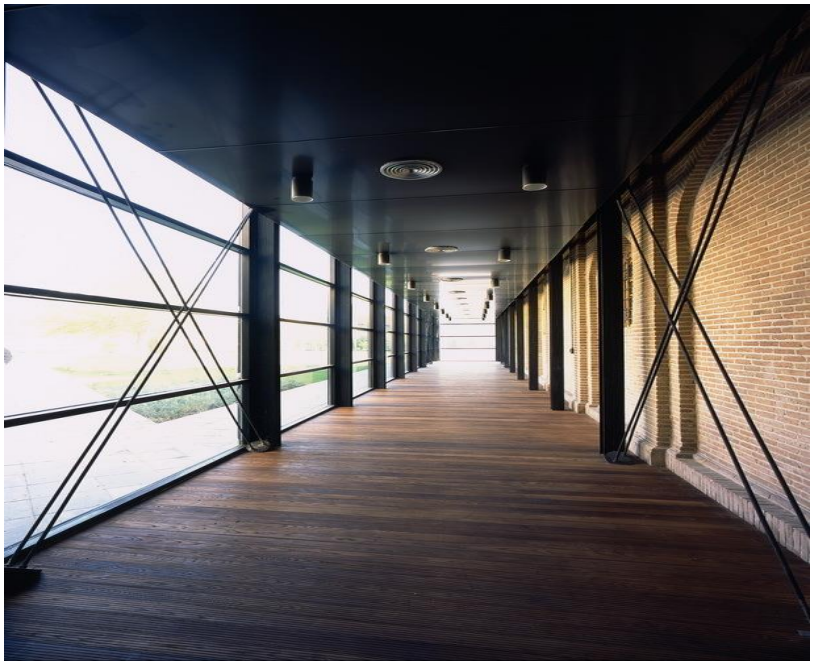
پیمان کار شرکت : شایان شوسه

از ساختمان موجود به عنوان زندان های ترستاک استفاده می شده است ، که در حال حاضر توانسته به فضایی آرام ، گالری آرامش بخش و زیبا ،کتابخانه ها ، سالن آمفی تئاتر ، کافه ها ورستوران ها تبدیل گردد ،

که نه تنها شهروندان محلی بلکه مردم را از هر بخش شهر به خود جذب کند. شایان ذکر است که در اصلی این زندان پس از مرمت به همان صورت اولیه به بخش اداری انتقال یافته است

شکل (۳-۱۵)

پس از افتتاح عمومی ، این مجموعه با یک استقبال خیره کننده مواجه شد که آمار به دست آمده از یک دوره ۱۲ روزه ، کل بازدید از موزه را ۱۲۵۰۰۰ نفر اعلام میکند.



شکل (۳-۱۶)

با توجه به بهره برداری از فضاهای فرهنگی تهران ، به نظر میرسد میزان بازدید کنندگان این محل ، آن را با محدودیت جدی مواجه نمیکند ، بنابراین این نوع سرمایه گذاری در صرفه جویی در کان های تاریخی نیز در مقیاس ملی ، معقول به نظر میرسد .

تعدد و انواع چشم انداز ها قطعا عاملی در ساختن یک عکس متفاوت از موفقیت این پروژه ، ونشانه ای برای جذب حوضه های مختلف می باشند .

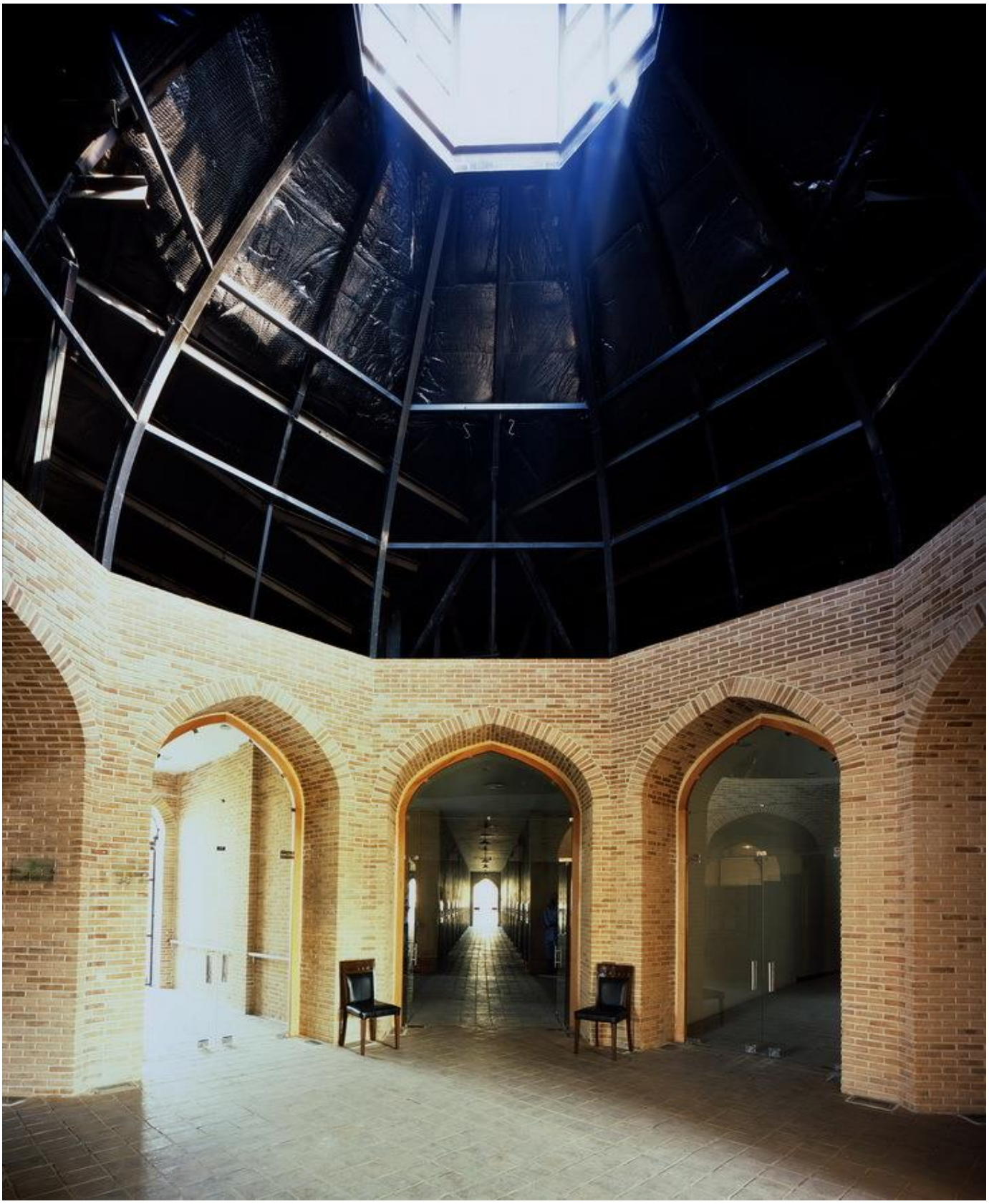
شکل (۳-۱۷)

بعد از برخی رویداد های فرهنگی که از جمله ی آن می توان به جشنواره نوروز ، سمپوزیوم بین المللی th٤ و برنامه های هنری که همه در این باغ موزه اتفاق افتاد ، به گزارش خبرگزاری دانشجویان ایران (ایستا) باغ موزه قصر به عنوان خلاق ترین موزه در کشور ، در سال جاری انتخاب شد

شکل (۳-۱۸)

شکل (۳-۱۹)

شکل (۳-۲۰)



شکل (۳-۲۱)

شکل (۳-۲۲)

شکل (۳-۲۳)

شکل (۳-۲٤)

شکل (۳-۲۵)

شکل (۳-۲۶)

شکل (۳-۲۷)

شکل (۳-۲۸)

فضا های خارجی

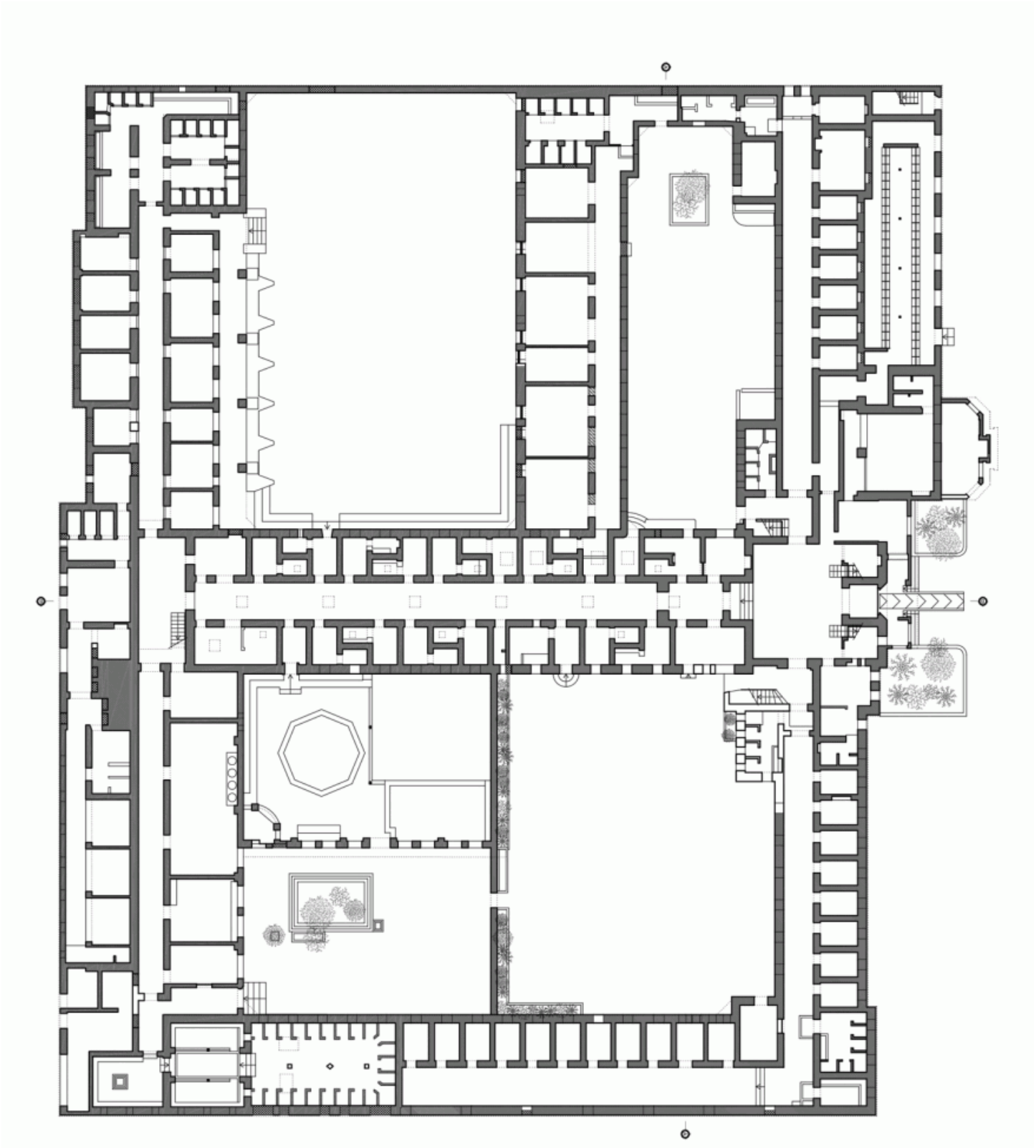
شکل (۳-۲۹)

شکل (۳-۳۰)

شکل (۳-۳۱)

شکل (۳-۳۲)

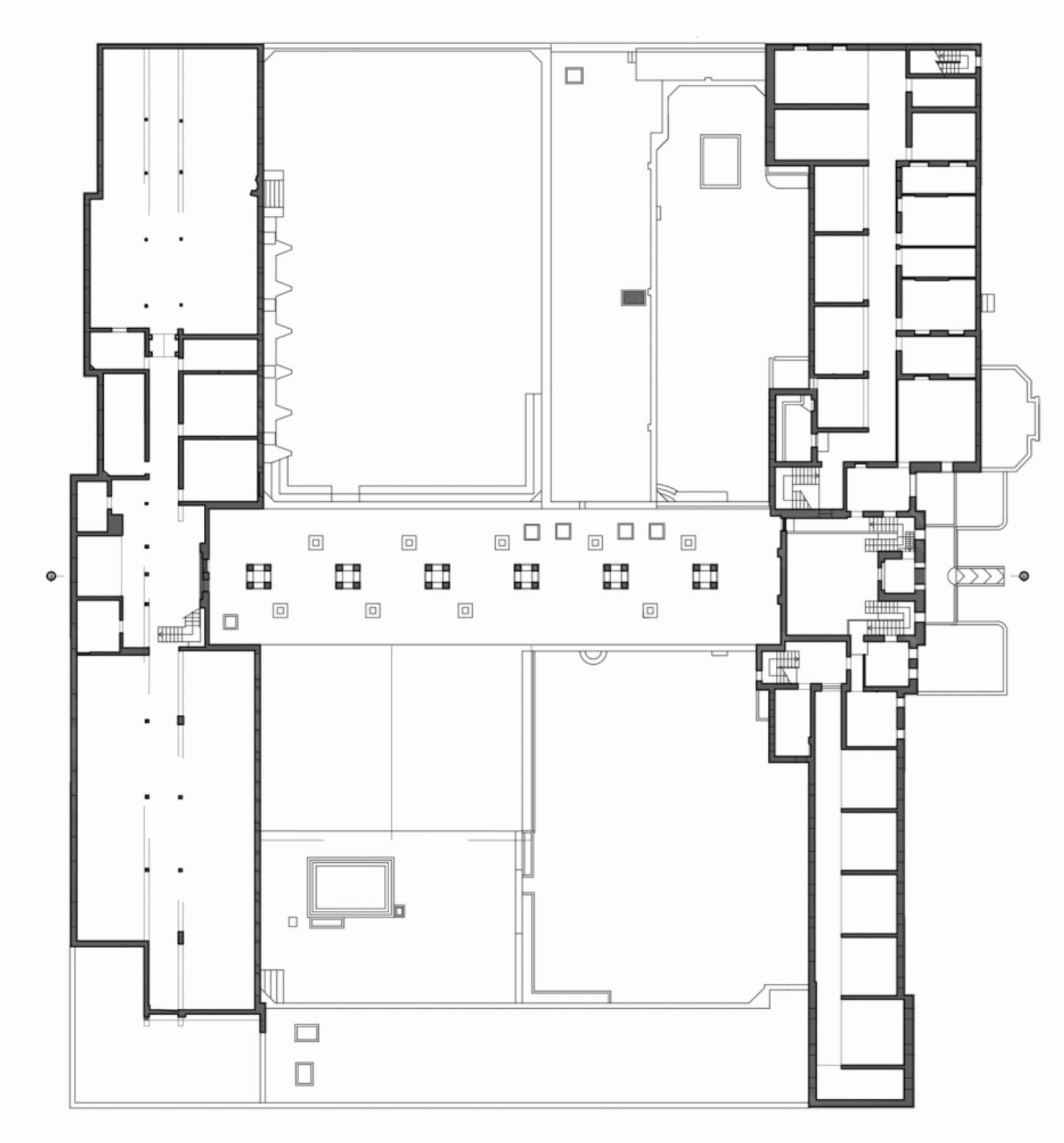
پلان همکف



شکل (۳-۳۳)

پلان طبقه اول

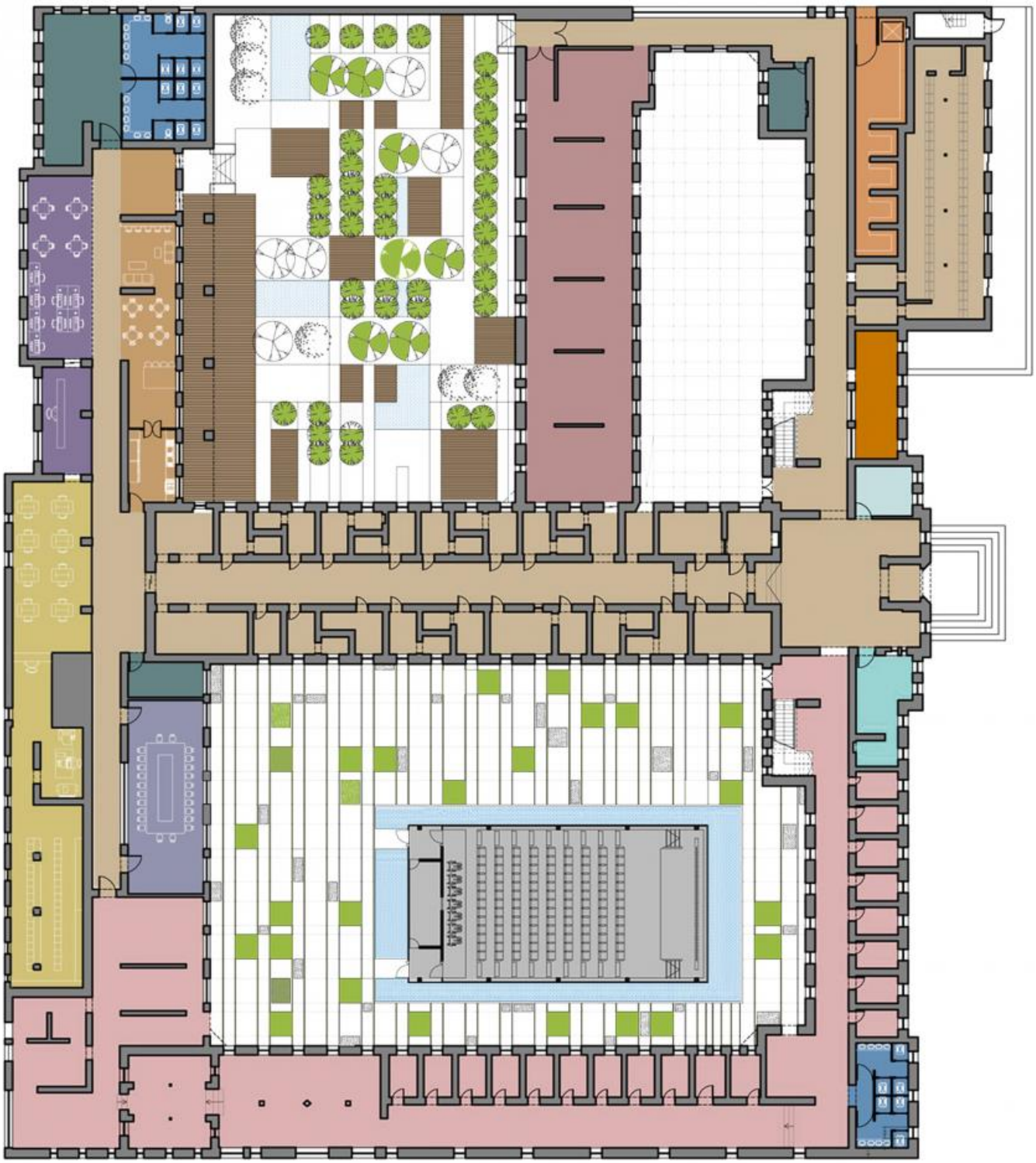
شکل (۳-۳٤)



شکل (۳-۳۵)

پلان مبلمان و کاربری ها

شکل (۳-۳۶)

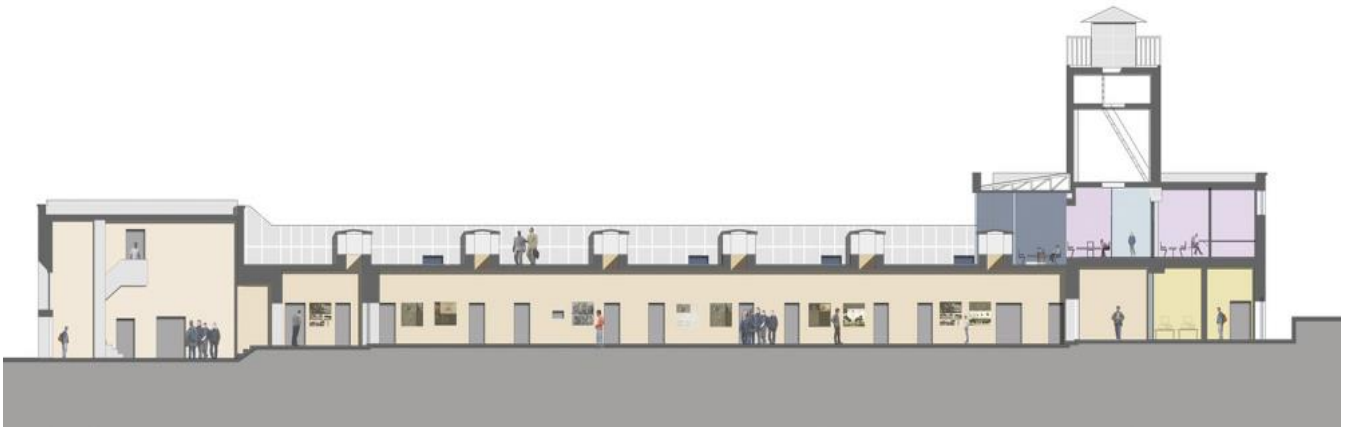


شکل (۳-۳۷)

برش ها

شکل (۳-۳۸)

شکل (۳-۳۹)

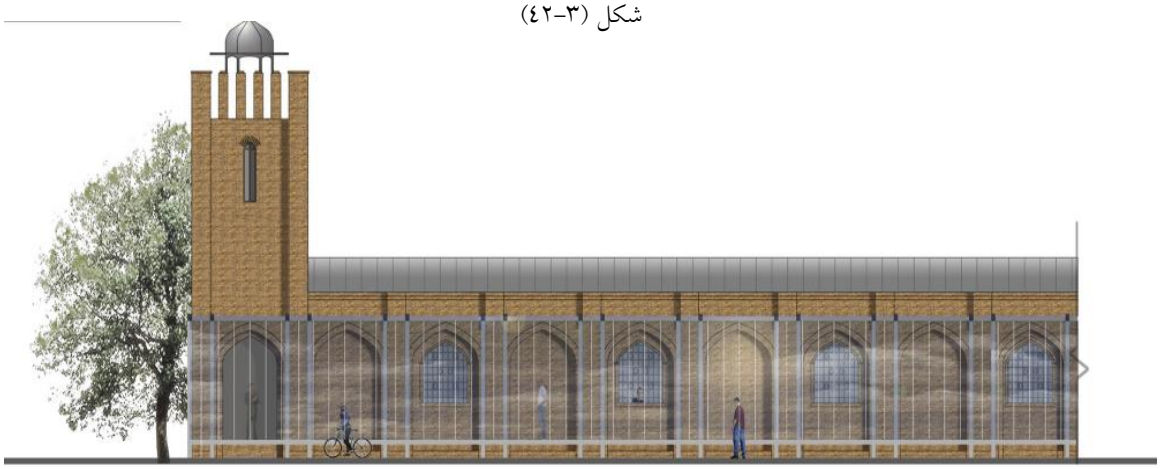


شکل (۳-۴۰)

نماها

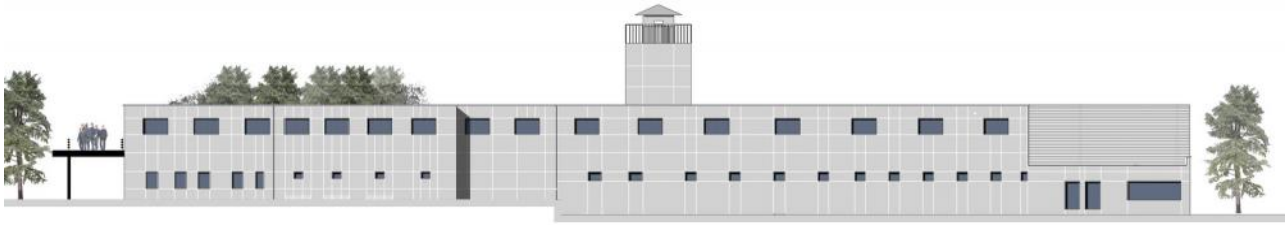
شکل (۳-۴۱)

شکل (۳-۴۲)

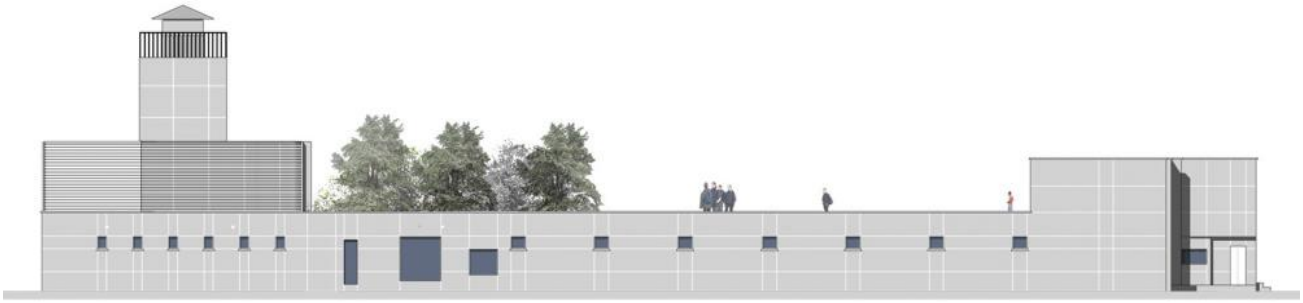


شکل (۳-۴۳)

نمای داخلی



شکل (۳-٤٤)



شکل (۳-٤٥)

بخش دوم:بررسی نمونه های خارجی

۳-۲بررسی نمونه های خارجی

۳-۲-۱موزه‌ی مردم‌شناسی «که برَنلی»-ژان نوول

درتنهاتکه زمین خالی باقی‌مانده درپاریس،بافاصله‌ی ناچیزی از برج ایفل،ساختمان جدید«موزه‌ی مردم‌شناسی که برَنلی»کارژان نوول که شایدمعاصرترین ساختمان این شهرهم باشد،به تازگی ساخته شده

است.مواجهه با چنین بناهایی برای چشم‌هایی که به پاریس ۱۸۵۰ خو پیدا کرده‌اند اندکی غریب است ولی باید پذیرفت که همین ساختمان‌های غریبه و ناهمگون توانسته‌اند به عنوان عناصر شاخص در هویت‌بخشی به این شهر مورد استفاده قرار بگیرند.مرکز ژرژ پمپیدو نمونه‌ی مناسب‌تری از این گرایش است. به خاطربزرگ‌بودن، موقعیت مکانی بهتر و عملکردهای متعددی که در اختیار بازدیدکنندگانش قرار می‌دهد. درموزه‌ی«که برانلی (Musée du quai Branly) «آثارهنری اقوام ابتدایی درقاره‌های آفریقا، آسیا،اقیانوسیه وآمریکابه نمایش گذاشته شده‌اند.نوول ازقدرت وپایگاهش دردستگاه سیاسی دولت فرانسه بهره گرفته تا طراحی موزه‌ی جدید شهر پاریس در این زمین ممتاز،به او سپرده شود. آنطور که گفته می‌شود شیراک شخصاً از مدافعان اصلی ساخت این پروژه بوده است. طرح نوول از ۴ ساختمان مجزا از هم تشکیل شده که از نظر شکلی کوچکترین شباهتی به هم ندارندمهمترین ساختمان که همان بنای اصلی موزه است،حجم سیال رنگارنگی است که بصورت معلق درمرکز زمین و در احاطه‌ی درختان وگیاهان بومی آفریقایی قرار گرفته و با بلندشدن از روی زمین و تکیه به ستون‌های عمودی متعدد،جریان باغ و حرکت پیاده را از ورودی خیابان تا نقطه‌ی انتهایی سایت بدون وقفه میسرمی‌سازد.انحنای خفیفی درمسیرحرکت رودخانه‌ی سن دراین نقطه وجودداردکه این انحناخودش را برروی بدنه‌ی ساختمان نیزنشان داده است.این نکته و شناور بودن ساختمان موزه برروی پیلوتی اشاره‌ای غیرمستقیم به پروژه‌ی واحدمسکونی مارسی (Unité d’Habitation)دارندجایی که لوکوربوزیه ازالگوی کشتی‌های خطی اقیانوس‌پیما (Liner)برای طراحی این مجتمع مسکونی درقالب یک ماشین مدرن بهره گرفته است.کشتی نوول این‌بار به جای اقیانوس در حال حرکت در رودخانه‌ی کم عرض سن به نظر می‌رسد.

شکل (۳-٤٦)

شکل (۳-٤٧)

دیوار شیشه‌ای مرتفعی مجموعه‌ی ساختمان‌های این موزه را از خیابان مجاور جدا کرده، به همین دلیل دید به سمت داخل، همیشه و در همه‌ی ساعات شبانه‌روز برای رهگذران کنجکاوی که از خیابان «که برانلی» گذر می‌کنند فراهم آمده است. جالب است که این موزه با گنجینه‌ی آثار ارزشمندی که دارد، فقط از روی نام خیابانی که در آن قرار گرفته، نام‌گذاری شده است. دیوارشیشه‌ای علاوه بر جداکردن ساختمان از محیط پیرامون، به اطلاع‌رسانی در مورد رویدادهای داخل موزه نیز می‌پردازد و با انعکاس تصاویر خیابان در آن، ترکیب مبهمی از رویدادهای بیرون و درون بر روی سطح شیشه ارائه می‌دهد. به این ترتیب در نخستین نگاه‌ها متوجه خواهید شد که با ساختمان غیرمتعارفی مواجه هستید.

پس از ورود به باغ، مکعب‌های بیرون‌زده‌ی روی نما جلب توجه می‌کنند، مکعب‌هایی در ابعاد و رنگ‌های مختلف که تنها از یک سمت به نمای شمالی ساختمان اتصال دارند.

علیرغم دید بالقوه مناسبی که از داخل این مکعب‌ها به سمت رودخانه‌ی سن وجود دارد، به‌دلیل ملاحظات عملکردی، نورگیرها و گشودگی‌های روی آن بسیار ناچیز در نظر گرفته شده‌اند. مکعب‌های بیرون‌زده توقف‌گاه‌های بین‌راهی در مسیر حرکت بازدیدکنندگان داخل موزه است که هر کدام اشیایی را در داخل خود و در تکمیل سالن اصلی موزه به نمایش می‌گذارند. ارتقاع این مکعب‌ها متغیر است و به دلیل ارتفاع کم یکی از آنها، برای ورود، مجبور به خم شدن و قرار گرفتن در موقعیت نشسته هستید. رنگ‌های گرم و متنوع به کار رفته بر روی این مکعب‌هاهم نشانه‌ای است ازتنوع اقوام وشعار همیشگی اروپایی‌ها در نفی نژادپرستی.

شکل (۳-٤٨)

بعلاوه کانسپت ویژه‌ای برای هدایت نور طبیعی به داخل ساختمان موزه به کار گرفته شده است .داخل موزه تقریباً از نور طبیعی بی‌بهره است و بازی نور و سایه با کاربرد شیشه‌های کدر و نورگیرهایی که بصورت مورب بر روی شیشه‌های نمای اصلی نصب شده، میسر گردیده است. در نقطه‌ای از باغ، جایی بین مسیر حرکتی از ورودی مجموعه به سمت ورودی لابی موزه، لحظه‌ای برای مکث وجود دارد. جایی که برج ایفل کم کم از کناره‌ی شکستگی‌های کفِ ساختمانِ موزه‌ای که بالای سرتان قرار گرفته، سربرمی‌آورد و در قابی یگانه و تکرار نشدنی که معمار آن را پیش‌بینی کرده، در حافظه‌ی بازدیدکنندگان ثبت می‌شود.

شکل (۳-٤٩)

بعد از ورود به لابی موزه، برای رسیدن به سطحی که گالری‌ها در آن واقع شده‌اند، باید رامپ نسبتاً طولانی‌ای را بپیمایید که با حرکتی پیچ‌وخم‌دار شما را بالا برده و آماده‌ی بازدید از اشیاء داخل موزه می‌کند. اشیایی که کوچکترین قرابتی با شهر و محیط پیرامونی‌اش ندارند. در این صعود، به‌تدریج حس و حال فضایی‌تان تغییر می‌کند، از شهر اروپایی فاصله می‌گیرید و به دنیای رازآلود و ناشناخته‌ای قدم می‌گذارید که از هنر بدوی اقوام بومی سایر قاره‌ها با شما سخن می‌گوید. به نظرم نقطه‌ی قوت طرح نوول، موفقیتش در ترکیب همین دو موقعیت متفاوت است. فضایی که نوول خلق کرده، از جنس فضای زمینه‌اش نیست ولی در طرح او به‌خوبی امکان گفت‌وگوی پیوسته بین فضای شهر و فضای معماری فراهم شده است.در نهایت ساختمان موزه‌ی «که برانلی» اگر چه مرا به وجد نیاورد، ولی با تعریفی جدیدی از فضا که مبتنی بر پرگویی و تکلف معمار در به کار بردن اجزای معماری است آشنا کرد. تعریفی که به دلیل بیان پیچیده و چند لایه، با دشواری بیشتری درک خواهد شد و مورد تحسین عمومی قرار خواهد گرفت.

۳-۲-۲موزه ی« بوردا»-ریچارد مه یر

شکل (۳-۵۰)

موزه ای جدید برای کلکسیون Frieder Burda در Baden Baden طراحی شده تا با محدودهٔ اطرافش (Lichtentaler Allee Park) هماهنگی داشته باشد و Kunsthalle مجاورش را تعریف کند. اندازهٔ کلی و تناسبات ساختمان جدید در مقیاسی اند که بهمراه Kunsthall حس وحدت ایجاد کنند، درحالیکه هر عرفی هویت یگانهٔ خود را حفظ می کند.

شکل (۳-۵۱)

شکل (۳-۵۲)

کلکسیون Frieder Burda در میان درختان باشکوه پارک و توسط معابر جدید موجود، آرام گرفته، ساختمان به همجواریهای پیرامونش بافته شده.

در قسمت جنوبی، یک ناحیۀ وسیع پوشیده از چمن، پایین تر از بستر ناحیۀ نمایشگاه کناری قرار می گیرد تا اتصال موزه به طبیعت موجود اطراف را از زمین بلند کند. دسترسی به فضای نمایشگاهی طبقۀ بالاتر از طریق دالان شیبدار، بوسیلۀ پلی که اجازۀ دید به مناظر پشتی پارک پیرامون ساختمان یا تراز پایینتر را می دهد، تامین میشود.

شکل (۳-۵۳)

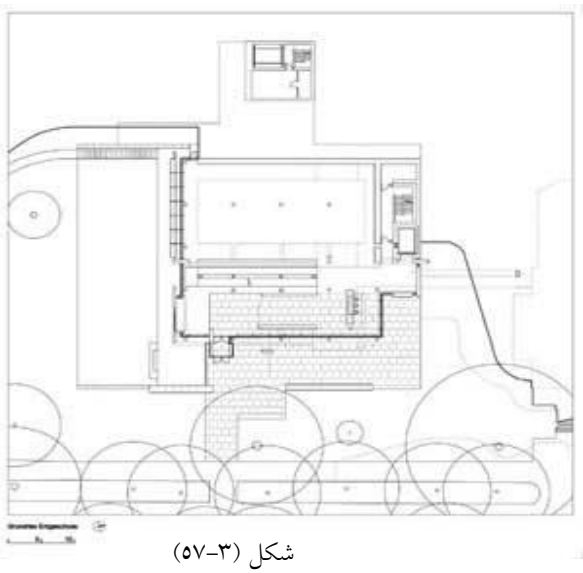
شکل (۳-٥٤)

گالری اصلی موزه با سقف کدری که با نور clerestory جان گرفته، پوشیده میشود، درحالیکه عقب نشینی صفحهٔ کف، نور طبیعی رو به پایین را به داخل سطوح پایین تر می آورد.

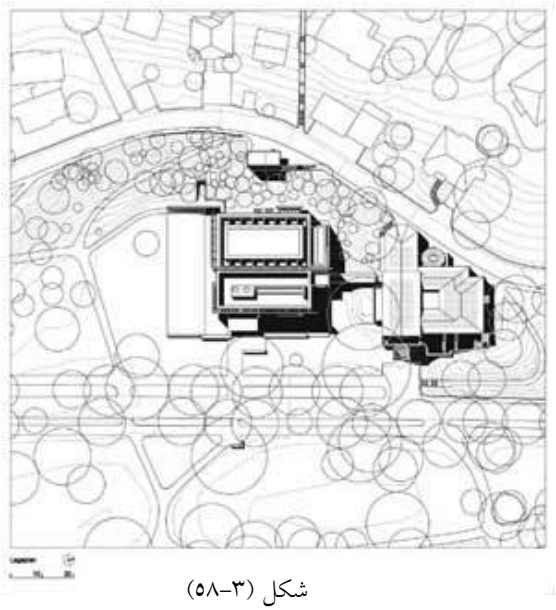
همهٔ عناصر ساختمان جدید برای کلکسیون Frieder Burda با هم عمل می کند تا درختان تاریخی، پارک و Kunsthalle را دربر گیرد و حرمت آنها را حفظ کند.

شکل (۳-٥٦)

نمای موزه با توجه به همجواریهای آن



شکل (۳-۵۷)



شکل (۳-۵۸)

۳-۲-۳موزه یهود

معمار:دانیل لیبیسکند

موقعیت بنا:برلین-آلمان

زمان ساخت: ۱۹۹۸

گفتگو و کشمکش در مورد ساخت و گسترش موزه یهود در برلین سالها به طول انجامید وطی این مدت بسیاری از کارشناسان خبره در مورد مفهوم و نتیجه ساخت چنین بنایی بحث وگفتگو کردند.نتیجه این مذاکرات برگزاری مسابقه ای در سال ۱۹۸۸ بود که برنده آن (دانیل لیبیسکند) معمار برجسته یهودی الاصل،در سال ۱۹۴۶ در لهستان به دنیا آمده و ساخت بخش الحاقی موزه یهود برلین از مهم ترین آثار او به شمار میرود.

فرم ساختمان همچون ستاره داودی است که در هم ریخته شده است،ایده شکستن نشان یهود ایده ای است که قبل از هرچیز به هویتی فاقد تفکر ارزشمند اشاره داشته و نشان از نگرشی چند بعدی دارد.نگرشی که از دید آن،چه ظالمی که کورکورانه ظلم

میکند و چه مظلومی که کورکورانه دفاع میکند هردو متعلق به چرخه ای فاجعه بارند.به همین دلیل در موزه یهود هیچ نشانی از ضدیت با نازیسم به چشم نمی آید.

شکل (۳-۵۹)

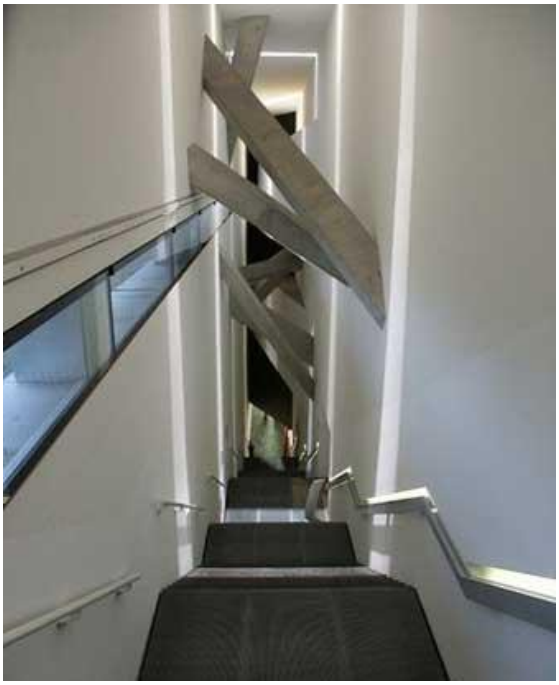
شکل (۳-۶۰)

ساختمان شخصیتی زخم خورده و آرام دارد.خطوط روی بنا الهام گرفته از نقشه شهر برلین و نشان دهنده محلات یهودی نشین است.فرم پس از تولد در مسیر خود و در جهت الحاق به نشانه های تاریخی سایت،نا آرام و سرکش قطعیت ها را از بین برده و به نوعی از خودویرانگری دست میزند.مخاطبی که به درون این فرم راه می یابد،واقعه هولوکاست را در قالب کیفیات فضایی،سیرکولاسیون ها و مکث ها تجربه میکند.شکاف ها در متن فرم موزه بشدت تاویل پذیرند و به سبب نا آشنا بودنشان هراس انگیزند،گویی مخاطبان نباید از روزنه های آشنا و متعارف به بیرون بنگرند که این خود مفهومی استعاره آمیز است.ورود به موزه از دل ساختمان قدیمی که به سبک باروک است،میسر میگردد.ورودی ساختمان جدید برج بتنی عظیمی است به ارتفاع ۳ طبقه که پلکانی طولانی و رو به پایین دارد و ساختمان قدیمی را میشکافد.در واقع ورود به ساختمان جدید حرکتی است رو به پایین و به سوی تاریکی.

لیبیسکند در ساختار سیرکولاسیون موزه سه مسیر را طراحی کرده است.این مسیرها از سه مفهوم ویرانی (مرگ)،سرگردانی (تبعید) و وجود (تداوم) سرچشمه میگیرند که همواره با زندگی یهودیان آلمان پیوند داشته اند. هیچ کدام از دو مسیر اول به فضاهای نمایشگاهی نمیرسند.تنها مسیر سوم یاهمان (وجود) به گالری ها منتهی میشود.مسیر ویرانی به برج هولوکاست میرسد:حجمی عظیم تهی و بتنی که دیواره های آن توسط شکافی در سقف اندکی روشن میشوند.کف این قسمت پوشیده از صورتک های چدنی است که

بازدید کنندگان ناگزیر از راه رفتن بر روی آن ها هستند و با پا نهادن بر روی آنها صدایی شبیه جیغ انسان به گوششان میرسد.مسیر سرگردانی شامل فضاهایی است که پنجره های متعددی در آن تعبیه شده ،این پنجره ها دید به فضای خاصی را ممکن نمیسازند و هدف از طراحی آنها القای مفهوم سرگردانی است.این مسیر به فضای سبز پروژه منتهی میشود.

شکل (۳-۶۱)

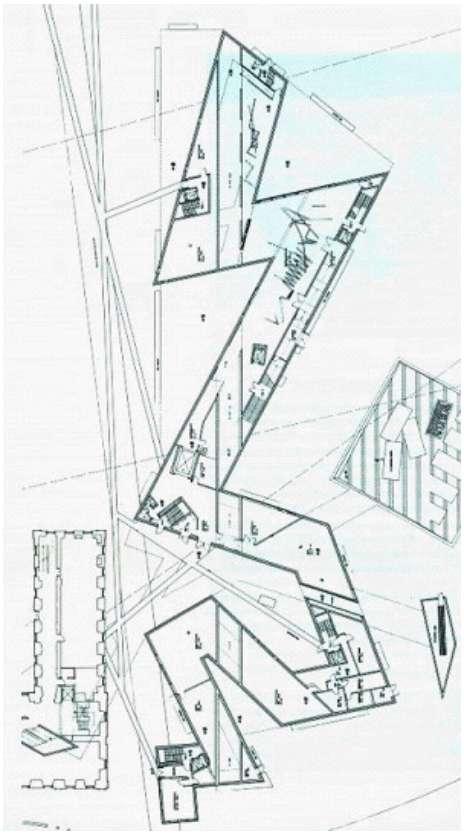


شکل (۳-۶۲)

(باغ تبعید). در این فضا ۴۸ ستون بتنی طراحی شده است که از راس هرستون یک درخت زیتون سر برآورده.در واقع ستون ها حایلی میان درختان و زمین هستند که به مفهوم از ریشه جداماندن _تبعید_ اشاره دارد. این باغ زاویه ای ۱۰ درجه با زمین دارد به طوری که راه رفتن میان آنها تعادل بیننده را برهم میزند،تنها راه خلاصی از آنها بازگشت به درون موزه است و راه خروجی دیگری وجود ندارد وبه عبارتی دیگر تبعید همان زندان است.بجز برج بتنی ورودی و برج هولوکاست،شش برج بتنی دیگر در دل بنا و در یک امتداد جانمایی شده اند.لیبیسکند آنها را ویدها میخواند،بازدید کنندگان در این ویدهای سنگین و بتنی تصویری از

فقدان و نیستی را در صورتک هایی فلزی که بر کف زمین انباشته شده اند،مشاهده می کنند.روشنایی این فضاها از طریق نورگیرهای سقفی تامین میشود.

شکل (۳-٦۳)



شکل (۳-٦٤)

شکل (۳-٦٥)

شکل (۳-٦٦)

شکل (۳-٦٧)

۳-۲-۴موزه پل کله

نام معمار : رنزو پیانو

موقعیت بنا: شهری در اطراف زوریخ پایتخت سوئیس

زمان ساخت :

رنزو پيانو با ساخت موزه ۸۶ ميليون دلاري پل كله در شهري در اطراف پايتخت سوئيس آن را احيا كرد. اين شهر كه زير سلطه كوه هاي آلپ قرار دارد، از اين پس شما را به بازديد بدون شتاب از اين موزه عجيب دعوت مي كند.معماري اين مركز عجيب و محتاطانه است. اين مركز از سه «تپه» كه با استيل درخشان ساخته شده، تشكيل يافته است و در آنها از سه عنصر كارهاي نيمه انتزاعي كله، يعني خط، فرم و رنگ استفاده كرده اند.و اتفاقاً اين مركز در حدود ۱۰۰ ياردي شرسهالدن سمتري، جايي كه كله در آن دفن شده، قرار گرفته است. معماري اين مركز يادآور ديگر كارهاي پيانو است. او سبک خاص خود را در معماري دارد. او مي گفت كه طرح اين مركز را بدون الگوي خاصي كشيده است و به جاي آن به ديگر طرح هايش اجازه داده كه آزادانه دخالت داشته باشند.

شكل (۳-٦٨)

اكنون با دقت در آثار او، مي توانيم تضادهاي كارهاي يک معمار را ببينيم. او نقشه پومپيدوي در پاريس، مجموعه منيل در هاوستون و مركز پل كله را كشيده كه هر يک به گونه خاصي طراحي شده اند. پيانو ۶۷

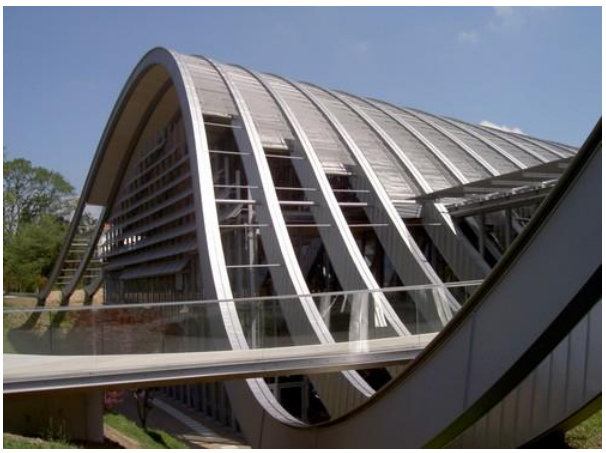
ساله بعد از صرف صبحانه چند روز قبل از بازگشايي عمومي مركز در بيستم ژوئن گفت: «بايد اول گوش دهيد كه زمين به شما چه مي گويد، زيرا سايه طرح از قبل آنجا است. و در اين مورد بايد به صداي پل كله هم گوش كنيم. البته ما ساختمان پل كله نمي سازيم اما مي توانيم شاعرانه به نقاشي هايش نگاه كنيم. در آثار او هميشه طبيعت وجود دارد: پرندگان، درختان، رنگ ها و شمال آفريقا.» كله در سال ۱۸۷۹ در برن به دنيا آمد و در سال ۱۹۴۰ در همانجا درگذشت. او هنرمند محبوب و بزرگي است. اما قبل از شروع پروژه اين مركز بايد از طريق رفراندوم اين موضوع ثابت مي شد. آثار او جزء گنجينه ملي هستند. او به اتفاق جاكومتي و تنگلي از بزرگترين هنرمندان قرن بيستم است. كله هم مانند جاكومتي و تنگلي در اواخر دوره نوجواني براي ساختن آينده اش، خانه اش را ترک كرد. او به مونيخ رفت و در آنجا هنرخواند و از طريق موسيقي امرارمعاش كرد. در سال ۱۹۰۶ با ليلي اشتومپف ازدواج كرد. در سال ۱۹۲۰ براي تدريس در هنرستان عظيم و با شكوه باوهاوس در وايمار و پس از آن دسائو دعوت شد. در سال ۱۹۳۰ او استاد آكادمي هنرهاي زيباي دوسلدورف شد كه سه سال بعد از آن به خاطر روي كار آمدن نازي ها اخراج شد و پس از آن به برن بازگشت. از آنجا كه مادر كله سوئيسي و پدرش آلماني بود، طبق قوانين سوئيس مليت او هم آلماني شد. اما زماني كه جنگ جهاني دوم شروع شد، او عجولانه تقاضا كرد كه مليت سوئيسي او را بپذيرند، اما قبل از پذيرفته شدن تقاضايش درگذشت. در سال ۱۹۴۶ همسر كله براي جلوگيري از مصادره شدن آثار او به عنوان غرامت جنگي ۴۰۰۰ اثر از اين هنرمند را به سه تن از دوستان سوئيسي اش فروخت. آنها هم در همان سال «جامعه كله» و مدتي پس از آن نهاد پل كله را تشكيل دادند. در سال ۱۹۴۹ فيليكس كله، پسر پل، از اسارت آزاد شد و به كشورش بازگشت و ارثيه خودش را طلب كرد كه توانست ۱۴۵۰ تابلو را بازپس گيرد. در سال ۱۹۹۰ فيليكس درگذشت و ۶۵۰ تابلو به همسرش ليوا و ۸۰۰ تابلوي ديگر به فرزند حاصل از ازدواج اولش، الكساندر رسيد. الكساندر كله، پيشنهاد ساخت موزه پل كله را داد. و زماني كه اين طرح مورد قبول واقع شد ليوا تابلوهايش را به آن موسسه اهدا كرد، اما الكساندر آنها را به صورت وام دائمي در اختيار آنجا گذاشت. سپس در سال ،۱۹۹۸ جراح ارتوپد مشهور و پولدار سوئيسي موريس.ا. مولر و همسرش مارتا قبول كردند كه هزينه ساخت اين موسسه را پرداخت كنند، اما به شرط آنكه آن را در زمين شونگرون در برن كه آنها صاحبش هستند، بسازند. اين موسسه از سه «تپه» تشكيل شده است.اولين آنها شامل مركز اطلاعات، موزه بچه ها و سالن كنسرت با ۳۰۰ صندلي است.

دومين «تپه» دو طبقه اي است و براي مجموعه دائمي و نمايشگاه هاي موقت ساخته شده و سومين آنها براي امور اداري و انبار در نظر گرفته شده. سه «تپه» را مسيري به هم وصل مي كند كه پيانو آن را خيابان

موزه ناميد. از پنجره آن به راحتي مي توان چمن هايي را كه روي سقف آن روئيده اند، ديد. ساختماني كه كفپوش بلوطي و راه پله هاي چوبي دارد، حس نزديكي به طبيعت را تقويت كرده است و پيانو تصميم گرفت ديوارهاي گالري مجموعه دائمي را «براي ايجاد حس سبكي» از سقف جدا كند. او گفت: «هدف من از اين كار رسيدن به آرامش و سكوت بوده است.» طراحي گالري متناسب با هنر كله است. ۲۰۰ نقاشي و طراحي از كل آثار او انتخاب شده است كه جزء مجموعه دائمي موسسه است. در بين اين تابلوها آثار اوليه كله، كه هنوز در او ميل شديد به آزمايش و تجربه گرايي به وجود نيامده بود هم وجود دارند. سال ۱۹۱۴ كه او به تونس رفت، تاثير زيادي بر آثارش گذاشت و اين نقطه عطفي در زندگي او به حساب مي آيد. در آن هنگام او تازه رنگ را كشف كرد. و وقتي كه به مونيخ بازگشت اعلام كرد: «من نبايد براي به دست آوردن آن تلاش كنم. زيرا هميشه مرا تحت تاثير قرار داده است. رنگ به وجود آورنده ساعات خوش است.من اين را مي دانم. رنگ و من يكي هستيم، زيرا من نقاشم.»

او يافته هايش از اين سفر را اولين بار با چيزي كه به عنوان «نقاشي هاي مربعي» معروف شد، بيان كرد. آن اثر در حقيقت مربع ها، مثلث ها و نيم دايره هايي با رنگ هاي درخشان شمال آفريقا را در برداشت. بعد در سال ۱۹۲۰ زماني كه او در باوهاوس با دوستش كاندينسكي ملاقات كرد خط و اشكال هندسي نيز وارد آثارش شد و مانند هميشه، هر دوي آنها به عنوان استاد و محقق كهنه كار، سعي كردند آثار او را براي ديگران تفسير كنند. كله در جايي راجع به خط نوشت: «در يک حركت اصلي، در اثر يک عامل، نقطه به حركت در مي آيد. از آنجا خط به وجود مي آيد، كه راه مي رود. يا مي توان گفت بي هدف حركت مي كند.» مركز جديد علاوه بر جمع آوري بزرگترين مجموعه آثار كله، قرار است چيزي به نام «تجربه كله» برگزار كند. كه در آن گروه آنسامبل تازه شكل گرفته پل كله كنسرت هايي برگزار كند و تئاترهايي هم كه دكورهايش آثار خاطره انگيز كله هستند، اجرا شوند

شکل (۳-۶۹)



شکل (۳-۷۰)

شکل (۳-۷۱)

فصل چهارم

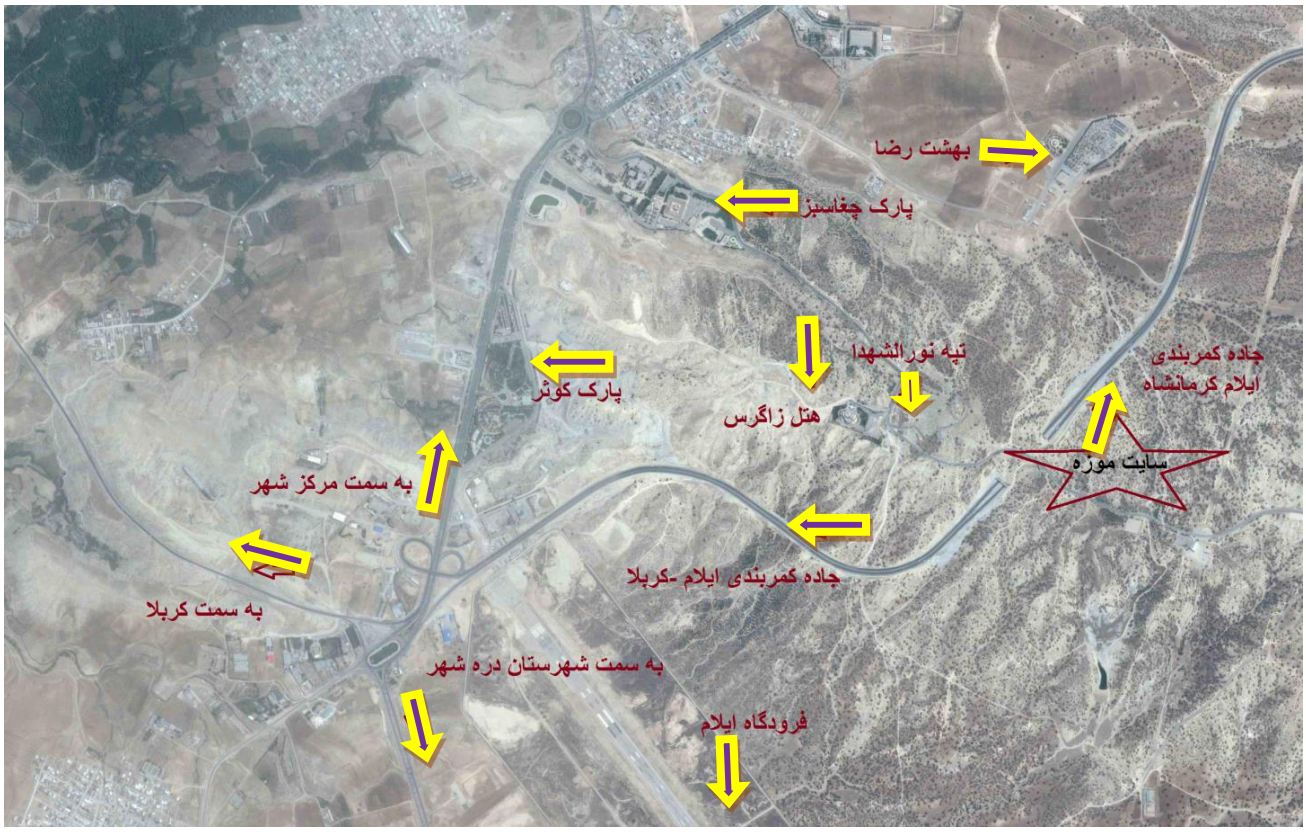
تجزیه وتحلیل سایت

۴-۱مقدمه

یکی از خصوصیات موزه ثابت نبودن برنامه ها و اهداف قابلیت گسترش فضاها وخدمات آن است. مکان موزه باید همواره امکان گسترش در آینده راچه از جهت تکمیل ساختمان اصلی وچه به منظور ساختن بناهای جدید فراهم کند. تا چندی قبل عقیده بر این بود که موزه هارا بدلیل تسهیلات رفت وآمد وامکان دسترسی آسانتر باید در مرکز شهر بنا کرد. اما با افزایش سرعت انتقال به وسیله وسایل نقلیه عمومی و رشداستفاده از وسایل نقلیه خصوصی چنین به نظر می رسد که استقرار موزه ها در مرکز شهرها مشکلات فراوانی رابه همراه خواهد داشت از سری زمین های اطراف شهرداری ویژگی های مثل قیمت ارزان، تردد کم وسایل نقلیه هوای مناسب و به دور ازآلودگی های شهری بودند که انتخابشان را برای موزه ها ممکن می ساخت.

از آنجایکه هدف این پروژه طراحی موزه می باشد لذا در ابتدا ودر تعریف پروژه سعی شده تا بستری مناسب برای این هدف درنظر گرفته شود وبه این اساس سایتی درشهرایلام انتخاب گرددکه در ذیل به معرفی و تجزیه و تحلیل ان پرداخته است.اهداف حاکم برمکان یابی این پروژه بر این اساس بود که این عملکرد بتواند به گونه ای درشهر قرار گیرد تا موزه بتواند حداکثر حوزه نفوذ خود را در شهر داشته باشد ارتباط نا مناسب با ساختاراصلی شهرباعث می شودکه موزه از جریان اصلی دور شود وطبیعتاً حوزه نفوذ آن کم شود لذا شناخت این عملکرد در شهر توسط اقشار مختلف مردم یکی از این اهداف بشمار می رود. مفهوم دیگر این مطلب این است که این عملکرد بتواند در مفهوم دقیق کلمه مقیاس شهری داشته باشد و بطور کامل در معرض جریان های زندگی شهرایلام قرار گیرد.

۴-۲تحلیل سایت



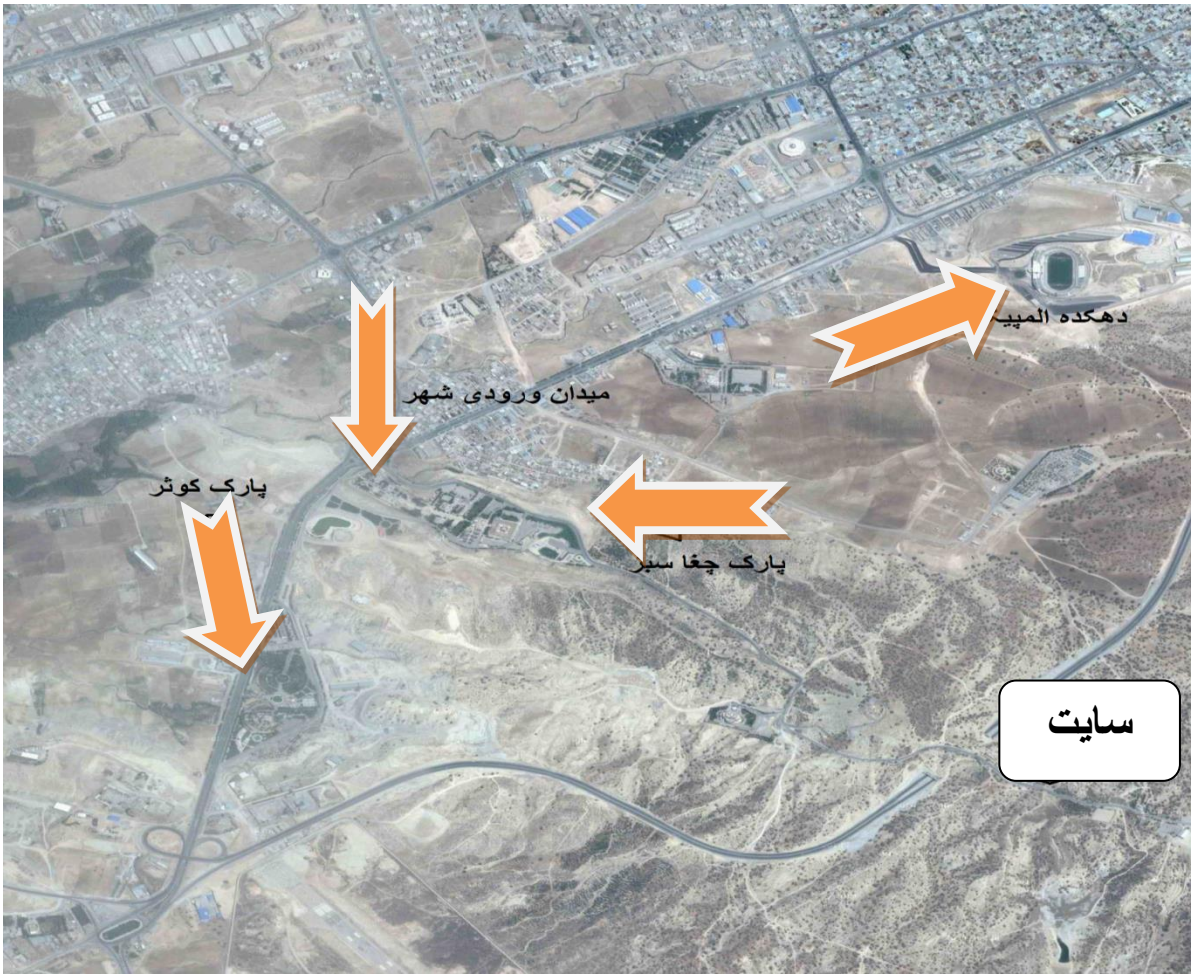
(شکل ۴-۱)

٤-۳موقعیت شهری سایت

این سایت درقسمت جنوب شرقی شهرایلام قراردارد‌که یکی از محل های پر بازدید شهر به حساب می آید به این دلیل که سایت همجواری را با پارک جنگلی چغا سبز- تپه نورالشهدا پارک کوثر– هتل زاگرس – (بازدید مردم از این محل ها برای سپری کردن اوقات فراغت خود در ماه های از سال) وهمچنین برگزاری نمایشگاه های فصلی که در طول سال برگزار می شود باعث شده که مردمان شهر را به طرف خود بکشاند. همچنین به علت قرارگیری در کنار کمربندی ایلام به مهران (کربلای معلی)در طول سال شاهد رفت وآمد

عده زیادی از مسافران در این مکان خواهیم بود که این ویژگی ها با عث شده که این محدوده از شهر همیشه در دید وبازید مردم می باشد.

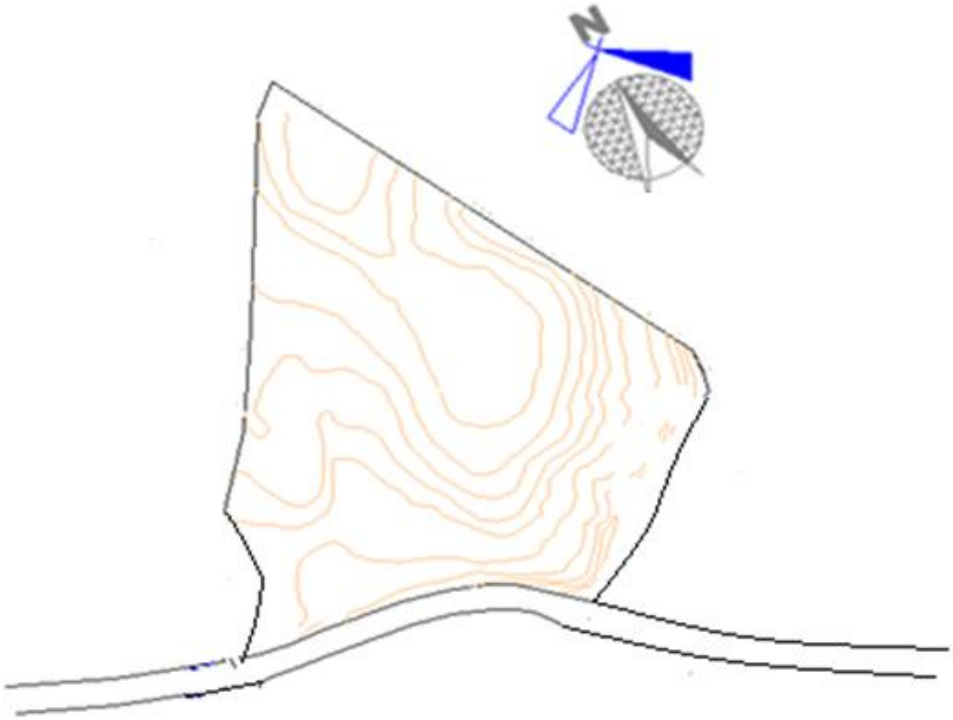
سایت مورد نظر از نظر موقعیت شهری در یک محل مستعد قرار دارد.
سایت که در جنوب شرقی شهر ایلام قرار گرفته است.



(شکل ٤-٢

٤-٤توپو گرافی

این سایت ار لحاظ توپوگرافی دارای شیب عرضی زیادی به سمت اتوبان کمربندی می باشد .که می تواند در طراحی موزه به یک مزیت خوب تبدیل شود.

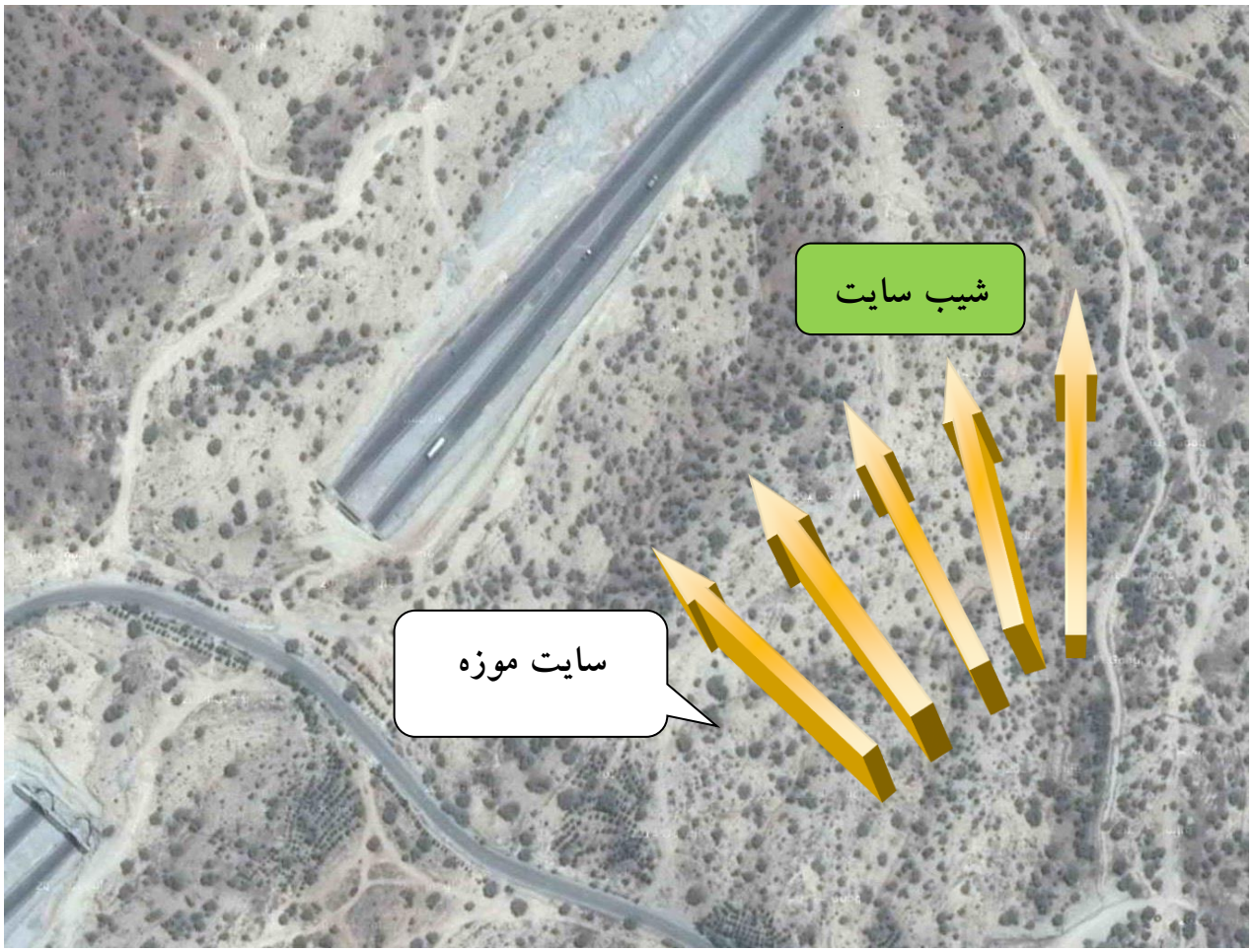


(شکل ۴-۳)

موقعیت اصلی سایت با توپوگرافی سایت

(شکل ٤-٤)

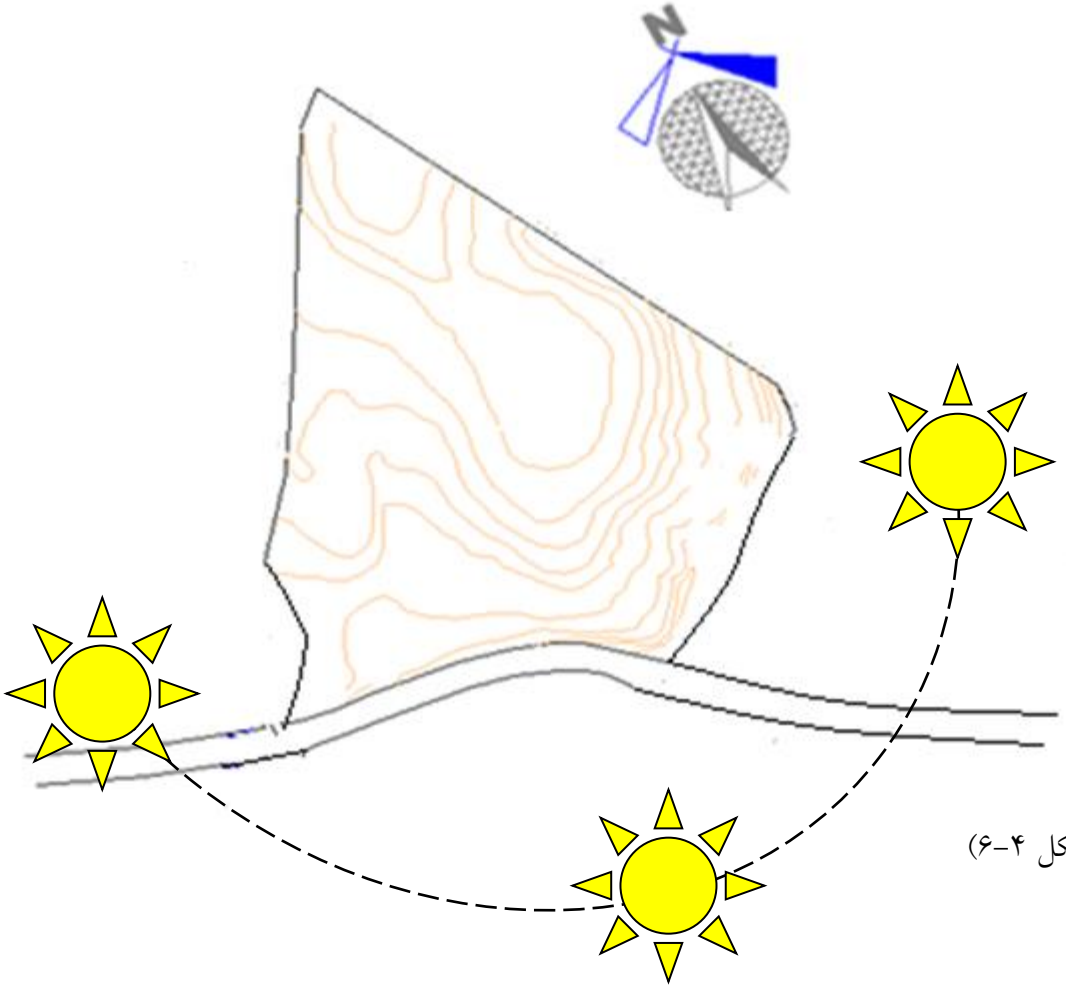
٤-٤-١جهت شیب سایت



(شکل ٤-٥)

٤-٥تابش خورشید

موقعیت سایت کاملاً مطلوب و در مسیر تابش خورشید می‌باشد. برهمین اساس میتوان ساختمان را در حالتی قرار داد که بیشترین استفاده را از نور جنوب داشته باشد و با عنایت به اقلیم سرد منطقه بسیار مناسب است.

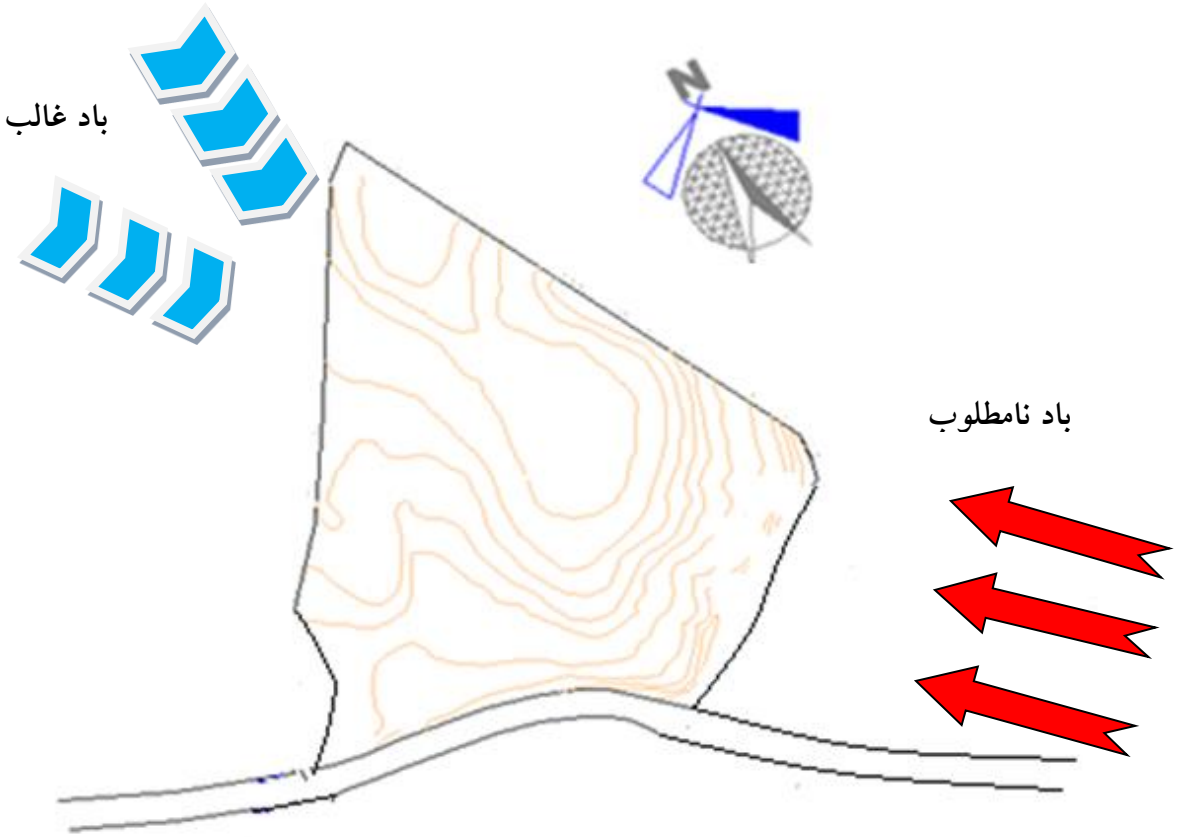


(شکل ۴-۶)

٤-٦جهت باد

جهت وزش باد در شهر ایلام از اوایل فروردین ماه تا اخر شهریور ماه از شمال و شمال غربی به سمت جنوب و جنوب شرقی است . با توجه به مدت زمان شش ماهه وزش این باد ، می‌توان آن را باد غالب شهر نامید.وچون شیب سایت همان گونه که در تصویر بالا نشان داده شده به سمت شمال می باشد . عاملی شده

برای نفوذ باد به سایت وهمچنین با کاشتن درخت دراین منطقه می توان از نفوذ باد به داخل سایت جلوگیری به عمل آید.

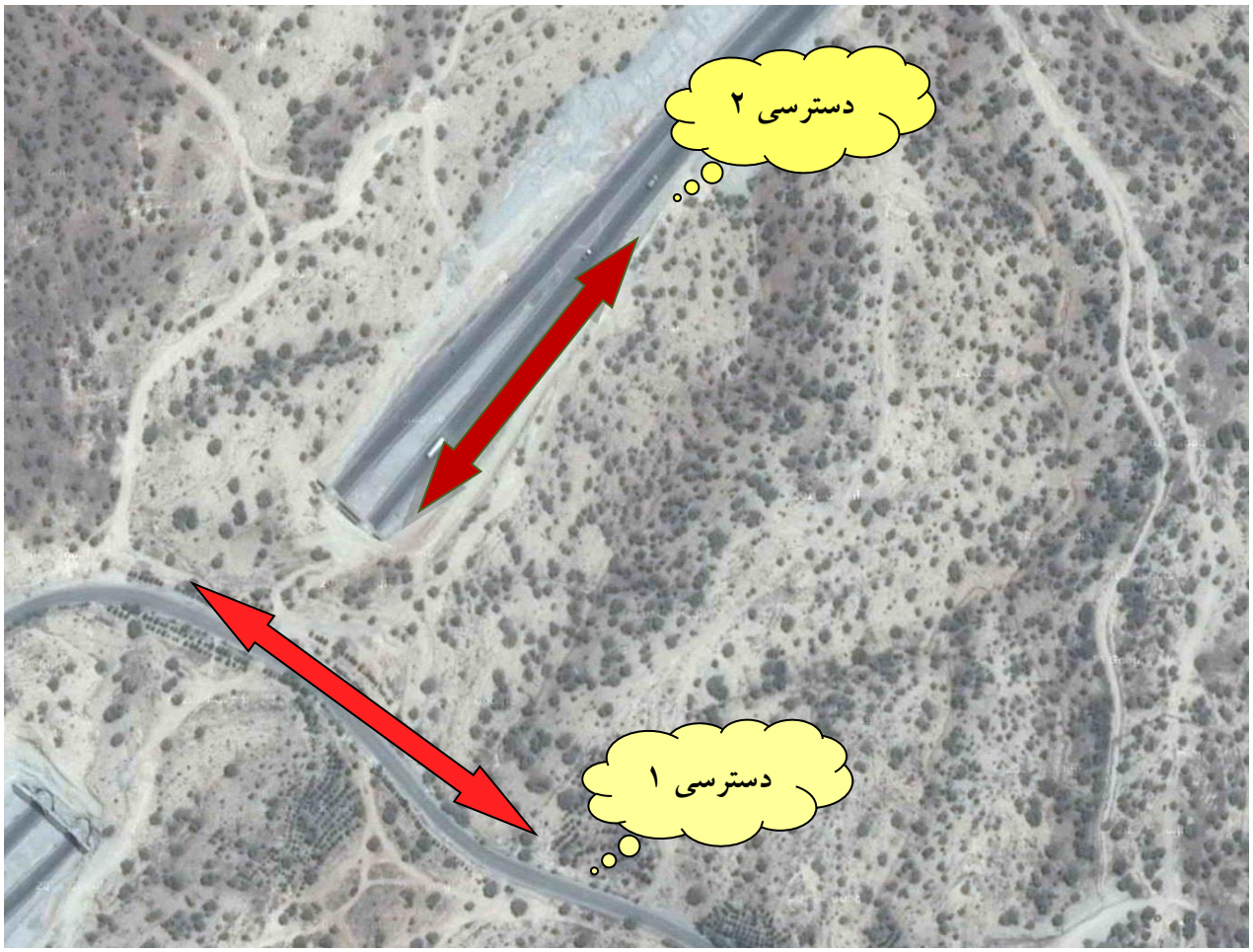


(شکل۴-۷)

٤-۷دسترسی به سایت

به علت نزدیکی سایت به مرکز شهر وفراهم بودن سرویس دهی سواره شهری در کمترین زمان انجام می شود .نکته دیگر قابل ذکر آن است که کمربندی که سایت درآن واقع شده است مسیر رفت وآمد مسافران

به شهرهای همجوار ایلام می باشد وهمچنین همجواری با مکانهای همچون پارک کوثر و شهربازی چغاسبز وتپه نورالشهدا عاملی شده که به طور طبیعی هم در دید مردم بومی وهم مسافران باشد . ، همچنین دسترسی به سایت آسان باشد.



(شکل ۴-۸)

۴-۷-۱دسترسی شماره ۱به سایت

دسترسی اصلی به سایت می باشد که از خیابان اصلی صورت میگیرد.

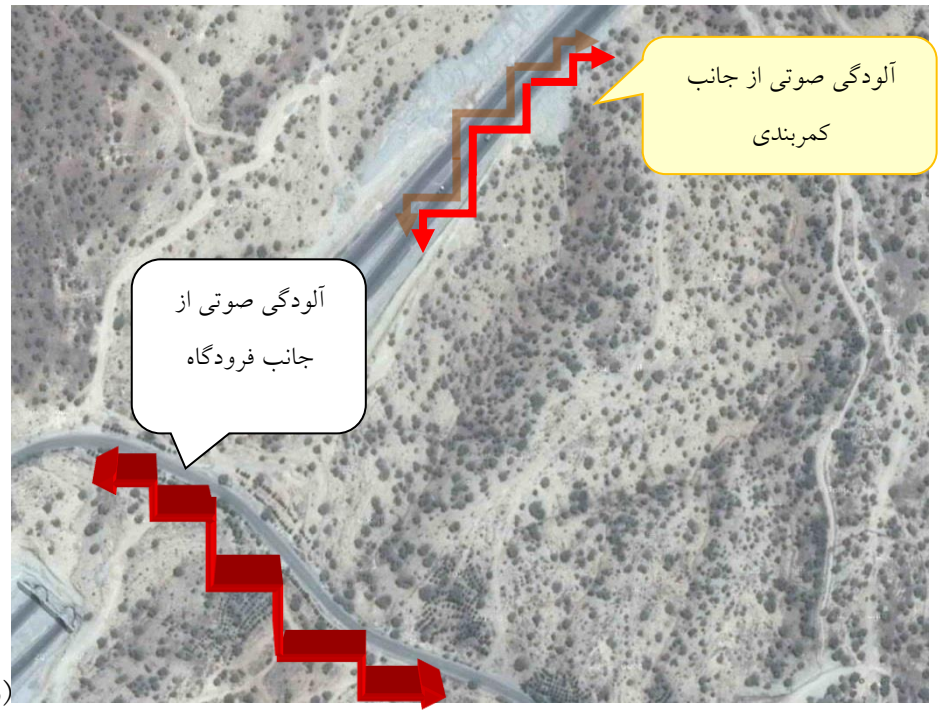
(شکل ٤-٩)

۴-۷-۲دسترسی شماره ۲به سایت

دومین دسترسی فرعی می باشد که از سمت پایین سایت است برای دسترسی به سایت از این قسمت باید با طراحی پله از سمت کمربندی به داخل سایت منظور شود.

(شکل ٤-١٠)

۴-۸آلودگی صوتی



(شکل ۴-۱۱)

۴-۹همجواریهای سایت

ازمهمترین استعدادهای سایت می توان به عوامل طبیعی وغیر طبیعی آن اشاره کرده.
عوامل طبیعی مانند وجود کوه های همجوار و درختان بلوط وکاج در کنار سایت که بهترین مزیت را به آن داده است که می توان به جرات گفت ازمهمترین عواملی است که توانسته مردم ومسافران را در روزهای از سال به طرف خود بکشاندو با دارابودن آب وشرایط اقلیمی مناسب از سرسبزی وخرمی اطراف خود محافظت نمایید.

(شکل ۴-۱۲)

۴-۹-۱همجواری با پارک چغاسبز و کوثر

یکی دیگر ازعوامل طبیعی دیگر مهم این سایت،همجواری با پارک کوثر و شهربازی چغاسبز می باشدکه به شهر جلوه ای خاص داده است باقدمتی زیاد وطراوتی خاص خود،می توان شاهد حضور مردم برای بازدید،تفریح باشد که همین خصوصیت باعث جمع شدن مردم می شودکه میتوان با طراحی وایده های خوب برای سایت ، باعث افزایش بازدید کنندگان به داخل موزه شود.

(شکل۴-۱۳)

(شکل۴-۱۴)

این پارک ازمکانهای پربازدید مردم است که به علت داشتن فضای مناسب برای تفریح وهمچنین دید مناسب به علت ارتفاعی که نسبت به برخی از نقاط شهر را دارد به مکانی مناسب برای بازدید در اکثر روزهای سال تبدیل شده. همچنین می توانیم شاهد آن باشیم که در ماههای از سال که مسافران قصد گذر از شهر را دارند حداقل یک شبی را دراین محل برای جای برای اسکان خود انتخاب می کنند.

(شکل ۴-۱۵)

(شکل ۴-۱۶)

از دیگر مزیت های این محل به جز طراحی معماری منظر آن ،برپایی نمایشگاهای فصلی وسالانه در این محل است.

(شکل ۴-۱۷)

(شکل ۴-۱۸)

۴-۹-۲همجواری با تپه نورالشهدا

(شکل۴-۱۹)

۴-۹-۳همجواری با دهکده المپیک

ازعوامل مصنوعی که در همجواری سایت قرارگرفته است ورزشگاه وسالن های چند منظوره ورزشی است که تعدادی زیادی از علاقمندان به ورزش را درشهرستان به خود جذب کرده است .همچنین به علت برگزاری مسابقات ورزشی ،سطح شهر ،استان وحتی کشوری میتواند شاهد وپذیرای زیادی از مردم چه بومی وغیر بومی برای شرکت در مسابقات وتماشایی آن باشیم که این مهم امکان دارد که ورزشکاران و تماشاچیان را مشتاق دیدن موزه نماید.

(شکل ۴-۲۰)

۴-۱۰دید و منظر از سایت به اطراف

دید ومنظر از بارزترین ویژگی های سایت به اطراف است نقاط نشان داده شده در(شکل) دارای دیدهای بسیار زیبایی ازسایت به اطراف ان می باشند و به همین دلیل بسیار به جاست که در طراحی مدنظرگرفته شوند..

(شکل ۴-۲۱)

(شکل ٤-۲۲)

خوشبختانه به علت اینکه منطقه موردنظر طراحی از مکانهای است که می توان جمع کننده مردم دراکثر روزها سال شاهد حضور زیادی از مردم برای دید وبازدید وگردش وهمچنین یکی از مسیرهای ارتباطی به شهرهای همجوار می باشد ،با این وجود واین شرایط شهرداری در حال بزرگ تر کردن خیابان اصلی در قسمت نزدیک سایت می باشد

(شکل٤-٢٣)

٤-١١آلترناتیوهای طراحی

برای شروع طراحی باید جای هرعملکرد را متناسب با آن درسایت مشخص کرده به قسمی که روابط لازم بین عملکرد های مرتبط برقرار باشد. برای این کار عملکردهای کلان سایت مشخص شده که به این صورت می باشد:

- بخش تفریحی و بازی
- رستوران
- محل های تجمع، آبنماها و مراکز سایت
- پارکینگ

در این مرحله برای جانمایی این عملکردها دو آلترناتیو مختلف در نظر گرفته شده و نکات مثبت و منفی هر کدام از انها بررسی شده و در نهایت گزینه بهتر پایه طراحی پروژه خواهد شد.

٤-١١-١آلترناتیو شماره یک

الف- نکات مثبت :

- همجواری با پارک چغاسبز وپارک چغاسبزوکوثروهمچنین تپه نورالشهدا که محل بازدید مسافران می باشد که می تواند تعداد بازدید کنندگان به موزه را افزایش دهد.

-محل عبور مسافران از کنار سایت به شهرهای همجوار واقامت وبازدید از همجواریهای سایت

ب- نکات منفی :

- کم بودن عرض بودن خیابان اصلی نزدیک سایت

۴-۱۱-۲آلترناتیو شماره دو

الف- نکات مثبت :

- نزدیکی سایت به مرکز شهر ودسترسی آسان به آن
- دید زیبا به مناظر اطراف در داخل سایت
- معماری منظرزیبا و چشم نواز درحاشیه کوهها
- فضای وسیع و هموار مناسب برای طراحی
- امکان بهره گیری از نور آفتاب در بخش های از موزه که بسیار مهم می باشد.

ب-نکات منفی:

-سرعت زیاد وسایل نقلیه عمومی منجر به طراحی کند رو می شود.

-مسیر دسترسی از حاشیه و کمربندی شهر.

فصل پنجم

تحلیل جغرافیای ایلام

بخش اول:جغرافیا

۵-۱پیشینه تاریخی منطقه ایلام

ایلام منطقه ایست که از زمانهای بسیار قدیم مهد تمدن و مرکز آبادی بوده و رودخانه سیمره اراضی آن را آبیاری و حاصلخیز نموده است و همواره محل سکونت اقوامی بوده که در اطراف و سواحل رود سیمره گرد آمده و تمدنی عالی ایجاد کرده‌اند.دره سیمره نقش بزرگی را در تاریخ ایلام ایفا می‌کرده، به صورتیکه مهمترین خط ارتباطی بین تمدن کوهها و تمدن جلگه‌های جنوب غرب ایران از اینجا می‌گذشته است.دره سیمره حدود ۴/۰۰۰ تا ۶/۰۰۰ سال قبل بسیار آباد بوده و همچنین بعدها هم در زمان ساسانیان، مراکز جمعیت قابل ملاحظه‌ای در آنجا وجود داشته‌اند. علت گرد آمدن این اقوام در ایلام و لرستان، فراوانی آب و حاصلخیزی زمین بوده که نخستین شرط پیدایش تمدنهای اولیه بوده است.استان ایلام از نظر باستان‌شناسی بسیار غنی بوده و تاکنون در مناطق دره‌شهر، هلیلان، شیروان، آرامو، ایوان‌غرب و دیگر مناطق آثار باستانی از عصر مفرغ، هخامنشیان، اشکانیان و قرون اولیه اسلامی کشف و به ثبت رسیده است. پیدا شدن اشیای گرانبهای مفرغی مربوط به هزاره سوم قبل از میلاد در ایلام نشانگر این نکته استکه اسلاف اقوام لر امروزی که متجاوز از سه هزار سال قبل بر ارتفاعات غربی ایران و دامنه آن حکومت می‌کرده‌اند موفق به کشف و رواج مفرغ در عصر باستان شده بودند و آثار دستی آنان در دل خاکهای ایلام و لرستان مدفون می باشد. این اشیاء صرف نظر از اهمیت باستان‌شناسی از لحاظ هنری نیز دارای ارزش بسیار زیادی هستند.آثار و بناهای تاریخی استان ایلام، بیشتر در مناطقی شامل مهر جانقذق یا سیمره، ماسبندان وموسیان می باشند.

۵-۲تقسیمات سیاسی

آنچنان که از مطالعات در خصوص تقسیمات سیاسی ایلام برمی‌آید و بر اساس تحقیقات دمورگان و دیولافوا، ۸/۰۰۰ سال قبل از میلاد، ایلام (پشت کوه) از ولایات مملکت ایلام محسوب می‌شده و از سال ۶۴۰ قبل از میلاد که دولت هخامنشی روی کار آمد ایلام، لرستان و خوزستان به نام اووج یا سوزیانا (الی مائیس) سومین ایالت از ۳۱ ایالت این سلسله بوده‌اند. در دوره سلوکیان نیز ایلام جزئی از ایالت سوزیانا یکی از ۷۲ ایالت این دوره محسوب می‌گردیده است ایلام در زمان اشکانیان به همراه لرستان یکی از ولایات والی نشین بوده است.طبق اظهار نظر نویسندگان رومی و یونانی زمان ساسانیان ماند استربوان، ایلام جزء استان خوروران از چهار استان تحت فرمان ساسانیان بوده است.مؤلف تاریخ یعقوبی در ذکر استانهای تحت فرمان انوشیروان پسر قباد، پادشاه ساسانی از دو منطقه مهم ایلام به نام ماسبندان و مهر جانقذق که در عهد ساسانیان جزء استان قهستان بوده‌اند نام برده است.برخی از محققین نیز معتقدند که در زمان ساسانیان، ایلام و لرستان جزء سرزمین پهله یا پهلو یعنی استان بزرگی که بعداً اعراب آن را جبال نامیدند بوده است.در زمان تسلط اعراب بر ایران، ایلام و لرستان جزء ایلات جبال یا کوهستان بودند. قسمتهای شمالی این ایالت تحت نظر حکام کرد و مناطق شاپور خواست، سیمره و شیروان که هر یک از آنها ایالتی بودند تحت نظر حکام بغداد و بصره اداره می‌شدند. پس از انقراض ساسانیان تا تشکیل دولت صفویه تقسیمات کشور ایران از جمله استان ایلام دست خوش تغییر و تحول بوده است. در دوره صفویه ندرتاً در ایران تقسیمات کشوری جدیدی صورت گرفت و حکومتهایبعدی مانند افشاریه، زندیه و حتی قاجار بیشتر کار خود را به روال گذشته قرار داده بودند، چنانکه در دوره نادرشاه تقریباً همان ترتیب گذشته حفظ شده بود.

فتحعلی شاه قاجار ایران را به پنج ایالت و چند ولایت کوچک و بزرگ تقسیم کرد که ایلام و لرستان نیز جزء ولایات بودند در دوران ناصرالدین شاه، ایلام و لرستان از ولایتهای ایران به شمار می‌رفتند. پس از استقرار مشروطیت و تصویب قانون تشکل ایالت و ولایت در سال ۱۳۲۵ هجری قمر (۱۲۸۶ هجری شمسی) ایران به چهار ایالت و ولایت تقسیم گردید. ایلام به همراه لرستان نیز جزء ولایتها محسوب یم‌شد. این تقسیمات تا سال ۱۳۱۶ شمسی معتبر بود. در این سال مجلس شورای ملی تقسیمات جدید کشور را

تصویب کرد و دولت اجازه یافت که پس از مطالعات لازم مملکت را بر حسب وسعت و اهمیت به استان، شهرستان و بخش تقسیم کند. این کار عملی و ایران به ۱۰ استان و ۴۹ شهرستان تقسیم شد. در این تقسیم‌بندی منطقه ایلام جزء استان پنجم (کرمانشاهان) محسوب گردید. استان ایلام از سال ۱۳۴۳ تا ۱۳۵۲ شمسی بصورت فرمانداری کل اداره می‌شد و بعد به صورت استان درآمد.

بر اساس تقسیم‌بندی‌ای که توسط وزارت کشور جمهوری اسلامی ایران از مناطق و نواحی مختلف کشور از جمله ایلام شده است این استان دارای ۹ شهرستان و ۱۵ بخش و ۴۱ دهستان گردید.

در حال حاضر شهرستانهای ایلام عبارتند از:

ایلام،سیروان،چرداول،مهران،دهلران،ایوان‌غرب،آبدانان، دره‌شهر،ملکشاهی

بر اساس طرح تفصیلی استان ایلام، مرکز این استان شهر ایلام، وسعت آن ۰۴۵، ۱۹ کیلومتر مربع و جمعیت آن طبق سرشماری سال ۱۳۶۵، تعداد ۳۸۲۰۹۱ نفر اعلام شده است. در آن سال از میان ۹۸۵ واحد (تعداد کل آبادیهای استان ایلام) ۷۱۰ واحد آن دارای سکنه و ۲۷۵ واحد و یا به عبارت دیگر ۳۰٪ آبادیهای استان خالی از سکنه بوده است.

همانطور که از نقشه تفکیک شهرستانهای استان ایلام مشاهده می‌شود؛ در شمال شرقی و شمال غربی استان به ترتیب شهرستانهای سیروان،چرداول،ایوان وایلام، در غرب و جنوب غربی استان شهرستانهای مهران،ملکشاهی و دهلران واقع شده‌اند. شهرستانهای دره‌شهر و آبدانان نیز در شرق و جنوب شرقی استان قرار دارند.

نقشه‌ی تقسیمات سیاسی استان ایلام
استان کرمانشاه
استان لرستان
استان خوزستان
عراق
ایوان
مهران
ایلام
دهلران
موسیان
راهنما
مرز شهرستان
مرز بخش
مرکز استان
مرکز شهرستان
مرکز بخش

(شکل ۵-۱)

۵-۳موقعیت جغرافیایی استان ایلام

استان ایلام با مساحتی بالغ بر ۱۹۰۴۵ کیلومتر مربع بین ۳۱ درجه و ۵۸ دقیقه تا ۲۴ درجه و ۱۵ دقیقه عرض شمالی از خط استوا و ۳۵ درجه و ۲۴ دقیقه تا ۴۸ درجه و ۱۰ دقیقه طول شرقی از نصف‌النهار گرینویچ قرار دارد. این استان از شمال به استان کرمانشاه، از غرب به کشور عراق و از جنوب به قسمتی از استان خوزستان و کشور عراق و از شرق به استان لرستان محدود است. مرز مشترک این استان با کشور عراق ۴۲۵ کیلومتر می‌باشد.

۵-۴ناهمواریها

استان ایلام بجز بخش مرزی آن از لحاظ جغرافیایی در حقیقت جزئی از منطقه وسیع لرستان است که در آن کوه‌ها کلاً متعلق به یک دوران زمین‌شناسی و غالباً از عهد سوم‌اند و بصورت موازی در کنار هم قرار گرفته‌اند.

رشته عمده و اصلی لرستان کبیرکوه است که به موازات ساحل راست رودخانه سیمره دیوار بلندی را تشکیل می‌دهد و در تمام طول خود موجب بالا بودن ارتفاع منطقه ایلام شده است. به طوری که نواحی واقع در شرق و شمال آن پشت کوه (ایلام) نام گرفته است. این رشته کوه، قسمتی از مناطق غربی را از قسمتهای دیگر جدا می‌کند و ارتباط شهرهای تابع را با مرکز استان دچار مشکل می نماید.

۵-۵مشخصات اقلیمی و آب و هوایی استان ایلام

استان ایلام از لحاظ اقلیمی جزو مناطق گرم ایران است. اما عامل ارتفاع نقش مهمی در تنظیم وضع اقلیمی و درجه حرارت محلی دارد. ویژگی یک چنین منطقه آب و هوایی اختلاف زیاد درجه حرارت شب و روز بین کوه و دشت و همچنین وجود مه در زمستان و بهار و شفافیت اتسمفر در تمامی تابستان می‌باشد.آب و هوای این منطقه در نقاط مختلف به علت پستی و بلندی زیاد متنوع و متغیر است. نقاط مرتفع و کوهستانی کبیرکوه سردسیر و حداقل درجه حرارت به ۱۴ درجه زیر صفر می‌رسد.در مناطق کم ارتفاع غرب و جنوب

غربی که دشتهای گرمسیر مهران، دهلران و دشت عباس را در بر می‌گیرد و ارتفاع آن کمتر از ۳۰۰ متر از سطح دریا می‌باشد، هوا نسبتاً گرم است که گاهی به عنوان گرمترین نقاط کشور یاد می‌گردد. در تابستان بادهای خشک و سوزان جنوب غربی که از عربستان می‌وزد، هوا را به شدت گرم می‌کند و حداکثر درجه حرارت به بیش از ۴۶ درجه بالای صفر می‌رسد، ولی در زمستان هوا معتدل است.در مناطق میانی که شامل ارتفاعات دینارکوه است، آب و هوا متنوع گرم و معتدل می‌باشد و حداقل درجه حرارت در زمستان به صفر می رسد. به هنگام گرمای تابستان مردم ناگزیر به مناطق کوهستانی و دره‌ای واقع بین دو چین خوردگی مهم کبیرکوه و انجیرکوه پناه برده و به هنگام سرمای زمستان روانه مناطق مشرف به بین‌النهرین می‌شوند.بارانهای بهاری ایلام بسیار شدید است و به محض بارندگی، جویبارها تبدیل به رودهای بزرگی شده، درختهای عظیم را از ریشه کنده و به جلگه می‌آورند. بارانهای تابستانی نیز چندان کم نیست. اما در ارتفاعات هر زمستان باید انتظار برف را داشت. هوای سر تا سر ایلام با وجود کوهستانی بودن منطقه در زمستان مه‌آلود و در تابستان بر اثر گرمای شدید دشت و سوختن علفها و وزش بادها از دشت به کوه غبارآلود است. لذا می‌توان گفت رویهم رفته در بخش کوهستانی هشت ماه و در بخش تپه کوهی و دشتها سه الی چهار ماه هوایی خوش وجود دارد.میزان بارندگی در مناطق شمال و شمال شرقی حدود ۲۵۰ میلیمتر می‌باشد که در مقایسه با متوسط نزولات آسمانی کشور جزء مناطق نسبتاً پر باران است.وجود جنگل که قسمت اعظم منطقه را در بر گرفته باعث اعتدال آب و هوا در منطقه است.

۵-۵-۱پوشش گیاهی استان ایلام

پوشش گیاهی منطقه ایلام که تحت تاثیر دو عامل مهم اقلیمی (طول مدت گرما و رطوبت موجود در هوا) قرار می‌گیرند، به سه دسته کلی زیر تقسیم می‌شوند که نوع غالب و مشخص گیاهی این منطقه را تشکیل می‌دهند.

۵-۵-۱-۱جنگلها، درختچه‌ها و درختان

اقلیم گرم و مرطوب استان ایلام، پوشش گیاهی و جنگل قابل ملاحظه‌ای را بوجود آورده است.

ایلام جزء مناطق جنگلی ایران است و این جنگلها نیمه انبوه و درختان آن در ارتفاع بین ۲۰۰ تا ۵۰۰ متری بیشتر از نوع بلوط و در ارتفاع پایین‌تر انار، انجیر وحشی، آقاقیا و حتی مو است. در ارتفاعات کوچک و بزرگ گروه افرا، بلوط و بالای جنگلها انواع گیاهان از خانواده گندمیان دیده می‌شوند.شکوه جنگلها در دامنه‌ها و بدنه تند شیب کوهها منظره بدیعی در زمستان و بهار به این منطقه می‌بخشد که جنبه توریستی آن فوق‌العاده بوده و می‌تواند مورد بهره‌برداری جدی قرار گیرد.در مجموع حدود ۱،۷۰۰،۰۰۰ هکتار از اراضی استان ایلام پوشیده از جنگل و مراتع است که از این مقدار ۵۰۰،۰۰۰ هکتار آن جنگل و مرتع مشجر، و بقیه آن مراتع غیر مشجر است.

جنگلها و درختچه‌ها و درختان ایلام عبارتند از:

بلوط، بنه و بادام، درختان و درختچه‌های چنار، سنجد، گلابی، محلب، کیکم دیو، آلبالو، پده و کناره.

۵-۵-۱-۲ گیاهان طبی

در استان ایلام و اقسام گیاهان طبی از قبیل گیاهان رنگی، طبی، و صمغی یافت می‌شود.

۵-۵-۱-۳ مراتع و چراگاهها

نواحی غرب ایران از جمله منطقه ایلام و لرستان از نظر پوشش گیاهی بعد از مناطق ساحلی دریای خزر قرار دارند و برخی از مراتع مهم ایران در این نواحی واقع شده است.استان ایلام دارای مرتع گرمسیری بدون برف و سرمای زیاد است ولی کوههای مرتفع آن چراگاههای تابستانی گوسفندان ایلام را تشکیل می‌دهند، از این رو یکی از مراکز مهم گله‌داری کشور است.

۵-۶سوانح طبیعی

علاوه بر جنگها و غارتگریهایی که از قدیم در سرزمین ایلام اتفاق افتاده است، حوادث و سوانحی در این ناحیه رخ داده است.

مسعودی می‌نویسد:

«در دیماه ۳۳۴ هجری قمری در سیمره زلزله‌ای پدید آمد و آن شهر را ویران کرد».

مولف احسن التفاهیم، تاریخ وقوع زلزله را سال ۲۵۸ هجری ذکر کرده می‌نویسد:

«در سیمره صدای عظیمی بلند شد و همان روز صدای عظیم تری شنیده شد و زلزله شهر را تکان داد و بیشتر شهر خراب شد.» (تلفات این زلزله را بیست هزار نفر نوشته‌اند)

مورگان باستان‌شناس فرانسوی درباره علت ویرانی سیمره می‌گوید:

«سکه‌های یافت شده از جمله سکه‌های خسرو سوم و از جانشینان او می‌باشند و در اینجا (شهر سیمره) مسکوکات عربی یافت نمی‌شد و دلیل آن این است که به هنگام فتح و اشغال، این سکه‌ها توسط ساکنان به جای مانده و ساکنان بوقت ترک محل، شهر را آتش زده یا آنکه سپاهیان به محض ورود به منطقه، آنرا ویران ساخته‌اند».

راوینسون در سفرنامه خود می‌گوید:

«سیمره در اثر زلزله هولناکی که در سال ۲۵۸ هجری قمری اتفاق افتاد ویران گردید و بیش از بیست هزار تن از اهالی آن کشته شدند».

شهر ایلام در منطقه بزرگ زلزله خیز قرار دارد. در عین حال بر اساس مدارک و گمانه‌های موجود در دهه‌های اخیر، تاکنون از کانونهای زلزله خیز به دور بوده است. با این حال زلزله‌های ثبت شده از سال ۱۹۰۰ میلادی تاکنون نشان می‌دهد که بزرگی این زلزله بین ۵/۵ و ۶ ریشتر است که قادر به اعمال شدتی معادل ۷ مرکالی و شتابی هم عرض ۱۳٪ شتاب ثقل در حادثه می‌باشند.

با توجه به برآوردی که برای دوره برگشت قطعه سایز موتکتونیکی که شهر ایلام را نیز در بر می‌گیرد انجام گرفته است (احمدی و نوروزی) برای زلزله‌هایی با بزرگی ۶ و ۶/۵ و ۷ ریشتر زمان برگشتی برابر ۸، ۲۶ و ۷۸ سال تخمین زده می‌شود. در سطح منطقه گسلهایی کوچک و خطواره‌ای مشاهده می‌شوند که وجود این خطواره‌ها احتمالاً در وقوع زلزله‌های محلی قابل تأمل است.با این وجود در منطقه ایلام گسلهای عمده‌ای

مشاهده نمی‌شوند. هر چند که با وجود گسلهایی چون گسل مروارید در شمال شرقی شهر کرمانشاه و گسلهای پیرانشهر در شمال غربی مریوان و گسل نفت‌شهر در منطقه نفت‌شهر و ادامه گسل زاگرس در شمال شرقی منطقه، از نظر بیان موقعیت منطقه ایلام قابل ذکر است.با توجه به این امر که نیروها یا ارتعاشات ناشی از زلزله از طریق خاک زیر ساختمان منتقل می‌گردد، پیشنهاد می‌شود در محاسبات مربوط به سازه ساختمانها مقاومت خاک و تحمل زمین و اصول فنی و اجرایی پی‌سازی و کرسی‌چینی و چگونگی اتصال صحیح پی به دیوارها و پوششها رعایت گردد.

مشخصات زلزله‌های به وقوع پیوسته در استان ایلام

تاریخ	ساعت	طول و عرض جغرافیایی	شدت زلزله (ریشتر)	محل وقوع زلزله
۱۹۱۷/۰۷/۱۵	۱۷/۴۸	۳۳/-۴۶۵/۵ ۳۳/۰-۴۷/۰	-	۵۰ کیلومتری جنوب شرقی ایلام
۱۹۳۲/۰۱/۲۲	۰۴/۱۷	۳۳/-۴۶۵/۵ ۳۳/۴-۳۷/۳	۶/۵	۳۰ کیلومتری شهر پهله
۱۹۳۶/۰۸/۲۸	۱۹/۵۰	۳۳/۴-۳۷/۳ ۳۳/۶-۴۶/۲	-	۵۰ کیلومتری جنوب شرقی ایلام
۱۹۴۱/۰۸/۲۸	۱۸/۳۵	۳۳/۶-۴۶/۰ ۳۳/۶-۴۶/۹	-	۸۰ کیلومتری شمال دره‌شهر
۱۹۴۵/۰۳/۱۲	۰۱/۳۸		-	۸۰ کیلومتری شمال دره‌شهر
۱۹۵۸/۱۰/۲۳	۱۵/۴۳		۵/۱	۴۰ کیلومتری غرب شهر ایلام
۱۹۶۲/۱۰/۲۵	۲۱/۴۹		-	۴۰ کیلومتری غرب صالح آباد
۱۹۶۷/۱۲/۱۸	۲۲/۴۹		-	۳۰ کیلومتری شمال سومار

جدول(۵-۱)

۵-۷موقعیت جغرافیایی و شرایط آب و هوایی

شهر ایلام با ارتفاع ۱۳۱۹ متر از سطح دریای آزاد، عرض جغرافیایی ۳۳ درجه و ۳۸ دقیقه و طول جغرافیایی ۴۶ درجه و ۲۶ دقیقه در غرب کشور و در دامنه‌های جنوب غربی رشته کوه زاگرس واقع شده است.در نقشه پهنه‌بندی اقلیمی مسکن و محیط‌های مسکونی، ایلام در گروه ۲ اقلیمی و در زیر گروه نسبتاً سرد معتدل واقع شده است که از ویژگیهای اقلیمی آن نسبتاً سرد بودن هوا در زمستان و معتدل بودن آن در تابستان است. بنا به تعریف در شرایط نسبتاً سرد، علی الرغم آنکه در شبهای زمستان برای گرم نگه داشتن فضاهای داخلی، استفاده از وسایل گرم کننده ضروری است اما در روزهای فصل زمستان و حتی در روزهای سردترین ماه سال، امکان گرمایش خورشیدی وجود دارد. شرایط معتدل تابستانی این اقلیم امکان آن را فراهم می‌سازد که با استفاده از عملکرد حرارتی مصالح ساختمانی سنگین، فضاهای داخلی را در این فصل بطور طبیعی در حد آسایش خنک نگه داشت.

شهر ایلام دارای ایستگاه هواشناسی از نوع کلیماتولژی است و در این گزارش بمنظور بررسی دقیق شرایط آب و هوایی ایلام از معدل ۱۲ ساله آمار آب و هوایی این ایستگاه استفاده شده است.

no:32Station name :ilam

Latitude:33 38

Longitude:46 26

Neight (M):1319

Station type:climatological

جدول (۵-۲)

Tears 1966 67 68 69 70 71 75 76 77 78 81 82

	jan	feb	mar	apr	may	Jun	jul	aug	Sep	oct	nov	Dec	Year
T max	10.2	10.7	15.4	19.8	26.3	32.8	35.7	35.1	32.0	24.8	17.1	12.0	22.7
T min	0.1	0.4	3.5	7.7	12.6	16.7	19.5	16.3	15.8	10.8	5.3	1.4	9.4
T ava	5.2	5.5	9.4	13.8	19.5	24.8	27.6	27.2	23.9	17.8	11.2	6.7	16.0
T rng	10.1	10.3	11.9	12.1	13.7	16.1	16.2	15.8	16.2	14.0	11.8	10.6	13.2
(RH(max	74.0	74.0	66.0	57.0	54.3	43.0	40.0	40.0	42.0	53.0	62.0	70.0	56.3
(RH(min	56.0	55.0	45.0	44.0	34.0	25.0	22.0	24.0	24.0	31.0	43.0	52.0	37.9
Rine(mm (	118.4	118.6	111.6	83.1	37.9	0.9	0.9	0.0	0.1	31.0	84.4	87.0	674.2

۵-۷-۱دما و رطوبت هوا

براساس معدل ۱۲ ساله آمار ایستگاه کلیماتولژی ایلام، دمای هوا در سردترین ساعات از سردترین ماه سال ۰/۱ و در گرمترین ساعات این ماه ۱۰/۲ درجه سلسیوس بوده است. همانطور که ملاحظه می‌شود، حتی در سردترین ماه سال، بطور متوسط دمای هوا به زیر صفر نمی‌رسد. در طول این دوره آمارگیری، پایین‌ترین متوسط حداقل دمای هوا ۳- درجه و بالاترین متوسط دما ۳۹ درجه سلسیوس گزارش شده است.در نمودار، منحنی تغییرات متوسط حداقل و متوسط حداکثر دمای هوا در طول ماههای مختلف سال نشان داده شده است. همانطور که ملاحظه می‌شود، حتی در سردترین ماههای سال (فصل زمستان) متوسط حداکثر دمای هوا بالاتر از ۱۰ درجه سلسیوس بوده است. بنابراین، در طول روزهای زمستان، مشکلی از نظر برودت وجود ندارد. در تابستان هوا به مرور گرمتر می‌شود و در گرمترین ماه سال به ۳۵/۷ درجه سلسیوس می‌رسد. در هر سه ماه فصل تابستان، متوسط حداکثر دمای هوا بالاتر از ۳۲ و متوسط حداقل آن بالاتر از ۱۶ درجه سلسیوس است. در طول این ماهها رطوبت هوا نیز کاهش می‌یابد و در گرمترین ساعات از روزهای این سه ماه به ۲۲٪ درصد می‌رسد. با توجه به دمای هوا در این ساعات میزان رطوبت موجود در هوا پایدار نیست و به همین دلیل هوای ایلام در تابستان خشک نیست. بالا نبودن رطوبت هوا و شفاف بودن آن در شبها، به سرعت باعث کاهش دمای هوا می‌گردد، به طوری که در گرمترین ماه سال (مرداد)، نوسان روزانه دمای هوا به بیش از ۱۶ درجه سلسیوس می‌رسد.

سال	فروردین	اردیبهشت	خرداد	تیر	مرداد	شهریور	مهر	آبان	آذر	دی	بهمن	اسفند
1375	12	19.2	25.1	29.3	31.0	26.9	20.8	14.3	9.9	8.5	2.9	5.4
1376	10	19.0	25.5	28.3	28.9	26.2	21.5	13.0	7.8	2.9	4.6	6.8
1377	14	18.6	25.8	29.6	31.7	27.9	21.7	16.0	13.6	8.4	7.1	8.9
1378	13	20.6	27.2	28.7	30.8	27.0	22.5	14.2	9.3	6.5	4.7	7.3
1379	16	19.9	25.1	29.9	31.4	26.1	19.9	13.3	7.8	7.3	5.1	9.7
1380	14	19.3	25.4	28.7	32.2	26.6	22.5	14.4	9.0	6.7	6.0	10.9
1381	12	18.0	25.0	29.0	29.4	26.7	23.7	14.8	7.1	4.4	5.1	7.6
1382	13	17.8	23.4	27.3	28.6	24.9	21.4	13.5	7.7	5.8	6.2	10.8
1383	12	17.0	23.5	27.8	28.0	25.9	22.4	14.7	4.7	5.1	2.5	8.2
1384	13	18.8	23.8	27.8	29.1	24.7	20.1	11.8	12.0	4.3	4.9	9.7
1385	13	18.6	25.5	27.8	29.4	26.0	20.5	12.1	5.2	2.1	5.2	7.2
1386	11	18.5	25.4	27.2	28.9	27.2	21.2	15.1	7.2	1.2	3.4	9.6
1387	16	19.2	24.5	28.2	29.9	27.3	20.6	12.2	7.0	4.2	6.8	8.4
1388	11	18.3	24.8	24.2	24.2	21.0	16.0	8.9	3.9			

جدول(۵-۳)

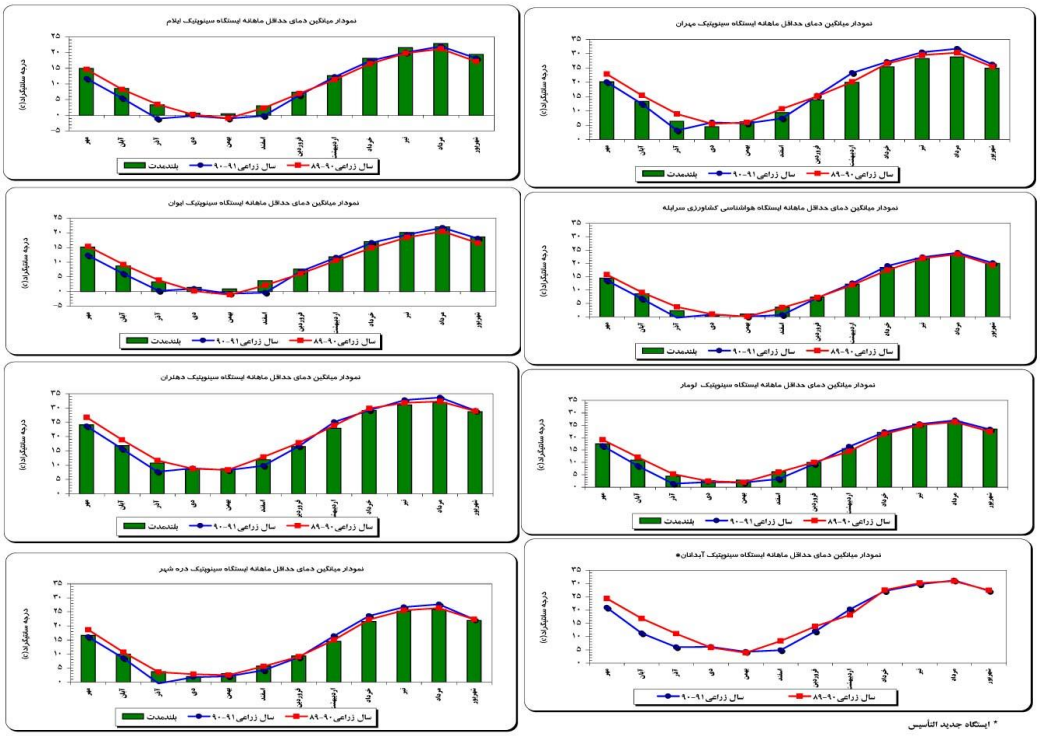
سال	فروردین	اردیبهشت	خرداد	تیر	مرداد	شهریور	مهر	آبان	آذر	دی	بهمن	اسفند
1375	58	41	24	19	18	22	30	37	58	59	54	62
1376	57	36	22	19	15	22	38	62	67	70	69	61
1377	49	40	25	18	17	21	25	33	31	59	56	55
1378	43	28	17	20	19	20	23	45	50	53	59	38
1379	38	29	19	16	15	19	34	49	66	54	59	56
1380	50	34	27	19	22	21	25	40	58	64	54	44
1381	60	37	26	20	20	19	23	48	67	61	65	56
1382	48	32	27	20	19	23	29	49	66	69	65	44
1383	46	47	28	24	21	22	25	53	61	62	63	65
1384	45	43	28	24	24	23	32	49	42	66	72	44
1385	56	49	26	27	24	22	40	67	60	66	67	62
1386	59	48	25	24	22	20	27	38	69	63	66	47
1387	36	32	21	21	22	29	34	61	54	54	60	53
1388	55	38	23	16	15	21	20	48	52			

جدول(۵-۴)

آمار مربوط به :تبخیر ماهانه شهر ایلام از سال 1375 تا سال1388

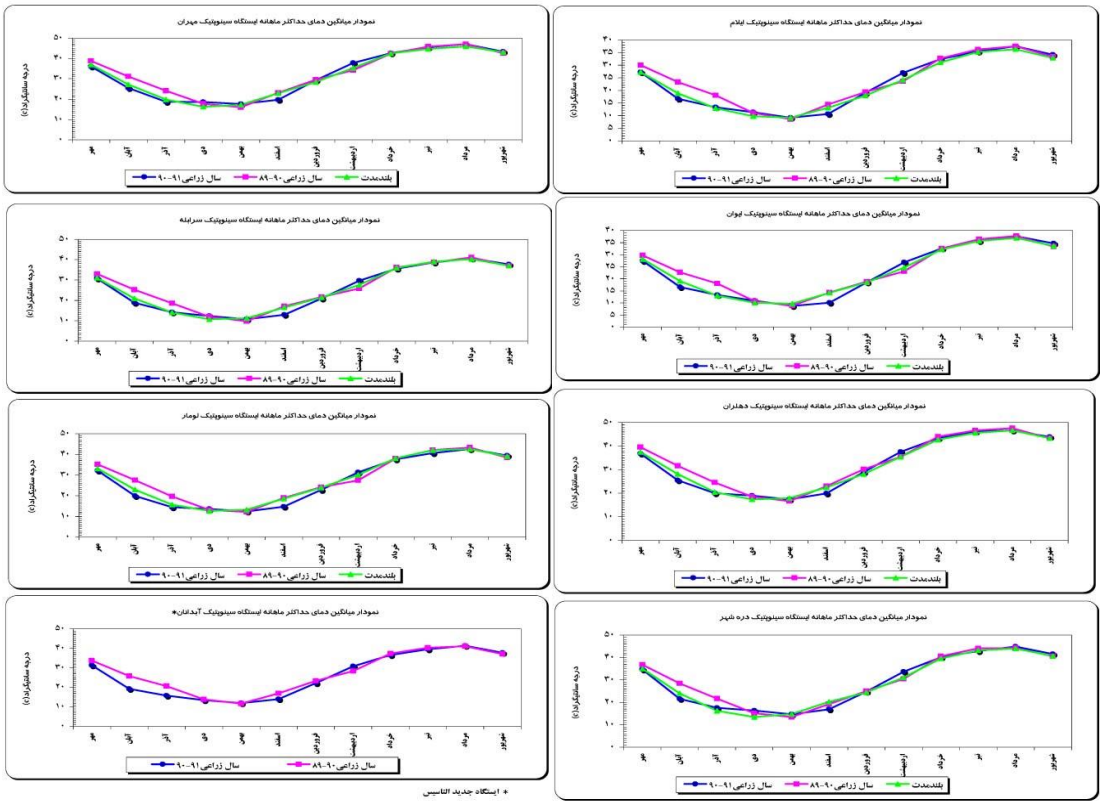
سال	فروردین	اردیبهشت	خرداد	تیر	مرداد	شهریور	مهر	آبان	آذر	دی	بهمن	اسفند
1375	54	198.7	315.1	367.5	388.5	326.7	220.8	127.2	53.4	31.6	0.0	0.0
1376	54	193.4	255.6	326.8	353.2	202.1	178.4	53.1	29.2	0.0	0.0	0.0
1377	75	176.1	255.8	307.6	302.3	303.5	198.3	121.9	92.8	43.6	0.0	0.0
1378	105	228.7	371.0	382.7	378.4	350.3	212.1	102.7	14.1	0.0	0.0	0.0
1379	92	226.6	331.3	413.2	426.0	329.1	193.6	86.8	37.6	8.7	0.0	0.0
1380	95	195.1	321.3	347.4	372.4	311.6	201.8	89.9	0.0	0.0	0.0	0.0
1381	53	192.5	292.9	332.7	338.7	282.9	208.2	93.3	17.0	0.0	0.0	0.0
1382	117	227.7	337.9	435.9	408.9	362.2	253.8	109.1	0.0	0.0	0.0	0.0
1383	71	200.0	349.3	424.2	388.5	363.3	250.5	144.2	6.8	0.0	0.0	0.0
1384	112	221.9	322.7	383.4	375.2	343.2	217.6	87.3	14.3	0.0	0.0	0.0
1385	90	185.5	349.4	412.0	352.5	285.5	153.3	67.2	6.2	0.0	0.0	0.0
1386	51	138.8	290.8	353.1	356.6	358.4	199.6	128.7	7.5			
1387	120	238.8	392.1	423.3	470.0	340.1	220.6	102.4	31.4	0.0	0.0	0.0
1388	0	0.0	0.0	429.0	425.7	338.0	187.9	89.2	44.5			

جدول(۵-۵)



* ایستگاه جدید التأسیس

نمودار(۵-۱)

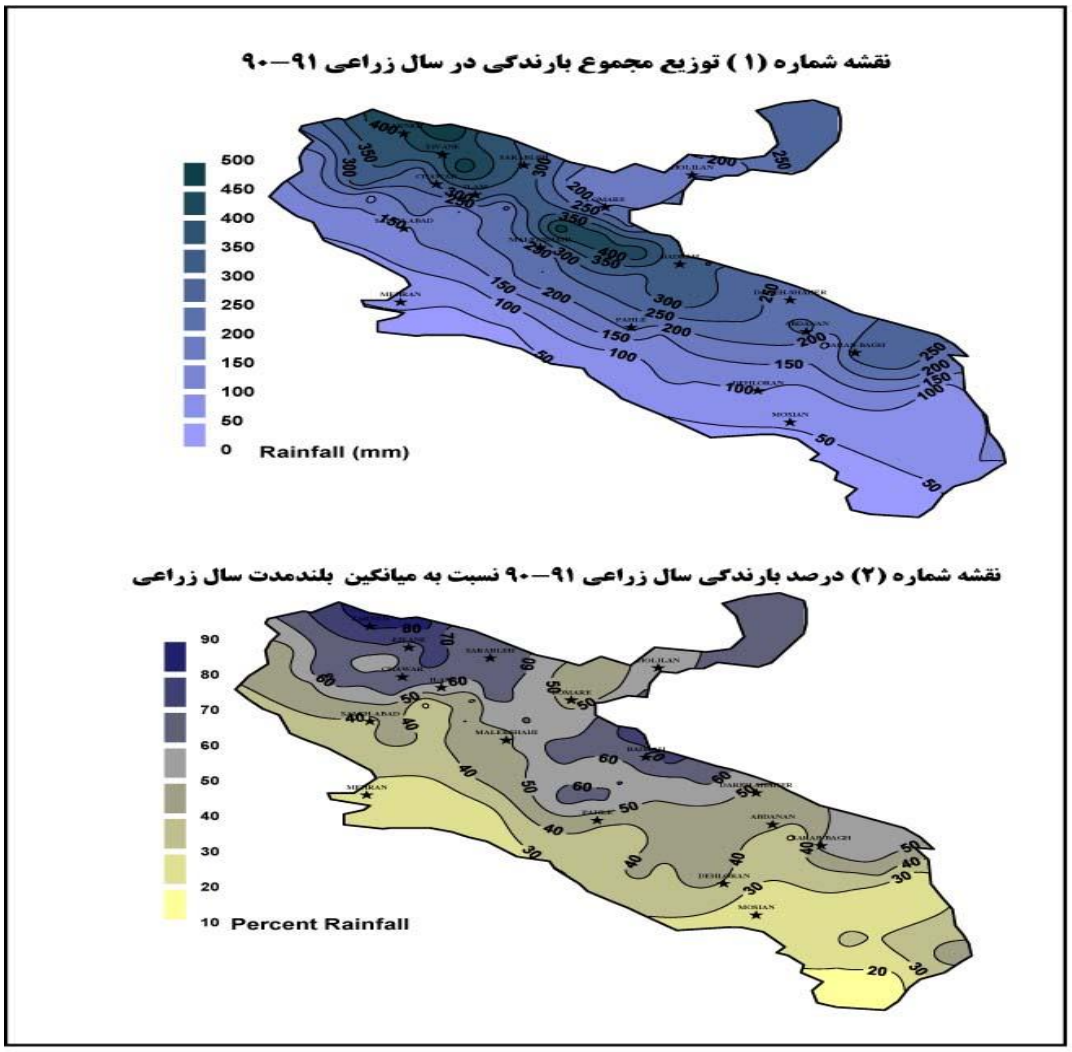


نمودار(۵-۱)

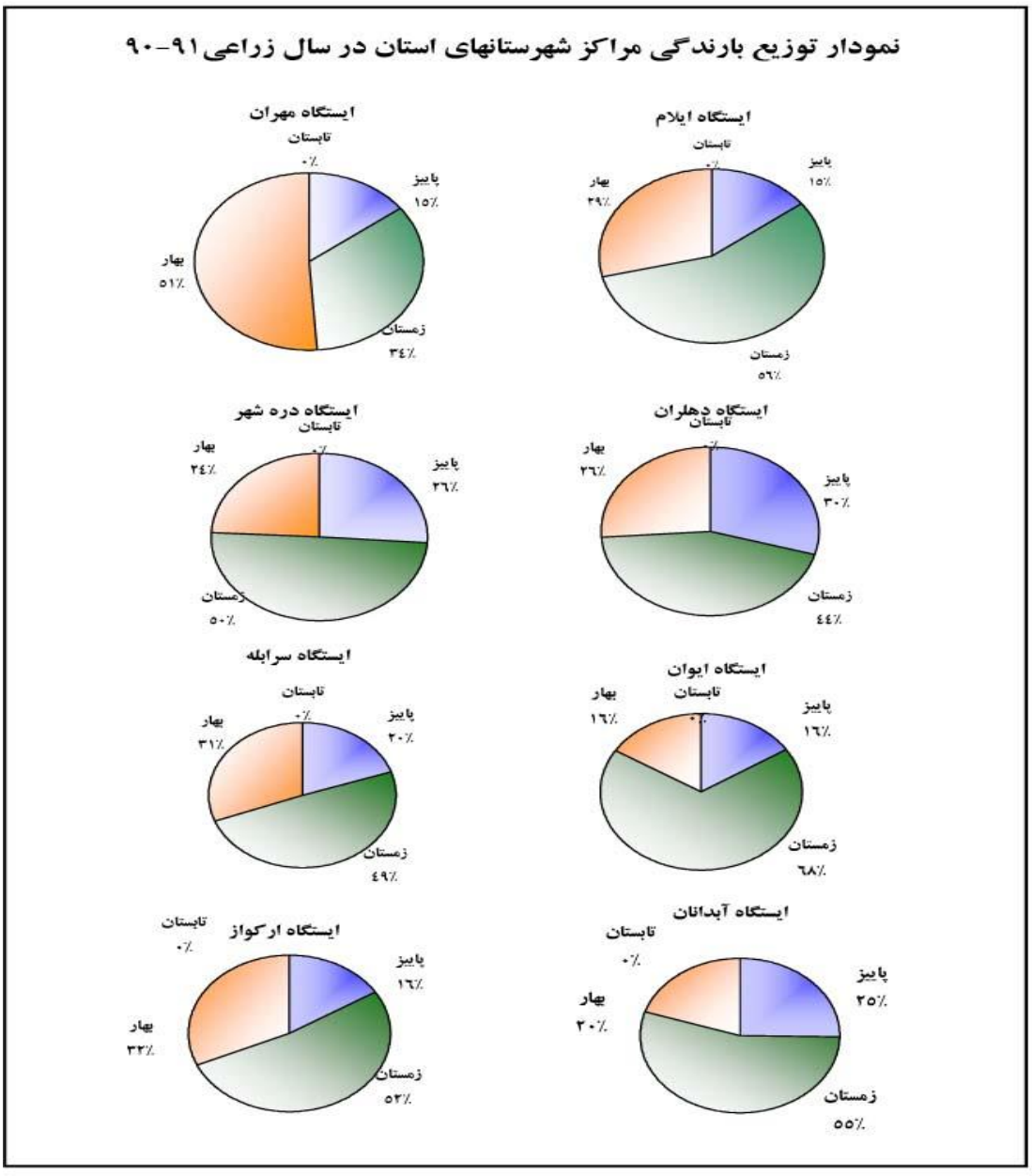
۵-۷-۲بارندگی

پس از سواحل شمالی، مناطق مرتفع شمال غربی و غرب، از مناطق پر باران کشور محسوب می‌شوند. همانطور که در جدول قابل مشاهده است، که مقدار سالانه بارندگی در ایلام ۶۷۴/۲ میلیمتر است. مقایسه تغییرات سالانه بارندگی در ایلام نشان می‌دهد که گرچه مقدار سالانه بارندگی در طی سالهای متفاوت متغیر است، اما به طور کلی در تمام سالهای این دوره آمارگیری مقدار سالانه، قابل توجه بوده است. در طول این دوره ۱۲ ساله سال ۱۹۷۸ با کل بارندگی ۴۲۷/۵ میلیمتر خشکترین و سال ۱۹۶۷ با ۱۱۰۷ میلیمتر پر بارانترین سال بوده است. علاوه بر تغییرات سالانه، میزان بارندگی در طی فصلهای مختلف نیز متفاوت است. همانطور که در نمودار قابل مشاهده است عمده‌ترین مقدار سالانه بارندگی در ایلام در فصل زمستان و بهار صورت می‌گیرد و در طی دوره (اول دی الی اول فروردین) با بارندگی ۱۱۱ الی ۱۱۸ میلیمتر پر باران‌ترین ماههای سال بشمار می‌روند. در فصلهای پاییز و تابستان مقدار باراندگی به ترتیب به حداقل خود

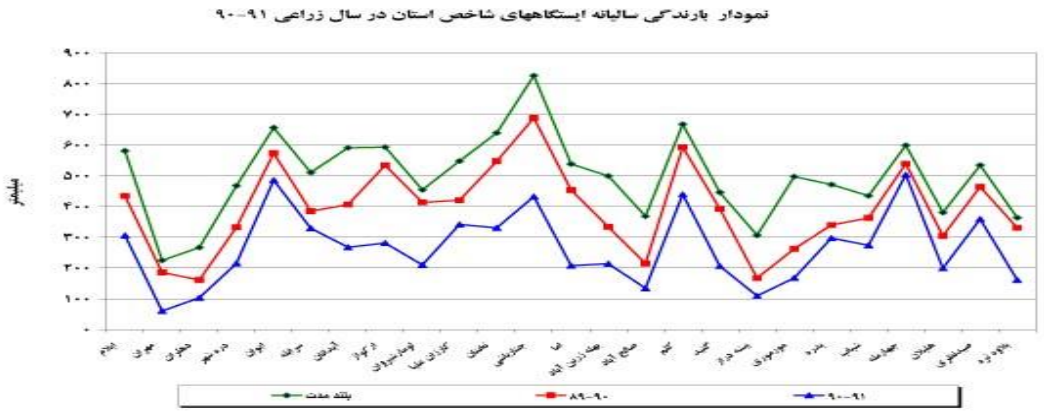
می‌رسد. در این میان ماههای خرداد الی شهریور تقریباً بدون بارندگی، خشکترین ماههای سال محسوب می‌شوند. در ایلام مقدار حداکثر بارندگی انجام شده در طی یک روز نیز بسیار زیاد است، همانطور که در جدول (۱) مشخص شده است، بر اساس آمار ۱۲ ساله در یک روز ۱۱۳ میلیمتر بوده است.



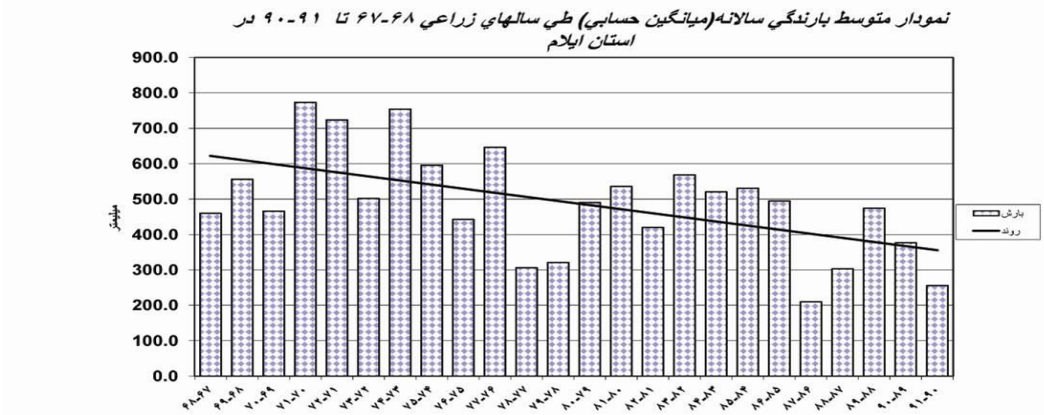
(شکل ۵-۲)


نمودار توزیع بارندگی مراکز شهرستانهای استان در سال زراعی۹۱-۹۰
ایستگاه مهران
تابستان ۰٪
پاییز ۱۵٪
بهار ۵۱٪
زمستان ۳۴٪
ایستگاه ایلام
تابستان ۰٪
پاییز ۱۵٪
بهار ۲۹٪
زمستان ۵۶٪
ایستگاه دره شهر
تابستان ۰٪
بهار ۲۴٪
پاییز ۲۶٪
زمستان ۵۰٪
ایستگاه دهلران
تابستان ۰٪
بهار ۲۶٪
پاییز ۳۰٪
زمستان ۴۴٪
ایستگاه سرابله
تابستان ۰٪
بهار ۳۱٪
پاییز ۲۰٪
زمستان ۴۹٪
ایستگاه ایوان
تابستان ۰٪
بهار ۱۶٪
پاییز ۱۶٪
زمستان ۶۸٪
ایستگاه ارکواز
تابستان ۰٪
پاییز ۱۶٪
بهار ۳۲٪
زمستان ۵۲٪
ایستگاه آبدانان
تابستان ۰٪
پاییز ۲۵٪
بهار ۲۰٪
زمستان ۵۵٪

نمودار(۵-۲)



نمودار(۵-۳)



نمودار(۵-۴)

آمار مربوط به :مجموع بارندگی ماهانه شهر ایلام از سال 1375 تا سال1388

سال	فروردین	اردیبهشت	خرداد	تیر	مرداد	شهریور	مهر	آبان	آذر	دی	بهمن	اسفند
1375	183	19.2	0.0	0.0	0.0	0.2	0.0	5.6	82.5	127.8	38.5	121.1
1376	191	23.7	0.3	0.0	0.0	0.0	11.0	54.2	123.3	124.4	100.6	97.2
1377	162	23.2	2.0	0.0	0.0	0.0	1.2	36.6	0.0	132.4	81.2	34.2
1378	16	4.0	0.0	3.0	0.6	0.0	0.3	54.4	34.5	110.1	82.0	0.8
1379	64	30.0	0.0	0.0	0.0	0.0	32.6	49.2	136.1	64.0	118.0	51.7
1380	87	9.9	0.0	0.0	0.0	0.0	1.4	32.4	88.4	109.2	165.3	103.7
1381	143	17.1	0.0	0.0	0.0	0.0	4.5	82.9	133.9	61.3	105.5	57.4
1382	70	8.2	7.4	0.0	0.0	0.0	1.1	72.0	167.6	161.1	129.0	6.9
1383	41	70.1	0.1	0.0	0.0	0.0	1.4	82.0	41.0	77.6	136.4	207.3
1384	14	31.8	0.1	0.0	0.3	0.0	0.0	34.0	37.3	144.6	328.8	9.9
1385	83	55.9	0.0	0.0	0.0	0.0	19.9	109.3	31.8	67.5	146.9	41.0
1386	105	32.3	1.6	0.0	0.0	18.6	15.3	2.0	40.9	47.8	79.0	25.2
1387	7	13.7	0.0	0.0	0.0	18.7	0.8	55.6	59.9	42.7	43.9	18.0
1388	70	5.7	0.0	0.0	0.0	18.6	15.3	114.6	30.8			

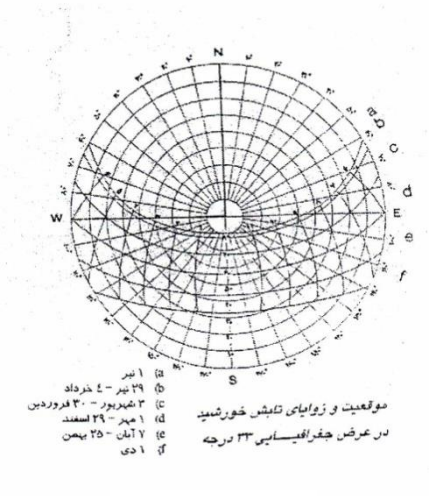
جدول(۵-۶)

شناسه	نام استان	کد ایستگاه (*)	نام ایستگاه (*)	میزان بارندگی(میلیمتر)			
				آمار تجمعي تا تاريخ 30 شهريور			روز 31 شهريور
				سال آبي 92-93	متوسط درازمدت	درصد مقايسه	سال آبي 92-93
153	ايلام	21-091	مهران	197	365.67	-46.1	0
154	ايلام	21-095	دهلران	310.6	147.6	110.4	0
155	ايلام	21-372	ايلام	529	244.38	116.5	0
156	ايلام	21-082	ايوان	555.3	518.06	7.2	0
157	ايلام	21-158	دارتوت	391.2	370.3	5.6	0
158	ايلام	21-844	آبدانان	692.8	697.25	-0.6	0

جدول(۵-۷)

۵-۷-۳تابش آفتاب

موقعیت خورشید در آسمان و انرژی حاصل از تابش آفتاب در هر محل، به عرض جغرافیایی آن محل بستگی دارد. هر چه عرض جغرافیایی کمتر باشد ارتفاع موقعیت خورشید با زاویه تابش بیشتر و در نتیجه، شدت آفتاب بیشتر است. در ایلام، با عرض جغرافیایی ۳۳ درجه و ۳۸ دقیقه، بر اساس اطلاعات ثبت شده در دیاگرام موقعیت خورشید در عرض جغرافیایی ۳۳ درجه شمالی، که اختلافی کمتر از یک درجه با ایلام دارد (نمودار زیر)، زاویه تابش آفتاب در ظهر اول دیماه، که خورشید در پایین‌ترین موقعیت سالانه خود قرار دارد ۳۲ درجه زاویه و در ظهر اول تیرماه که خورشید در بالاترین موقعیت سالانه خود قرار دارد، ۸۰ درجه است. این زوایا همانگونه که در نمودار نشان داه شده باعث می‌شوند که یک ساختمان رو به جنوب، در زمانهای یاد شده، به ترتیب سایه‌هایی با عمق ۱/۶ و ۰/۱۸ برابر خود ایجاد نمایند.



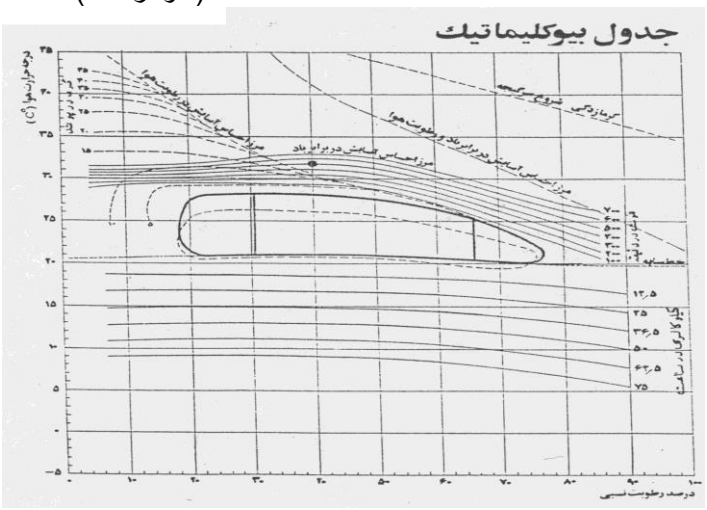
(شکل۵-۳)

میزان انرژی خورشیدی تابیده شده بر سطوح مختلف، به وضعیت آن سطوح نسبت به اشعه خورشیدی تابیده شده بر سطوح قائم واقع در جهات مختلف نشان می‌دهد که این سطوح از نظر الگوی دریافت انرژی خورشیدی در طول سال کاملاً متفاوتند. در سردترین ماه سال (دی‌ماه) بیشترین انرژی خورشیدی بر سطوح قائم رو به جنوب و در گرمترین ماه سال (۱۵ تیر- ۱۵ مرداد) بیشترین انرژی خورشیدی تابیده شده بر سطوح قائم رو به شرق یا غرب می‌تابد. در این ماه دیوارهای شرقی یا غربی بیشتر ۳/۵ برابر دیوارهای جنوبی انرژی خورشیدی دریافت می‌کنند.وزش باد بر اساس اطلاعات موجود جهت وزش باد در شهر ایلام از اوایل فروردین ماه تا آخر شهریور ماه از شمال و شمال غربی به سمت جنوب و جنوب شرقی است. با توجه به مدت زمان شش‌ماهه وزش این باد، می‌توان آن را باد غالب شهر نامید.از اواخر شهریور ماه تا اوایل دی‌ماه جهت وزش باد از جنوب به طرف مرکز ایلام بوده و از دی‌ماه تا پایان اسفند ماه نیز جهت وزش باد از جنوب شرقی به طرف شمال غربی در حرکت است. همچنین در حد فاصل ماههای اردیبهشت و خرداد بادهایی موسمی که از اهمیت چندانی برخوردار نیستند سابقه دارند.

۵-۸تجزیه و تحلیل عوامل اقلیمی

۵-۸-۱جدول بیوکلیماتیک و بیوکلیماتیک ساختمانی

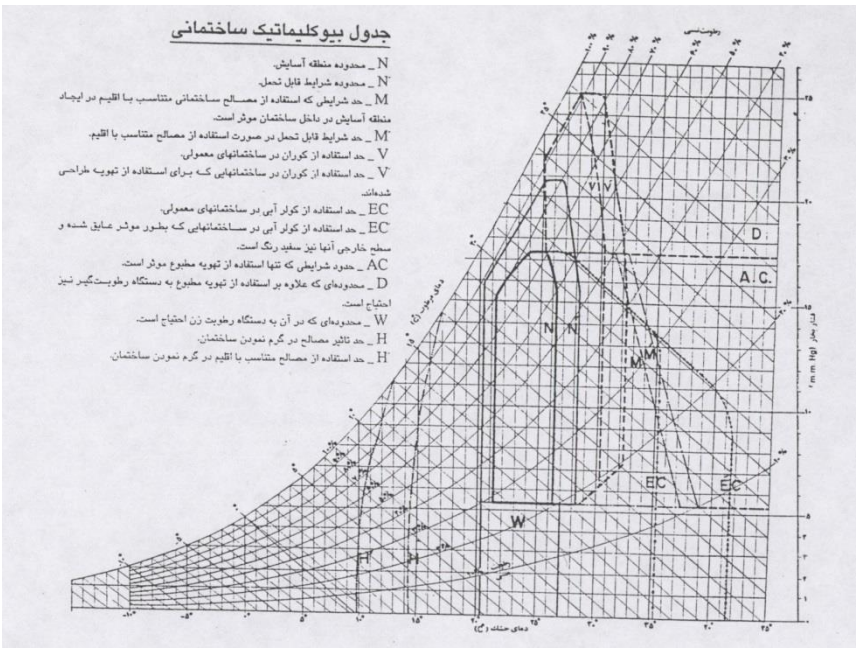
(نمودار ۵-۵)



میزان تأثیر شرایط اقلیمی در وضعیت حرارتی فضاهای داخلی ساختمان به نوع ، فرم و مقیاس ساختمان و همچنین به خصوصیات کالبدی آن بستگی دارد . برای بررسی نقشی که عناصر مختلف ساختمانی مفروض ، باید در ارتباط با شرایط آب و هوایی محیط پیرامون خود داشته باشند ، از

جدول بیوکلیماتیک ساختمانی استفاده می‌شود . بدین منظور تغییرات روزانه شرایط حرارتی هر یک از ماه‌های سال برجدول یاد شده انتقال می‌یابد . در این بررسی بمنظور مطالعه شرایط حرارتی فضاهای داخلی ساختمان د رایلام از معدل آمار ۱۲ ساله آب و هوایی ایستگاه کلیماتولوژی استفاده شده است . بدین منظور شرایط بحرانی ماههای مختلف سال در ایلام به جدول بیوکلیماتیک انتقال یافته است .

همانطور که در نمودار شکل یاد شده ملاحضه می‌شود در ۵ ماه از سال شرایط حرارتی هوا در گرمترین ساعات روز از حد بالای آسایش می‌گذرد . شدت گرمای هوا در گرمترین ساعات از ماههای خرداد و الی شهریور ماه در حدی است که می‌توان با بهره‌گیری از تأثیر خنک کنندگی ایجاد جریان هوا در فضاهای داخلی با بکار گیری عملکرد حرارتی مصالح ساختمانی سنگین این فضاها را خنک نمود ، در ماه‌های تیر الی شهریور شرایط حرارتی در گرمترین ساعات روز در مرز استفاده از عملکرد حرارتی مصالح ساختمانی قرار می‌گیرد و این بدان معنی است که در بعضی از سالها احتمال بیش از حد گرم شدن فضاهای داخلی و نیاز به وسیله خنک کننده وجود دارد.



(نمودار۵-٦)

در مجموع این بررسی نشان می‌دهد که بطور کلی ، چنانچه در این شرایط اقلیمی ، ساختمانهای مسکونی دارای جهت استقراری مناسب ، پنجره‌های نسبتاً کوچک و مجهز به سایه‌بان مؤثر ، رنگ خارجی روشن و

مصالـح با ظرفیت حرارتی زیاد باشند ، در بخشی از مواقع گرم سال ، بطور طبیعی دارای شراط حرارتی مناسب خواهند بود ، اما در گرمترین روزهای دو ماه تیر و مرداد برای خنک کردن آنها استفاده از وسایل خنک کننده ضرورت خواهد یافت .

موقعیت حرارتی هوای ماه‌های زمستان آذر الی اسفند ماه و همچنین سردترین ماه سال در موقع شبانه روز ، خارج از محدوده کارایی سیستمهای خورشیدی فعال قرار می‌گیرد و بر این اساس برای گرم نگه داشتن فضاهای داخلی در سردترین ساعات شبانه روز به نوعی وسیله گرم کننده نیاز خواهد بود .اما نکته جالب اینکه در طول روزهای زمستان و حتی در سرد ترین ماه سال ، هوا بقدری گرم می‌شود که می‌توان با استفاده از انرژی خورشیدی ، یعنی هدایت تابش آفتاب به فضاهای داخلی ، این فضاها را گرم نگه داشت . بنابراین در صورت تعیین جهت استقراری مناسب از نظر کسب انرژی خورشیدی ، میزان نیاز به وسیله گرم کننده بسیار محدود و میزان صرفه‌جویی در مصرف انرژی فسیلی کاملاً قابل توجه خواهد بود . برای بررسی دقیق‌تر حدود عملکرد عناصر ساختمانی و میزان نیاز به گرمایش در این مرحله نیز به استفاده از تغییرات دو ساعته دمای هوا در ماه‌های مختلف سال و رسم منحنی‌های همدمای آستانه‌های مشخص شده در جدول بیوکلیماتیک ساختمانی ، دوام شرایط حرارتی در طول سال با نیازهای حرارتی ساختمان مشخص شده است .

با استفاده از ترسیم منحنی‌های هم دما،براساس آستانه‌های جدول بیوکلیماتیک ساختمانی ایلام و با مقایسه نسبت سطوح اشغال شده توسط این منحنی‌ها ، نتایج زیر استخراج گردیده است :

- در ۲۴٪ از سال برای گرم نگه داشتن فضاهای داخلی ، استفاده از وسایل گرم کننده اجتناب ناپذیر است . (بدون د رنظر گرفتن کارایی سیستمهای خورشیدی فعال) .
- در ۲۵٪ از سال ،در صورت بهره‌گیری از انرژی خورشیدی ، می‌توان فضاهای داخلی را گرم نگه داشت . به منظور بهره گیری کامل از انرژی خورشیدی و کنترل داخلی در کار این مواقع لازم است اجزاء و عناصر فضاهای داخلی ، قادر به جذب و نگهداری انرژی خورشیدی در طول روز و بازتاب آن در شب باشند . در

غیر این صورت تقریباً به میزان ۱۳٪ کل سال از مواقع بهره گیری از انرژی خورشیدی کسر و به مواقع نیاز به سیستم گرم کننده افزوده خواهد شد .

- در ۲۲ ٪ از سال با بسته نگهداشتن فضاهای داخلی و در ۱۹٪ از سال با ایجاد ارتباط کامل بین فضاهای داخلی و محیط خارج وضعیت مناسبی در این فضاها ایجاد نمود . بدین ترتیب مجموعاً در ۴۱ ٪ ازسال تنها با کنترل ارتباط بین فضاهای داخلی و محیط خارج می‌توان فضاهای داخلی را کنترل نمود .

- در ۱۱٪ از سال شرایط هوا درحدی است که می‌توان با استفده از عملکرد مصالح سنگین ، یا به عبارت دیگر با کنترل نفوذ حرارت هوای خارج به فضاهای داخلی از طریق کالبد ساختمانی ، شرایط مناسبی در فضاهای داخلی ایجاد کرد .

- در بخشی از این مواقع (۷٪ از سال) می‌توان با ایجاد کوران در فضاهای داخلی نیز شرایط مناسبی را بوجود آورد . اما در گرمترین ساعات ماه‌های تیر و مرداد ،کوران کارساز نیست و حتماً لازم است از عملکرد حرارتی مصالح ساختمانی سنگین استفاده شود .

۵-۸-۲احکام جهت گیری ساختمان در رابطه با مسائل اقلیمی

شرایط آب و هوایی و ویژگیهای آن در ارتباط با شکل‌گیری محیط‌های مکسونی در قسمتهای قبلی گزارش به تفصیل مورد بررسی قرار گرفته است .

هدف از بررسی حاضر ، تکمیل مطالعات یاد شده و صرفاً تعیین مناسبترین جهت استقرار ساختمانهای یکطرفه و دوطرفه ، سازماندهی پلان واحدهای مسکونی و تعیین فواصل بین ساختمانها در بافت مجموعه‌های مسکونی مورد نظر است .

طبق مطالعات انجام شده حدود تقریبی درصد سالانه نیازهای حرارتی ساختمان در ایلام به شرح زیر مشخص گردیده است :

- نیاز به گرمایش با استفاده از سیستمهای مکانیکی ۲۳٪ از سال .
- امکان گرمایش فضاهای داخلی با استفاده از انرژی خورشیدی ۲۵٪ از سال .
- شرایط آسایش در صورت بسته نگهداشتن فضـاهای داخلی و کنترل ارتباط بین فضاهای داخلی و محیط خارج ۴۱ ٪ از سال .
- نیاز به سرمایش ، با استفاده از مصالح ساختمانی سنگین ۱۱ ٪ از سال .

بر اساس این نیازها ، میان ۱۲ هدف عمده طراحی اقلیمی ، اهداف زیر به ترتیب اولویت بندی گردیده است :

۱- کاهش اتلاف حرارت ساختمان .

۲- کاهش تأثیر باد در اتلاف حرارت ساختمان .

۳- بهره‌گیری از انرژی خورشیدی در گرمایش ساختمان .

۴- محافظت ساختمان د ربرابر تابش آفتاب .

۵- بهره‌گیری از نوسان روزانه دمای هوا .

در مطالب زیر،با توجه به نوع ساختمانهای مورد نظر در ایلام به مهمترین مواردی که در دستیابی به اهداف تعیین شده برای ایلام نقش مؤثری دارند اشاره شده است .

الف : جهت استقرار ساختمان

جهت استقرار ساختمان یکی از مهمترین عوامل مؤثر در کیفیت شرایط حرارتی فضاهای داخلی بشمار می‌رود . جهت استقرار ساختمان به نوعی در تأمین بسیاری از اهداف طراحی و نیازهای حرارتی ساختمان از جمله موارد زیر تأثیر می‌گذارد :

- بهره گیری از انرژی خورشیدی در گرمایش ساختمان
- کاهش تأثیر باد در اتلاف حرارت ساختمان
- محافظت ساختمان در برابر تابش آفتاب .

ب : جهت ساختمان و تابش آفتاب

استفاده هرچه بیشتر از انرژی خورشیدی در گرمایش فضاهای داخلی و جلوگیری از گرم شدن این فضاها در مواقع گرم ، به وضعیت استقرار ساختمان نسبت به موقعیت سالانه خورشید مربوط می‌شود . تأمین این دو مورد مستلزم آن است که جهت ساختمان بگونه‌ای باشد که در مواقع سرد ،حداکثر انرژی خورشیدی و در مواقع گرم حداقل آن به نمای اصلی ساختمان بتابد ، به علاوه از این نظر ، جهتی مناسبتر است که بتواند با سایه‌بانهای کوچک یا عناصر ساده کنترل کننده تابش آفتاب ، نفوذ مستقیم آفتاب به فضاهای داخلی را در فصل گرم کنترل نماید .

اولین مرحله در تعیین جهت،تعیین مواقع مختلف سال از نظر کسب انرژی خورشیدی است.

بنا به تعریف ، به مجموعه زمانهایی که ساختمان برای ایجاد شرایط حرارتی مناسب ، انرژی خورشیدی منجر به بیش از حد گرم شدن این فضاها می‌شود ، مواقع گرم گفته می‌شود. در دماهای زیر ۱۴ درجه سلسیوس ، کسب انرژی خورشیدی می‌تواند به گرم نگهداشتن ساختمان و صرفه جویی در مصرف سوخت وسایل گرم کننده کمک نماید . در دماهای بیش از ۲۰ درجه سلسیوس (حد بالای آسایش در ایلام) نفوذ آفتاب به فضاهای داخلی ممکن است موجب بیش از حد گرم شدن این فضاها شود .

بنابراین ، دو دمای یاد شده ، به عنوان مرزهای نیاز و عدم نیاز به تابش آفتاب یا مرز تعیین کننده مواقع سرد یا گرم سال محسوب می‌شوند . با توجه به توضیحاتی که داده شد ، مواقع خارج از دو منحنی ۱۴ درجه ، مواقع سرد و مواقع محصور به منحنی ۲۰ درجه ، مواقع گرم سال در ایلام محسوب می‌شوند .

در مرحله بعد با استفاده از مقادیر محاسبه شده انرژی خورشیدی ، مقدار کل انرژی خورشیدی تابیده شده بر سطوح قائم در ۲۴ جهت مختلف جغرافیایی ، در مواقع مختلف سال تعیین شده است ، لازم به توضیح است که در این محاسبات ، با تعیین نسبت ساعات آفتابی به کل ساعات شبانه روز در ماه‌های سال و ضرب این نسبت در مقادیر انرژی ، میزان تقلیلی که وجود ابر یا آلودگی هوا در شدت انرژی خورشیدی به وجود می‌آورد نیز دخالت داده شده است . با استفاده از مقادیر ثبت شده ، منحنی‌های تابیده شده در جهات مختلف ترسیم می‌شود . مقایسه حدود تغییرات منحنی‌های این شکل ، نشان می‌دهد که در ارتباط با کسب انرژی خورشیدی در مواقع مختلف سال ، جهت‌های جنوب تا جنوب شرقی ، جهت‌های مناسب و جهت ۱۵ درجه شرقی مناسبترین جهت است .

یکی دیگر از اهداف عمده طراحی اقلیمی در ایلام ، جلوگیری از گرم شدن فضاهای داخلی در مواقع گرم است ، که علاوه بر جهت استقرار ساختمان از نظر کسب انرژی خورشیدی ، به جلوگیری یا به حداقل رساندن نفوذ مستقیم آفتاب به فضاهای داخلی ، نیز بستگی دارد . یکی از ساده‌ترین راه‌های جلوگیری از نفوذ مستقیم آفتاب به فضاهای داخلی ، استفاده از سایه‌بانهای افقی است . برای محاسبه عمق سایه بان مؤثر در هر جهت جغرافیـایی ، لازم است موقعیت خورشید در مواقع گرم سال ، یعنی مواقعی که باید از ورود اشعه خورشید به داخل ساختمان جلوگیری شود ، مشخص گردد . بدین منظور زمانهای مربوط به دمای ۲۰ درجه سلسیوس ، به عنوان مرز نیاز به سایه بر نمودار موقعیت خورشید در عرض جغرافیایی ۳۳ درجه شمالی منتقل شده و با انطباق نقاله سایه یاب بر آن ، زوایای افقی و عمودی و در نتیجه ، عمق سایه‌بانهای مورد نیاز مختلف محاسبه می‌شود .

بر این اساس در صورتیکه نمای اصلی ساختمان در جهت ۳۰ درجه غربی (۱۵۰-) تا شمال غربی قرار گیرد ،کنترل نفوذ آفتاب به داخل در مواقع گرم سال بسیار خواهد بود . از نظر کنترل نفوذ آفتاب به داخل ساختمان ،گذشته از جهتهای مشرف به شمال که در بخش عمده‌ای از سال آفتاب نمی‌گیرند ، جهتهای ۱۵ و ۳۰ درجه شرقی مناسبترین جهات هستند . علاوه بر این دو جهت ، جهتهای جنوبی و جنوب شرقی نیز شرایط مناسبی از این نظر دارند .

ج : جهت استقرار ساختمان و وزش باد

همانگونه که در ابتدای گزارش اشاره شده ،ایستگاه هواشناسی ایلام از نوع کلیماتولژی است و تاکنون هیچگونه آمار و اطلاعاتی در زمینه چگونگی وزش بادهای موجود در این شهر انتشار نیافته است . تنها اطلاعات موجود در این زمینه اطلاعات کسب شده از ایستگاه هواشناسی ایلام است . بر اساس این اطلاعات جهت وزش باد غالب در این شهر از جنوب غربی به شمال شرقی است .

در ارتباط با کاهش تأثیر بادهای سرد زمستانی در اتلاف حرارت ساختمان که یکی از اهداف عمده طراحی اقلیمی است ، جهتی مناسبتر است که در آن ، زاویه برخورد باد بر نمای اصلی ساختمان (زاویه بین جهت باد و نمای مورد نظر)کوچکتر باشد . هرچه زاویه بین جهت باد و نمای اصلی ساختمان به زاویه قائمه نزدیکتر باشد ،تأثیر خنک کنندگی باد بیشتر خواهد بود .

اتلاف حرارت ساختمان هنگامی وضعیت بحرانی پیدا می‌کند که باد به صورت عمد بر نورگیرها ، پنجره‌ها و بازشوهای اصلی بوزد . چون در این حالت نفوذ هوای سرد از درز پنجره‌ها باعث اتلاف حرارت و ایجاد سوز در فضـاهای داخلی می شود .

به منظور ارزیابی عملکرد جهت استقرار ساختمان در این ارتباط ، با فرض ۲۴ جهت جغرافیایی مختلف ، با فواصل ۱۵ درجه ، زاویه برخورد باد جنوب غربی بر نمای اصلی ساختمان در جهات مختلف محاسبه ، و بر این اساس جهات مختلف مورد بررسی قرار گرفته‌اند . نتایج این بررسی نشان می‌دهد ، جهات شمال غربی تا جنوب شرقی مناسبترین جهت و جهت جنوب غربی نامناسبترین جهت است

د : جهت استقرار ساختمان یک طرفه

منظور از ساختمان یک طرفه ساختمانی است که تنها از طریق نمای اصلی یک نمای اصلی یا عمدتاً از طریق یک نما ، در ارتباط با شرایط حرارتی محیط خارج (تابش آفتاب ، دمای هوا و وزش باد) قرار گیرد

. برای مناسبترین جهت یا مناسبترین جهات استقرار برای چنین ساختمانی لازم است عملکرد جهات مختلف استقرار در ارتباط با مواردی که تا کنون بطور مجرد مورد بررسی قرار گرفت ، توأم با یکدیگر ارزیابی شوند . بدیهی است که کلیه مواردی که به عنوان اهداف طراحی مشخص شده‌اند اهمیت یکسانی ندارند . به همین دلیل ، در این بررسی برای هر یک از این موارد با توجه به دوام سالانه شرایطی که به عملکرد آن مربوط می‌شود ، ضریبی به عنوان ضریب اهمیت تعیین و در امتیازهای مربوطه ضرب شده است . در صورتیکه اهمیت کلیه اهداف طراحی یکسان فرض شوند ، که در واقع اینطور نیست جهت ۱۵ درجه شمال شرقی (۱۵ درجه انحراف از شمال بطرف شرق) مناسبترین جهت و جهت‌های جنوب شرقی ۳۰ درجه شمالی و شرقی ، به ترتیب در اولویتهای بعدی خواهند بود . اما چنانچه اهمیت نسبی هر یک از اهداف طراحی در نظر گرفته شوند ،یعنی ضرایب تعیین شده برای هر یک از اهداف در امتیازهای هر یک از جهات ضرب شوند . جهت جنوب شرقی مناسبترین جهت و جهتهای ۳۰ درجه شرقی ، ۱۵ درجه شرقی و ۶۰ درجه شرقی به ترتیب در اولویتهای بعدی قرار خواهند گرفت .

اما چنانچه در این بررسی ، تأثیر سرد زمستانی به دلیل درست نبودن آمار دقیق از چگونگی وزش این بادها ، در نظر گرفته نشود ، جهت ۱۵ درجه شرقی مناسبترین جهت و جهتهای ۳۰ درجه شرقی جنوبی و جنوب شرقی در اولویتهای بعدی قرار می‌گیرند .

م : جهت استقرار ساختمان دو طرفه

نمای ساختمان نیز در عملکرد اقلیمی جهت استقرار آن تأثیر می‌گذارد . آنچه تاکنون در مورد جهت استقرار ساختمان بیان شد مربوط به ساختمانهای یکطرفه بود . در مورد ساختمانهای دو طرفه تأثیر عناصر اقلیمی بر هر دو نما در نظر گرفته می‌شود .

چون ساختمانهای دو طرفه دارای دو نمای متقابل هستند ، می‌توانند ۱۲ جهت استقرار مختلف با اختلاف ۱۵ درجه داشته باشند .

به منظور انتخاب مناسبترین جهت استقرار برای چنین ساختمانی مجموع امتیازهای مربوط به نماهای مختلف یک ساختمان دو طرفه در جهات مختلف در ایلام محاسبه شده است. بر اساس نتایج حاصله ، جهتهای شمالی جنوبی و ۱۵ درجه شرقی مناسبترین جهت‌ها هستند و جهت ۳۰ درجه شرقی در اولویت بعدی قرار دارند .

اما باید توجه داشت در مورد ساختمانهایی که دارای دو نمای مختلف هستند و هر یک از نماها به واحد مسکونی جداگانه تعلق دارد ، بالاترین درصد لزوماً در برگیرنده بهترین شرایط در هر دو نما نیست .

جهات غربی امتیاز بالایی نسبت به بقیه جهات بدست نیاورده است . بنا بر این پیشنهاد می‌شود ، در طراحی آپارتمانهای مسکونی مورد نظر از چنین الگویی استفاده نشود و سازماندهی پلان ساختمان بصورتی در نظر گرفته شود که عمده‌ترین فضاها یا مهمترین فضاها در جبهه جنوبی و یا ۱۵ درجه شرقی و سایر فضاها در جبهه شمالی یا مشرف به شمال پیش بینی شوند .

در این مورد نیز چنانچه بادهای سرد زمستانی در نظر گرفته نشود ، جهت شمالی جنوبی مناسبترین جهت و جهتهای ۱۵ درجه شرقی در اولویت دوم و جهت ۳۰ درجه شرقی و ۱۵ درجه غربی ، نسبتاً زیاد در اولویت‌های بعدی قرارمی‌گیرند.

ساختن شرایط مناسب در فضاهای واقع در سایه و در معرض جریان هوا ، ضرورت توجه به شرایط اقلیمی در انتخاب جهت خیابانها را ایجاب می‌کند . پس بطور کلی ، مناسبترین جهت برای خیابانها در این منطقه اقلیمی ، جهتی است که در زمستان سایه ایجاد شده در سطح خیابان را به حداقل برساند و از کانالیزه شدن بادهای سرد در خیابان جلوگیری نماید . همچنین این جهت باید سایه ایجاد شده در خیابان در مواقع گرم را به حداکثر ممکن برساند و برای ایجاد محیطی مناسبتر امکان استفاده از نسیمهای خنک موجود را فراهم سازد.

به منظور بررسی و تعیین مناسبترین جهت خیابان در ارتباط با تابش آفتاب ، در فصول بحرانی سال ، مقدار سایه ایجاد شده در سطح خیابان در دیماه و به ازای یک متر ارتفاع دیوار حاشیه خیابان در ۱۲ جهت

مختلف و در ساعتهای ۹ صبح تا ۳ بعدازظهر که مؤثرترین ساعات تابش آفتاب فصل زمستان هستند ، محاسبه شده است . با توجه به تأثیر تابش آفتاب در بالا بودن دمای سطح خیابان ، دمای آفتاب هوا در این ساعات به عنوان معیار تعیین اهمیت این ۷ زمان در نظر گرفته شده ، بر این اساس برای این ساعتها به ترتیب ضریبهای مختلفی پیش بینی شده است . نتایج حاصله ، جهت ۱۵ درجه غربی را مناسبترین و جهتهای ۳۰ درجه غربی شمالی و ۱۵ درجه شرقی را به ترتیب در اولویتهای بعدی معرفی می‌کند .

به منظور تعیین مناسبترین جهت خیابان از نظر ایجاد سایه در سطح خیابان در تابستان، سایه ایجاد شده در سطح خیابان در ساعتهای ۱۰ صبح تا ۴ بعدازظهر در تیر ماه محاسبه شده است . همانطور که می‌دانید ، مقدار سایه ایجاد شده در سطح خیابان در زمانها و جهت‌های مختلف متفاوت است . از آنجاییکه میزان اهمیت سایه یاد شده در سطح خیابان به دمای هوا و شدت تابش آفتاب در سطوح افقی بستگی دارد ، با توجه به این دو عنصر اقلیمی ضرایبی به عنوان معیار اهمیت ایجاد سایه در زمانهای مختلف تعیین شده است . مقایسه جمع کل امتیاز های بدست آمده نشان می‌دهد که از نظر ایجاد سایه تابستانی ، جهت ۱۵ درجه شرقی مناسبترین جهت و جهت‌های ۱۵ درجه غربی ، شمالی و ۳۰ درجه شرقی به ترتیب در اولویتهای بعدی قرار دارند .

از نظر تقلیل تأثیر خنک کنندگی بادهای سرد و جلوگیری از کانالیزه شدن باد در خیابان ، جهتی مناسبتر است که زاویه آن با جهت وزش باد به زاویه قائمه نزدیکتر باشد ، چه در این حالت وزش باد در خیابان تأثیری نخواهد داشت .

جهت های مختلف در ارتباط با کاهش تأثیر خنک کنندگی بادهای جنوب غربی ارزیابی شده و نتایج نشان می‌دهد ، خیابانی که در امتداد جنوب شرقی ، شمال غربی قرار داشته باشد ، مناسبترین جهت را از نظر مقابله با بادهای سرد زمستانی دارد .

به منظور تعیین جهتی که از هر نظر مناسب باشد ، با توجه به درصد سالانه نیازهای حرارتی در فضاهای آزاد و در کل سال (نیاز به سایه ۳۸٪ ، نیاز به آفتاب ۵۳٪ و اهمیت کاهش خنک کنندگی وزش باد در فصل زمستان ۲۵٪) برای افزایش سایه تابستانی ضریب ۱/۲ ، برای کاهش سایه زمستانی ضریب ۲/۱ و برای تأثیر

وزش باد زمستان ضریب ۱ در نظر گرفته شده است . نتایج این ضرایب نشان می‌دهد که در ارتباط با کلیه موارد یاد شده ، جهت ۱۵ درجه شرقی مناسبترین جهت و جهت‌های شمالی و ۳۰ درجه شرقی در اولویتهای بعدی هستند .

ن : بافت مجموعه‌های مسکونی

برای پاسخگویی به نیازهای حرارتی ، در ایلام به دلیل نیاز به بهره گیری از نوسان روزانه دمای هوای ، لازم است بافت مجموعه‌های ساختمانی فشرده و متراکم باشد تا بدین طریق زمان تأخیر یا ظرفیت حرارتی کل مجموعه و هریک از ساختمانها به حداکثر ممکن برسد .

طرح ریزی ساختمانها بصورت گروهی ، به ایجاد تراکم و فشردگی بیشتر کمک می‌کند . هرچه دیوارهای مشترک بین ساختمانها بیشتر باشد ، مساحت سطح خارجی آنها کمتر و در نتیجه میزان کاهش اتلاف حرارت ساختمان که یکی از اهداف اولیه و مهم طراحی اقلیمی در ایلام است بیشتر خواهد بود . چون در این اقلیم جریان دائمی هوا در فضاهای داخلی در فضاهای داخلی و در محوطه اطراف ساختمان ضرورتی ندارد ، حداقل فاصله بین ساختمانهای پشت سر هم تابع زاویه تابش آفتاب در فصل زمستان یا به عبارن دیگر تابع مقدار سایه ایجاد شده در پشت ساختمانهای روبه آفتاب است .

این فاصله باید حداقل به اندازه‌ای باشد که مانع از نفوذ آفتاب زمستانی به فضاهای داخلی ساختمان بعدی نشود .

به منظور تعیین حداقل فاصله مجاز بین ساختمانهای پشت سر هم در جهت‌های مختلف ، عرض سایه ایجاد شده در پشت دیواری به ارتفاع ۱ متر ،در ساعات مختلف روز اول دیماه محاسبه شده است .

برای تعیین فاصله مناسب در هر جهت ، فرض شده است که حداقل ۴ ساعت آفتاب به نمای اصلی ساختمان بتابد . همچنین بدلیل انعکاس بسیار شدید نور در سطح شیشه در زاویای کمتر از ۳۰ درجه (زاویه بین سطح شیشه و اشعه خورشید) تنها میزان انرژی کسب شده از زوایای بیش از ۳۰ درجه منظور شده‌اند . بطور کلی در جهت‌های مشرف به شرق یا غرب ، نمی‌توان در فصل زمستان آفتاب کافی دریافت

نمود . در جهتهای جنوب شرقی تا شرق یا جنوب غربی تا غرب ، برای دریافت ۴ ساعت آفتاب مؤثر ، فاصله ضروری بین دو ساختمان خیلی زیاد است .

اما کوتاهترین فاصله مجاز که به متراکم ترین بافت منتهی می‌شود ، درجهت ۱۵ درجه شرقی که از مناسبترین جهات استقرار است اتفاق می‌افتد و در حدود ۱/۷ برابر ارتفاع ساختمان مقابل است . این فاصله در جهت جنوبی نباید کمتر از ۱/۸ برابر ارتفاع ساختمان رو به آفتاب باشد . در جهت ۳۰ درجه شرقی حداقل فاصله مجاز بین دو ساختمان تقریباً به دو برابر ارتفاع ساختمان رو به آفتاب می‌رسد

بخش دوم:فرهنگ

۵-۹گذشته وهویت تاریخی نژاد ایرانی کردها

کردستان یکی از مهم ترین شهرهای آریایی و کهن ایران است که متاسفانه بخش های زیادی از آن با توطئه های استعمارگران و نا آگاهی خلفای گذشته ایران از بدنه اصلی اش جدا شده است و در ترکیه و عراق قرار گرفته است که امید بسیار داریم مردم نیک سرشت کُرد ما به یاری دیگر هم میهنانمان روزی این خاکهای نژاد ایرانی را به میهن اصلی اش پیوند دهند .

(شکل ۵-٤)

زیرا نام کشور عزیز ما ایران از ائیرانه ویجه گرفته شده است و در تمامی متون اوستانی و پهلوی و باستانی بر آن تاکید شده است . ائیرانه ویجه در معنی سرزمینهای آریایی نژاد معنی می دهد . به همین روی از دهها قوم و تیره مختلف تشکیل شده است که همگی آریایی هستند . نام مقدس و ورجاوند ایران برای همه نژادهای آریایی برگزیده شده است و متاسفانه کردستان عراق که امروزه با اعراب عراق زندگی میکنند هیچ همخوانی با نام آنها ندارد و جایگاه اصلی آنان سرزمینهای آریایی است که همانا ایران است . کردستان عراق با وسعتی برابر ۸۰ هزار کیلومتر مربع همان استان شادپیروز در زمان ساسانی است که هویت تماما ایرانی دارد و هنوز جشن نوروز ایرانی جشن ملی آنها نیز هست . همین طور هم کردستان ترکیه و سوریه . متاسفانه وضعیت کردستان سوریه از همه مناطق کرد نشین وخیم تر است . به صورتیکه حکومتی بعث سوری کردها را تنها از هویت عرب می داند و هیچ هویت دیگری (ایرانی) را برای آنان به رسمیت نمی شناسد . در سال ۱۹۶۲ دولت سوریه کردها را از لیست شهروندان سوری خارج کرد و از داشتن کارت شناسیایی محروم گردیدند . در مارس سال ۲۰۰۴ در شهر قامشلی طی یک نبرد خیابانی بیش از ۳۰ کرد توسط پلیس سوری کشته و صدها نفر دیگر زخمی شدند . کردهای سوریه که دارای ملیت ایرانی هستند جمعیتی بالغ بر ۳ میلیون نفر هستند . بدون شک کردستان از غنای فرهنگی و هنری بسیاری برخوردار است . موسیقی شگفت انگیز سنتی کردی که انسان را دگرگون میکند یکی دیگر از همین هنرهای بارز ایرانیان کرد است . لباسهای محلی زیبا و رقص بی نظیر کوردی که بیشتر به صورت دسته جمعی می باشد به راستی روح انسان را نوازش می دهد . ریشه تاریخی کردهای ایرانی نژاد به بیش از هفتصد سال پیش از میلاد باز میگردد . سرزمین ماد بزرگ که امروزه کردستان و آذربایجان نامیده می شود نقش زیادی در امپراتوری بزرگ ایران داشته است . به عبارتی میتوان گفت تک تک این تیره های کهن (ماد + پارت + پارس) تشکیل ایرانی را داده اند که روزگاری بس طولانی به شکلی بسیار دموکرات و متمدن بر خاورمیانه حکومت می کرده است.حزب تجزیه طلبان پ ک ک کردستان که هیچ پایگاهی در میان مردم ایران ندارد در اندیشه نابودی سرزمین آریایی کردستان از بدنه اصلی اش ایران بوده و امروزه نیز می باشد . آنها بر این باورند که مردم کردستان جزوی از سرزمینهای آریایی نیستند و می خواهند که با تشکیل یک کشور کوچک جدید مردمان آنجا را در فقر و زیر سلطه کشورهای قدرتمند بزرگ جهان نگاه دارند . سرزمینهای نفت خیز

کردستان عراق نیز به این امر دامن زده است و آمریکا و انگلستان را بیش از پیش برای تحقق این نقشه اهریمنی تقویت کرده است .

پرچم غیر واقعی و دسیسه استعمارگران برای سرزمینهای ایرانی کردستان به جرات می توان گفت که اقوام (مدیا) کرد یکی از مهم ترین بنیان گذاران سرزمین آریایی ایران زمین هستند و ساخت پرچم جدا به هیچ عنوان برای ملت ایران قابل قبول نیست . کردهای عزیز و کهن ایران زمین نباید بازیچه عده ای سناریو نویس آمریکایی و انگلیسی شوند زیرا بخش بزرگی از هویت ملی ایرانیان کردها هستند و کردها هم بخش مهم و سرنوشتشان با هویت ملی ایرانی شان پیوند خورده است در تمامی ریشه های ایرانی این نزدیکی و یکی بودن قابل مشاهده است (از موسیقی کردی تا دینی بهی – زبان پهلوی کردی – آئین و رسوم نوروز و جشنهای باستانی و . . .) . بدون شک در نبود هر کدام دیگری ضربه های بسیاری بزرگ خواهند خورد و در آن روی سکه بیگانگان هستند که به نیت شوم و اهریمنی شان خواهند رسید و سرمایه های این شهرهای ایرانی را به یغما خواهند برد و تا صدها سال دیگر سایه استکبار را بر بالای سر آنان قرار خواهند داد . این که ما میگوییم پرچم کردستان به هیچ عنوان برای ملت ایران قابل قبول نیست از این جهت نیست که ما مخالف مردم کردستان هستیم بلکه دقیقا عکس این مطلب صادق است . زیرا تنها و تنها از این روی است کرد یعنی ایران و ایران یعنی کرد و آذری و لر و بلوچ و . . . ما صدای مردم نیک سرشت و اهورایی کردستان را برای درخواست امکانات و رفاه اجتماعی و گسترش زبان پهلوی کردی را با جان و دل به دولت و تمام دنیا فریاد می زنیم و خود را در تمامی مراحل زندگی شریک و یار و یاور آنها می دانیم . ما با تمام کوشش و توان نسل آینده را آماده یک اتحاد بزرگ و تاریخی بین اقوام آریایی ایران میکنیم تا همگان به صورت برابر و آزاد و دموکرات جدای از هرگونه دین و قومیت و مذهب برای ایرانی بزرگ و جاودانه کوشش کنند . در این برهه از زمان تلاش دوطرف نیاز است . از یک سوی دولت و مردم دیگر شهرهای ایران برای حمایت همه جانبه از اقوام کهن کرد و رساندن صدای آنها به جهان و از سوی دیگر خود مردم کردستان و کرمانشاه برای جذب هم میهنانشان در آن سوی مرزهای استکباری عثمانی و برداشتن این مرزها و یکی شدن مجددشان با وطن اصلی شان ایران زمین . این تنها راه سربلندی و پیروزی ملت ایران است که ما در تمامی مراحل برای رسیدن به آن کوشش میکنیم . این هویت ملی تا بدانجا گسترش دارد که بسیاری

از باستان شناسان و خاورشناسان بزرگ ایران منجمله استاد علی اکبر جعفری در کتب خود از تاریخ مادی (کردی و آذری) به نام تاریخ اصلی ایران به جای خورشیدی نام می بردند . جهت بیشتر آگاه شدن با این تاریخ بایستی به پایه گذاری امپراتوری ایرانی مادها مراجعه نمود که به تاریخ امروز برابر است با :

سال ۲۶۱۸ مادی ایران برابر است با سال ۱۳۸۵ خورشیدی

کشور سوئد بیشترین کردها را از عراق و ترکیه و عده ای هم از ایران را در خود جای داده . امیدواریم روزی را شاهد باشیم که همه مردمان آریایی ایران با حمایت دولت و مردم به میهن خویش بازگردند . کردستان امروز و آینده نیاز به حمایت های بیشتری از طرف دولت ایران دارد.

کردهای آریایی پایه گذاران ایران کنونی هستند :

در کتاب ایرانشهر نوشته استاد شاپور راسخ و جمشید بهنام از انتشارات یونسکو آمده است : اگر کردان را از حیث نژادی نسبت به دیگر اقوام ایرانی مقایسه کنیم از لحاظ جسمانی و چهره ای و نیرومندی به ایرانیان باستان بسیار نزدیک هستند .

دانشمندان را عقیده بر این است که گاتهای زرتشت به زبان مادی ایران باستان است و نیز برخی بر این باورند که زبان کردی همان شاخه آریایی ماد است .

در دایره المعارفهای اینترنشنال و بسیاری دیگر جهان آمده است : کردها نژاد کهن ایرانی هستند که امروزه در سرزمینهای بسیاری پراکنده هستند از جمله : خراسان – فارس – کردستان – کرمانشاه – لرستان– ایلام – آذربایجان غربی – عراق – ترکیه – سوریه – ارمنستان .

پرفسور سایس میگوید : مادها عشایر کرد بوده اند و در شرق (یعنی غرب ایران) سکونت داشته اند و ولایات آنها تا جنوب بحر خزر ادامه داشته و زبان آنها آریایی و از نژاد خالص ایرانی هستند .

در کتاب کرد و کردستان ترجمه جواد هاتفی آمده است : کردها از اصیل ترین نژاد ایرانی هستند که قرن ها از کرانه های بین النهرین و کشور عراق و ترکیه تا مرزهای شوروی، بخش مهمی از ایران بوده است . آنان

در فلات ایران به کشاورزی و دامداری مشغولند و زبانشان بخشی از زبان ایرانیان باستانی است که هویت خود را پس از حمله سپاه اسلام حفظ نموده اند .

هرودوت و دارمستتر بر این عقیده اند که زبان مادها در ایران باستان همین زبان کردی بوده است .

در دایره المعارف کلمبیا و ایکنیک دسک آمده است : کوردها بخشی از نژاد ایرانی هستند. برخی چادر نشین هستند و برخی شهر نیشین . مردمی دلاور – جنگجو و نیرومند دارد.

"دارمستتر" مستشرق فرانسوی، زبان کردی را مشتق شده از زبان مادی ایران باستان می داند .

۵-۱۰پیشینه واژه کرد

ریشه واژه کرد به درستی مشخص نیست. رینولدز بر این باور است نام کرد از واژه کوردو که برای نخستین‌بار در یک سنگ‌نبشته سومری مربوط به هزاره سوم پیش از میلاد با عنوان «زمین کار–دا» آمده است در ارتباط است. کوردو از نظر ریشه‌شناسی مربوط به اصطلاح آشوری اورارتو که همان آرارت می‌باشد است.به باور آستریان، منطقی‌ترین توضیح این است که این واژه با کیرتی‌ها(یک قبیله باستانی) در ارتباط باشد.

برخی بر این عقیده‌اند که نام کرد برگرفته از سرزمین باستانی کردوئنا در جنوب دریاچه وان بوده است . برخی نیز اعتقاد دارند ریشه این نام از قوم باستان گوتی گرفته شده است .

واژه کرد به صورت (کورت) در متون پارسی میانه دیده می‌شود و از پارسی میانه به زبان عربی به صورت «کرد» انتقال یافته است.

پس از حمله اعراب به ایران، ایرانیان دست به شورش‌های متعدد و مقاومت زدند. مثلاً محمد بن جریر طبری می‌نویسد:

...در همین روز خبر رسید که «موصل» بشوریده و کردان در آن‌جا پراکنده‌اند. مُسَیب‌بن زُهیر، حاکم کوفه، که دوست یحیی‌بن خالد برمکی بود، به منصور خلیفه عباسی پیشنهاد کرد که کار خواباندن شورش کردان را به خالد برمکی واگذارد که «او برای خواباندن آن شورش تواناست». منصور این پیشنهاد را پذیرفت و خالد را به حکومت موصل برگماشت....غالب مورخان و جغرافیانویسان قدیم مانند اصطخری و ابن بلخی و مسعودی مورخ نامدار پس از اسلام، واژه کرد را در دوران تاریخی پس از حمله اعراب به ایران به معنای کوچ‌نشینان ایرانی‌تبار به کار برده‌اند .

شرف‌الدین بدلیسی حدود کردستان را در روزگار صفوی و در *کتاب شرف‌نامه* خود ذکر می‌کند و در شرفنامه سرزمین کردستان و حکام کرد را برمی‌شمارد .

احمد کسروی، در شیخ صفی و تبارش، تاریخ تبار و زبان مردم آذربایجان می‌نویسد: پیش از صفوی هیچ شاعر ترک‌گویی در آذربایجان پیدا نشد و همگی مردم، هر که ماد و آریایی‌تبار بودند به زبان پهلوی آذری گفتگو می‌کردند که همانند فارسی و لری و کردی بود.

در دوران اسلامی واژه کرد به معنای رمه‌گردانان و کوچ‌نشینان ایرانی‌تبار به کار رفته است و طوایف دیگر ایرانی را نیز "کرد" نامیده‌اند از دوران سلجوقیان، مناطق وسیع کوهستانی غرب فلات ایران کردستان نام می‌گیرد. اما معنای اجتماعی واژه کرد هنوز ادامه دارد و شرف‌خان بدلیسی کردها را بر پایه شیوه زندگی و اجتماعی نزدیک، به چهار گونه تعریف می‌کند که از نظر زبان و شیوه زندگی از یکدیگر متفاوتند: کلهر، لر، گوران و کرمانج. ولی او مردمان رعیت که چنین شیوه زندگی را نداشتند یا جزو قبیله‌ای نبودند را کرد حساب نمی‌کند .مینورسکی نیز در رابطه با این عبارت شرفخان بدلیسی بر این نظر است که تنها کرمانجی و شاید کلهری را امروز بتوان جزو زبان‌های کردی دانست، اما لری و گورانی از زبان کردی جدا هستند

حمزه اصفهانی در کتاب سنی ملوک الارض و الانبیا می‌نویسد:پارسیان، دیلمیان (یکی از گروه‌های مهم ایرانی‌زبان) را کردهای طبرستان می‌دانستند – چنان‌که اعراب را کردهای سورستان .

یاقوت حموی مردمان ساسون را «الاکراد السناسنه» می‌خواند.

ولادمیر الکسیویچ ایوانف می‌گوید نام کرد در سده‌های میانه (کم و بیش از سده پنجم میلادی تا شانزدهم میلادی) نامی بود که بر همه رمه‌گران و کوچ‌گران ایرانی اطلاق می‌شد .

مکنزی می‌گوید:اگر به حدود دوران گسترش امپراتوری عرب‌ها نگاه کنیم، خواهیم یافت که عنوان کرد با رمه‌گر و کوچ‌گر دارای یک معنی است .

مارتین فان برواینسن، پژوهشگر هلندی و کردشناس می‌گوید:
نام قومی "کرد" که در منابع قرن نخست اسلام دیده می‌شود بر یک پدیده رمه‌گرایی و شاید واحدهای سیاسی نامیده می‌شد و نه یک گروه زبانی. چندین بار حتی "کردهای عرب" در منابع نام برده شدند. اما در پایان قرن دهم میلادی، این نام برای گروه‌های متعدد رمه‌گران و کوچ‌گران ایرانی‌زبان به کار می‌رفته است که از دریاچه وان تا دریاچه ارومیه و مناطقی از قفقاز زندگی می‌کردند.. اگر در آن زمان روستانشینی بودند که به زبان‌های کردی امروز تکلم می‌کردند، هنوز نام "کرد" در آن زمان شامل آنها نمی‌شد .

ولادمیر مینورسکی ایران‌شناس و مورخ و کردشناس نیز می‌گوید: در زمان پس از حمله اعراب، لغت قومی کرد برای تیره‌های قبایل گوناگون ایرانی‌تبار و ایرانی‌شده بکار می‌رفت.

ریچارد فرای، ایرانشناس و پروفسور دانشگاه هاروارد نیز می‌گوید:
قبایل همیشه بخشی از تاریخ ایران بودند هرچند منابع در مورد آنها کم است زیرا آنها خود تاریخ‌ساز نبودند. عنوان فراگیر و عامیانه «کرد» که در بسیاری از کتاب‌های عربی و حتی پهلوی) کارنامه اردشیر بابکان (دیده می‌شود نامی بود که فراگیرنده همه کوچ‌گران و چادرنشنیان بود حتی اگر با مردمانی که امروز نام "کرد" دارند از پیوند زبانی نبودند. برای نمونه، برخی از منابع مردمان لرستان را کرد نامیدند و هم‌چنین قبایل کوهستان و حتی بلوچان کرمان .

در کارنامه اردشیر بابکان) پاپکان) هم کردان به معنی عشایر و شبان آمده است، نه نام و نژاد یا قبیله. در گویش طبری امروز نیز کلمهٔ کرد به معنی چوپان و شبان است.

آنچه که روشن است، تحول واژه کرد از یک معنی اجتماعی و شیوه زندگی گروه‌های مختلف ایرانی‌تبار به معنی قومی امروز آن بسیار طول کشید.

چند مرد کرد در سال ۱۲۵۲ هجری خورشیدی

(شکل ۵-۵)

سواران کرد در کوه‌های قفقاز؛ نیویورک تایمز، ۳ بهمن ۱۲۹۳ ه.خ.

(شکل ۵-٦)

۵-۱۱ تاریخ کردها

به طور کلی از بدو تاریخ کوه‌های بالای میانرودان مسکن و جایگاه مردمی بوده است که با امپراتوری‌های جلگه‌ها یعنی امپراتوری‌های بابل و آشور در جنگ بوده‌اند و گاه آنها را شکست می‌داده‌اند .مادها پس از ورود به زاگرس اقوام بومی آنجا یعنی کاسی‌ها و لولوبیان و گوتیان و دیگر اقوام آسیانی را در خود حل

کردند و زبان خود را در منطقه رواج کامل دادند. زبان‌های کردی (سورانی/کرمانجی) با سایر زبان‌های ایرانی مانند فارسی و بختیاری و تالشی و گیلکی و بلوچی از یک ریشه واحد هستند.

گرنوت وینفوهر بیشتر کردی را نزدیک به زبان پهلوی اشکانی می‌داند.

در دوره‌های تاریخ، منطقه کردستان بخشی از امپراتوری‌های ماد، هخامنشی، سلوکی، اشکانی و ساسانی گشت. در زمان ساسانیان منطقه امروزی عراق را ناحیه آسورستان یا دل ایرانشهر می‌نامیدند. بیشتر بخش شرقی منطقه امروزی کردستان عراق در زمان ساسانیان در استان شادپیروز قرار داشت. پروفسور ان لمبتون در تاریخ ایلات ایران از قول ابن بلخی می‌نویسد: کردان زبدگان لشکر ساسانی بودند.

تمام سرزمین کردستان یکی از ایالات ایران بوده‌است. در جنگ چالدران) ۱۵۱۴ میلادی) بر اثر شکست ایران در برابر امپراتوری عثمانی بخش بزرگی از کردستان از ایران جدا شد و نصیب امپراتوری عثمانی گردید. امپراتوری عثمانی سال‌ها بر بخش جداشده سرزمین کردستان از ایران، فرمان راندند تا این‌که با پایان جنگ جهانی اول و نابودی امپراتوری عثمانی متصرفات آن :سرزمین کردستان، سرزمینهای عربی، آسیای کوچک و بالکان تدریجاً تقسیم و یا مستقل گردیدند. بخش جدا شده سرزمین کردستان از ایران، در نقشه جغرافیای امروزی در سه کشور ترکیه، عراق، و سوریه قرار می‌گیرد.

استفاده از نام‌های مادی که مستقیماً به پادشاهان و سرداران ماد یا اعلام فرهنگی آنها مرتبط است در نام‌های کردی به وفور کاربرد دارد. از نام‌های کردی مورد استفاده در بین مردم که با تاریخ ماد مرتبط است می‌توان به :آباکو آترین آتوی آرباکو آرتیکا و... همه این نام‌های از مدخل ۱ تا ۴۰ یکی از کتب مربوط به نام‌های کردی و بخش حرف آ برداشت شده که خود ناشی از وسعت این نام‌ها است.

۵-۱۲نظریات و مطالعات پیرامون ریشه ژنتیکی مردمان کرد

یکی از نظریات پیرامون ریشه ژنتیکی مردمان کرد بیان می‌کند که» :قائل‌شدن ریشه ایرانی و به تبع آن هندواروپایی برای کردان، از لحاظ تاریخی بدین سبب بوده‌است که کردی از زبان‌های ایرانی‌است. پس فرضیه ایرانی‌تبار بودن کردان با توجه به قراین زبان‌شناختی بوده‌است و نه ژن‌شناختی .

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، به‌ویژه با نظر در دی‌ان‌آی این مردمان، تصویر پیچیده‌تری از واقعیت ترسیم کرده‌اند. طبق این پژوهش‌ها، قدیم‌ترین نیاکان کردان از اخلاف بومیان اولیه هلال خصیب در عصر نوسنگی بوده‌اند. جایگاه جغرافیایی ایشان بیرون ایران امروزی جایی در شمال غربی آن می‌بود. ایرانی‌زبان‌شدن این بومیان چند هزاره سپس‌تر، در پی درآمدن چندین موج نخبگان جنگاور ایرانی‌زبان از آسیای میانه به سرزمین‌های ایشان بوده است .

از جمله نتایج جالبی که از مطالعات ژن‌شناختی حاصل شده‌است قرابت توارثی کردان و یهودیان است. برای نمونه یهودیان به کردان نزدیک‌ترند تا به عربان فلسطین.

ولی مطالعات ژن شناختی اخیر دکتر مازیار اشرفیان بناب ریشه مشترک و اصالت ژنتیکی تمام اقوام ایرانی را ثابت می‌کند که می‌توان آن را به فراتر از مرزهای کنونی ایران نسبت داد (به مقاله ایران بزرگ مراجعه کنید)، یعنی تمام کردهای ایران، ترکیه، عراق و سوریه ریشه ژنتیکی یکسانی با سایر اقوام ایرانی مانند پارسی‌زبان‌ها، آذری‌ها، گیلانی‌ها و غیره دارند، نه با هیچ قوم غیر ایرانی دیگر مانند ترکهای آناتولی و اعراب و یهودیان، یعنی کردها علاوه بر داشتن زبان و فرهنگ ایرانی دارای نژاد ایرانی نیز هستند .

۵-۱۳اشغال کردستان بزرگ ایران توسط تورکهای متجاوزعثمانی

در قرن پانزدهم سرزمینهای ایران که کردستان در آن جای داشت پس از هزاران سال متلاشی شد و امپراتوری عثمانی آن را به امپراتوری خود الحاق کرد . در جنگ جهانی اول عثمانی ها، کردستان ایران را

بین عراق و ترکیه تقسیم کردند . سرزمین جزیره هم بین عراق و سوریه تقسیم شد . عده ای از کردها هم در قسمت قفقاز ساکن هستند . نام کردستان نخستین بار در قرن ۱۲ میلادی در زمان فرمانروایی سلطان سنجر دیده شده است . کردستان از سالیان نامعلوم پیش از میلاد تا قرن ۱۵ پس از میلاد یعنی چیزی در حدود ۵۰۰۰ سال بخشی جدا نشدنی از ایران بود که متاسفانه با یورش سپاه عثمانی آنجا اشغال شد و از ایران جدا گشت .

۵-۱٤کردها پیش از اسلام

تاریخ مشخصی برای تمدن کردها نمی توان تعیین کرد اما بر طبق کهن ترین اسناد یافته شده، ۳۵۰۰تا۴۵۰۰ ÷پیش از میلاد، معقول ترین تاریخ می تواند باشد.

برخی منابع از قبیل نولدکه (NOLDKE 1897) آورده اند که طوایف کردی که در نواحی مرکزی و جنوب ایران وجود داشتند در خلال دوره شاهنشاهی ساسانی به علت فتوحات ایران و حرکت جمعیت به طرف شمال غربی، برخی دیگر از کردها به نواحی جنوبی ایران و بویژه پارس و خوزستان مهاجرت کرده و برخی در سرزمین کردو (KURDU) ساکن شده و با کردهای آنجا مخلوط شده اند و نام آنها را قبول کرده اند این مردم که قبلا به نام مرتی ها شناخته می شدند در جنگهای مداوم ساسانیان و اشکانیان(پارت ها) و همچنین رومی های بیزانسی شرکت داشته اند و در بسیاری از نبردها با ارتش ایران همراهی می کردند . اینان در قرن چهارم میلادی از طرف رومی ها به نام کرچخ شناخته میشدند.بر حسب سرزمین و لهجه های محلی کردهای قدیمی نام های کاردوخ (KARDUKH) و کاردیخ (KARDIKH) که سکنه و بومیان آن بوده اند بر این مردم اطلاق شده است . به موجب تاریخ شرفنامه بدلیسی , قدیمی ترین قبایل کرد باجناوی ها و بوتی ها هستند که این نام ها به دلیل سرزمین باجان و بوتان بر آنها نهاده شده است . کردها پیش از ورود اسلام، زردشتی بودند و پس از ورود اسلام، برخی بر آیین خود مانده و برخی دیگر نیز اسلام را پذیرفتند.

۵-۱۵تاریخ کرد پس از اسلام

با آغاز حملات اعراب مسلمان به رهبری عمربن خطاب در سالهای (٦٣٤-٦٤٢) نواحی اربیل ، موصل و نصیبین را که نواحی کردنشین بودند به تصرف مسلمانان درآمد بعد از عمربن خطاب ، در دوره جانشین وی عثمان ابن عفان نیز مناطق شمالی کردها و مناطق قفقاز به تصرف درآمد . کردستان نیز مانند دیگر شهرهای ایران پس از سالها به اسلام روی آوردند . تحریف دین بهی زرتشت توسط مغان مذهبی – باجهای کلان به خلفای عرب – تبعیض شدید در بین مسلمان و غیر مسلمان و نبردهای گوناگون ایرانیان با اعراب (بابک خرمدین – مازیار – یعقوب لیث – استادسیس – سنباد – ابومسلم- . . .) که در نهایت به شکست و کشتار عظیم مردم منجر شده بود باعث گردید بیشتر کردها نیز به دین اسلام بگروند و مسلمان شوند.در همین ایام روسای کرد در حالی که می کوشیدند اقتدار خود را حفظ کنند در فتوحات مسلمین شرکت فعال داشتند. در دوره عباسیان که به کمک سردار ایرانی ابومسلم خراسانی ، ایرانیان به خلافت رسیدند به علت رقابت امین و مامون پسران هارون الرشید قدرت خلفا در نواحی کردستان تضعیف شد. در این زمان لفظ "کرد" کم کم برای توصیف نژادی این قبایل به کار رفت . همزمان با روی کار آمدن ترکان سلجوقی و پادشاهی سلطان سنجر برای اولین بار ایالتی به نام کردستان تاسیس گردید. به گفته مرحوم رشید یاسمی در کتاب کرد و پیوستگی نژادی ، حمدالله مستوفی در کتاب نزهۀالقلوب در سال ٧٤٠ هجری نخستین کسی بود که اسم کردستان و شانزده ایلات آن را آورده است. او اورده است : کردستان و آن شانزده ولایت است و حدودش به ولایات خوزستان و عراق عجم(مرکزی) و اذربایجان و دیار بکر پیوسته است. آلانی ، الیشتر ، بهار ، خفتیان ، دربند ، تاج خاتون ، دربند رنگی دزبیل , دینور ، سلطان اباد ، چمچمال ، شهر زور، کرمانشاه (قرمیسین) هرسین ، وسطام.

در قرن دهم میلادی (٩٥٩) حسنویه (حسن به زری کانی) که رییس یکی از قبایل کرد بود خود را به فرمانروایی شرق کردستان رسانید و دینور و همدان و نهاوند را فتح کرد. فرزند او ناصرالدین (٩٧٩-١٠١٤)و نوه اش ظهیران هلال ابن بدر (١٠١٥-١٠١٤) می باشند اینان در نامها از آل بویه اطاعت میکردند

.ال بویه هیچ گاه به طور مستقیم در قلمرو حسنویه اعمال نفوذی نکردند تا زمان شمس الدوله دیلمی که ظهیرالدین را از حکمرانی انداخت و قلمرو او را مطیع خویش ساخت.

فرزندان بویه ماهیگیر متصرفات خود را بین هم تقسیم کردند رکن الدوله دیلمی نواحی شمالی را صاحب شد. که شامل قسمت های کردنشین نیز بود. در سال ۹۹۰ میلادی به هنگام مرگ کردباد حکمران انتصابی خلیفه برادرزاده اش ابوعلی مروان ، حکمران نواحی دیاربکر , میافارقین < آمیدنی (آمید) و نصیبین را به دست آورد.این مناطق بعد از مرگ عضدالدوله دیلمی از دست ال بویه خارج شده بود. اینان که به مروانیان معروف شدند بعدها از خلیفه عباسی روی گردان و به فاطمیان گرویدند. مروانیان و حسنویه از لحاظ نژادی کرد بودند.

و اما از دوره صلاح الدین که از سرداران و دلاوران کرد است کردها توانستند فراتر از منطقه های کردنشین قدرت خود را بسط دهند. صلاح الدین سردار شجاع کرد در سال ۱۱۳٦ میلادی در تکریت واقع در ساحل دجله و شمال سامره متولد شد. او خدمات خود را در خدمت اتابک زنگی از سلاجقه سوریه شروع کرد که بعدها در حلب جانشین وی گردید. فرزند اتابک زنگی یعنی نورالدین پس از مدتی صلاح الدین را به همراهی عمویش "شیرکو"(شیرکوه) عازم مصر گردانید تا متحد اولین فرمانروای مصر را که شاهوار نام داشت در مقام خود حفاظت نماید که به وسیله یکی از رقبای خویش در مصر طرد شده بود مصر در این زمان تحت فرمانروایی یکی از خلفای فاطمی به نام ابو محمود عبدالله بود. شیرکوه و صلاح الدین مجبور بودند که با او حسن سلوک داشته باشند.از طرفی صلیبیان فهمیده بودند که اتحاد مصر و سوریه برای آنها خطرناک خواهد بود به همین خاطر به سوریه حمله بردند که صلاح الدین انها را سخت به عقب راند و شکست داد. بعد از مرگ نورالدین زنگی , صلاح الدین حاکم آنجا شد و آغاز به بسط قدرت خود نمود. او حکومت خود را تا مصر گسترش داد و حجاز و الجزیره را نیز به تصرف درآورد در حرکت بعدی اورشلیم (بیت المقدس) را از دست قوای صلیبی بیرون آورد. صلاح ادین شجاعانه در نبردی با ریچارد شیردل آنها را مجبور به ترک تمام خاک اورشلیم نمود.

این سردار دلیر بعد از سالها مبارزه و مقاوت در برابر تمامی دشمنانش در سال ۱۱۹۳ در دمشق وفات یافت. و بعد از مرگش امپراطوری او میان فرزندانش تقسیم گردید.

افضل به حکومت دمشق رسید . عزیز در قاهره و ظهیر در حلب حکومت کردند بعدا حکومت آنها به روسای محلی منتقل شد . تنها حلب تا سال ۱۳۹۰ در اختیار خاندان ایوبی ایوبیان قرار داشت.

توان قدرت و خصوصیات جنگی صلاح الدین او را به عنوان یکی از قهرمانان افسانه ای جهان اسلام درآورد به طوری که کردها از داشتن چنین فرزندی افتخار می کنند.

(اکنون صلاح الدین در میان کردها محبوبیتش کاسته شده به جرم اینکه خدمتی به کرد و کردستان نکرد و تنها در خدمت اسلام بود.)

اتابکان ترک نیز مدت مدیدی قلمرو کردها را زیر قدرت خود داشتند. که تعدای از آنها بر این مناطق حکومت کردند از قبیل:

نوادگان سبکتگین (۱۱٤٤–۱۲۳۲) در اطراف اربیل که اولین آنها زین الدین علی پسر کوچک سبکتگین است (.اورتوکی ها (۱۱۰۱–۱۳۱۲) که اولین حکمران آنها ارتوک میباشد . که بر دیار بکر و مدتی بر حلب و ماردین حکومت میکردند. – شاهان ارمنی (۱۱۰۰–۱۲۰۷) که موسی لهنا لقمان قبطی است . در این دوره اینان به دلیل مراوده با اعراب ، عرب شده بودند و لی متاسفانه کردها تلاشی برای از بین بردن آنها انجام ندادند ولی با این وجود، زبان خویش را به خوبی و کاملی هرچه بیشتر و بهتر حفظ کردند.

بعد از حمله مغولان به ایران ، به دنبال جنگ و زد وخورد جلال الدین خوارزمشاه با آنها و فرار او به مناطق شرقی و سپس ورود به ایران و آمدن به مناطق کردنشین ، مغولها سراسر ایران را برای از بین بردن جلال الدین درهم نوردیدند.

جلال الدین مدتی در غرب ایران حکومت کرد که با روسای محلی و اتابکان درگیر شد از آنجا که بعضی از این سران کرد بودند و در سال ۱۲۱۳ میلادی سلطان جلال الدین خوارزمشاه توسط یکی از حاکمان کرد کشته شد.

هلاکوخان مغول نیز بعد از فتح نواحی مرکزی ایران و قلاع اسماعیلیه از طریق همدان و کرمانشاه به بغداد رفت و اخرین خلیفه عباسی را اسیر و به طرز فجیعی کشت.

در این زمان دیگر مناطق کرد نشین از خطر مغول در امان نبودند . در سال ۱۲۵۹ میلادی دو لشکر از سه لشکر مغول تمام نواحی کردنشین را در هم در نوردیده و به طرف دریاچه وان رهسپار شدند.در این درگیریها غیر از میافارقین که یکی از ایوبیها به نام کامل محمد مقاوتی به خرج داد بقیه مناطق بدون خونریزی شدید به دست مغولها افتاد.

در سال ۱۲۹۷ م کردها اربیل را محاصره نمودند و به لشکر مغول حمله کردند و لشگریان مغول، شکست سنگینی از لشگر کردستان خوردند . این منطقه مجددا جزو کردستان شد. با ضعیف شدن ایلخانان مغول امیران مغولی : امیر چوپان و حسن بزرگ قدرت را تا مدتی در دست داشتند که عاقبت ایلخانان در سال ۱۳٤۹ میلادی، به کلی منقرض شدند. آمدن و رفتن فرمانروایان ادامه داشت تا اینکه قدرت به جلایریان رسید که بعدها مناطق کردنشین به بایزید رسد.

بعد از خاندان جلایری قراقویونلوها حکومتی در کردستان تشکیل دادند که بعدها توسط آق قویونلوها از این مناطق به عقب رانده شدند.

با ظهور تیمر گورکانی مناطق دیاربکر و ماردین به تصرف تیمور لنگ افتاد . در حملات تیمور به دلیل اینکه بیشتر کردها چادرنشین بودند و به کوهستانها پناه برده بودند کمتر آسیب دیدند. بنابراین تا دوره صفویان سرزمینی که امروزه به کردستان مشهور است یک قسمت آن را جزیره و قسمت دیگر را اردلان مینامند. گاه تحت حکومت جلایریان گاه آق قویونلوها و گاه قراقویونلوها بوده است. که اینان خود به دست صفویان از بین رفتند.

در دوره صفویان با روی کار آمدن شاه اسماعیل بزرگترین کاری که انجام گرفت رسمی کردن مذهب شیعه‌گری بود که این مسئله باعث شد کردها که اکثرا سنی مذهب بودند به ایران بی اعتماد و به عثمانی غیر هم نژاد مطمئن و متکی گردند. تقسیم بندی دینی و قومی از بزرگترین خیانت ها یی است که به مردمان

کشوری می شود که دارای عقاید و مذاهب گوناگون هستند . سلطان سلیم با شکست دادن شاه اسماعیل در جنگ چالدران کردها را وارد عرصه نوینی کرد به طوری که پس از شکست شاه اسماعیل، ۲۵ حکمران کُرد به دولت عثمانی گرویدند و از این زمان مسئله مرزها جزء عوامل اختلاف ایران و عثمانی بود. کردها در این زمان که دو دولت عثمانی و ایران به آنها نیاز اساسی داشتند بیشتر پی به اهمیت سیاسی خود بردند و این بود گاه به دلیل ظلم وستم و سنگینی مالیات علیه یکی از حکومتها شورش کرده و به آن طرف مرز رفتند و با دیگر کردها در کمین فرصت شدند تا به مناطق خود برگردند.حدود سالهای ۱۹۱۰ پوست پاره ی کهنه ای در کاوشهای روستای «هزارمیرد» استان سلیمانیه به دست آمد که در آن چهار بند سرود به زبان کردی سره و با خط پهلوی نوشته شده است. این چهار بند چامه که به نام هرمزگان نامیده شده ،یادآور حمله تازیان به سرزمین کردستان و کشت و کشتار آنان است. برابر داوری دانشمندان ، این نوشته از همان آغاز هجوم تازیان است.این چامه ی آتشینِ کردی که دل را به جوش و خروش می آورد و مایه ی اندوه می شود، دورنمای آن روزگار را به خوبی نشان می دهد:

هورمزگان ره مان، ئاگران کوژان

ویشان شارده وه گه وره گه وره کان

زورکاری ئارب کردنه خاپوور

گنائی پاله هه تا شاره زوور

ژن و که نیکا وه دیل بشین

پیاو ئازا تلیاوه رووی خوینا

ره وشتی زه رده شت مانووه بی که س

بزیکا و نیکا هورمزد وه هیچ که س

ترجمه پارسی

معابد ویران و آتش ها خاموش شدند

بزرگ بزرگان خود را مخفی نمود

عرب ظالم ویران کردند

روستای کارگرها را تا شهر "زور"

زنان و دختران را به بردگی بردند

مردان دلیر در خون غلتیدند

آیین زرتشت بی سرپرست ماند

دیگر اهورامزدا به هیچکس ترحم نکرد

۵-۱۶ایل‌های کرد ایران و بخش‌های کردنشین ایران

نواحی کُردنشین ایران شامل: قسمت غربی استان آذربایجان غربی از ناحیه ماکو شروع می‌شود و با در برگرفتن نیمه غربی استان و برخی از شهرهای جنوب دریاچه ارومیه، شامل دیگر استان‌های غرب ایران یعنی استان کردستان، کرمانشاه و ایلام می‌شود. در استان آذربایجان غربی قسمت غربی شهرستانهای، ارومیه، ماکو، خوی، سلماس و در قسمت جنوبی استان آذربایجان غربی، شهرستان‌های اشنویه، مهاباد، بوکان، پیرانشهر، سردشت، بخش‌هایی از نقده، تکاب و شاهین دژ کردنشین هستند. بخش‌هایی از خراسان :در قسمت‌های از استان خراسان شمالی و قسمت‌هایی از خراسان رضوی نیز مناطقی وجود دارند که مردم در آن مناطق به کرمانجی صحبت می‌کنند که از این میان می‌توان به مناطق :اسفراین، بجنورد، شیروان، قوچان، درگز، چناران و باجگیران اشاره نمود. مردم کردتبار منطقه خراسان بنا به منابع تاریخی نوادگان کردهایی

هستند که در زمان شاه عباس از منطقه باختری دریاچه ارومیه به این نواحی برای نگاهداری از مرزهای ایران کوچ داده شدند و بنا به روایتی دیگر شاه عباس آنان را به خاطر تضعیف سرکشی خان‌های کرمانجی و بکار بردن آنان در مقابله با حملات بی‌امان ازبکان به خراسان بزرگ کوچاند .

۵-۱۷جمعیت و سرزمین کردستان

به علت اینکه آمارگیری دقیقی از جمعیت کردها انجام نگرفته تمام آمارهای ارائه شده تخمینی هستند. بنا بر برآوردهای غیررسمی جمعیت و مساحت این منطقه به طور تقریبی در سال ۲۰۰۹، ۲۸،۵ تا ۳۰ میلیون تن در منطقه‌ای به وسعت ۱۹۰۰۰۰ کیلومتر مربع است. ناحیه زیست کردزبانها عمدتاً کوهستانی است که از شرق به دامنه‌های شرقی کوه‌های زاگرس منتهی می‌شود. از این قسمت به طرف جنوب و حد فاصل همدان و سنندج امتداد می‌یابد. در طرف جنوب هم کرمانشاه، و بخش‌هایی از ایلام و از طرف دیگر به کرکوک و موصل ختم می‌شود. از شمال به طرف ماردین، ویران‌شهر و اورفه امتداد یافته، آن گاه از شمال به طرف ملاطیه و حوزه رود فرات می‌رود تا به کمالیه می‌رسد. در قسمت‌های شمالی کردستان محدود به کوهستان‌های مرگان‌داغ و هارال‌داغ است که به طرف ارزنجان و ارزروم امتداد می‌یابد. البته در تمام مناطق ذکر شده بسیاری اقوام غیر کردزبان نیز زندگی می‌کنند.

کوه‌های این منطقه در زمستان پوشیده از برف است و در تابستان با آب شدن برف‌ها، به مانند فرشی سبز رنگ از زیباترین مناطق دیدنی جهان می‌شود. چراگاه‌های آن که در دوران‌های دور پرورش‌دهنده اسب‌های مادی بوده‌اند امروزه نیز برای چرای رمه‌ها و دام‌های ایل‌های کرد ایران از اهمیت به سزایی برخوردارند. مناطق کردستان اگر چه کوهستانی است اما همین مناطق کوهستانی دارای دره‌های وسیع و حاصل‌خیزی نیز است.

۵-۱۸دین و مذهب

در استان کردستان و بخش‌هایی از استان آذربایجان غربی اهل‌سنت هستند. در استان کرمانشاه بخشی شیعه و بخشی اهل‌سنت هستند و در ایلام صد درصد مردم شیعه هستند. در بین کردها نزدیک به ۵۰ هزار خانوار و شاید بیشتر یزیدی هستند. علاوه بر این، جمعیت قابل ملاحظه‌ای از کردها که به یارسان و اهل حق معروفند در میان کردها هستند که مرکز سکونت آنها منطقه دالاهو و کرمانشاه و بصورت پراکنده در کردستان است. سایر کردها نیز مسیحی یا یهودی هستند .

۵-۱۹زبان

(شکل ۵-۷)

محدوده مناطقی که در آن‌ها زبان کردی به عنوان زبان مادری سخن گفته می‌شود.

هنگامی که از زبان کردی سخن به میان می‌آید، مقصود زبانی است که کردها هم اینک با آن سخن می‌گویند. زبان‌شناسان و شرق‌شناسان غربی گفته‌اند که: این زبان از زبان‌های هندواروپایی و خانواده‌های هند و ایرانی و در زمره زبان‌های ایرانی است و با زبان فارسی شباهت بسیاری دارد.

کردی از ریشه زبان‌های ایران قبل از حمله اعراب به ایران است. این گویش از عربی و ترکی تأثیر چندان نپذیرفته و کمابیش اصیل مانده‌است. زبان کردی دارای ادبی پهناور است. قدیم‌ترین نوشته به زبان پهلوی اشکانی قباله‌ای است که از اورامان در کردستان به دست آمده.

کردی که اکثر کردها در(ایران، ترکیه، عراق و سوریه با آن صحبت می‌کنند زبان ادبی و نیمه‌رسمی به شمار می‌رود و در کشور عراق از زمان اشغال قوای انگلیس (۱۹۱۸ م) تاکنون در مدارس تدریس می‌شود.

زبان کردی شامل گویش‌های متعددی است. یکی کورمانجی شرقی یا مکری در بوکان، سلیمانیه و سنه؛ و یکی کورمانجی غربی در دیار بکر و رضائیه و ایروان و ارزروم و شمال سوریه و شمال خراسان. گروه اصلی دیگر یا گروه کردی جنوبی در منطقه کرمانشاه زندگی می‌کنند .

کرمانجی گویش کردهای شمال خراسان، ناحیه مرزی ایران و ترکیه، روستاهای تکاب و شاهین‌دژ، شرق ترکیه و شمال عراق است. سورانی در بخش میانی مناطق کردنشین ایران و همچنین در نیمه جنوبی کردستان عراق صحبت می‌شود. شهرهای اصلی سورانی‌زبان عبارتند از :بوکان، مهاباد، سنندج، سلیمانیه، اربیل و کرکوک که بدان تکلم دارند .کردی جنوبی دارای لهجه‌های کردی کرمانشاهی، کلیایی، سنجابی، کلهری، لکی و فیلی است که در استان کرمانشاه و بخش‌هایی از استان ایلام و مناطق هم‌مرز با این دو استان در کشور عراق یعنی استان دیاله و بخش‌هایی از کرکوک و موسل بدان تکلم دارند.

به نظر دانشمندان زبان‌شناس و شرق‌شناس قبایل ماد و پارس همزبان بوده و هر دو به یک گویش سخن می‌گفته‌اند .تئودور نولدکه خاورشناس آلمانی، معتقد است که زبان مادی بدون شک خویشاوندی بسیار نزدیکی با زبان پارسی باستان داشته، اکنون با کاوش در مناطق غرب ایران از مادها آثاری در تپه هگمتانه در دست است. پروفسور ن. مکنزی نوشته است. که در نظر اول می‌توان انتظار داشت که منظور از زبان مادی زبان کردی است. معتبرترین زبان‌شناس زبان کُردی ولادیمیر مینورسکی نیز همین نظر را تأیید می‌کند:

«اگر کردها از نوادگان مادها نباشند، پس بر سر ملتی چنین کهن و مقتدر چه آمده‌است و این همه قبیله و تیره مختلف کرد که به یک زبان ایرانی و جدای از زبان دیگر ایرانیان تکلم می‌کنند؛ از کجا آمده‌اند؟»
(مینورسکی۱۹۷۳)

مادها در سال ۶۱۲ پیش از میلاد مسیح امپراتوری بزرگ ماد را بنیان نهادند و بدین ترتیب زبان مادی به زبان رسمی بدل شد. از آن زمان تا هنگام انتشار اسلام در کردستان، سیزده قرن سپری شده است. در این مدت

طولانی سرزمین ماد بزرگ و کوچک و سرزمین‌های دیگری که به سرزمین ماد ملحق شده‌اند؛ از حیث نظامی و سیاسی بسیار دست به دست شده‌اند؛ و قدرت سیاسی به دست افراد مختلفی – که زبان آنها با زبان مادها متفاوت بوده است – افتاده است. هر حکومتی هم که بر سر کار آمده زبان خود را به عنوان زبان رسمی تحمیل کرده است. در اوضاع و احوال آن روزگاران، که تمامی بنیادهای اجتماعی کم‌رنگ شده و رو به افول نهاده بوده است، این جابه‌جایی در قدرت نمی‌تواند از تأثیر نهادن بر این بنیادها برکنار بوده باشد. تاریخ، برخی رویدادها را ثبت کرده‌است که طی آن، سلطه سیاسی بر یک سرزمین، تغییرات نژادی بنیادی و ایستایی زبان را در آن سرزمین باعث شده است. امروز رد پای تأثیر جابه‌جایی در قدرت را در شرق قلمرو امپراتوری ماد به وضوح می‌توآن دید. به عکس در بخشی از غرب سرزمین ماد، بنیادها همچنان دست نخورده مانده‌است. بلکه تسلط مادها وضعیت نژادی و زبانی برخی از سرزمین‌هایی را که بعداً به قلمرو مادها ملحق شد، تغییر داده و به مسیر توسعه مادی کشانده است و به موازات بخش غربی قلمرو خود، آنها را توسعه داده است. بیشتر تاریخ‌شناسان پر آوازه براین باورند که، کردهای امروز نوادگان مادهای دیروزند.

زبان پارتی(پهلوانیک)، که به نظر زبان‌شناسان همراه با زبان مادی در زمره زبان‌های شمال غربی، خانواده زبان‌های ایرانی جای می‌گیرند؛ بیش از دیگر زبان‌ها بر زبان کردی تأثیر نهاده است و امروزه رد پای این تأثیرات در گویش آیینی زبان کردی، دیده می‌شود.

هم‌زمان با سقوط و فروپاشی امپراتوری ساسانی و حمله اعراب به ایران در ایران، وقفه تازه‌ای برای زبان کردی آغاز شد. زبان مادی در آن زمان به نسبت زبان رایج دوران اقتدار امپراتوری ماد، دستخوش تغییرات ۱۳۰۰ ساله شده بود. به همان نسبت که زبان پارسی باستان پیشرفت کرده و به زبان دری/پارسیک تبدیل شده و آمادگی و ظرفیت آن‌را یافته‌است که زبان پارسی کنونی از آن جدا شود؛ زبان مادی هم پیشرفت کرده و دستخوش چنان تحولات و دگرگونی‌هایی شده؛ که استخراج زبان کردی از آن ممکن شده باشد.

۵-۱۹-۱الفبای کردی

در خط کردی برای کم شدن فاصله ی نوشتار و گفتار تغییراتی در خط نوشتاری فارسی به وجود آمده است که به طور خلاصه بیان می کنم . البته برای یاد گرفتن کامل خط کردی می توانید به کتاب فرهنگ کردی "هه ژار" مراجعه کنید

فتحه: در خط کردی به صورت (ه) نوشته می شود مانند "به همه ن" به جای "بهمن"

ضمه: در خط کردی به صورت (و) نوشته می شود که علامتی شبیه به عدد۷ فارسی در بالای آن قرار می گیرد .

او در خط کردی به صورت (وو) نوشته می شود

کسره: در نوشتار کردی به صورت (ئ) نوشته می شود که البته به جای همزه، علامتی شبیه عدد ۷فارسی، در بالای آن قرار میگیرد.

تشدید : کلمات مشدد به صورت تکرار حرف نوشته می شوند مانند "مه ککه" به جای مکه

الف در خط کردی در وسط کلمه به صورت" ا" نوشته می شود ودر آغاز کلمه به صورت همزه نوشته می شود مانند "ئه حمه د" به جای" احمد" و" بار به جای" بار"

در خط کردی حروفی چون ث س ص به صورت س نوشته می شوند مانند "سه د" به جای صد

در خط کردی حروفی چون ز ذ ض ظ به صورت ز نوشته می شوند مانند "زوهر" به جای "ظهر"

در خط کردی حروفی چون ت ط به صورت ت نوشته می شوند مانند "ته ناب" به جای "طناب"

اعداد در زبان کردی تقریبا همان اعداد پارسی است زیرا هر دو ریشه ای مشترک دارند

یه ک ۱ – دوو ۲ – سئ ۳ – چوار ۴ – پینج ۵ – شه ش ۶ – هه وت ۷ – هه شت ۸ – نو ۹ – ده ۱۰ – یانزه ۱۱ – دووانزه ۱۲– سیانزه ۱۳ – چوارده ۱۴ – پانزه ۱۵ – شانزه ۱۶

هه فده ۱۷ – هه ژده ۱۸ – نوزده ۱۹ – بیس ۲۰ – سی ۳۰ – چل ۴۰ – په نجا ۵۰ – شه س ۶۰ – هه فتا ۷۰ – هه شتا ۸۰ – نه وه د ۹۰ – سه د ۱۰۰ – دوو سه د ۲۰۰ – سئ سه د ۳۰۰

چوارسه د ۴۰۰ – پانسه د ۵۰۰ – شه شسه د ۶۰۰ – هه و سه د ۷۰۰ – هه شسه د ۸۰۰ – نووسه د ۹۰۰ – هه زار ۱۰۰۰

اعضای خانواده در کوردی نیز چنین است:

ژن: زن

پیاو : مرد

کور : پسر

که نیشک(کیچ) : دختر

باوک : پدر

دالک(دایک) :مادر

برا : برادر

خوه یشک (خووشک) : خواهر

باپیر : پدر بزرگ

داپیر(نه نگ) : مادربزرگ

مامه(تاتگ) : عمو

خالو :دایی

میمگ(پووریٔ) : خاله و عمه

زاوا : داماد

وه وی : عروس

خه سوو : مادرزن و مادر شوهر

خه زووره: پدرزن و پدرشوهر

شوو : شوهر

ژن : زن و عیال

هاو زاوا : باجناق

ئاموزا : پسر عمو و دختر عمو

خالوزا : پسر دایی و دختر دایی

پوورزا(میمزا): پسر عمه وپسر خاله ودختر عمه ودختر خاله

خالوژن : زن دایی

ماموژن(آموژن) : زن عمو

شوی میمگ : شوهر خاله و شوهر عمه

کچه زا : نوه دختری

کوره زا : نوه پسری

دش : خواهر شوهر

فصلهای ایرانی در کردی و پارسی نیز بسیار شبیه به یکدیگر هستند.

کوردی سورانی

به هار : بهار

هاوین: تابستان

پاییز : پاییز

زستان :زمستان

کوردی که لهور

وه هار : بهار

تاوسان : تابستان

سه رده وا : پاییز

زمسان :زمستان

برخی صفتهای کردی نیز به شرح زیر می باشد

گه وره: بزرگ – بووچک: کوچک – خاس : خوب – گه ن : بد – ره نین: زیبا – قیز : زشت – ته ریک: تاریک – رووشن: روشن – سه ر خوش: شاد – خه مین: غمگین

کار که ر: کوشا – ته ممه ل: تنبل – چاخ (پته و): چاق – له ر: لاغر – تنک(ناسک): نازک – پان: پهن – دریژ: دراز – کول: کوتاه – پیر: پیر – جووان: جوان – تیژ: تیز – کول: کند – به رز: مرتفع

قول: عمیق –ته ر: تر – وشک: خشک – بان: بالا – خوار: پایین – چوول: خالی – په تی: خالی – زور: زیاد – که م: کم – پوک: خالی – پر: پر – شیرین: شیرین – تال: تلخ

سوول: شور – تورش: ترش – ته نیا: تنها – هووفه ل: آدم دروغگو – دروووزن: دروغگو – دروو: دروغ – راس: راست – ته میس: پاک – پیس(چلکن / چرکن): کثیف – دوله مه ن: پولدار – هه ژار: فقیر

رنگها در زبان کهن کردی به شرح زیر است

ره ش: سیاه

چه رمگ (سپی): سفید

شین(آوی): آبی

سور: قرمز–سرخ

زه رد: زرد

سه وز: سبز

قاوه ی: قهوه ای

بوور: خاکستری

نمونه ای از پیوستگی زبان کردی- اوستایی و پهلوی ایران

کوردی	پهلوی	اوستایی	فارسی امروزی
وشک	هوشک	هوشکه	خشک
کیو	کوف	کیوفه	کوه
وا – با	واد	واته	باد
خور	خور	خوره	خورشید
برگ- ورگ	ولگ	ورکه	برگ
وفر – بفر	وفر	وفره	برف
مزگ	مزغ	مزغه	مغز

۵-۱۹-۲زبان ایلامی

شاخه‌هایی از گویشهای کردی و لری در بین مردم استان ایلام رایج است که عبارتند از:

۱- کردی مهکی: گویش ساکنان شهر ایلام و حومه، چوار، ملکشاهی، قسمتی از شیروان چرداول، علی شروان، بخشی از بدره، صالح‌آباد و قسمتی از مهران

۲- کردی کلهری: با اندک تفاوت در مقایسه با لهجه مهکی، گویش ساکنان ایوان و قسمتی از چرداول

۳- کردی معروف به کردی پشت کوهی جنوبی: گویش اکثر ساکنان آبدانان، زرین‌آباد، دهلران و قسمتی از مهران

۴- لری: گویش ساکنان دره‌شهر و گروهی از مردم دهلران و آبدانان

۵- لری شوهانی: گویش طایفه شوهان و حسن گاوداری شیروان

۶- لری آمیخته با کردی: طوایف هندمینی و دوسان

۷- لکی: گویش ساکنانی از روستاهای دره‌شهر، آبدانان، هلیلان و چرداول، سفلی، گویش لکی

۸- عربی: گویش ساکنان موسیان، دهلران، عرب رودبار

× مردم استان با زبان فارسی آشنا هستند، ریشه بسیاری از واژه‌ها در گویشهای محلی با زبان فارسی دری مطابقت دارد و می‌توان پاره‌ای از واژه‌های زبانهای باستانی ایران را در گویشهای رایج در این استان یافت.

۵-۲۰لباس و پوشش زنان و مردان کرد

کردها طی قرون متمادی با لباس محلی خود پیوند عاطفی، عقیدتی و سنتی شدیدی برقرار کرده‌اند و علاقه زیادی به حفظ و نگهداری لباس سنتی خود که نشانگر هویت فرهنگی آنهاست دارند . حتی در ابتدای حکومت پهلوی، هنگام زمامداری رضاشاه که مقرر شد تمام مردم ایران لباس واحدی بپوشند، کردان در مقابل این دستور بشدت مقاومت نشان داده، لباس خود را تغییر ندادند . یکی از اشتباهات بزرگ رضا شاه منع پوشش های محلی و اصیل ایرانی بود .

در شهرهای استان بیشتر مردان با لباس محلی در شهر دیده می‌شوند اما متاسفانه زنان اجازه ی استفاده از لباس محلی در مکانهای عمومی را ندارند . لباس و پوشاک کردان از تنوع و غنای فوق‌العاده‌ای برخوردار است که در زینتها و رنگهای لباس به چشم می‌خورد، لباس کردی هرگز یک رنگ و تیره‌گون نیست بلکه همیشه با ترکیب رنگهای مختلف، چشمها را به طرز مطبوعی خیره می‌کند و انسان به این باور می‌رسد که طبیعت و محیط پیرامون، مرغزارهای سرسبز، گلهای رنگارنگ ، سپیدی برفها، آسمان صاف و آبی، سیلابهای خروشان در این تنوع رنگ تاثیر مهمی داشته‌اند . لباس زنها نیز از پیراهن بلندی تا روی پنجه پا

که گاهی با پولکهای رنگی تزیین شده و روی آن یک نیمه تنه به اسم ″ سوخمه ″ از پارچه زری یا مخمل پوشیده و بالای سوخمه گاهی لباسی به اسم ″ کوا ″ که از پشت تا پایین پنجه پا کشیده شده و روی آن را گاهی نیمه تنه به نام < سلته > می‌پوشند، تشکیل می‌شود . پوشیدن هر یک از این لباسها بستگی به سلیقه زنان دارد، شلوار آنها گشاد و از جنس حریر است، پارچه‌ای توری به عنوان روسری(که بسیار به ندرت پوشیده می شود) و پارچه دیگر به اسم ″ پشتوین″ به طول سه متر تا پنج متر که روی کمر بسته می‌شود جزو لباس زنان کرد است . زنان و دختران منطقه اورامانات گیسوان خود را به شکل رشته‌های باریک می‌بافند و بر گیسوان بافته خود کلاه سکه دوزی شده می‌گذارند .

لباس مردان کرد ساکن فلات ایران شامل چند نوع بلوز و یا در اصطلاح محلی ″ کوا″ است که به سه دسته ی کلی تقسیم می شوند که یکی مقداری چسبان و دوتای آنها نیز مقداری گشادتر و راحتتر هستند. شلوار مردان کرد نیز گشاد و چین دار است و بلوز یا ″ کوا″ همیشه باید داخل شلوار قرار گیرد و بر روی چین کمر شلوار، کمربندی پارچه ای بسته می شود که طول آن بین ۳ تا ٦ متر است. این کمربند، یادگار دوران باستان است و در دین زرتشت دارای اهمیت خاصی می باشد به گونه ای که اکنون مردم زردشتی ساکن یزد یا دیگر مناطق ایران نیز در هنگام پوشیدن لباس های مذهبی یا در مراسم خود از این کمربند استفاده می کنند. در حالت عادی از کفش های چرمی استفاده می کنند اما برای مراسم و مجالس رسمی از گیوه یا ″ گلاش″ استفاده می کنند.در کوه‌های کردستان جنوبی، مردان لباس گشاد تری می‌پوشند که با نیاز بالا رفتن از کوه سازگارتر است . شلوار آن گشاد و کت کوتاه و از جنس نمد سپید است، یک دستار سپید و آبی با تصویر ″ چشم پرنده ″ نیز به دور سر می‌پیچیند و از کمر بند پارچه ای رنگارنگ نیز استفاده می‌کنند، همچنین لباس مردانه کردی تابع مقتضیات محیط و شیوه زندگی است و در عین حال گاهی در آن تنوعهای بسیار جالبی هم دیده می‌شود.

برخی از لباس مردان بنا بر مقتضیات و شرایط و یا فصلها تیره رنگ است که از کت بدون یقه، شلوار ، دهانه تنگ، دستاری بر سر و شالی بر کمر تشکیل شده است ولی عموما به شاد زیستی و رنگهای روشن که همانا سنت زرتشت است باور دارند . پیراهنهای یقه دار و سپید و گاهی رنگین می‌پوشند که در انتهای آستین، زبانه مثلثی شکلی قرار دارد به رنگ سپید که در حالت عادی به دور مچ یا بازو پیچیده می‌شود و آن

را " لفکه سوزنی" یا " شال سورانی" می‌نامند که بستن این مورد کمتر به چشم می خورد .
در صورتی که پیراهن بدون لفکه باشد، اغلب هنگام کار مچها را با پارچه نوار مانندی می‌بندند، اغلب مردان از دستار و شال تیره رنگ مخصوصی به نام "رشتی" استفاده می‌کنند، زینت مردان بیشتر ساعت جیبی با زنجیر آویزان در جلو سینه و گاهی ساعت مچی است . با توجه به زمستانهای سرد منطقه، اغلب از پالتو استفاده می‌شود، اما قشرهای غیرمرفه، نمد ضخیمی به نام " پستک " می‌پوشند و چوپانان برای جلوگیری از سرما و حفاظت از برف و باران ، قبای نمدی دراز و بدون آستین دارند که دو زبانه کوچک به عنوان آستینهای کاذب در امتداد شانه‌های آن قرار دارد .

۵-۲۱موسیقی محلی کردی

یکی از جاذبه‌های مهم، ارزشمند و نشاط انگیز منطقه ، موسیقی ، آواز و رقص کردی است. موسیقی و رقص کردی در میان موسیقیهای محلی سرزمین ایران ، یکی از اصیل‌ترین و قدیمی‌ترین موسیقیها و کاملا آریایی است که با گذشت قرون متمادی هنوز اصالت خود را به شکل کامل و حتی با شدت و تعصبی بیش از پیش حفظ نموده است . رقص کردی به جز در کردستان در بسیاری دیگر از شهرهای ایران از مهم ترین رقصهای ایرانی به حساب می آید . به عبارتی این رقص در فلات پهناور ایران جایگاهی والا دارد . در تمام ریتمهای رقص کردی حالتی از همداستانی ، یگانگی و بدن‌سازی وجود دارد، دستهای رقصندگان در هم گره می‌خورد، گامها همواره در یک مسیر حرکت می‌کند و چنان متوازن است که به رژه می‌ماند . رقص کردی به حدی در ایران محبوبیت دارد که بسیاری اقوام ایرانی از آن بهره می برند . در برخی دیگر از شهرهای ایران نیز به ویژه برخی شهرهای آذربایجان غربی که کرد هستند، رقص کردی در عروسی ها مورد استفاده قرار میگیرد (چند شهر کرد که در واقع باید جزو کردستان باشند، جزو آذربایجان غربی قرار گرفته اند که اسامی آنان اینگونه است: بوکان، مهاباد، سردشت، اشنویه،پیرانشهر). پس از نواختن موسیقی کوردی در مراسمهای شادی – زن و مرد و کودک و پیر و جوان دست در دست یکدیگر ناخداگاه به اجرای رقص زیبای کردی میپردازند (باور کنید که این آهنگ کردی به حدی نشاط آور و هیجان برانگیزه که آدم نمی

تونه سر جای خودش بشینه و ناخودآگاه بدن به رقص میاد!). این رقص محلی در کردستان، ″ هه لپه ر کئ″(بخوانید : هَلْپَرْکِ) نام دارد . امروزه این رقص مورد توجه بسیاری است . موسیقی کردی که به مناسبتهای مختلف و در زمینه‌های گوناگون حماسی، عزا، بیماری و بویژه جشنها اجرا می‌شود، هر بیننده‌ای را به شور و حال و وجد می‌آورد و همواره بینندگان و شنوندگان را تحت تاثیر قرار می‌دهد . سازهای اصیلی که در موسیقی کردی مورد استفاده قرار می‌گیرند عبارتند از : دایره ، زرنا (سرنا) ، دونی، شمشال ، نی انبان ، سه تار، کمانچه، دف، سنتور، تبل. (در موسیقی هایی که در غیر از عروسی نواخته می شوند بیشتر از همه از سه تار و سنتور و کمانچه و دف استفاده میشود اما در عروسی ها از جوزَلَ و تبل(طبل به زبان محلی= ″ تَپل″) استفاده می گردد . همچنین به جای این دو از دهل و سرنا نیز استفاده می شود).

موسیقی کردی در پنج زمینه اجرا می‌شود .

بسیاری از استادان موسیقی سنتی کردستان و ایران ، کرد هستند زیرا کمتر از موسیقی بیگانه در داخل موسیقی سنتی کردهای ایران وارد شده است . افرادی مانند استاد شهرام ناظری، استاد کیخسرو پورناظری ، استاد مظهر خالقی ،یوسف زمانی ، کامکار ها ، سید علی اصغر، تارا جاف، عدنان کریم، استاد حسن زیرک، مجتبی میرزاده ، سواره ایلخانی زاده ، محمد صدیق مفتی زاده، محمد کمانگر ، فریدون مرادی ، شکر الله بابان ، عثمان احمدی ، ابراهیم ستوده ، عابد سراج الدینی و بسیاری دیگر .

۵-۲۱-۱موسیقی مقامی

مقامهای موسیقی کردی عبارتند از ″ الاویسی ″ ، ″ هیران ″ و ″قطار ″ و در این مقامها نوازنده شماری از گونه‌های موسیقی مقامی کهن ایران زمین را که در این خطه حفظ شده، اجرا می‌کند .

مقامهای موسیقی کردی از نظر پیوستگی فرهنگی کردها با سایر اقوام ایرانی و نیز دارا بودن ″ تمها ″ و جلوه‌های کهن موسیقی ایرانی دارای ارزش بسیار است.

۵-۲۱-۲موسیقی آوازی

این موسیقی در دو سبک و شیوه به نامهای ″ هوره ″ و ″ سیاه چمانه ″ اجرا می‌شود که در اصل موسیقی خراباتی است .

۵-۲۱-۳موسیقی مذهبی

این موسیقی به دو صورت اجرا می‌شود، موسیقی ″ عزا ″ که به ناج چمری نامیده می‌شود و در تمامی حوزه‌های غربی کردستان، آذربایجان غربی، کرمانشاه و ایلام اجرا می‌شود . شیوه اجرای مراسم، عظمت و شکوه آن یادآور سوگ ″ سیاوش ″ است، نوای ″ چمری ″ در این مراسم و نوای حزن و اندوهناک ″ سر حور ″ که بوسیله زنان اجرا می‌شود نیز شرح زندگی مستوفی و صاحبان سوگواری که فی‌البداهه توسط ″ چمر خوانان ″ ماهر و چیره‌دست سروده و خوانده می‌شود .

نوازندگان ″ دف ″ و گاهی به همراه آن، ″ شمشال ″، با شنیدن صدای گرم زن و مرد نوای ″ وای وای ″ را می‌نوازند و همراه چمر نوای ویژه ″ چمری ″ را در ″ چمرگاه ″ اجرا می‌کنند . در فرهنگ کردها، عزاداری به هیچ وجه به معنای سینه زدن و یا هرگونه ضربات دیگری که موجب آسیب رسیدن به بدن شود، نمی باشد و در نزد آنها تنها اجرای مراسمی است که در آن به سوگواری می پردازند که همچنین سوگواری برای مرده تنها در سه روز انجام می گیرد و پس از آن در مراسمهای بزرگداشت مردگان مانند هفتم، چهلم و سالروز وفات تنها به سر مزار و آرامگاه مرده ی خویش رفته و برای او دعا می خوانند و صدقه می دهند و به هیچ وجه مراسم عزاداری برگزار نمی شود. پس همانگونه که گفته شد، عزاداری فقط سه روز به طول می انجامد.

۵-۲۱-٤موسیقی حماسی

این موسیقی به ″ هَلْپَرْکِ ″ یا ″ هَلْ پَرْیْنْ ″ معروف و به معنی حمله کردن است، کردها معتقدند که ″ هل پرکه ″ بسیار کهن است و ماندگاری آن از روزگار پرستش مهر و مربوط به دوران مهر پرستی یا میترایی است . موسیقی حماسی در لرستان نیز جایگاه والایی دارد . در آن روزگار کردها و اقوام آریایی که پیوسته در پیکار با اقوام ساکی (آشور) بودند، هنگام بازگشت از جنگ و پیکار با اهریمن آیین، ″ هل پرکه″ را در نزد الهه مهر در معابد ″ مهرابه‌ها ″ انجام می‌دادند .(این معابد معمولا درون غارها و یا در دشت ها و گاهی بندرت در بالای کوه یا تپه بوده که هم اکنون نیز غار باستانی ″کرفتو″ آثاری از مهرپرستی و حتی پیش تر از

آن را در خود جای داده است. این غار باستانی در میان یونانیان باستان به معبد هراکلس(هرکول) معروف بوده است.)

مراسم شرح زندگی، حمله و حوادثی است که بر جنگجویان گذشته که به صورت نمایش و نمادین اجرا می‌شود و در حقیقت علاوه بر حماسی بودن، جنبه تقدس نیز داشته و نوعی مراسم عبادتی به شمار می‌رود . " دهل " ، " دف " و " سرنا " و " تبل" به عنوان سازهای اصلی اجرای این موسیقی حماسی هستند که به وسیله نوازندگان نواخته می‌شوند موسیقی " هل پرکه" هفت ریتم اصلی دارد که به ترتیب با ساز و همراهی اجراکنندگان انجام می گیرد و ریتم آن از کند و آرام " گریان " شروع و به ریتم " سرپا " و ریتم هیجانی " سجاد " پایان می‌یابد و در میان آن ریتم‌های دیگر نواخته می‌شود .
در ریتم آرام " گْرْیان " به نظر می‌رسد که اجراکنندگان به " میترا " توضیح می‌دهند که ما آرام آرام به سوی دشمن رهسپردیم و چگونگی آن را بیان می‌کنند . در ریتم بعدی به نام " هَلْ گْرْدْنْ" یا " سه پا " که ریتمی تند است به بیان حمله به دشمن می‌پردازند، ریتم " سجاد " که بسیار تند می‌شود نشانه این است که راهی بسیار طی کردیم و درگیری با دشمن آغاز شد، زدند و پایمان زخمی شد . سرچوپی در این هنگام (در حین اجرای مراسم) خم می‌شود و با دست پایش را می‌گیرد، چنانکه زخمی شده و دیگران دور او حلقه می‌زنند و همچنانکه موسیقی و مراسم اجرای رقص ادامه دارد، پای او را بطور نمادین می‌گیرند که بر زمین نیفتد، زخمهای او را پاک می‌کنند و مرهم می‌گذارند . آنگاه سرچوپی با همان حالت که مجروح شدن او را می‌رساند، برخاسته و دوباره " سجاد " را انجام می‌دهد، که نشانگر این است که از پای نیفتادیم و پیکار با دشمن را ادامه دادیم، در این هنگام اجرای مراسم به اوج می رسد و پایان می‌یابد (این مراسم، امروزه نیز در همگی عروسی های کردها به همان شکل گذشته و بدون تغییر اجرا می شود اما با یک تفاوت که این بار هدف از آن، شادی و رقص و خوشی است نه بیان وشرح حوادث) .

۵-۲۱-۵ترانه های بومی ایلام

مردم استان ایلام - برای شادی وشیون خود - ترانه هایی متناسب با آب و هوا - طبیعت - تاریخ وباورهای منطقه دارند - که سابقه ی بسیار دور ودرازی دارد . این ترانه ها - به جند بخش تقسیم می شوند که مهمترین آنها عبارتند از:

الف) ترانه های غمگین : که آهنگی سوزناک دارند وموضوع آنها شکایت از روزگار – دوری یار – گله از معشوق و بد اقبالی است.

ب) هوره : هوره یا کزه – آوازی اساطیری وبا سابقه است که از روزگاران بسیار دور – در میان مردمان دیار ایلام رایج بوده است.

شعر هوره را بیشتر چوپانان – شکارچیان وکوهنوردان می سرایند وموضوع آنها - عاشقی – دلاوری – غریبی – – زیبایی طبیعت ومعشوقه است . عده ای می گویند : هوره یادگار دوره ی ماد وعشایر منطقه ی زاگرس است وعده ای هم معتقدند که : سرودهای زرتشت با این آهنگ خوانده شده است . هر کدام از بخش هایس هوره را ده نگ می گویند ودر مقامهای مختلف خوانده می شود.

ج) گورانی : گورانی آواز شادی است که بیشتر به همراه موسیقی خوانده می شود . موضوع شعر گورانی – بیشتر عاشقانه – اجتماعی وحماسی است.

د) ساری خوانی : ساری – ترانه هایی لری است که با آهنگی سوزناک خوانده می شود برا ی خواندن ساری – بیشتر از کمانچه استفاده می کنند.

۵-۲۲رقص زیبای محلی کردستان

رقصهای محلی با موسیقی کردی پیوندی ابدی داشته و معمولاً زنان و مردان عشایر دست در دست هم ، در مراسم شادی به دور از ابتذال، دایره وار دست یکدیگر را گرفته به پایکوبی می‌پردازند، در اصطلاح محلی این حالت را گنم و جو (یعنی گندم و جو) می‌نامند (در بسیاری مناطق به آن رَشْ بَلَکْ می‌گویند) .

• در این رقصها معمولاً یک نفر که حرکات رقص را بهتر از دیگران می‌شناسد نقش رهبری گروه رقصندگان را به عهده گرفته و در ابتدای صف رقصندگان می‌ایستد و با تکان دادن دستمالی که در دست راست دارد

ریتمها را به گروه منتقل کرده و در ایجاد هماهنگی لازم، آنان را یاری می‌دهد. این فرد که" سر چوپی کِش" نامیده می‌شود با تکان دادن ماهرانه دستمال و ایجاد صدا بر هیجان رقصندگان می‌افزاید .

۵-۲۲-۱تقسیم‌بندی رقصهای کوردی

رقصهای محلی کوردی را به دو دسته می‌توان تقسیم نمود:

۱- رقصهای مذهبی

۲- رقصهای محلی کردی (عشیره‌ای)

الف - رقصهای مذهبی:

منظور از این رقصها، حرکات پر شور در اوایش می‌باشد که به سماع معروف بوده و در تکایا اجرا می‌شود. در این نوع رقص دراویش در عالم بیخودی حرکات سر و گردن خود را با موسیقی ریتمیک هماهنگ کرده اصطلاحاً در وجد به سماع می‌پردازند. که در قسمتهای بالا توضیح داده شد .

ب - رقصهای محلی کوردی عشیره‌ای:

رقصهای محلی کوردی را می‌توان از ریشه دارترین و کهن‌ترین رقصها دانست. "هَل پَرین" یا رقص کوردی در گذشته صرفاً با هدف آماده سازی و تقویت نیروی جسمانی و روحی مردم مناطق کوردنشین انجام می‌شد چرا که مردمان این مناطق در گذشته‌های نه چندان دور همواره شاهد جنگهای قبیله‌ای بودند و همین امر حفظ و آمادگی همیشگی را طلب می‌کرد لذا مردمان این مناطق در وقفه‌های بین جنگها و به مناسبتهای مختلف دست در دست یکدیگر آمادگی رزمی‌و شور و همبستگی پولادین خویش را به رخ دشمنان می‌کشیدند.

رقص کوردی را یک رقص رزمی‌می‌دانند که دارای صلابت و متانتی خاص بوده و یاد آور یکپارچگی و اتحاد این مردمان غیور در تمامی ادوار می‌باشد.

امروزه مجموع این رقصها را چوپی می‌گویند که معمولاً به صورت دسته جمعی اجرا می‌شوند.

در این هنگام دیگر افراد بدون دستمال به ردیف در کنار سر چوپی کش به گونه‌ای قرار می‌گیرند که هر یکی با دست چپ، دست راست نفر بعد را می‌گیرد و اصطلاحاً این حالت را در آخر صف "گاوانی" می گویند.

در رقصهای کوردی تمامی رقصندگان به سر گروه چشم دوخته و با ایجاد هماهنگی خاصی، وحدت و یکپارچگی یک قوم ریشه دار را به تصویر می‌کشند . برخی رقصهای کوردی، دارای ملودیهای خاصی بوده و توسط گروهی از زنان ومردان اجرا می‌شوند و در برخی از رقصها یکی از رقصندگان از دیگران اجرا شده و در وسط جمع به تنهایی به هنرنمایی می‌پردازند و در این حالت معمولاً رقصنده دو دستمال رنگی در دستها نگه داشته و با آنها بازی می‌کند که اصطلاحاً به این نوع رقص دو دستماله می‌گویند و بیشتر در کرمانشاه و سنندج مرسوم است.

نمایشها و رقصهای کوردی را می‌توان به چند قسمت اصلی ذیل تقسیم کرد:

۱- گریان ۲- پشت پا ۳- هَلْ گرتن ۴- فتاح پاشا ۵- لب لان ۶- چَپی ۷- زَرَنگی ۸- شَلایی ۹- سی جار ۱۰- خان امیری ۱۱-سه پا

۵—۲۲-۱-۱گریان

گریان در زبان کوردی به معنی گشت و گذار و راه رفتن بوده و حرکات مختص این رقص نیز معنای گشت و گذار در ذهن تداعی می‌کنند.

گریان دارای دو مقام بوده که یکی متعلق به مناطق روستایی و دیگری مناطق شهری می‌باشد. این رقص، نرم و آهسته و با لطافتی خاص شروع شده و به تدریج تندتر می‌شود. ملودی مربوط به این رقص با تنوع در ریتم و نوساناتی در اجرا تا پایان ادامه می‌یابد.

در این رقص در واقع تاثیر گشت و گذار در زندگی کردها به نمایش گذاشته می‌شود و تنوع ریتم در این رقص گویای تجربیاتی است که در گشت و گذار به دست می‌آیند و می‌توان گفت این رقص زیبا تبلیغی

است برای خوب نگریستن در اشیاء و طبیعت . این رقص زندگی با فراز و نشیب و زیر و بم هایش به تصویر کشده شده و بر ضرورت بینایی و کسب تجربه برای رویارویی با رودخانه پر تلاطم زندگی تاکید می‌شود. این رقص، رقصندگان را برای رقصهای پر تحرک تر بعدی آماده می‌کند.

تقریباً در کل مناطق کردنشین ملودی این رقص به شکلی یکسان نواخته می‌شود و در این رقص نخستین حرکت با پای چپ آغاز شد و حرکت پای دیگر همواره با سر ضربهای دهل که معمولاً باریتم دو تایی اجرا می‌شوند عوض می‌شود.

۵-۲۲-۱-۲پشت پا

پشت پا رقصی است که کمی تندتر از گریان اجرا شده و در بیشتر مناطق کردنشین مخصوص مردها می‌باشد رقص پشت پا همانطور که از نامش پیداست انسان را به هوشیاری و به کارگیری تجارب می‌خواند تا مبادا شخص در زندگی از کسی پشت پا بخورد.

۵-۲۲-۱-۳هَلْگرتن

هلگرتن در لغت به معنای بلند کردن چیزی می‌باشد. این رقص بسیار پر جنب و جوش و شاد اجرا می‌شود که با شور و جنب و جوش بسیار به سوی هدف روانه است. ریتم تند ملودی مخصوص این رقص هر گونه کسالت و خمودی را نفی کرده و بر اهمیت نشاط و هدفمندی در زندگی تاکید دارد.

۵-۲۲-۱-۴فتاح پاشایی

فتاح از نظر لغوی به معنی جنبش و پایکوبی است.

ملودی این رقص در سر تاسر کوردستان به شکلی یکنواخت و با ریتمی تند اجرا می‌شود و لذا این رقص بسیار پر جنب و جوش می‌باشد بیشتر مردم کردستان از این رقص استقبال می‌کنند. این رقص نشانگر انسانی است که به شکرانه کسب موفقیت‌ها و استفاده از نعمتهای خداوندی خوشحالی خود را به نمایش گذاشته است.

۵-۲۲-۱-۵لب لان

این رقص با ریتمی نرم و آهسته پس از فتاح پاشا اجرا می‌شود و می‌توان در آن لزوم تنوع در زندگی را مشاهده کرد. پس از اجرای رقص آرام گریان و رقصای پر جنب و جوش پشت پا، هلگرتن و فتاح پاشا به ضرورت، رقصندگان لب لان می‌رقصند تا کمی استراحت کرده و تجدید قوا کنند رقص لب لان در واقع انسان را از غلبه احساسات زودگذر نهی کرده، وی را پس از طی مرحله ضروری شور و مستی به قلمرو تفکر، دور اندیشی و باز نگری رهنمون می‌سازد در این رقص، شرکت کنندگان آرامش خاصی را احساس می‌کنند.

۵-۲۲-۱-۶چَپی

چپی همانطور که اسمش پیداست به معنای چپ می‌باشد ملودی این آهنگ با وزن دو تایی اجرا شده و در بیشتر مناطق کوردنشین از جمله کرمانشاه، کوردستان، سنجابی، بسیار از آن استقبال می‌شود.

فلسفه این رقص قوت بخشیدن به قسمت چپ بدن می‌باشد چرا که معمولاً قسمت چپ بدن در انجام امور روزمره نقش کمتری داشته و به مرور زمان تنبل می‌شود و برای استفاده متعادل از تمامیت جسمانی همواره باید بکارگیری اعضاء سمت چپ بدن آنها را تقویت کرد.

به همین منظور در رقص چپی قسمت چپ بدن تحرک بیشتری یافته و از خمودگی خارج میگردد. در منطقه کرمانشاه بیشتر زنها از این رقص استقبال می‌کنند.

۵-۲۲-۱-۸زَنگی یا زندی

در این رقص رقصندگان یک قدم به جلو گذاشته و سپس یک قدم به عقب می‌روند و این حالت تا پایان ادامه می‌یابد در این رقص ضرورت احتیاط، دور اندیشی و تجزیه و تحلیل عملکرد از جانب انسان به تصویر کشیده می‌شود. در واقع در این رقص سنجیده گام برداشتن تبلیغ می‌گردد.

۵-۲۲-۱-۸شَلایی

این رقص را که با ریتم لنگ اجرا می‌شود می‌توان یک تراژدی شکست دانست در این رقص قدمها لنگان لنگان برداشته می‌شوند تا شکست در برابر چشمان حضار ترسیم گردد و در ترسیم این مصیبت کسی زبان به سخن نگشاید.

۵-۲۲-۱-۱۰سه جار

این نوع رقص با ریتم آرام و گاه تند است که همان طور که از اسمش بر می‌آید به معنی سه بار (س‌یْ در رسم الخط کوردی) است که در آن سه حرکت پا و سه حرکت به جلو وجود دارد و به گونه‌ای یاد آور عدد مقدس ۳ در فرهنگ فلکلوریک کردهاست.(تقدس عدد سه در سایر موارد مانند سه گره در بستن کمربند محلی(پشت ونpsht wen) نیز دیده می شود و یادآور اندیشه، گفتار و کردار نیک است)

۵-۲۲-۱-۱۰خان امیری

این رقص نیز با ریتمی تند همراه است و در آن دستی از هم باز و در بالا قرار می‌گیرد و حلقه‌ای باز تر و فراختر می‌سازد و بیشتر تناسبی است بین حرکت دستها و پاها .این رقص که در آن گونه‌ای خود نمایی و غرورِ خانی نیز دیده می‌شود تداعی کننده پیروزی و پرواز پرندگان را در خاطر می‌آورد.

۵-۲۲-۱-۱۲سه پا

این نوع رقص همان رقص گریان است با این تفاوت که سرعت آن بسیار زیاد است و سراسر نشاط و شادی است که البته شباهت زیادی نیز با ″ سه جار″ دارد.

۵-۲۳معرفی صنایع دستی استان ایلام

استان ایلام فروزان از تمدن دیرپای سرزمین ایلام باستانی است ؛ این استان بخشی از عیلام بوده که در حدود ۳۰۰۰ سال قبل از میلاد بوجود آمده وتا سال ٦٤٠ قبل از میلاد به حیات اجتماعی خود ادامه داده است. ایلام که در کتیبه های بابلی آلامتو یا آلام آمده است به قولی معنی کوهستانی یا کشور طلوع آفتاب را می دهد. استان ایلام در غرب کشور واقع شده واز شمال به استان کرمانشاه ، از جنوب به خوزستان وکشور عراق ، از شرق به لرستان وقسمتی از خوزستان ، از مغرب به کشور عراق مرتبط است .زندگی عشیره ای وسنتی در استان ایلام باعث رشد ورونق صنایع دستی مرتبط باآن شده است ؛ از دیرباز بافت قالی کردی (قالیچه درشت بافت) ، سیاه چادر ،جاجیم ، گلیم ساده ، نمد مالی ، چیغ بافی وگیوه دوزی در استان مرسوم بوده است ؛ امروزه رشته های مختلف بومی موجود در استان پس از شناسایی وارزیابی قابلیت های توسعه آموزشی آن رشته ها با رشته های مرتبط وعلاوه بر آن جهت پاسخگویی به سلایق مختلف ، رشته های دیگری نظیر احرامی بافی ، گلیم نقش برجسته ، معرق روی چوب ، منبت چوب، سفال وسرامیک ، طراحی روی سفال ، قلمزنی روی فلز مس و... در این استان راه اندازی شده است که درزیر به شرح مهمترین آنها پرداخته می شود:

۵-۲۳-۱قالی بافی

مواد اولیه بکار رفته در این گونه زیر اندازها عمدتاً ابریشم بوده که در بیشتر موارد به صورت تمام ابریشم ودرپاره ای از مواقع از کرک وابریشم با هم در بافت فرش استفاده می شود برای بافت از دارهای فلزی عمودی وسایر ابزار نظیر دفه (دفتین) ، قیچی ، قلاب وچاقو استفاده می شود امروزه بخش عمده ای از زیر اندازهای سنتی را فرشهای گل ابریشم بارج شماره بالای ٤٠ وگلیم نقش برجسته (بعنوان اصیلترین صنعت دستی استان) را تشکیل می دهد که از اقبال خوبی نیز در بازارهای جهان برخوردارند.

فرشهای تولیـــــــدی اســـتـــان غالباً قالیـــچه (Cm ١٤٠×٢٢٠) وذرع ونیم (cm ١٠٠×١٥٠) است که عمدتاً در شهرستانهای دره شهر وایوان بافته می شوند.

گلیم نقش برجسته از نظر اصالت وتولید مهمترین وشاخص ترین صنعت دستی وبومی استان ایلام است که با توجه به نل چیز بودن سابقه بروز خلاقیت بافندگان چیره دست این استان در امر بافت گلیم نقش برجسته که تلفیقی از گلیم ساده وگره قالی در متن آن است ،صحنه نمایان پهن دشت گلیم است که بافندگان بارعدهمت دستهایشان باران جبین را بر آن باریده وگلستانی از گلها رویانده اند تا چشمها را نوازش داده وروح را جلا بخشند.

گلیم نقش برجسته احیاء کننده گلیم ۸۰۰۰ ساله مکشوف در آناتولی ترکیه (قدیمترین گلیم) وقالی ۲۵۰۰ ساله پازیریک (قدیمترین قالی) است که تکامل آنها را امروزه با نوآوری حفظ کرده وتواماً ترویج می بخشد . در این نوع گلیم زمینه ، بافت گلیم ساده ونقوش آن گره کامل قالی است که طبیعتاً بعد از بافت ، نقوش آن برجسته تر از زمینه است زندگی عشیره ای وپرورش دام برای تامین معثیت زندگی مردم منطقه ایلام از دیر باز تاکنون موجبات استفاده از پشم ورشد ورونق صنایع دستی مرتبط با آن خصوصاً گلیم ساده را فراهم آورده است آنان پشم مصرف در گلیم را از دامهای خود تامین ودر کارگاهها رنگرزی کوچکی رنگ نموده ودر تولید مورد استفاده قرار داده اند. عشایر به دلیل کوچ نشین بودن وحرکت های مداوم معمولاً از دارهای افقی که براحتی جمع شده ودر مناطق اسکان ایل قابل استقرار بوده است استفاده کرده اند

. از نظر مصرف نیز قسمت عمده ای از گلیم های ساده تولید شده توسط زنان جنبه خود مصرفی داشته ودر زندگی روز مره آنان مورد استفاده قرار گرفته است .

بدنبال همین روند خانم بافنده ای به نام سحر چلانگر ساکن روستای زنجیره (از توابع شهرستان سرابله استان ایلام) در قسمتی از گلیم بافته خود موفق به اجرای نقشی برجسته با استفاده از گره قالی می شود که از آن پس زمینه ای برای رشد وترویج گلیم نقش برجسته فراهم می آید.

آنچه مسلم است اینست که در سایر مناطق ایران از جمله اراک نیز بافت اینگونه گلیم انجام می شود ولی با این وجود در همه جا اصالت آن متعلق به ایلام است ؛ چرا که برای اولین بار بافت آن در ایلام شروع شده است .

از جمله وسایل مورد نیاز برای بافت این نوع گلیم می توان به کارد ، قلاب ، دفتین ودار اشاره کرد که معمولاً از دارهای فلزی که بصورت عمودی نصب می شوند ، استفاده می‌شود.

از جمله طرحها ونقشه های مرسوم در گلیم نقش برجسته ایلام می توان به نقش های لچک ترنج ، گل فرنگ ، هندسی، تصویری و... اشاره کرد که به دلیل کاربرد گره قالی در اجرای آنها ، بصورت برجسته بر سطح گلیم به چشم می خورند.

زندگی عشایری این منطقه وسنخیت اینگونه صنایع با آن می تواند از جمله عواملی باشد که به تداوم وترویج این دستبافته ها کمک کرده است و علاوه برجنبه مصرفی موجبات کاربردهای تزئین آن را نیز فراهم آورده است ، یکی دیگر از عوامل که در ارتباط با توسعه وترویج بافت گلیم نقش برجسته می توان برشمرد نوع معیشت بافندگان آن است که اکثراً زنان را شامل شده وبادریافت دستمزد موفق به گذراندن زندگی روزمره هستند در مجموع می توان به بحث اشتغال آنان در آن خصوص پرداخت که به عنوان شغل اصلی یا جانبی منجر به تامین درآمد خانواده ها می شود .

در حال حاضر بافندگان بسیاری به امر بافت گلیم نقش برجسته اهتمام ورزیده وبا سعی وتلاش وافر باعث رشد ورونق آن در سطح استان و علاوه بر آن در کل کشور شده اند، بطوریکه عرضه مناسبی در بازار فروش

داشته ودارد. بی شک گلیم نقش برجسته در این استان از اهمیت شایانی برخوردار است واین مهم که از جهت فرهنگی می تواند به عنوان لوحی بازکننده ی نقشمایه های اصیل وسنتی این مرز وبوم به تمام نقاط داخل وخارج از کشور باشد ودر کل اقتصاد منطقه را بهبود بخشد وبه رفع مشکل بیکاری وبالا بردن سطح اشتغال کمک نماید قابل بررسی است

۵-۲۳-۲نمدمالی

بدلیل بافت عشایری این استان وتامین مواد اولیه (پشم) مورد نیاز برای نمدمالی در داخل منطقه ، از رونق خوبی برخوردار است البته بدلیل تاثیرات جوی این حرفه فصلی بوده واز اول تابستان تا ابتدای ماه سوم پاییز به مدت ۵ ماه در سال انجام می گیرد وفرایند تولید شامل تنیدن الیاف طی مراحل حلاجی کردن پشم لوله کردن وکوبیدن آن است که در نهایت منجر به تولید نمد زیراندازه ، کلاه نمدی وپالتونمدی (کینک) خواهد شد .

۵-۲۳-۳احرامی بافی

یکی از دستبافته های داری است که ماسوره اساس کار آن است وماکو با الیاف نخی در داخل آن جای دارد . در این نوع بافته از خامه پشمی رنگ رزی شده بعنوان مواد اولیه استفاده می شود مراحل کلی فرآیند تولید احرام به شرح زیر است :

۱) مرحله ایجاد دهانه کار

۲) مرحله پودگذاری

۳) مرحله دفتین زدن

قابل ذکر است با توجه به تعیین شهر مرزی مهران بعنوان مسیر ترد زائرین کربلای معلی این گونه بافته توانسته بعنوان سجاده ، سوغات ارزنده ای باشد علاوه بر آن از این «هنر صنعت »کیف وسایر محصولات نیز ساخته وپرداخته شده وبه قیمت مناسب به بازار فروش عرضه می‌شود.

۵-۲۳-٤گیوه بافی

کوهستانی بودن منطقه ونیاز به پای افزار راحت و سبک در گذشته انگیزه بافت گیو گیوه را فراهم آورده است این «هنر ـ صنعت » که هم اکنون نیز رواج دارد طی سه مرحله زیر تهیه می شود :

۱ـ آماده کردن تخت گیوه (آجیده) ، که این کار توسط تخت کش انجام می شود.

۲ـ بافت رویه گیوه (گیوه بافی)، که معمولاً برای بافت از نخ پنبه ای وابریشم استفاده می‌ود.

۳ـ دوختن رویه گیوه به تخت گیوه که این کار توسط فردگیوه دوز انجام می شود .

امروزه از تکنیک بافت گیوه نمونه صندلهای زیبایی با طرح ورنگ متنوع ساخته وپرداخته شده وباقیمت مناسب به بازار عرضه می شود .جالب اینکه در زندگی آپارتمانی نیز به عنوان روفـــرشی مورد استفاده قرار می گیرد .

۵-۲۳-۵معرق روی چوب

با توجه به مستعد بودن زمینه رشد این «هنر ـ صنعت » در استان وبرای پاسخگویی به سلایق مختلف طرح معرق روی چوب از چند سال پیش تا کنون در این استان راه اندازی شده ودر بیشتر مناطق این مرز وبوم از رونق خوبی برخوردار است.

ابزار کار مورد نیاز برای این رشته علاوه بر میز مجهز به وردست شامل کمان اره ، اره مویی، مته دستی یا برقی بوده که از مواد اولیه ای نظیر تخته سه لایه وچوبهای رنگی ودرپاره ای از موارد از تلفیق چوب وفلز استفاده می شود که در نهایت کار انجام شده پولیستر می شود .

این «هنر ـ صنعت » دارای کاربردهای مصرفی وتزئینی فراوانی است ؛ تابلوهای معرق با طرح های ظریف ، تابلواشعار ، آیات قرآن، تصاویر ، انواع رومیزی ودرپاره ای از موارد ساخته وسایل سرگرمی نظیر شطرنج وتخته نرد ، تزئین قلمدان ودکوراسیون منازل ، آرم ادارات بصورت تابلو نصب در محل تریبون و ... از جمله مواردی است که با استفاده از تکنک معرق تهیه وتولید می شود وچون در همین استان تهیه می شود با نازلترین قیمت به بازار فروش عرضه می شود.

۵-۲۳-٦بافت سیاه چادر

در اصطلاح محلی به آن دوار (davar) گفته می شود که معمولاً توسط زنان عشایر استان وبا استفاده از موی بز بافته می شود .از جمله ویژگیهای سیاه چادر می توان به خواص فیزیولوژیکی موی بز اشاره کرد که برخلاف بقیه مواد در گرما منقبض ودر سرما منبسط می شود واین به کاربرد ممتاز آن در سیاه چادر کمک کرده تا در تابستان منافذ سیاه چادر باز شده وهوای سیاه چادر خنک شود ودر زمستان منافذ آن بسته شده تا از ورود سرما و باران جلوگیری شود.

۵-۲۳-۷چیغ (چیت)بافی

از جمله متعلقات سیاه چادر است که در اطراف آن زده می شود. چیغ با استفاده از الیاف گیاهی (نی) وهمچنین موی بز و در پاره ای مواقع با استفاده از نخ پشمی رنگی بافته می شود. ضمناً نقوش در جیغ ، به سبب ماهیت بافت آن بصورت هندسی است. ناگفته نماند در کاربردهای امروزی ازآن می توان بعنوان پارتیشن در خانه های آپارتمانی استفاده کرد .

۵-۲۳-۸جاجیم بافی

جاجیم بافته ای از پشم تابیده رنگی است که اغلب بافتی خشن دارد ؛ درمنطقه ایلام عموماً از الیاف لطیف پشمی دربافت جاجیم استفاده شده که بعنوان رختخواب پیچ کاربرد دارد. در اکثر خانواده های ایلامی از این نوع دستبافته ها برای پیچیدن یک دست رختخواب اضافی (جهت مهمان) استفاده می شود.لازم به ذکر است که در گذشته های نه چندان دور از این بسته های رختخواب که در کنار دیوار پیچیده می شده به عنوان تکیه گاهی مناسب برای مهیمان مورد استفاده قرار می گرفته است. علاوه بر این به دلیل تنوع رنگی جاجیمها. اتاق مهمانخانه زیبایی خاصی پیدا می کرده است چنانکه از گفته های جاجیم بافان منطقه بر می آید حاکی از آن است که هنر جاجیم بافی از دیرباز در منطقه ایلام رواج داشته است.

۵-۲۳-۹سفالگری

«هنر ـ صنعتی » پر پیشینه در تاریخ هنر ایران است که با استفاده از مواد اولیه نظیر گل رس تهیه وتولید می شود.این گونه فرآورده ها با تکنیک ساده دستی وکار با چرخ سفالگری ساخته وپرداخته می‌شوند که مدت ۳ سال (از سال ۸۰) است که در استان ایلام رواج خوبی یافته است . محصولات سفالی دارای کاربردهای مصرفی وتزئین هستند وبا استفاده از این تکنیک فرمهای مختلف از جمله کوزه ، کاسه ، بشقاب ، گلدان ، لوح های نقش برجسته وانواع مجسمه های سفال ساخته وپرداخته می شود. ناگفته نماند که در بیشتر موارد فرم های سفالی پس از تهیه وپخت در کوره نقاشی می شوند.

۵-۲۳-۱۰قلمزنی روی مس

هنر تراش ، نقر ، ایجاد وانتقال طرحها ونقشهای سنتی بر فلز در اثرضربات چکش بر قلم های مختلف را قلمزنی می گویند در این هنر ، پس از تهیه زیر ساخت که در ایلام بیشتر از جنس فلز مس است ، طرح را روی بدنه کار می کشند وبا ضربات چکش که برروی قلم فرود می آید طرح بربدنه نقش می بندد. با استفاده از این تکنیک فرم های مختلف حجمی وپلاک با نقش و نگارهای اصیل وامروزی قلمزنی شده وبا ارزش افزوده بالا ارائه می شود.

۵-۲۳-۱۱ساخت سازهای سنتی (سه تار)

در طول دوران مختلف انسان بنا به محیط زندگی و اعتقاداتی که داشته سازهای متعددی را ابداع نموده است . سه تار ساز ایرانی می باشد که برگرفته از ساز تنبور است که قدیمترین سازی بوده که بشر ابداع نموده است . سه تار از دسته سازهای رشته ای مقید می باشد و با انگشت اشاره دست راست نواخته می شود. این ساز دارای سه قسمت اصلی کاسه ، صفحه ودسته می باشد. کاسه وصفحه از جنس توت ودسته از جنس گردو می باشد و ساخت آن مدت ۳ سال (از سال ۱۳۸۰) است که در ایلام رواج یافته است و با توجه به گرایش علاقمندان بسیاری به نوازندگی این ساز ، ساخت آن از رونق خوبی برخوردار بوده و با قیمت مناسبی به بازار فروش عرضه می شود.

۵-۲٤غذاهای محلی استان ایلام

• **تَرخینَه** : به دو طریق و مزه و طعم مختلف تهیه میشود . که انواع آن دوئینَه و شُمینه است.

طرز تهیه : ابتدا سبزی از نوع شَلَغم را که مخصوص تهیه این غذا است به قطعات بسیار ریز و ریشه آن را خرد کرده و به همراه گوجه فرنگی رسیده و رنده شده که بهتر است از نوع گوجه محلی باشد و آب انار با هم مخلوط کرده مقداری سبزیجات معطر از قبیل ترخن ، تعناع ، و ... و همچنین پیاز و فلفل و زردچوبه و مایه خمیر را به آن اضافه کرده و به مدت چهار روز مایه تهیه شده را دور از آفتاب قرار داده و سپس گندم خرد شده را به آن اضافه کرده به صورت خمیر درآمده و تا تقریباً پنج روز دیگر نیز رسیده میشود و همه مایه به خورد گندم میرود و ماده خوشبو و خوش طعم تهیه میشود سپس پینُه (پونه) کوهی را روی سطح پاکی در محل سربسته ای پهن کرده و ماده آماده شده را به شکل و قطعات مختلف روی آن قرار داده تا خوب خشک شود البته بنا به ذائقه افراد عده ای ماده را به شکل خمیر مربوط را در یخچال نگهداری می کنند.....

این غذا معمولاً در فصل سرما پخت میشود و با توجه به مواد متشکله آن حاوی ارزش غذایی بسیار بوده و غذای مناسب جهت سرما خودگی میباشد .در ضمن تقریباً یکماه قبل از شروع فصل سرما ماده آن آماده میشود و در هنگام پخت مدت زمان کمی را می طلبد تا آماده شود . به این طریق که چند دانه خشک شده از ترخینُه را داخل ماش پخته شده و پوست کنده شده به همراه آب جوش به مدت 20 دقیقه جوشانده و سپس پیاز داغ کرده و میل میکنند . البته بنا به ذائقه افراد میتوان بدون ماش هم آن را پخت کرد.

نوع دوم : تهیه ترخینُه دوئینَه است که بسیار ترش مزه بوده و فقط حاوی دوغ و گندم پوست کنده شده میباشد و مقداری سبزیجات معطر و نمک و فلفل به آن اضافه کرده و تقریباً به مدت ۷ روز آماده میشود.

• **شِلَه اَمیری(زِلگه)** : این غذا معمولاً در فصل سرما استفاده میشود و به جهت طعم گرم آن در رفع سرماخوردگی مناسب میباشد . طرز تهیه آن به این صورت است که ابتدا ماش را در آب جوش پخته و پوسته آنرا که معمولاً به هنگام پخت جدا میشود درآورده و با مقداری برنج محلی (عنبربو) پخته ، برخی

برخی بنا به ذائقه چند دانه پیاز ریز پوست کنده را بدون اینکه خرد کنند داخل آن ریخته و می پزند و سپس با مقداری روغن ، نمک و فلفل و پیاز داغ کرده و میل میکنند.

•**بابایاری (عَدَساو):** عدس به مقدار لازم را به همراه آب جوشانده به طوری که مقدار کمی آب داخل آن بماند سپس پیاز داغ و مقداری آرد بو داده شده را به آن اضافه کرده و میل میکنند.

• **پِرشِگه**: خمیر سفتی را شامل آرد و آب تهیه و جلوی آفتاب قرار میدهند . سپس آنرا با حرکات انگشت ورز میدهند و پرز ، پرز میکنند . سپس داخل ماش پخته و مقداری برنج ریخته تا پخته شود . سپس پیاز داغ و ادویه جات ، نمک و فلفل را به آن اضافه کرده میل میکنند . این غذا معمولاً در فصل سرما مصرف می شود.

• **آو گوشت بامیَه** : غذایی متنوع و سرشار از ویتامین که با گوشت گوسفندی ، بامیه ، و آب گوجه فرنگی تهیه میشود.

• **قَلَه ماسُوا** : کله پاچه گوسفند یا بزغاله را خوب پخته مقداری به آن اضافه کرده و کشک ساییده شده یا دوغ آماده را داخل آن ریخته پیاز داغ و پونه کوهی یا نعناع را به پیاز داغ اضافه کرده و میل میکنند.

• **ماسوا** : دوغ یا کشک ساییده شده را به همراه مقداری برنج محلی(عنبربو) پخت میکنند سپس پیاز داغ و پونه کوهی را به آن اضافه میکنند . این غذا برای کسانی که ناراحتی گوارشی داشته باشند مفید است.

• **سختی** : یک عدد سیرابی گوسفند را انتخاب کرده و در ظرفی گذاشته با مقداری آب جوش به مدت ۲۰ دقیقه جوشانده تا نرم شود سپس برنج و لپه و گوشت چرخ کرده ، در صورت تمایل با سبزیجات معطر را داخل آن ریخته و پارگی آن را دوخت کرده تا مواد داخل آن به بیرون ریخته نشود روی حرارت ملایم قرار داده تا دم بکشد.

• **کِفتَه سیرابی** : سیرابی را چرخ کرده به همراه پیاز رنده شده ، مقداری آرد ، ادویه جات ، نمک و گیاهان معطر کوهی از جمله اَزَبووُ(آویشن) ، پینُه (پونه) ، ترخن ، نعناع را به آن اضافه کرده ورز داده میشود و سپس داخل روغن داغ روی شعله قرار داده تا دو طرف آن سرخ شود.

•**مَکَش** : برنج خوش طعم و خوش بوی محلی را آماده کرده سپس آنرا شسته داخل پیاز داغ و مقداری زردچوبه روی شعله با حرارت ملایم قرار داده ، چند عدد پیاز را بدون اینکه خرد کنند داخل آن ریخته و میگذارند تا دم بکشد معمولاً از روغن محلی (دان) برای تهیه این غذا استفاده میشود.

اگر چنانچه بخواهیم مکش را با آب بیشتری پخت کنیم برنجی نرم تهیه میشود که به ' زلگه ' گفته میشود.

• **جِگِروَز** : جگر تازه را خرد کرده و به سیخ کشیده سپس پیه نازکی که در اطراف شکمبه گوسفند قرار دارد بدون اینکه خرد شود به صورت لایه ای نازک و توری روی سیخ ها کشیده و با حرارت ملایم زغال کباب کرده و صرف میکنند.

فصل ششم

ضوابط واستاندارد های فضای موزه وباغ موزه

بخش اول:موزه

۶-۱موزه

همانگونه که قبلاً به تفصیل اشاره شد در بسیاری از کشورها موزه بعنوان یک فضای فرهنگی که فقط فضاهای نمایشی را در برمی‌گرفته است، به تدریج دستخوش تغییر و تحولاتی گشته است که ناشی از احتیاجات جدید و تفکری نو است و از اینرو برنامه‌ریزی و طراحی آن نیز در مقایسه با گذشته بسیار پیچیده شده است.

شیوه نگرش طراحان موزه به شرایط محیطی با در نظر گرفتن مسائل مربوط به محیط شهری و جغرافیایی و تأکید بر بستر شهری، نکته‌ای بارز در طراحی موزه‌های معاصر است. از جمله برخی از طراحان، مناظر اطراف شهر و معماری بافت شهری را بعنوان اطلاعات وابسته و مثبتی که می‌توان بدانها رجوع کرد، در نظر می‌گیرند. از اینرو موزه‌های مردمی در حقیقت نقش خود را بعنوان یک مرکز فرهنگی و عمومی جهت حیات بخشیدن دوباره به فرهنگ آن شهر ایفا می‌نمایند و بهمین دلیل یا تکیه بر معماری گذشته دارند و یا به مبانی اصلی شهر مانند: فرهنگ،صنایع دستی و.... چشم‌اندازهای شهر توجه دارند.

امروزه موزه یک مکان عمومی است که به فعالیتهای فرهنگی و پژوهشی تأکید بسیاری دارد و از اینرو به فضاهای آموزشی و پژوهشی و فضاهای انبار برای حفاظت و نگهداری مجموعه‌ها، و حتی کارکردن درون آنها، توجه بیشتری می‌شود. اینگونه تحولات در دو دهه اخیر از یکسو با استفاده از امکانات وسایل ارتباط جمعی همانند وسایل سمعی و بصری و ایجاد فضاهای جدیدی بعنوان یک ضرورت در موزه‌ها مطرح گردیدند و از سوی دیگر سرویسهای خدمات عمومی، مانند: فروش کتاب، پوستر، کارت و همچنین بوفه، رستوران و ...، به بخش‌های مهم عملکردی موزه تبدیل شدند. همچنین با افزایش چشمگیر سیاحان در شهرهای بزرگ و دیدار آنها از موزه‌ها، بخش ورودی موزه، بعنوان یک فضای عمومی از اهمیت بسیاری برخوردار گردیده است. کثرت بازدیدکنندگان موزه‌ها بهمراه خود تنوع طبی را بهمراه داشته و از اینرو

موزه‌ها طی سالیان گذشته، بعنوان فضاهای نمایشی بشمار می‌روند که می‌بایست رضایت خاطر و خواستهای متفاوت بازدیدکنندگان مختلف را برآورد نمایند. از همین رو امکانات خدماتی و اداری این نوع فعالیتها نیز از سرعت فزاینده‌ای برخوردار بوده‌اند. امروزه دیگر موزه‌هائی که اساساً یکسری اتاقها و نمایشگاه‌های متفاوت می‌باشند، نمی‌توانند فضای مناسب و خدمات مورد نیاز یک موزه معاصر را بوجود آورند. گسترش نوع‌آوری در اداره و طراحی موزه‌ها بسیار گسترده بوده و وارد حوزه فعالیتهایی در رشته‌های هنرهای تزئینی، معماری، طراحی صنعتی، علوم، تکنولوژی، عکاسی، سینما، مردم‌شناسی و غیره گردیده است. در طراحی موزه‌هائی که تحت تأثیر فضاهای سنتی نمایش، از فضاهای مستقل بهم مرتبط استفاده می‌شود نیز توجه به ارزشهای جدید از طریق نوآوری در طرح فضاهای انعطاف‌پذیر و قابل تغییر که امکان مسیرهای حرکتی متفاوتی را فراهم می‌آورد و حتی طرح توسعه آنها را نیز عملی می‌سازد، کاملاً ضروری بوده است. در سازماندهی فضائی موزه‌ها و طراحی آنها توجه به حفاظت و چگونگی نمایش آثار هنری نیز در هر لحظه ضروری است. کنترل محیطی در موزه‌ها مستلزم تنظیم دمای هوا، میزان رطوبت و میزان نور می‌باشد. کنترل این شرایط با توجه به فراهم آوردن محیطی مناسب برای حفاظت از اشیاء و برای بازدیدکنندگان ضروری است.

دست آخر، ترکیب کلی موزه‌ها نیز عامل تعیین‌کننده‌ای بشمار می رود. بگونه‌ای که ساختمان موزه نیز گاهی موضوع مهمی برای بازدیدکنندگان بشمار می‌رود، بطوریکه به تماشای آن، بعنوان یک اثر هنری، به اندازه آثار موزه علاقه نشان می‌دهند.

تدوین برنامه فیزیکی موزه‌ها با توجه به ضرورت و دسته‌بندی فضاهای آنها برحسب خصوصیات عملکردی، میزان عمومیت یا ویژگی فعالیتها و وسائل و تجهیزات مورد استفاده انجام شده است. از این جهات فضاهای موزه به ۳ دسته تقسیم شده‌اند: فضاهای عملیاتی موزه، فضاهای عمومی و فضاهای پشتیبانی.

٦-٢فضاهای عملیاتی موزه

آن دسته از فضاهائی که اختصاص به فعالیت کارکنانی دارد که ارتباط مستقیم با عملکردهای اصلی موزه دارند، فضاهای عملیاتی بشمار می‌روند. خصوصیات فیزیکی اینگونه فضاها و سرانه زیربنای آنها از یک سو

به نوع مسئولیت کارکنان بستگی دارد و از سوی دیگر ناشی از نوع وسایل مورد نیاز و تجهیزات بکار رفته در آنها می‌باشد.

با توجه به تنوع مسئولیتهای محوله در ساختار عملیاتی موزه‌ها، کارکنان موزه را در این سطح می‌توان بطور مقدماتی در گروههای زیر طبقه‌بندی نمود:

گروه مدیریت شامل: مدیرت موزه و سرپرستان بخشهای مختلف

گروه متخصصین فنی و پژوهشی موزه که در آزمایشگاه در ارتباط با کارگاههای فنی و هنری و سایر امور تخصصی ویژه در موزه‌ها اشتغال دارند.

کارکنان اداره شامل: دستیاران فنی و اداری شاغل در بخشهای مختلف موزه.

کارکنان دفتری.

کارکنان فوق‌الذکر برحسب طبیعت فعالیتهای عملیاتی موزه گروه‌بندی شده‌اند و طبیعی است که گروه‌بندی رسمی آنها براساس خصوصیات دقیق پرسنلی آنها و قوانین امور استخدامی امکانپذیر می‌باشد. از گروه‌بندی فوق در اینجا برای تدوین اصول عمومی حاکم بر ساختار فیزیکی موزه‌ها و برنامه‌ریزی فضائی آن استفاده می‌شود.

با توجه به انواع مسئولیتهای کارکنان موزه و امکانات و تجهیزات موردنیاز آنها، فضاهای عملیاتی خود به دو دسته تقسیم می‌شوند: فضاهای اداری، فضاهای فنی و کارگاهی. (عوامل موءثر در ادراک فضا،فصل نامه معماری و فرهنگ،شماره ۱-سال اول-شهرام پوردیهیمی)

٦-٢-١فضاهای اداری

مبلمان فضاهای اداری استاندارد شامل میزها و قفسه‌ها، تحت تأثیر نوع مشاغل کارکنان آن است (رجوع شود به ضوابط فضاهای اداری) اینگونه مبلمان‌ها می‌باید از انعطاف‌پذیری کافی برخوردار باشد و قابلیت

پذیرش تغییرات آتی را داشته باشد. پیش‌بینی فضای لازم برای سایر وسایل و تجهیزات ویژه مانند: ماشینهای الکترونیکی، دستگاه کپی و غیره ضروری است.

سرانه فضاهای اداری برحسب نوع مشاغل و تجهیزات موردنیاز آنها بشرح زیر می‌باشند: (این ارقام برحسب استانداردهای متوسط بین‌المللی (۱) و براساس فضاهای مدیریت و فضاهای کار اداری است. در صورت گروه‌بندی دقیق مشاغل اداری در موزه ها، استانداردهای سرانه زیربنای ضوابط ساختمانهای اداری ملاک عمل است)

الف- فضای کار مدیران و سرپرستان (مدیریت موزه، سرپرست بخش فنی و پژوهشی، روابط عمومی و امور اداری و مالی): فضای اداری موردنیاز این قبیل کارکنان معادل ۳۰- ۱۵ مترمربع است. در صورت نیاز این فضاها به جلسات و گردهمائی، فضای معادل ۳۰-۱۵ مترمربع نیز ضروری است.

ب- فضای کار کارشناسان ارشد: برای اینگونه کارکنان نیاز به فضائی به میزان ۱۲-۱۰ مترمربع ضروری است.

لازم است تا فضای اضافی برای استفاده از تجهیزاتی مانند کامپیوتر بمیزان ۲ مترمربع و دستگاه فتوکپی بمیزان ۳ مترمربع نیز پیش‌بینی شود.

ج- فضای کار سایر کارمندان و کارکنان: برای هر نفر ۹- ۷/۵ مترمربع (فضای انفرادی حداقل ۹ مترمربع) ضروری است. پیش‌بینی فضای اضافی برای موارد زیر ضروری است: کامپیوتر ۲ مترمربع، بایگانی ۸-٦ مترمربع برای هر ۱۰۰۰ پرونده.

د- اتاق تکثیر: در صورت نیاز به فضای مستقل برای تکثیر، به ازاء هر دستگاه تکثیر ۳ مترمربع و حداقل ۹ مترمربع برای ۳ دستگاه تکثیر لازم است. در صورت انجام مقابله و تطبیق متون در فضای تکثیر ۳ مترمربع،

و برای انجام صحافی نیز ۲ مترمربع باید اضافه شود. (عوامل موءثر در ادراک فضا،فصل نامه معماری و فرهنگ،شماره ۱-سال اول-شهرام پوردیهیمی)

ه-انبار لوازم مصرفی و تدارکات عمومی (هفتگی): در موزه‌های بزرگ، فضائی مستقل برای این منظور لازم است که مساحت آن به ازاء هر ۱۰ نفر ٤ مترمربع پیش‌بینی می‌شود.

فضاهای عملیاتی: فضاهای اداری

ردیف	نام و مشخصات فضا		سرانه فضا (مترمربع) حداکثر - حداقل	فضای اضافی		ملاحظات برنامه‌ریزی و طراحی
				نام فضا	سرانه (متر مربع)	
۱	مدیران و سرپرستان		۳۰- ۱۵			
۲	کارشناسان ارشد		۱۲- ۲۰	هر دستگاه کامپیوتر	۲ متر مربع	
				هر دستگاه فتوکپی	۳ متر مربع	
۳	سایر کارمندان و کارکنان		۹- ۷/۵	هر دستگاه کامپیوتر	۲ متر مربع	فضای انفرادی حداقل ۹ مترمربع
				هر دستگاه فتوکپی	۳ متر مربع	
				بایگانی برای هر ۱۰۰۰ پرونده	٦ متر مربع	
٤	جلسات		۳۰- ۱۵			برای جلسات ۸ الی ۱٦ نفره
٥	اتاق تکثیر	به ازاء هر دستگاه	۳			حداقل اندازه فضا ۹ مترمربع
٦	انبار لوازم مصرفی	برای هر ۱۰ نفر	٤			
۷	ضریب گردش افقی		٪۳۵ - ٪۲۵			ضریب گردش افقی متناسب با بسته بودن و کوچکی فضاهای اداری محاسبه شده

					است.
توضیحات: لازم است پس از تدوین چارت اداری، هر موزه‌ای فضاهای اداری خود را با ضوابط فضاهای اداری تطبیق دهد. فضاهای اضافی بستگی به میزان حساسیت و تخصصی بودن مشاغل اداری و سیاستهای تجهیز ساختار اداری موزه دارد.					

(جدول ٦-١)

٦-٢-٢فضاهای فنی و کارگاهی

اینگونه فضاها غالباً جهت حفاظت اشیاء و مجموعه‌های موزه وچگونگی نمایش آنها موردنیاز است.

الف-حفاظت اشیاء و مجموعه‌های موزه: بطور کلی با توجه به ارزیابی شرایط فیزیکی، آزمایش مواد در آزمایشگاه، بازسازی اشیا، و سایر امور حساس مربوط به مجموعه‌ها صورت می‌گیرد. از اینرو فعالیتهای کارگاهی در این مرحله نیازمند فضاهای زیر است:

ب-آزمایشگاه: فضای لازم برای آزمایشگاه بمیزان ١١-١٠ مترمربع برای هر نفر (حداقل ١٢ مترمربع انفرادی) است. فضای اضافی موردنیاز جهت قفسه‌ها و سایر تجهیزات بمیزان ٦-٣ متر مربع است.

پ-کارگاه بازسازی: فضای کارگاه حفاظت جهت بازسازی و آماده‌سازی اشیاء و مجموعه‌ها باید بر مبنای بزرگترین قطعه و یا شیء (هماهنگ با موضوع موزه) که قرار است در این فضا برروی آن کار شود، تعیین می‌شود. در اطراف شیء مورد نظر ١/٥ متر فضای باز باید پیش‌بینی شود. فضای اضافی بمیزان١٠- ٨ مترمربع برای تجهیزات مخصوص موردنیاز است.

فعالیتهای کارگاهی مربوط به امور نمایش بطور کلی مربوط به طراحی نمایشگاههای موزه، نگهداری و برپائی آنها می‌شود. خصوصیات اینگونه فضاها بشرح زیر می‌باشد:

ت-کارگاه طراحی: از این کارگاه برای طراحی داخلی نمایشگاهها استفاده می‌شود مساحت آن بازاء هر نفر ١٢-١٠ مترمربع (حداقل ١٦ مترمربع انفرادی) محاسبه می‌شود. برای استفاده از کامپیوتر ٢ مترمربع، تکثیر ٣ مترمربع و تکثیر نقشه ٦ مترمربع به فضای کارگاه می‌باشد اضافه شود.

ث-کارگاه برپائی نمایشگاه و نگهداری از آن: علاوه بر فضای کارگاه بمیزان ۱۶-۱۲ مترمربع برای هر نفر (حداقل ۱۸ مترمربع انفرادی)، فضائی نیز جهت ماشین ابزار و کارهای برقی در مجاورت کارگاه به همین میزان باید در نظر گرفت. برای انبار مواد و مصالح ۱۰- ۸ مترمربع فضای اضافی لازم است.

ج-تاریکخانه: فضای عکاسی موردنیاز بخش نمایش و بخش حفاظت است و از اینرو در موزه‌های بزرگ هر کدام از این بخش‌ها نیاز به فضای عکاسی مستقل دارند. بطور معمول برای تاریکخانه فضائی به مساحت ۲۰- ۱۵ مترمربع ضروری است. جهت انبار مواد فضائی به مساحت ۶-۳ مترمربع باید اضافه شود.

فضاهای عملیاتی موزه: فضاهای فنی و کارگاهی

ردیف	نام و مشخصات فضا		سرانه فضا (مترمربع) حداکثر - حداقل	فضای اضافی		ملاحظات برنامه‌ریزی
				نام فضا	سرانه (متر مربع)	
۱	آزمایشگاه		۱۶- ۹	قفسه و سایر تجهیزات	۶-۳	حداقل اندازه فضای انفرادی ۱۲ مترمربع
۲	کارگاه بازسازی			قفسه و سایر تجهیزات	۱۰- ۸	-اندازه فضا بر مبنای بزرگترین قطعه یا شیء نمایشی - رعایت حداقل ۱/۵ متر فاصله در اطراف شیء
۳	کارگاه طراحی داخلی نمایشگاه		۱۲- ۱۰	هر دستگاه کامپیوتر	۲	
				هر دستگاه فتوکپی	۳	
				تکثیر نقشه	۶	
٤	کارگاه برپائی نمایشگاه و نگهداری از آن	کارگاه طراحی	۱۶- ۱۲	انبار	۱۰- ۸	
		کارگاه ماشین‌ابزار	۱۶- ۱۲			
۵	تاریکخانه		۲۰- ۱۵	انبار	۶- ۳	
٦	ضریب گردش افقی	متوسط درصد سطح خالص موزه	۳۰٪- ۲۰٪			ضریب گردش افقی متناسب با باز بودن و بزرگی فضاهای فنی و کارگاهی محاسبه شده است.

جدول(۶-۲)

۶-۲-۳فضاهای عمومی

فضاهای عمومی در موزه‌ها بطور کلی اختصاص به فضاهائی دارد که خدمات عمومی موزه‌ها را ارائه می‌نمایند. اینگونه فضاها شامل فضای ارائه نمایشات موزه، فضاهای اطلاع‌رسانی، آموزشی و تحقیقات می‌شوند.

٦-۲-٤فضای نمایشگاه

علت وجودی و ماهوی هر موزه و نمایشگاه آنست که استفاده‌کنندگان را با تجربه مستقیمی از دیدن و لمس کردن اشیایی که دارای سوابق تاریخی هستند روبرو سازد. برای تحقق این هدف، موزه می‌باید نمایشگاههای مناسب و محیطی مساعد برای استفاده از مجموعه‌های موزه فراهم سازد. در این شرایط با مقایسه فضای نمایشگاه موزه‌ها متوجه می‌شویم که حتی در دو موزه نیز این فضاها با یکدیگر مشابه نیستند. بطور کلی تعداد اشیاء و مجموعه‌های نمایشی و همچنین تعداد بازدیدکنندگان در طول زمان، در موزه‌های مختلف با یکدیگر تفاوت دارند. علاوه بر آن ضوابط مربوط به چگونگی دسترسی به مجموعه‌ها برای استفاده و تماشای آن نیز از موزه‌ای به موزه دیگر متفاوت است. بنابراین در ارتباط با مسائلی چون اندازه فضا، مسیر گردش و طرح موزه، راه حلها و روشهای برخورد بسیار متفاوتی وجود دارد. از اینرو استاندارد نمودن ابعاد نمایشگاه موزه‌ها و تدوین برنامه فیزیکی برای آن امری بیفایده و غیرضروری است. بنابراین تعریف دقیقتر خصوصیات کالبدی فضای نمایشگاه، بگونه‌ای که قابل تعمیم در مورد اکثر موزه‌ها باشد، فقط از طریق ارائه رهنمودهای کلی درباره روش استقرار و نمایش اشیاء، چگونگی نورپردازی آنها، نحوه ارتباط بازدیدکنندگان با آنها و... امکانپذیر است به این گونه خصوصیات فضای نمایشگاه در فصل مربوط به ارائه ضوابط طراحی موزه ها به تفصیل اشاره خواهد شد.

٦-۲-٥فضاهای اطلاع‌رسانی،آموزشی

اینگونه فضاها بصورت مستقیم یا غیرمستقیم، در ایجاد زمینه مناسب برای تحکیم رابطه بازدیدکنندگان با موزه و فعالیت‌های نمایشی آن مؤثرند و از اینرو باید از موقعیت مشخص و ارتباط صریحی با بازدیدکنندگان برخوردار باشند و در خدمت اهداف و تصویری باشند که موزه در اذهان عمومی ایجاد می‌کند. بررسی خصوصیات فیزیکی اینگونه فضاها بشرح زیر می‌باشد:

الف- پذیرش: این قسمت که میز اطلاعات مراجعین را شامل می‌شود، باید نزدیک فضای نمایشگاه و نقشه‌های موقعیت‌یابی، پوسترها و بولتی‌های اطلاعاتی درباره موضوع نمایشگاه باشد. طول میز پذیرش بستگی به تعداد کارکنان این قسمت دارد و معمولاً فاصله بین دو نفر در پشت میز ۱/۸ متر است. ارتفاع میز پذیرش در حدود ۷۰ سانتی‌متر و پیش‌بینی فضای انتظار با در نظر گرفتن تعداد مناسبی صندلی برای بازدیدکنندگان که مایل به ملاقات با کارکنان هستند، حداقل ۲ مترمربع برای هر نفر، ضروری است.

ب-فضاهای آموزشی

در بسیاری از کشورها تسهیلات آموزشی در موزه‌ها بطور فزاینده‌ای در جهت استفاده وسیع‌تر بازدیدکنندگان از آنها بکار می‌رود و از این امکانات بجز دانش‌آموزان مدارس افراد و گروههای دیگری نیز بطور برنامه‌ریزی شده استفاده می‌کنند. تعداد فضاهای آموزشی و اندازه آنها متناسب با تعداد گروههای بازدیدکننده و تعداد افراد هر گروه است. معمولاً پیش‌بینی‌هائی معادل ۱/۳- ۱/۱ مترمربع برای هر نفر ضروری است. مساحت فضاهائی که برای گروههای کوچک در نظر گرفته می‌شود در حدود ١٦ مترمربع و برای هر ۱۰ الی ۱۲ دانش‌آموز که مشغول فعالیتهای آرام یا پرسروصدا هستند کافی است. در این اتاقها ۲۵ الی ۳۵ دانش‌آموز می‌توانند به صحبتهای کوتاه بپردازند. برای گروههای بزرگتر که در حدود ۵۰-۳۰ نفر هستند، فضائی به مساحت ۷۰-۵۰ مترمربع ضروری است. در این فضا ۱۰۰-۹۰ دانش‌آموز می‌توانند به صحبتهای کوتاه بپردازند. اینگونه فضاها باید دارای وسائل و اثاثیه لازم برای فعالیتهای هنری و آموزشی از قبیل: میزهای بزرگ عمومی، نیمکت و صندلی، وسایل مربوط به هنرهای دستی و ... باشند.

پ-سالن اجتماعات

در موزه‌های بزرگتر، پیش‌بینی فضائی جهت سخنرانی، نمایش فیلم و اسلاید، تئاتر و کنسرت در تقویت رابطه موزه با بازدیدکنندگان بسیار مؤثر می‌باشد. ارائه خدمات نمایشی برای آشنائی بازدیدکنندگان با اشیاء و مجموعه‌های موزه بسیار مؤثر است. در عین حال برحسب موقعیت شهری موزه می‌توان از این فضا برای اجرای سایر فعالیتهای هنری نیز استفاده نمود. ظرفیت نشستن در این فضا بستگی به تعداد بازدیدکنندگان و زمان متوسط ارائه نمایشات دارد. مساحت چنین فضائی برای سخنرانی و امور سمعی و بصری به میزان

۱/۱– ۰/۸۵ مترمربع بازاء هر صندلی و برای اجرای نمایشات تئاتری و موسیقی به میزان ۱/۵– ۱/۱ مترمربع برای هر صندلی که بطور کلی شامل صحنه و فضای رفت و آمد نیز می‌شود.

ت–آمفی تئاتر

آمفی تئاتر شامل بخش های زیر است:

دستگاه نمایش فیلم، اسلاید و ....

وجود انبار در مجاورت سالن

نصب پروژکتور

این فضاها باید با وسایل فنی مدرن برای تامین صدای مناسب با آمپلی فایر یا بدون آن طراحی شود.

کاملا مجهز به وسایل ایمن، درهای اضافی آکوستیک، سیستم متصل برق و ... باشد.

ضوابطی در رابطه با سالن های آمفی تئاتر

اجتناب از راهروی وسط به خاطر بهترین دید

شیب سالنها پله پله(استادیومی) حداکثر ۵۴٪ و حداقل ۱۲٪ خروجی ها در مسیر راهروهای عرضی

ث–سالن تماشاچیان

سالن های اصلی نمایش را آدیتوریم می گویند که البته بنا به نمایشی که در آنجا انجام می شود و فرم آن متغیر است. اما در همه ی آنها می بایست شرایط یکسای برقرار باشد. ایجاد دید کافی، رعایت مسائل اکوستیکی و خارج ساختمان تماشاچیان در مواقع بروز حادثه در کمترین مدت زمان از مهمترین مسائل مطرح در آدیتوریم می باشد. زمان ورود تماشاچیان از ۱۵ تا ۳۰ دقیقه متغیر می باشد، ولی زمان خروج آنها با توجه به مواقع اضطراری به ۵ تا ۸ دقیقه کاهش می یابد. برای سالن های نمایش و سخنرانی سقف کوتاه

تر با مراتب انعکاس پایین تر به نظر می رسد. ممکن است با توجه به مسائل اکوستیکی سالن سطوح منعکس کننده سقف تا بالای سقف تماشاچیان نیز کشیده می شود.

ج-محل نشستن

اندازه ها به نوع صندلی و فضای اشغال شده توسط صندلی بستگی دارد. حداقل فضای لازم برای صندلی(۴۵-۵۰cm) می باشد. صندلی های مدرن اندازه های متغیری را اختیار می کنند. این صندلی عموما روی خط راست یا منحنی قرار می گیرند. در بعضی تالارها صندلی ها با زاویه معین کنار یکدیگر قرار می گیرند. مساله بسیار مهم در طراحی آدیتوریم تعبیه پله های اضطراری و دسترسی راحت به آنها می باشد. تا در هنگام بروز حادثه تماشاچیان بتوانند در کمترین مدت از سالن خارج شوند.(اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

چ-ابعاد صحنه:

پهنای صحنه مساوی یا دو برابر قسمت جلوی صحنه می باشد. پهنای صحنه بعد از پرده مساوی با ۳/۴ پهنای کل صحنه می باشد.

ه-پشت صحنه:

پشت صحنه محلی است که افراد در آنجا خود را آماده می کنند.(بسته به نوع مراسم) فضاهای پشت صحنه شامل انبار و محل کارکنان فنی و اتاق هایی دیگر برای سایر برنامه هاست که همگی می بایست در پشت سن و در ارتباط با سن و بیرون باشد.

پهنای کریدور پشت صحنه باید بیش از ۱/۵ تا 2/2m برای عبور کارکنان پشت صحنه باشد. اگر مساحت سحنه از ۳/۵ متر مربع بیشتر باشد پهنای کریدور به ازای هر 155cmاضافه می شود.

خ-پرده نمایش:

صحنه باید به وسیله پرده غیرقابل اشتعال از سالن جدا شود. پرده نمایش می تواند به صورت عمودی حرکت کند و می تواند به صورت اتوماتیک و یا مکانیکی باز یا بسته شود. این پرده یک پارچه بوده، در عرض 30S باید بسته شود. تمامی استانداردهای قبل مربوط به فضای داخلی آمفی تئاتر است اما مواردی که باید در بیرون آمفی تئاتر رعایت شود به شرح زیر است:

آمفی تئاترها باید در قسمت ورودی و خروجی به خیابان راه داشته باشند و حداقل و حداکثر فاصله آنها تا خیابان بین ۱۲ تا ۲۰ متر می باشد. درها به پهنای یک متر برای هر ۱۰۰ متر مربع مساحت سن می باشند. اما ارتفاع در باید از تراز سن در حدود ۱/۵ متر بالاتر باشد.

د-تهویه مطبوع سالن:

در سالن های جدید تهویه مطبوع اجتناب ناپذیر است. منظور از تهویه مطبوع ایجاد محیط برای شنوندگان و تماشاچیان شامل مشخصات زیر: هوای تمیز در حدود ۰/۳ متر مکعب برای هر نفر و درجه حرارت ۱۸ تا ۲۱ درجه و رطوبت ۴۰ تا ۴۵ درصد.(اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

ذ-چیدمان صندلی ها:

بهترین وضعیت دید تماشاگر نسبت به یک نقطه مفروز در لبه صحنه(یا بالاتر از آن) ردیف از نقطه از بالای سر تماشاگر جلویی است ولی این مورد بعضا امکان پذیر نیست. راه حل، جابجایی یک ردیف نسبت به ردیف مقابل به ترتیبی که تماشاگر نقطه مفروض را از فاصله بین سرها در تماشاگر در ردیف جلویی و بالای سر تماشاگر و ردیف جلوتر ببیند بدون اینکه شیب کف سالن افزایش یابد.

حالت اول: صندلی ها پشت سرهم در یک سطح قرار گیرند.

حالت دوم: صندلی ها یک در میان و در یک سطح قرار گیرند.

حالت سوم: صندلی ها یک در میان و با اختلاف سطح قرار گیرند.

تعداد درها باید به اندازه ای باشد که ۵ نفر از هر در بتوانند خارج شوند. برای تنظیم چیدمان صندلی ها در سالنهای گردهمایی داشتن اندازه ها ضروری است:

- ابعاد و اندازه صندلی ها
- تعداد صندلی ها در هر ردیف
- فاصله بین ردیف های صندلی
- فاصله بین ردیف های صندلی تا دیوار
- اندازه راهروی میانی ردیف ها

اندازه استاندارد صندلی ها در حال حاضر ۵/۸ میلی متر یا یک فوت و ۱۸ اینچ می باشند که برای سهولت در محاسبه و اجرا همان۵۱۰ میلیمتر انتخاب می شود. عرض راهروها بستگی به تعداد صندلی های هر

ردیف و تعداد ردیف ها دارد.به طور مثال برای محاسبه عرض راهروهای کناری برای ۷۰ نفر، 900mm کریدور یا به اندازه پهنای در ۱۰ متر راهرو در نظر گرفته می شود.

ر-راهروهای سالن نمایش:

- هر ۱۰۰۰ نفر ۷۰ سانتیمتر عرض راهرو
- عرض راهروها حداقل ۱۲۰ سانتیمتر باید باشد.
- صندلی های گوشه و عقب سالن حداقل ۱ متر از دیوار فاصله داشته باشند.
- پله باید تمام عرض راهرو را اشغال کند.
- حداقل پله های بهم پیوسته ۳ عدد باید باشد یا به فواصل منظم ۲ عدد.
- ارتفاع مجاز پله پیوسته ۱۴ تا ۱۸ سانتیمتر و عمق کف پله ۳۰ تا ۳۵ باید باشد.

ز-ورودی و خروجی:

- اندازه در ورودی نصف مجموع درهای خروجی باشد.
- اندازه درهای خروجی هر ۱۰۰۰ نفر ۵۵ تا ۸۵ سانتیمتر
- سالن نمایش حداقل ۲ در خروجی به علاوه بردر ورودی داشته باشد.
- حداقل فاصله دورترین تماشاچی ۳۰ متر باشد.
- درهای خروجی حداقل ۱۵۰ سانتیمتر و حداکثر ۲۰۰ سانتیمتر باشد.
- ارتفاع حداقل ۲۲۰ سانتیمتر

٦-۲-٦کتابخانه

با توجه به نیاز عموم بازدیدکنندگان به مطالعه و فراهم کردن تسهیلات پژوهشی از این طریق، پیش‌بینی یک کتابخانه عمومی ضروری است. در این کتابخانه علاوه بر کتابهای عمومی، ممکن است دسترسی به کتب مرجع، نشریات ادواری، جراید روز و مواد سمعی و بصری نیز امکانپذیر باشد. مساحت کتابخانه برای محوطه قفسه‌های کتاب به میزان ۱۰ مترمربع بازاء هر ۱۰۰۰ جلد کتاب محاسبه می‌شود. عرض قفسه‌های کتاب معمولاً ۹۰۰ میلی‌متر با ارتفاع ۲/- متر و عمق۳۰۰- ۲۲۰ میلی‌متر است. مساحت جایگاه مطالعه بمیزان ۳- ۲/۵ مترمربع بازاء هر نفر مطالعه‌کننده تعیین می‌شود. (اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

امکانات و تسهیلات پژوهشی که توسط یک موزه ارائه می‌شود به نوع موزه، اهداف و موقعیت، بزرگی و اهمیت مجموعه‌ها و منابع مالی آن بستگی دارد. از جمله این تسهیلات پیش‌بینی فضای اختصاصی مطالعه برای پژوهشگران است. در این شرایط هر میز اختصاصی مطالعه دو طرفه باز، فضائی به مساحت ۱/۳۵ الی ۱/٦۲ مترمربع را و میز اختصاصی مطالعه نیمه محصور، فضائی به مساحت ۲ الی ۳/٦ مترمربع را (باضافه۵۰٪ فضای اضافی جهت چرخش) اشغال می‌کنند.

در صورت نیاز به اتاق سمینار برای فعالیتهای پژوهشی، پیش‌بینی فضائی به میزان ۲/۳ مترمربع برای هر شرکت‌کننده در سمینار ضروری است. (اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

الف-میزان فضاهای کتابخانه:

عوامل موثر بر تخصیص میزان فضاهای کتابخانه عبارتند از حجم مواد و ستون و بخصوص کتاب ها، میزان سطح که در کتابخانه اشغال می کنند و میزان جمعیت کتابخانه که از طریق میزان گردش کتابها در سال تعیین می شود.

فضای مورد نیاز برای محاسبه زیربنای یک کتابخانه طبق فرمولی به نام(وی اس سی) استانداردهای (اف ال ای) به دست می آید:

(۱۱۰/تعداد کتابها)+(مقدار محل های نشستن+۳/۷۲)+(۴/۳۰ / گردش کتابها)

مثلا برای جادادن ۱۱۰ کتاب، یک مترمربع در نظر گرفته می شود. محل نشستن یک خواننده ۳/۷۲ متر است.

ب-ابعاد و استانداردهای پیشخوان و برگه دان:

حداکثر ارتفاع قفسه های فهرست معمولا به اندازه ارتفاع شش کشو است و در هر کشو نیز حدود صد کارت جای میگیرد. فهرست معمولا در ارتباط مستقیم با میز امانات و میز اطلاعات مرجع قرار دارند و اغلب در مجاورت آنها مجموعه ای از کتابهای مرجع عمومی یا موارد استفاده ی همگانی نیز قرار می گیرند از این رو محل قرارگیری فهرست ها معمولا در فضایی باز است که در نزدیکی ورودی قرار داردن و بوسیله ردیف هایی از قفسه ی فهرست ها و پیشخوان بررسی و جستجوی کشوها تشکیل شده است. وسعت چنین محلی برای چهار ردیف قفسه های دوطرفه در حدود ۱۲ متر مربع برآورد می شود.

پ-وضعیت قفسه های استاندارد:

در اغلب کتابخانه ها حداقل ۹۰٪ کتابها دارای عرضی کمتر از ۲۳۰ میلیمتر هستند و عملا می توان قفسه هایی با عمق ۲۰۰-۲۳۰ میلیمتر را استاندارد فرض کرد. در صورت بکارگیری قفسه های دو طرفه با عمق ۴۵۰ میلیمتر حتی صرفه جویی بیشتری در فضا به عمل می آید. چنانچه نگهداری کتابها با ابعاد کمی مدنظر باشد عمق ۴۹۰ میلیمتر جوابگو است. طبق یک قاعده تجربی در یک کتابخانه ۸۰٪ قفسه ها ۲۰۰ میلیمتری ۱۵٪ آنها ۲۵۰ میلیمتری و ۵٪ آنها ۳۰۰ میلیمتری هستند.(اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

ت-طول قفسه ها:

طول استاندارد برابر ۱۹۴۰ میلیمتر بوده است زیرا که پذیرفته شده بود که چشم خواننده توانایی در برگرفتن بیش از این اندازه را در یک نگاه ندارد. مطالعات بعدی اندازه بزرگتر تا ۲۲۲۰ میلیمتر رانیز تأیید کرد.

ث-ارتفاع قفسه ها:

ارتفاع کتابها بر فاصله ی میان طبقات و در نتیجه تعداد طبقات تأثیر می گذارد. در اکثر کتابخانه ها حداقل ۹۰٪ کتابها را میتوان در طبقات مرکز تا مرکز ۲۸۰ میلیمتر جای داد. به این ترتیب ۷ طبقه و یک پاخور ۱۵۰ میلیمتری مجموعا ارتفاع ۲۱۲۰ میلیمتر را برای قفسه ها بوجود می آورند که بالاترین قفسه در ارتفاع ۱۸۳۰ میلیمتری با دسترسی آسان قرار می گیرد. در مورد معلولین ارتفاع مناسب و دسترسی ۱۳۷۰ میلیمتر برای زنان و ۱۵۰۰ میلیمتر برای مردان می باشد. پایین ترین طبقه در ارتفاع ۳۰۰ میلیمتری است و چهار طبقه ۲۸۰ میلیمتری(۳۰۰ میلیمتری) به روی آن می باشد.

ج-استاندارد میزها:

میزها از جمله مهمترین وسائل فضاهای مطالعه هستند استاندارد میزها برای میزهای مختلف به شرح زیر است:

میزهای یک نفره: رقم قابل قبول برای این میزها ۹۰۰×۶۰۰ میلیمتر می باشد. این رقم گاهی برای راحتی بیشتر خواننده تا یک متر نیز افزایش می یابد. اگرچه جذابیت بیشتری دارند ولی جای زیادی اشغال می کنند.

چ-میزهای دونفره:

میزهای دو نفره ای که از هم جدا نشده اند ظاهرا برای خوانندگانی که روبروی هم قرار می گیرند جذابیت چندانی ندارد ولی در صورت قرارگیری در یک سمت ابعاد پیشنهادی ۱۲۰۰×۹۰۰ میلیمتر می باشند.

ح-میزهای طولانی:

میزهای طولانی قابلیت جای دادن ۴ تا ۱۲ نفر را دارند. میزهای ۴ نفره از بروز شلوغی جلوگیری کرده و در عین حال نحوه ی قرارگیری آنها جذاب و انعطاف پذیر است. عرض آنها نباید از ۱۲۰۰ میلیمتر کمتر باشد. فضای جانبی میان خوانندگان نیز لازم است حداقل ۹۰۰ میلیمتر باشد. بین میزهای موازی باید حداقل ۱۸۰۰ میلیمتر فضا پیش بینی شود. در عین حال نباید در انتهای این میزها محلی را برای نشستن در نظر گرفت.

خ-نکات مهم در طراحی کتابخانه:

- آرامش و سکوت محیط(مصالح، محل استقرار)
- در نظر گرفتن حداکثر انعطاف در بخش های مختلف(استفاده از پارتیشن های جداکننده)
- تابش مستقیم نور خورشید در کتابخانه نامطلوب است.
- دوری از گرد و غبار و سر و صدا
- دسترسی به قسمت های عملیاتی و اتاق های مطالعه در طبقات متفاوت، باید با راه پله صورت پذیرد.
- بار طبقات در قسمت های عملیاتی و مطالعه $5(mm/km)$ باشد.
- پهنای مسیر رفت و آمد باید $1.2m<$ و فضای میان قفسه ها باید حداقل ۱۳-$14m$ و....

٦-٢-٧فضای نمایشگاه فیلمهای ویدئوئی

از این فضا برای برگزاری مصاحبه‌ها و نمایش فیلمهای ویدئوئی در قیاس کوچک استفاده می‌شود. برای این منظور لازم است تا فضای اصلی استودیو در حدود ٦٠-٣٠ مترمربع و مساحت اتاقهای کنترل٤٠-٢٠ مترمربع، انتظار ٢ مترمربع برای هر نفر (حداقل ٨ مترمربع) و اتاق تجهیزات و وسایل ٦ مترمربع پیش‌بینی شود. (اصلانی ،علی(١٣٧٢)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (١٠و١١)،تهران)

٦-٢-٨فضاهای پشتیبانی و خدماتی

اینگونه فضاها جهت تأمین نیازهای خدماتی موزه می‌باشند و از اینرو از یکسو اختصاص به نیازهای خدماتی و رفاهی کارکنان موزه و بازدیدکنندگان آن دارند و از سوی دیگر مربوط به خدمات جنبی اشیاء و مجموعه‌های موزه و نیازهای تدارکاتی و ساختمانی آن می‌شوند.

الف-فضاهای رفاهی، خدماتی: خصوصیات فیزیکی اینگونه فضاها بشرح زیر می‌باشد:

رستوران (غذاخوری) – اگرچه رستوران مورد استفاده بازدیدکنندگان و کارکنان موزه است، معذالک بهتر است که از موقعیت مناسبی در مجاورت سالن اجتماعات و در ارتباط با ورودی موزه برخوردار باشد. مساحت سالن غذاخوری برای میزهای ٦-٢ نفره، بازاء هر نفر ٢- ١/٢ مترمربع محاسبه می‌شود و برای آشپزخانه و انبار بازاء هر نفر ١/٦ مترمربع لازم است.

ب-بوفه – فضای بوفه برای استراحت بازدیدکنندگان و صرف غذاهای ساده و نوشیدنی گرم و سرد پیش‌بینی می‌شود و فضای آن به میزان ١/٥- ١/٢ مترمربع برای هر نفر با تسهیلاتی به میزان ١/٤- ٠/٩ مترمربع برای هر نفر (جهت تهیه غذا و نوشیدنی و انبار) محاسبه می‌شود.

پ-غرفه فروش- فضای فروش باید نزدیک ورودی و در جهت مسیر گردش اصلی موزه باشد. اندازه غرفه فروش بستگی به سیاست بازاریابی موزه جهت حراج و فروش کتب و اشیاء یادگاری و انواع دیگر مواد و اشیاء موزه‌ای دارد.

ت-فضای استراحت کارمندان- مساحت استراحتگاه کارکنان به ازاء هر نفر ۱ مترمربع (حداقل ۲۶-۰ مترمربع) محاسبه می‌شود. در موزه‌های بزرگتر، گروه‌های مختلف کارکنان پیش‌بینی می‌شود. در این موزه‌ها پیش‌بینی یک فضای استراحت جداگانه برای کارکنان زن ضروری است.

ث-نمازخانه- نمازخانه باید در موقعیت مناسبی جهت دسترسی کارکنان و بازدیدکنندگان و استفاده از تسهیلات بهداشتی قرار گیرد. مساحت نمازخانه به ازاء هر نفر استفاده‌کننده به میزان ۱/۱ مترمربع محاسبه می‌شود. (اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

ج-رختکنها- رختکن کارکنان باید در مجاورت ورودی آنها قرار داشته باشد. در موزه‌های بزرگتر با بخشهای مختلف لازم است که تعداد بیشتری رختکن و متناسب با اینگونه بخشها پیش‌بینی شود. مساحت رختکن به میزان ۰/۱ مترمربع برای هر استفاده‌کننده محاسبه می‌شود. برای قفسه‌های قفل‌دار، بازاء هر نفر ۰/٤- ۰/۱ مترمربع فضای اضافی لازم است. رختکن بازدیدکنندگان باید به دلایل ایمنی در بین سالن ورودی و نمایشگاه اصلی قرار داشته باشد. این رختکن جهت سپردن چتر، کیف و سایر وسایل شخصی است. میز رختکن باید از طول و عرض مناسب برخوردار باشد. در موزه‌های کوچکتر که رختکن‌ها فاقد مسئول می‌باشند، بازدیدکنندگان معمولاً تمایل به سپردن بالاپوش و کیف خود ندارند. در این شرایط لازم است از قفسه‌های قفلدار استفاده شود. میزان نیاز به این تسهیلات باید با توجه به بیشترین تعداد بازدیدکنندگان (مثلاً در تعطیلات عمومی و در فصول مناسب سال)، محاسبه شود. معمولاً در رختکنهائی که دارای مسئول است، لازم است تا فضائی معادل ۰/۱ مترمربع برای هر استفاده‌کننده در نظر گرفته شود. این فضا شامل مسیر گردش نیز می‌شود. برای رختکنهای بدون مسئول فضائی معادل ۰/۲ مترمربع برای هر استفاده‌کننده باید در نظر گرفته شود. ابعاد قفسه‌های قفلدار در این رختکنها از ۳۰۰×۳۰۰ میلی‌متر تا ۵۰۰×۵۰۰ میلی‌متر و با ارتفاع ۱/۷ متر می‌باشد.

چ-سرویسهای بهداشتی- پیش‌بینی اینگونه امکانات برای بازدیدکنندگان و به تفکیک جنسیت آنها بشرح زیر ضروری است:

برای مردان پیش‌بینی دو مستراح و ۳ دستشوئی برای ۵۰ نفر ضروری است و برای هر ۲۵ نفر بعدی یک دستشوئی و یک مستراح اضافه می‌شود. برای هر ۵۰ نفر بازدیدکننده زن پیش‌بینی سه دستگاه مستراح و ۳ دستگاه دستشوئی ضروری است و برای هر ۲۵ نفر بعدی یک دستشوئی و یک مستراح ضروری است. برای کارکنان موزه پیش‌بینی یک مستراح و یک دستشوئی برای هر ۱۵ نفر ضروری است. این تسهیلات برای

مردان و زنان به یک اندازه است و برای هر ۱۵ نفر بعدی یک مستراح و یک دستشوئی باید اضافه شود. برای خدمه موزه و کارکنان فنی پیش‌بینی یک مستراح، یک دستشوئی و یک دوش (به مساحت ۲ مترمربع) برای هر ۱۰ نفر ضروری است. همچنین لازم است تا در مجاورت سرویسهای بهداشتی مخصوص بازدیدکنندگان، کارکنان و خدمه (چه مردان و چه زنان) فضائی به مساحت ۳- ۱/۵ مترمربع جهت نگهداری و شستشوی وسائل نظافت نیز پیش‌بینی شود. (اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

ه-آبدارخانه- برای موزه‌هائی که تعداد کارکنان آنها زیر ۱۰۰ نفر است، یک آبدارخانه در هر طبقه ضروری است که حداقل ٦ الی ۷/۵ مترمربع مساحت را داشته باشد.

۶-۲-۸-۱فضاهای خدماتی و تدارکاتی

اینگونه فضاها خدمات مربوط به نگهداری و حمل‌ونقل اشیاء و مجموعه‌های موزه و همچنین تجهیزات عمومی موزه را شامل می‌شود و خصوصیات فیزیکی آنها بشرح زیر می‌باشد:

الف- فضاهای ذخیره و نگهداری (انبار):

در موزه‌های کوچک که اشیاء و مجموعه‌های موزه معمولاً در معرض نمایش هستند، میزان تراکم ذخیره آنها بسیار ناچیز است ولی در موزه‌های بزرگتر با توجه به کثرت اشیاء و مجموعه‌ها، لازم است تا فضاهای ذخیره و نگهداری (انبارها) برحسب ذخیره موقت یا دائم آنها پیش‌بینی شود. (اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

معمولاً فضای انبار موقت در ارتباط مستقیم با قسمت کارکنان قرار می‌گیرد. در این انبارها اشائی قرار دارند که تحت بررسی و مطالعه هستند و یا تازه دریافت شده و یا آنکه لازم است در داخل موزه جابجا شوند. از اینگونه فضاها یا جهت بازرسی و بارگیری استفاده می‌شود و یا آنکه بصورت قفسه‌های ثابت در بخش‌های حفاظت و نگهداری، کارگاه طراحی، دفتر موزه و .. غیره قرار می‌گیرند. اندازه این فضاها بستگی به نوع موزه و ابعاد اشیاء دارد. برای اشیاء و مجموعه‌های کوچک معمولاً مساحت انبارهای موقت با فضای بارگیری و بازرسی در حدود ٦ الی ۸ مترمربع و مساحت قفسه‌های ثابت ۱ الی ۲ مترمربع می‌باشد. تعدادی از اشیاء ممکن است نیاز به نگهداری در شرایط امن و حفاظت شده و در مدت زمان طولانی داشته باشند. از این جمله اشیائی هستند که مناسب نمایش نبوده و برای تحقیق و پژوهش ضروری هستند. نگهداری و

حفاظت از این اشیاء معمولاً بصورت فشرده و یا استفاده از کشو، قفسه‌های گردان، جعبه‌های بلند و ... صورت می‌گیرد. انبارهای مخصوص اشیاء و مجموعه‌های کوچک نیازمند تسهیلات بازرسی و پیش‌بینی وسائلی مانند: میز یا نیمکت کار هستند. برای مجموعه‌های بزرگتر، فضاهای انبار دائم باید براساس ابعاد بزرگترین شیء نمایش طراحی و پیش‌بینی شوند. لازم است تا در حدود ۱/۵ متر فضای باز در اطراف هر شیء در نظر گرفته شوند.

در داخل و یا خارج از انبارهای دائمی، لازم است برای غرفه نگهبانی، فضائی معادل ٦ الی ٨ متر مربع و محلی برای استراحت نگهبان به مساحت ۱۰ الی ۱۲ مترمربع درنظر گرفته شود. این انبار بهتر است در مجاورت موزه و عمق آن حداکثر ۵/۵ متر باشد.

ب-فضاهای تدارکاتی و حمل‌ونقل:

فضای باز و بسته کردن جعبه‌ها- برای این منظور لازم است فضائی متناسب با ابعاد اشیاء و مجموعه‌ها پیش‌بینی شود، بطوریکه در اطراف اشیاء بزرگ بمیزان ۱/۵ متر فضای باز باقی بماند. فضائی بمیزان ۱۰-۸ مترمربع جهت انجام کارهای عمومی در این فضا باید اضافه شود.

محوطه بارگیری- در محوطه بارگیری باید سکوئی به ارتفاع ۱/۲ – ۱ متر بعنوان سکوی بارگیری در نظر گرفته شود. فضای سکوی بارگیری باید برای جابجائی اشیاء بزرگ مناسب باشد و فضائی در حدود ۱/۵ متر در اطراف اینگونه اشیاء برای این منظور پیش‌بینی شود.

پ-پارکینگ وسایل حمل‌ونقل اشیاء- ابعاد پارکینگ وسایل حمل‌ونقل به نوع این وسائل بستگی دارد. از جمله برای هر وانت لازم است ۳۵ متر مربع فضا (۳/۵×۱۰ متر) پیش‌بینی شود. در صورت ارائه نمایشگاهای سیار استفاده از کامیون، لازم است تا ۸۰ مترمربع برای یک کامیون مخصوص اثاثیه (٤/٤×۱۸ متر) و ۱۱۰ متر مربع برای یک کامیون تریلی (٤/٤×۲۵ متر) پیش‌بینی شود. (اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران)

ت-پارکینگ عمومی- لازم است تا به ازاء هر ۱۰- ۸ نفر کارمند یک محل پارک خودرو در نظر گرفته شود. فضای پارک خودرو به مساحت ۳۰-۲۰ مترمربع برای هر وسیله است.

ث-تأسیسات مرکزی- خصوصیات و وسعت تأسیسات مرکزی در موزه‌ها بستگی به مقیاس موزه و میزان اهمیت و حساسیت اشیاء و مجموعه‌های نمایشی آنها دارد. بطورکلی با توجه به ضرورت استفاده از سیستم تهویه مطبوع در موزه‌ها، لازم است تا انتخاب سیستم مناسب تهویه و برآورد زیربنای تأسیسات مرکزی، با توجه به تهویه فضاهای تنوع موزه و میزان وسعت آنها (مانند: فضای نمایشگاه، انبارها، کارگاهها، کتابخانه، سالن اجتماعات و غیره) انجام شود.

فضاهای پشتیبانی: فضاهای خدماتی و تدارکاتی

ردیف	نام و مشخصات فضا	سرانه فضا (مترمربع) حداکثر - حداقل	فضای اضافی		ملاحظات برنامه‌ریزی
			نام فضا	سرانه (متر مربع)	
۱	انبار موقت	۰	قفسه‌های ثابت برای اشیاء کوچک	هر کدام ۲-۱ مترمربع	برای اشیاء نمایشی کوچک مساحت انبار موقت به میزان ۸-٦ مترمربع است.
۲	انبار دائم و حفاظت شده	۰	غرفه نگهبانی	٨-٦ مترمربع	فضای انبار براساس بزرگترین شیء نمایشی برآورد و طراحی می‌شود. در حدود ۱/۵ متر فضای باز در اطراف هر شی در نظر گرفته شود.
			استراحت نگهبان	۱۲-۱۰ مترمربع	
۳	انبار عمومی	۰			اندازه انبار بر حسب نوع موزه تعیین می‌شود. حداقل عمق ۵/۵ متر و در مجاورت فضای بارگیری.
٤	فضای باز و بسته کردن جعبه‌ها	۰	کارهای عمومی	۱۰-۸ مترمربع	اندازه فضا متناسب با بزرگترین شیء نمایشی و با حفظ ۱/۵ متر فاصله در اطراف هر شیء.

۵	محوطه بارگیری		۰			اندازه فضا متناسب با بزرگترین شیء نمایشی و دارای سکوئی به ارتفاع ۱/۲-۱ متر.
٦	پارکینگ وسائل حمل‌ونقل اشیاء	هر وانت	۳۵			انبار محل پارک: وانت ۳/۵×۱۰
		هر کامیون	۸۰			کامیون ٤/٤×۱۸
		هر تریلی	۱۱۰			تریلی ٤/٤×۲۵
۷	پارکینگ عمومی	هر ۱۰-۸ کارمند	۲۰-۳۰			
۸	تأسیسات مرکزی		۰			اندازه و نوع موزه و نوع تأسیسات آن بر اندازه فضای تأسیسات مرکزی مؤثر است.
۹	ضریب گردش افقی	متوسط درصد سطح خالص موزه	٪۳۰- ٪۲۰	٪۳۰- ٪۲۰		ضریب گردش افقی متناسب با باز بودن و بزرگی فضاهای تدارکاتی محاسبه شده است.

(شکل ۶-۳)

۶-۳تنظیم شرایط محیطی

رطوبت، دما و نور باعث فرسایش اشیاء می گردند، دمای ۱۵ درجه سانتی گراد و رطوبت نسبی ٪۶۰ برای اکثر نمایشگاه ها مناسب می باشد. رطوبت نسبی نباید کم و زیاد گردد و این مسأله با اشیاء نمایشی ارتباط مستقیم دارد ولی در کل رطوبت نسبی ٪۵۰ تا ٪۶۵ توصیه می گردد.

۶-۳-۱۱اکوستیک

کنترل و طراحی اکوستیک باید هماهنگ با سایر جنبه های طراحی ساختمان نمایشگاه انجام شود و باید موقعیت ساختمان را در محلی ساکت و آرام پیش بینی کرد. در صورتی که یک منبع نوفه جهت دار در نزدیکی ساختمان قرار گرفته باشد، می توان از عملکردها مقاوم تر به عنوان مانع استفاده کرد و عملکردهای حساس تر را در فاصله بیشتری از منبع نوفه قرار داد.

کنترل و طراحی اکوستیک موزه می‌باید هماهنگ با سایر جنبه‌های طراحی ساختمان موزه، انجام شود. از اینرو بطور کلی توصیه‌های اکوستیکی مطابق با مراحل مختلف طراحی موزه و بشرح زیر موردنظر می‌باشند.

-موقعیت موزه: برای به حداقل رساندن نوفه‌ای که ناشی از نواحی و وسائل پرسروصدا و شلوغ شهری است، موقعیت ساختمان موزه را باید محلی ساکت و آرام پیش‌بینی کرد. در صورتیکه یک منبع نوفه جهت‌دار در نزدیکی ساختمان موزه قرار گرفته باشد، می‌توان از عملکردهای مقاومت‌تر بعنوان مانع استفاده کرد. و عملکردهای حساس‌تر را در فاصله بیشتری از منبع نوفه قرار داد.

هماهنگی اصول اکوستیکی موزه با خصوصیات معماری آن از یکسو مربوط به سبک معماری و سازماندهی فضائی آن می‌باشد و از سوی دیگر نیازمند توجه به خصوصیات مربوط به طراحی فنی ساختمان موزه می‌گردد:

-سبک معماری موزه: با توجه به اهمیت ارزشهای زیبائی‌شناسی موزه، سبک آن تأثیر بسیاری بر طراحی آکوستیک آن دارد. زیرا در این شرایط ترکیب کلی موزه بیشتر ناشی از ایده‌های معمارئی است که طراح در روند طراحی پیگیری می‌کند و براساس این ایده‌ها معمولاً وی از فرمها و پوششهای داخلی و خارجی استفاده می‌کند که در نهایت چنان ارتباطی به ضوابط فنی مربوط به آکوستیک بنا ندارد. در واقع اینگونه مودهای سبک معماری موزه که با هدف بصری و مضمنونی مطرح می‌شوند، آگاهانه بر شرایط محیطی ساختمان و بخصوص آکوستیک آن تأثیر می‌گذارند. معمولاً فضاهای داخلی موزه در صورت انعطاف‌پذیری لازم، نسبت به پوسته خارجی بنا، تأثیر سبک ممارى را در چرخه زمانی کوتاهتری تجربه می‌کنند. زیرا با انجام تغییرات حاصل در فضای داخلی، امکان تنظیم شرایط آکوستیکی راحتتر امکانپذیر می‌باشد.

–سازماندهی فضائی موزه: جهت کنترل بهتر نوفه باید که فضاهای مطالعاتی، تحقیقاتی از محلهای عمومی و فضای ورودی دور نباشند. به این ترتیب با منطقه‌بندی فضائی موزه، در صورت نیاز، عایق کاری صوتی بخشهای مختلف متناسب با موقعیت آن صورت می‌گیرد. میزان قابل ول نوفه در فضاهای مختلف بطور تقریبی عبارتند از:

فضاهای آرام و ساکت در حدود ۲۰ الی ۲۵ دسی بل.

فضاهای با سروصدای کم (مانند اتاق کارکنان) در حدود ٤٠ الی ۵۰ دسی بل.

فضاهای پرسروصدا (مانند راهروها، رستوران) در حدود ۵۰ الی ٦۰ دسی بل.

در صورتیکه فضاهای داخلی موزه، دارای روکارهای سخت باشند، باید دقت کرد که در اینگونه فضاها باید از پوشش‌ها و مواد جذب کننده مانند: پوشهای مناسب، چوب، گیاه، پارچه و غیره برای تعدیل شرایط نامناسب اکوستیکی استفاده نمود. کاربرد پانلهای جذب کننده در فضای نمایشگاه تأثیر بسیاری در کنترل شرایط اکوستیکی دارد. از آنجا که بتدریج ساختمانی سبک، مانند بلوکهای توخالی و یا صفحات گچی، جایگزین دیوارهای آجری می‌گردند. از اینرو در صورت مجاورت خیابانهای شهری شلوغ، لازم است تا موزه در این شرایط حتی الامکان عایق‌بندی صوتی شود.

۶-۳-۲ارتفاع مناسب برای دیدن

در موزه اشیاء به وسیله چشم بازدیدکنندگان دیده می شود بنابراین هرچیز را باید با در نظر گرفتن شرایط چشم ناظر در نظر گرفت و این موضوع باید در تمام مراحل طراحی موزه در نظر گرفت. اشیاءدر ارتفاعات مختلف حالات گوناگو دارند و این موضوع باد در نظر گرفته شود. به همین جهت باید در نظر گرفت که ناظر در چه نقطه ای برای تماشای شیء مورد نظر می ایستد. البته چون تماشاچی همیشه به طور ایستاده به جسم نگاه می کند اشیاء را در سطح چشم قرار می دهند و این ارتفاع درحدود ۱۶۰ سانتی متر است، زاویه دید واقعی چشم به میزان ۱۶۰ درجه از مخروطی که راس آن در چشم ناظر و محور قاعده آن بر روی افق قرار دارد و از این مقدار نیز فقط در حدود ۹۰ درجه به طور واضح دیده می شود. اما در کارهای مکانیکی این زاویه به ۶۰ درجه می رسد لذا یک معمار بایستی با توجه به میدان و زاویه دید ناظر در یک میدان ۹۰ درجه مفهوم و هدف را به او بنمایاند و از این حدود خارج نشود. اصولا طراحی نمایشگاه

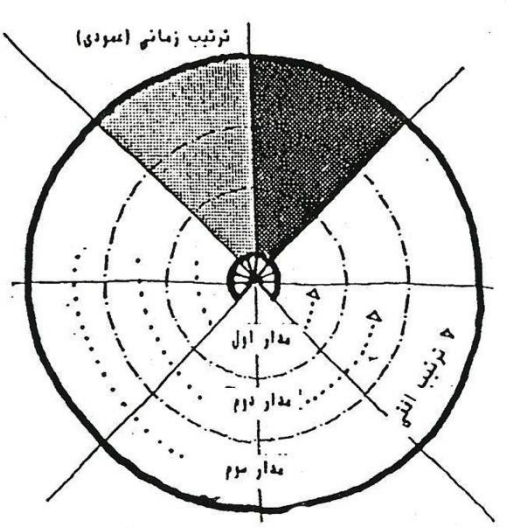
باید مطابق با در نظر گرفتن اصل توالی حرکت بازدید کننده صورت گیرد و مسئله گردش و مسیر حرکت بازدید کننده می بایست به گونه ای طرح گرددکه مسیر عبوری، روشن و بدون ابهام باشد. در حقیقت گذر و گردش(سیرکولاسیون) مناسب، ارتباط صحیح بین بخش ها و عرصه های موجود در موزه نمایشگاه را تأمین کرده و از تداخل حرکت و ایجاد ترددهای اضافی جلوگیری می نماید. فضاهای معماری باید واجد مجموعه نقاط کنونی و تغییر حالات انعطاف پذیر باشند. براین اساس که آیا تنها یک ورودی وجود داشته باشند و یا به طریق دیگر بتوان از چندین جهت به مجموعه دست یافت الگوهای سیرکولاسیون و مسیرهای حرکتی در گالری ها نمونه های کالبدی و طراحی شده براساس سلسله مراتب بررسی زوایای دید و فواصل لازم در فضاها برای دیدن- تایم سیور می تواند در طراحی مدارهای گردش اجباری و اختیاری تصمیم گرفت.

٦-٣-٣تأثیر نوع اشیاء بر نحوه ترتیب و ارائه آنها

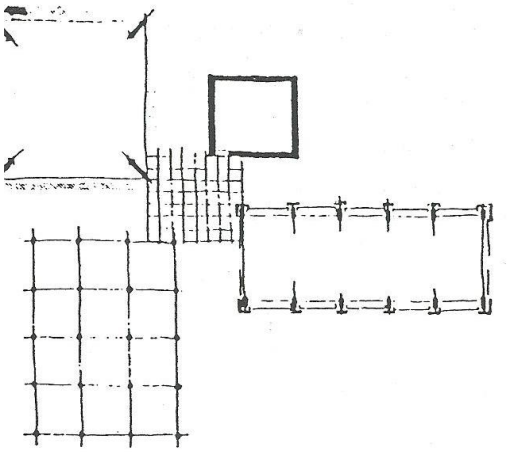
نوع اشیاء و شیوه‌هائی که برای ارائه بهتر بصری آنها بکار می‌رود نیز از عوامل پایه مؤثر بر طراحی فضای نمایشگاه شیء می‌رود. به روشهائی که متناسب با اشیاء و مجموعه‌های نمایشی برای استقرار آنها بکار می‌رود. می‌توان بشرح زیر اشاره نمود:

ترتیب تاریخی- اگر چه استقرار اشیاء براساس تاریخچه آنها می‌تواند سلسه مراتب فضائی خاصی ر ا ایجاد کند، اما این روش در صورتیکه الگوی هندسی مناسبی را ایجاد نکند، تأثیر مناسبی بر معماری بعنوان چهارچوب فضائی نمایشگاه نمی‌گذارد.

ترتیب سیستماتیک- در آرایش سیستماتیک، اشیا از یکسو بصورت افقی (بطور مثال برحسب نوع اشیاء) و از سوی دیگر بصورت عمودی (برحسب قدمت) مرتب می‌شوند. در صورت تنوع موضوعی اشیاء، ارائه آنها ممکن است در چند سطح متناوب صورت گیرد.



(شکل ۶-۱)



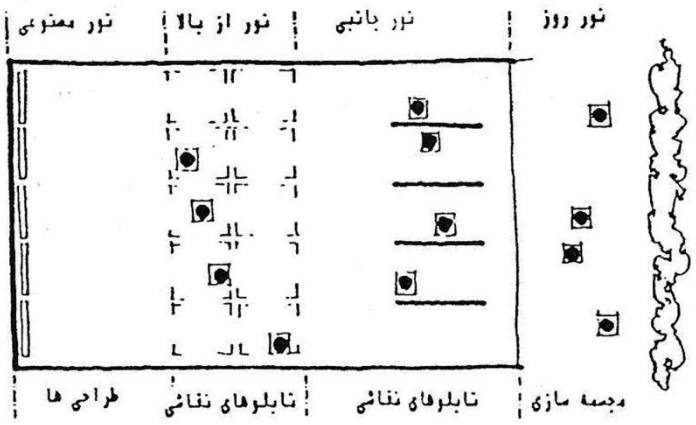
(شکل ٦-۲)

- ارجح قرار دادن انواع مختلف تزئینات (بطور مثال، تزئینات افقی – عمودی مجموعه یا مدار اول- مدار دوم – انبار وغیره) از طریق هدایت بازدیدکنندگان در مسیر شعاع یک دایره یا در مسیر دایره های متحدالمرکز، دسترسی از مرکز دایره است.

منطقه نمایشگاه به شکل مجموعه ای از غرفه ها طراحی شده که امکان هماهنگی طرح معمارانه رابا محتویات مجموعه ها فراهم می کند

ترتیب اشیاء مشابه- با تقسیم مجموعه‌های نمایشی به گروههای اشیاء نمایشی که دارای خصوصیات مشابه‌ای هستند (برحسب جنس، درجه ارزش)، می‌توان هر گروه را در غرفه‌های جداگانه‌ای جای داد. این امر اجازه‌می‌دهد تا معماری هر ساختمان با هر گروه از اشیاء انطباق یابد. ترتیب براساس تأثیر بصری- هدف این روش ارائه بهتر اشیاء نمایشی است و اشیائی که از خصوصیات مشترکی جهت هماهنگی با فضا،

نورپردازی و ... برخوردار هستند در یک گروه قرار می‌گیرند و در نتیجه نوعی احساس درجه‌بندی از کیفیت‌های فضائی بوجود می‌آید.

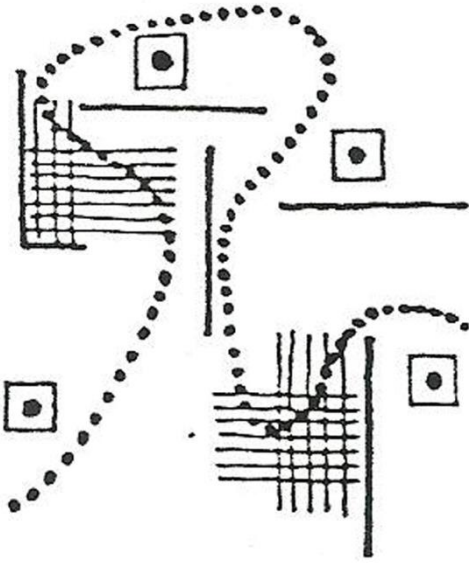


(شکل ٦-٣)

(طراحی نمایشگاه بر اساس تاثیر بصری اشیا ونمایش آنها باتوجه به حداکثر برخورداری از نور پردازی انجام شده، درجه بندی کیفیت های فضائی براساس استفاده نور روز برای مجسمه ها(درحیاط)، استفاده از نورجانبی ونوربالا(نورروز) برای تابلوهای نقاشی واستفاده از نور مصنوعی برای مجموعه طراحی ها است.)

الف-تلفیق اشیاء نمایشی با امکانات اطلاعاتی - در این روش مناطقی با شدت و تراکم متفاوت ایجاد می‌شود که هر کدام قابیت استفاده از وسائل سمعی و بصری و سایر امکانات اطلاعاتی را دارند. از این طریق ارتباط گسترده‌تری بین بازدیدکننده و شیء نمایشی ایجاد شده و در عین حال لزوم انطباق فضائی نمایشگاه نیز با این شرایط ضروری است .

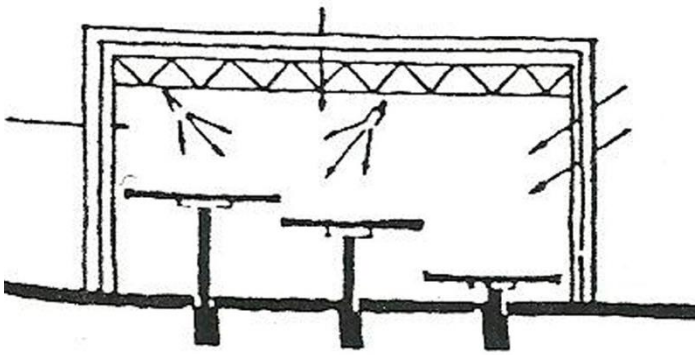
- پیوستگی وجدایی فضای ارائه، گروه بندی اشیا نمایشی وجدایی فضاهای ارائه آثاروفضاهای اطلاعاتی ،مسیری که بازدیدکننده باید دنبال کند،باید کاملا مشخص گردد. دراین سیستم بازدیدکننده هنوزدر تصمیم گیری در مورد بازدید از قسمت های اطلاعاتی آزاد است.



شکل (٦-٤)

ترتیب تئاتری اشیاء- در این روش که برای نمایش شیء از ابزارهای بیانی تئاتری استفاده می‌شود، چهارچوب فضائی برای ارائه موفقیت‌آمیز اشیاء نمایشی باید هم خنثی و هم انعطاف‌پذیر باشد.

- اشیا نمایشی با حداکثر انعطاف پذیری بصورت صحنه تئاتر ترتیب یافته اند : سطوح قابل تنضیم با آسانسوری اتوماتیک ،نور روز از بالا واز همه جوانب قابل تامین است یا در صورت لزوم می توان آنرا بوسیله پره های مکانیکی حذف نمود. دیوار های صحنه وپارتیشن ها از عواملی ساخته شده اند که به دلخواه قابل نصب وجداکردن هستند.



شکل (٦-٥)

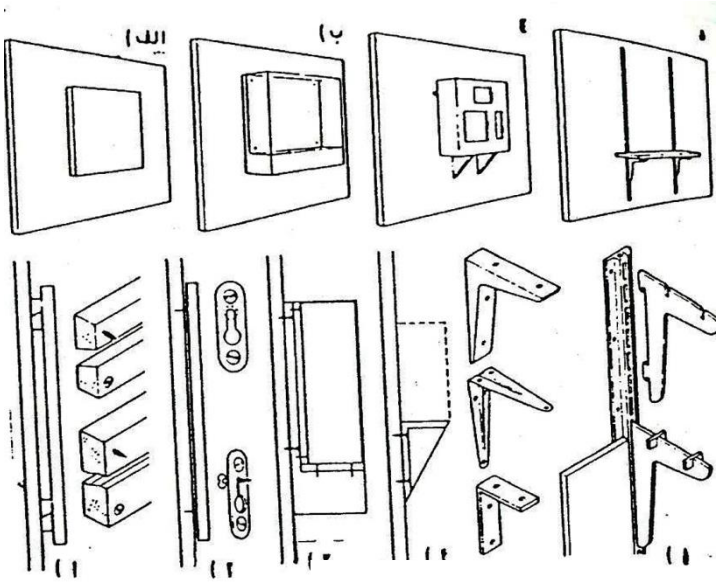
در هر کدام از روشهای فوق، روابط عملکردی متفاوتی نه تنها بر حسب شیوه ارائه بلکه در چهارچوب فضائی موزه ایجاد می‌شود نظم فضاها، موقعیت آنها با یکدیگر، آرایش آنها و به تعبیری طرح کلی موزه، در هر مورد بسیار متفاوت خواهد بود. ارزیابی ترجیحی دو روش در کل موزه امکانپذیر نمی‌باشد، زیرا باید شرایط خاصی را نیز در نظر گرفت و در این زمینه هر موزه نیازمند روش خاص خود است.

ب-نحوه استقرار و نصب اشیاء نمایشی:

امکانات متعددی برای استقرار و نصب اشیاء وجود دارد که غالباً متأثر از هویت شیء، اندازه، رنگ و سایر ویژگیهای آن هستند. این امکانات را بطور کلی می‌توان در ٤ نمونه مشخص دسته‌بندی کرد:

-اشیاء نمایشی که از سقف آویخته می‌شوند و یا بر روی دیوار نصب می‌گردند.

انواع نمایشگاههای دیواری وابزار اصلی آنها:



شکل(٦-٦)

- عکسهای آویزان شده یا نصب شده روی پانل بطور مثال- ١) تخته های دوتایی ٢) صفحه های باسوراخ کلید مانند صفحات آیینه ای

- جعبه های آویز – پانل های پوشش دار که پوشش آن بعدا نصب می شودتا ابزار ها رااز نظر مخفی نگهدارد. بطور مثال (٣) جعبه های شیشه ای با پانل پوشش دار

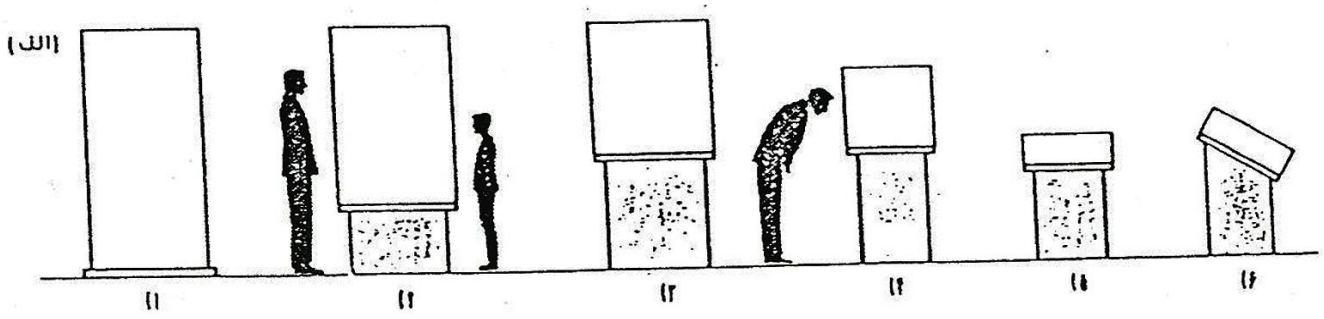
- اشیا آویزان شده روی نبشی های ثابت (٤) قفسه های بروی نبشی

-قفسه های قابل انعطاف بطورمثال (٥) قفسه بندی ریلی که پوشش برروی آن نصب می شود سیستم آویزهای دیواری که اشیا مختلفی را می توان برروی آن آویزان کرد

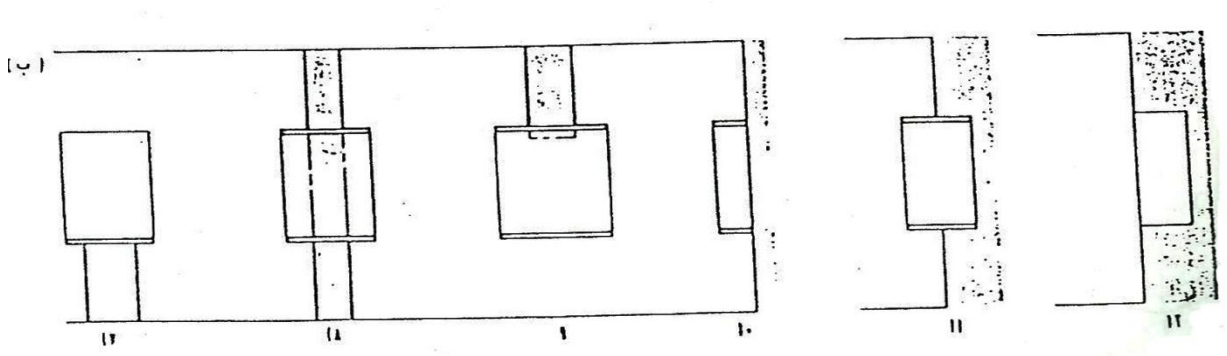
-اشیاء نمایشی که بصورت مستقل و قابل دسترس به روی کف نمایشگاه قرار می‌گیرند.

-اشیاء نمایشی که در فضاهای خارجی (فضای باز) قرار می‌گیرند.

-اشیاء نمایشی که در داخل ویترین قرار می‌گیرند.



شکل(٦-٧)



(شکل ٦-٨)

پ-انواع نمایشگاه : ویترین های نمایشی

ویترین با ارتفاع کامل

ویترین های با ۳/۴ طول (قد انسان)

ویترین های با ارتفاع نیمه

ویترین های همانند فانوس دریایی

ویترین های میز مانند

ویترین های تریبونی

ویترین های ایستاده آزاد

ویترین های که بروی ستون نصب می شوندویترین های آویزان

ویترین های که بروی دیوار نصب می شوند

ویترین های که در دیوار فرورفته اند

ویترین های که در دیوار کاملا فرورفته اند

در برپائی هر یک از انواع نمونه‌های فوق لازم است تا اقدامات لازم جهت حفظ و نگهداری و ارائه اطلاعات لازم از طریق برچسب‌ها پیش‌بینی شود. از جمله اینگونه اقدامات می‌توان به ضرورت طراحی ویترینهای نمایشی جهت دستیابی به محتویات داخلی آنها و همچنین پیش‌بینی واحدهای خدماتی در پشت مسیرهای طولانی نمایشگاه و یا بصورت کانالهای زیرزمینی جهت ارائه خدمات مختلف نگهداری روشنائی و غیره ... اشاره نمود.

۶-۴گردش و مسیرهای حرکتی در داخل نمایشگاه

مسئله گردش و سیر حرکتی باید بدقت رعایت شود،بطوریکه ترتیب و سیر حرکت نه تنها برای بیننده نقشه، بلکه برای بازدید کننده نیز مفهوم داشته باشد. تنوع حرکتی باعث از بین رفتن یکنواختی غرفه ها می شود. در بعضی از مسیرها حرکت به طوری است که بازدید کننده باید به اجبار تمام نمایشگاه را دیدن کند و در بعضی دیگر از سیرها حرکت به دلخواه بیننده تغییر کند. ورودی نمایشگاه بزرگ بهتر است، محوطه میانی باشد برعکس در نمایشگاه کوچک ورودی از کنار بهتر است.

۶-۵نور در تالارهای نمایشگاه

نور در تالارهای نمایش دوگونه است: طبیعی الکتریکی

۶-۵-۱نور طبیعی

نور طبیعی از مهمترین موضوعاتی است که در طراحی این گونه اماکن مد نظر قرار می گیرد. روشنایی روز علی رغم تنوع و مشکلاتی که در فصول مختلف بوجود می آورد، هنوز بهترین وسیله روشنایی است، بدین ترتیب باید به گونه ای طرح ریزی شود که از این منبع روشنایی بهترین استفاده را نمود و حتی اگر مجبور به چشم پوشی از بخشهایی از کیفیت ساختمانی باشیم. نور طبیعی بهتر می نماید. روشنایی ممکن است از بالا به پهلو باشد ک هرکدام ویژگی های خاص خود را دارد. نور طبیعی یکی از ابزارهای اصلی

فعالیت به شمار می رود بنابراین باید تالارهای نمایش و کلیه قسمت های ساختما به طریقی ساخته شوند که از نور طبیعی بتوان بیشترین استفاده کرد. نور خورشید می تواند از سقف تالار و از طریق نورگیریهای سقفی تالار را روشن کرد و این نور از انجا که به طور یکسان در تالار می تابد منتشر می شود بسیار مناسب است.

۶-۵-۲نور و روشنایی از بالا

این گونه روشنایی که گاهی روشنایی از بالا خوانده می شود مدت زمان خاصی مورد نظر طراحان نمایشگاه بوده و امتیازات فراوانی را برای آن برمی شمارند، این کلمات به این گونه شرح می باشند:

الف: روشی است که در نورپردازی راحت تر و با ثبات تر می باشد و کمتر در معرض جنبه های مختلف اتاقهای گوناگون بنا و همچنین موانع جنبی(ساختمان های دیگر، درختان و...)

ب: نوری که به تصویر یا اشیاء می رسد قابل تنظیم بوده و تأمین کافی و یکنواختی آن دیدی بسیار مناسب با حداقل بازتاب، انحراف را به وجود می‌آورد.

ج: صرفه جویی در فضا که نمایش گذراندن اشیاءبیشتری را میسر می سازد همچنین بوجود می آورد حداکثر مکان در طرح ریزی فضای درونی ساختمان که بدون استفاده از سطوح زمین یا نصب تیرک های چراغ برق بطور مستقیم شود.

د: وجود تسهیلات امنیتی به سبب پنجره و راه ارتباطی کمتر با خارج البته درمقابل ایمنی مزایا معایبی نیز برای نوردهی از بالا برشمرده اند که از جمله افزایش وزن پشت بام یا سقف، پوشیده شدن پنجره ها از غبار، خطر شکستن شیشه ها، خطر نفوذ آب باران، انقباض در اثر رطوبت، تابیدن و انتشار گرماو... که در مقابل امتیازات ویژه اینگونه سقف پوشش از پارچه سفید تمامی سقف را می پوشاند تا انتشار نوری که از پنجره این پرده می تابد به صورتی یکسان بر نمایشگاه تابیده شود.

۶-۶تهویه مطبوع سالن

در سالن های جدید تهویه مطبوع اجتناب ناپذیر است. منظور از تهویه مطبوع ایجاد محیط برای شنوندگان و تماشاچیان شامل مشخصات زیر: هوای تمیز در حدود ۰/۳ متر مکعب برای هر نفر و درجه حرارت ۱۸ تا ۲۱ درجه و رطوبت ۴۰ تا ۴۵ درصد.

۶-۷تجهیزات فنی و تأسیسات موزه

تجهیزات فنی و تأسیسات موزه به طور کلی گروه مهندسان متخصص انجام می دهند ولی نکاتی هم وجود دارد که موزه داران باید با آن آشنا باشند و در صورت نیاز با مهندسان هم فکری و یا حتی آنان را راهنمایی نمایند.

۶-۸سیستم برق

کلید وسایل برقی موزه باید به نحوی طرح و تعبیه شوند که در صورت گسترش موزه آنها را نیز بتوان گسترش داد. کنتور اصلی و فیوزهای مختلف موزه باید همواره در مکانی محفوظ و دور از دسترس بازدید کنندگان باشد و همچنین شب ها باید سیستم انتقال به اتاق سر نگهبان موزه متصل گردد. درموزه نمودارها و دستورالعمل هایی ساده و روشن، مسیر سیم کشی ساختمان را نشان می دهد و توضیحاتی در مورد مقابله با موارد پیش بینی شده و اضطراری باید در موزه موجود باشد و مأموران حفاظت و نگهبانی نیز باید تا حدی با طرزکار تأسیسات و فیوزها و کنتور آشنا باشند تا در موارد اضطراری بتوانند با خطرات مقابله کنند، علاوه بر سیستم برق اصلی تعبیه یک سیستم برق اضطراری نیز ضروری است.

۶-۹آسانسور و بالابر

موزه های مجهز نیاز به دو نوع بالابر دارند. برای بازدیدکنندگان و برای حمل بار و خدمات اداری. نوع اول که در ورودی موزه در دسترس می باشد باید از ظرفیت کافی برخوردار باشدو بتواند صندلی چرخ دار معلولین را نیز در خود جای دهد. چنانچه موزه فاقد آسانسور باشد برای خدمات ویژه معلولین باید حداقل یک سطح شیب دار را در نظر گرفت. نوع دوم که برای حمل بار و خدمات اداری است به طور کلی در عقب ساختمان قرار دارد.

۶-۱۰مرمت و حفاظت آثار

اشیایی که به موزه وارد می شوند، اغلب در شرایط مساعد نمی باشند و نیاز به مرمت و حفاظت دارند. بنابراین شی جدید پس از آنکه مراحل ثبت در دفتر اموال را طی کرد باید تحت معاینه و آزمایش قرار گیرد. مجسمه های سنگی مرمر را در مخزن موزه ها باید در صورت امکان با پارچه های ضد خاک و ضد آتش پوشاند. اشیاء ساخته شده از سنگ مرمر در تالارهای نمایش را باید مرتب گردگیری کرد. نگهداری و حراست از آثار تهیه شده از گل خام دارای مشکلات زیادی است، اگر شیء باارزشی باشد و تغییرات فیزیکی آن چندان مسئله ساز نباشد شیوه ای که توصیه می شود آن است که شی را ابتدا درکوزه حرارت داد و پخت و سپس در مخزن قرار داد، یا آنکه از روش تزریق مواد پلاستیکی مایع به آنها استفاده کرد، اشیاء سفالینه که بخوبی حرارت دیده باشند، نسبتا مقاوم هستند. شیشه های باستانی چون دارای مواد قلیایی هستند آسیب پذیرند.

این شیشه های باستانی را در آزمایشگاه باید ترمیم و حفاظت نمود و در محفظه ای نگهداری کرد و نمایش داد و یا در مخزن نگهداری کرد. اشیاء ساخته شده از مس و آلیاژهای آن را ابتدا کاملا تمیز و با میله های مخصوصی که سر آنها از چرم است براق نمود و چون احتمال دارد که در این آثار فساد ظاهر شده باشد، بنابراین باید ابتدا آن فساد را برطرف کرد و سپس به مخزن سپرد تا از فساد بیشتر جلوگیری شود.

۶-۱۱پله های ورودی

یک ارتباط دهنده میان سالن ورودی و میدان و باغ مجسمه در اطراف موزه به مردم اجازه می دهد که به سیاحت خود ادامه دهند و یک نگاه کوتاه موجب می شود که آنها تمایل به بازدید دوباره داشته

باشند.درسطح خیابان، متاسفانه، مقیاس اشتباه حیرت آورFIGGE به نظر می رسد که با بافت شهر هماهنگی ندارد. پایه ستون عظیمی که موزه روی آن واقع شده است زمانیکه با استحکام و مقیاس مناسب خود شفافیت و نگهداری مقیاس و حجم ساختمان بالا را تامین می کند به انحراف شدید درسطح عرض اطراف

سایت واکنش مناسبی از خود نشان می دهد و نقش این پایه ستون برای عابرین خیابانهای اطراف تنها ایجاد تجربه مشاهده دیوارهای خالی است.

درهای ورودی موزه باید به حدی باشد که محافظت و کنترل آنها برای نگهبانان آسان و میسر باشد. وضع مطلوب آن است که موزه فقط یک در ورودی عمومی اصلی و وسیع داشته باشد و توسط چراغ

و یا درهای ورودی موزه باید از نظر تزیینات ساده و با سبک معماری بومی و معمول در جامعه هماهنگ باشد، همچنین اندازه آنها باید چنان باشد که تعداد زیادی از افراد در یک لحظه بتوانند به آسانی از آنها عبور کنند.

اتاق ورودی موزه باید به گونه ای ساخته و تزیین شود که نظر مردم را جلب نماید و معرف موزه نیز باشد؛ زیرا این اتاق نخستین بخش موزه است که بازدید کننده به آن وارد می شود. محوطه ی ورودی نباید آنقدر وسیع باشد که آنقدر که بازدید کننده در آنجا احساس غریبی و گم شدن نماید و از سوی دیگر باید آنقدر وسعت داشته باشد که گروههای بازدید کننده براحتی در آن گرد آمده، از آنجا به سوی تالار های نمایش حرکت کنند. این محوطه را نباید از میز و صندلی و دیگر وسایل انباشته کرد، فقط چند صندلی یا یکی، دو نیمکت کافی است. نقشه دیواری راهنمای موزه نیز باید در این قسمت نصب شود. جزوه های راهنمای موزه را نیز می توان بر روی میز های کوچک در این محل قرار داد. ساعت دیواری، تلفن عمومی حتی صندوق پست نیز از وسایل ضروری این محوطه است. مطلوبترین و مناسبترین رابطه بین محوطه ورودی و تالار های نمایش را می توان توسط دو در به دو طرف ساختمان که در آنها تالار های نمایش واقع شده

باشند برقرار کرد. وجود این دو در ، تردد در تالارها و نظارت بر آنها را آسان می سازد.
در موزه هایی که ورود و خروج به وسیله دستگاههای الکترونیکی کنترل می شود این وسایل را می توان در محوطه که دو در اصلی تالارها از آن منشعب می شوند تعبیه نمود .

-گالریها یا تالار نمایش آثار:

گالری فضایی است که درآن آثار تاریخی برای بازدیدعموم به نمایش گذاشته می شود. یک گالری بایدبه گونه ای برگزارشودکه عموم مردم بتوانندآثاررابدون هیچ مشکلی تماشاکنند.

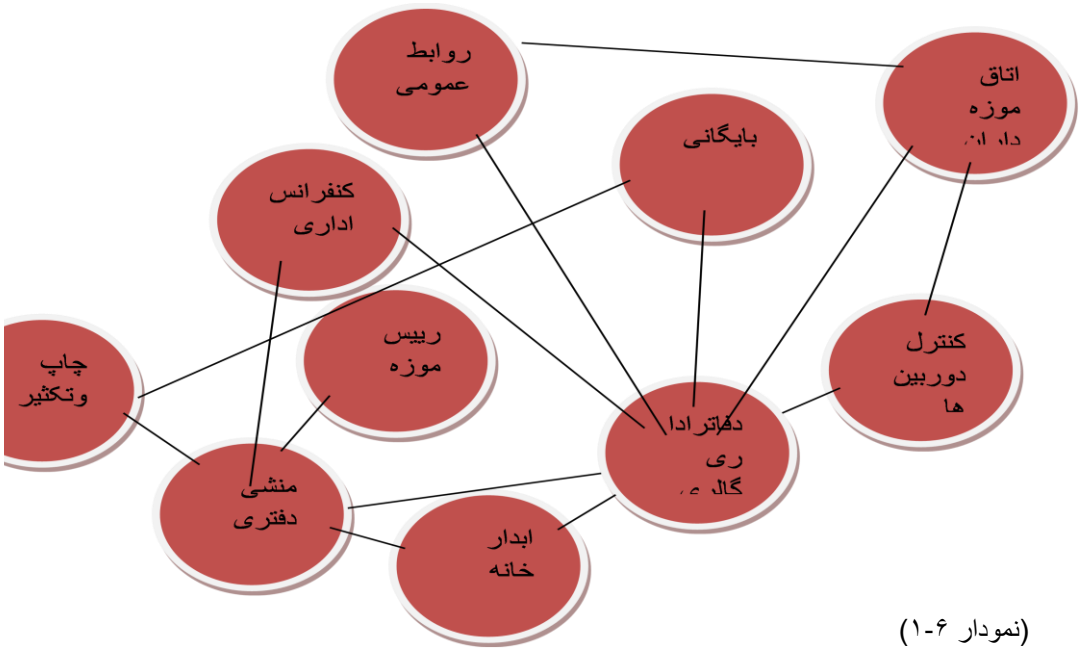
گردش ومسیر حرکت در نمایشگاه:

مسئله مهم دیگر مسئله گردش و مسیر حرکت است که باید با دقت بررسی گردد.بطوریکه ترتیب ومسیر نه تنها برای کسی که به نقشه نگاه می کند بلکه برای بازدید کنندهای که از فضا عبور می کند کاملا روشن و بدون ابهام باشد. ، تالارهای نمایش باید به نحوی ساخته شوند که بازدید کنندگان بتوانند در آنها براحتی گردش نمایند و اشیاء را از تمام جوانب تماشا کنند، لذا ایجاد مسیر یا راه یکطرفه در تالار نمایش صحیح نمی باشد. بهترین روش، ایجاد فضاهای باز در تالارهای نمایش است تا بازدید کننده از بین این فضاها عبور کند و بتواند به دلخواه از هر قسمت تالار به قسمت دیگر رفته، پس از بازدید حتی از قسمتی از مجموعه آثار بدون دیدن کلیه آنها از تالار موزه خارج شود.

(شکل ٦–٨)

۶-۱۲دیاگرام ها

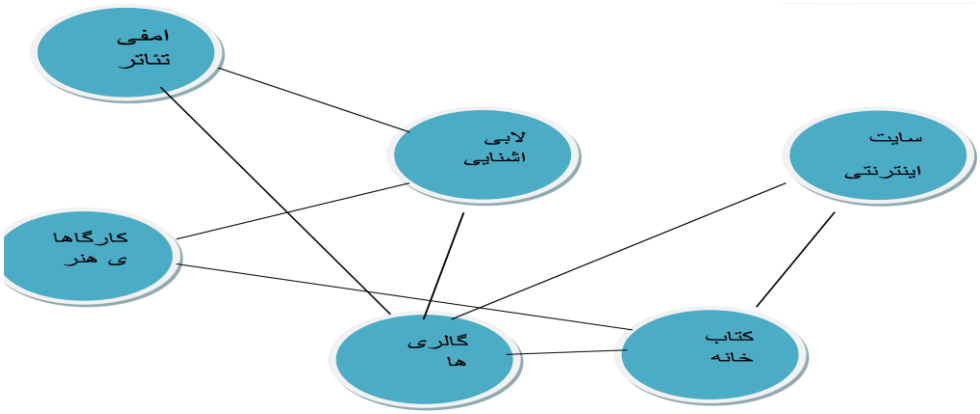
۶-۱۲-۱دیاگرام روابط فضاهای اداری موزه



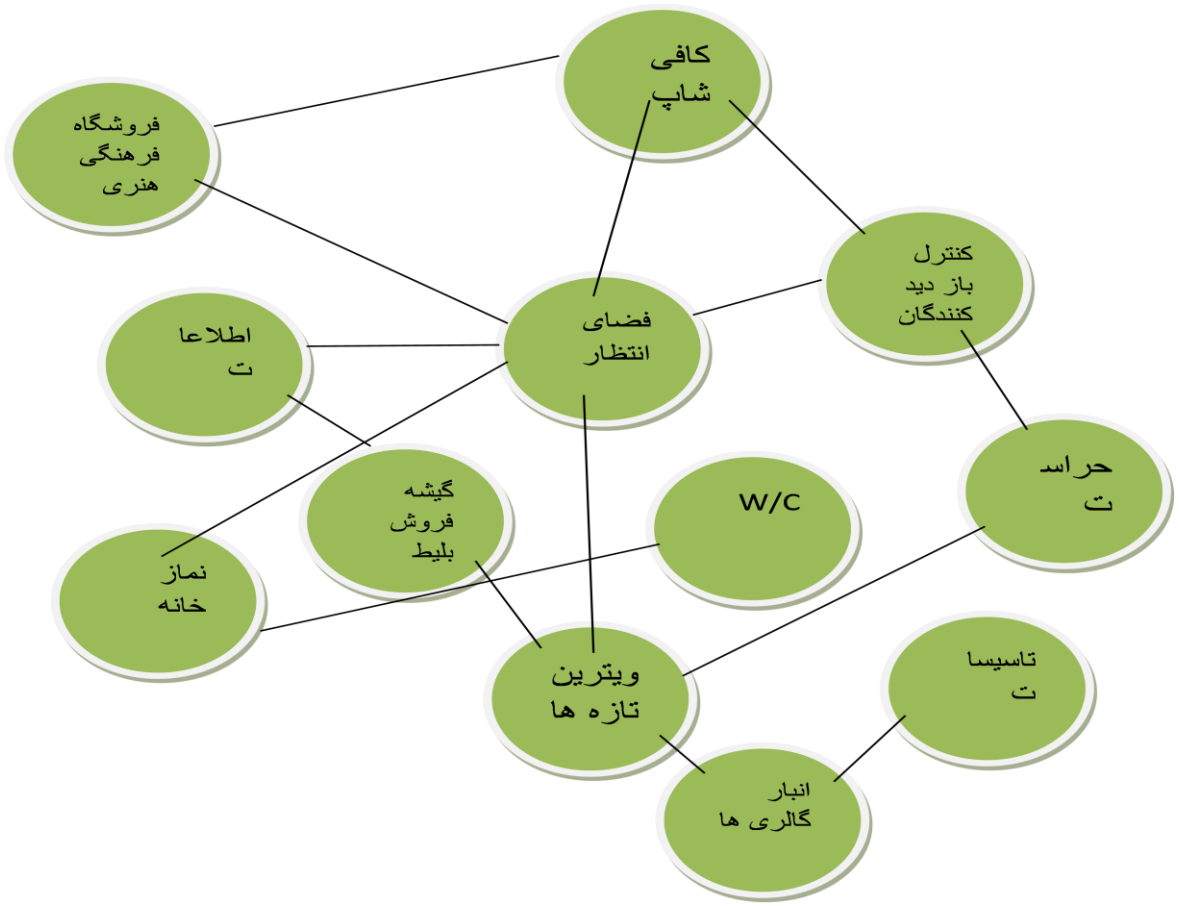
(نمودار ۶-۱)

۶-۱۲-۲دیاگرام روابط فضاهای فرهنگی

(نمودار ۶-۲)



٦-١٢-٣دیاگرام روابط فضا های خد ماتی



(نمودار ۶-۳)

بخش دوم:باغ موزه

۶-۱۳فضاها و بخشهای باغ موزه

۶-۱۳-۱فضای نموده ها

در این فضا کلیه فضاهایی که در آنها به نوعی فعالیت نمایشی نموده ها بروز می یابند قرار می گیرند شامل گالریهای نمایش دائمی و موقت، دفاتر تهیه آثار و مجموعه های با ارزش هنری و...

۶-۱۳-۲فضای اطلاعات و خدمات علمی و هنری

شامل فضاهایی چون نمایش فیلم ، سالن، کتابخانه، آرشیو، فضاهای بحث و مذاکرات آزاد.

۶-۱۳-۳فضای نگهداری و مرمت

شامل فضاهای نگهداری و حفظ مجموعه ها(انبارها) کارگاهها و آزمابشگاههای مجهز مرمت و... است.

۶-۱۳-۴فضای اداری و خدمات رفاهی و تفریحی

شامل کلیه واحدهای اداری، ورودی، رستوران، چاپخانه، فضاهای خدمات و... است.

۶-۱۴سیرکولاسیون باغ موزه

مسیر بازدید هدایت شونده (مدار گردش اجباری)
مهمترین مزایای چنین مدارهایی، فراهم ساختن نظارت و کنترل از دور است و تنها در چنین نظامهایی می توان بازدید کننده را در راستای مسیری از پیش تعیین شده هدایت کرد عیب عمده چنین نظامی آن است. که بازدید کننده پیش از رسیدن به شی ای خاص تأثیر برداشتهای مقدمانی دیگر قرار می گیرد.

۶-۱۵ساختار و ضوابط باغ موزه

باغ موزه طبق یک طرح و نمونه کلی تأسیس نمی شوند، زیرا شرایط، موقعیت ، نیازها و مقررات در جوامع مختلف متفاوت است شما پاره ای از نکات و مشخصات اساسی در تمام باغ موزه عمومیت دارد و چهارچوبی را برای تأسیس و فعالیت باغ موزه تعیین می نمایند. باغ موزه خواه در یک بنای تاریخی تأسیس گردد یا آنکه یک بنای موجود برای باغ موزه درنظر گرفته و تغییراتی در آن داده شود و یا اینکه ساختمان جدیدی مخصوص باغ موزه بنا گردد، راهکار اصلی« عملکرد» باغ موزه است که « شکل و طرح »آن را معین می کند، بنابراین، در درجه اول باید مشخصات فیزیکی هرباغ موزه که جنبه عمومی دارد رعایت شود و نگاه طبق اهداف ، فعالیتها و مجموعه آثار باغ موزه ساختمان و تزئینات داخلی آن انتخاب شود.

۶-۱۵-۱محل و ساختمان باغ موزه

باغ موزه باید درجایی از شهر قرار گیرد که دسترسی به آن برای همگان آسان باشد و از سوی دیگر به سبب خصلت فرهنگی آن بهتر است که در کنار کتابخانه، مدارس، دانشگاهها و سایر مراکز فرهنگی واقع شود تا افرادی که در موسسات نامبرده رفت و آمد دارند از باغ موزه نیز بتوانند استفاده نمایند.
امروزه معمولاً موزه در میان یک محوطه سرسبز و یا یک پارک احداث می شود زیرا درختان پارک با تصفیه هوای اطراف، ایجاد رطوبت لازم، مقابله با گرد و غبار و دود و سروصدا به منزله حفاظ عمل می کنند. تأسیس موزه در محوطه سرسبز جهت دیگری هم دارد، زیرا هنگامی که هوا مساعد باشد می توان بخشی از مجموعه را به محوطه خارج نیز منتقل کرد به نمابش گذاشت که سبب جلب بازدید کننده بیشتر می شود.

نه تنها شکل ظاهری موزه بلکه تزئینات داخلی آن نیز با روشهای معماری معمول در جامعه کاملاً موافقت داشته شد و در عین حال ساختمان موزه باید در برگیرنده جنبه هایی از هنر و تاریخ جامعه نیز باشد و از سوی دیگر نوع مواد ساختمانی موزه نیز باید کاملاً موافق با شرایط اقلیمی مرز و بوم باشد.

۶-۱۵-۲تالارهای نمایش

امروزه به هنگام احداث موزه سعی می شود که تالارهای نمایش « انعطاف پذیر » باشند بدین که تالارها و اتاقهای موزه به نحوی ساخته شوند که بتوان در آنها به آسانی تغییراتی ایجاد کرد و شکل و اندازه آنها را در صورت نیز تغییر داد. هر چند که در این تغییرات چهارچوب کلی اتاقها، ورودی و خروجیها، سیستم روشنایی و ابزارهای دیگر چون دزدگیر ، تهویه و... تغییر نخواهد کرد. برای انعطاف پذیر نمودن تالارهای نمایش می توان از دیواره یا سبک که در یکدیگر قفل می شوند استفاده کرد در بسیاری از موزه به روش سنتی تالارهای ثابت در نظر گرفته می شود که در آنها فقط اشیاء از پیش تنظیم شده و ثابت برای نمایش عرضه می گردد.

تالارهای نمایش باید به نحوی ساخته شوند که بازدید کنندگان بتوانند در آنها براحتی گردش نمایند و اشیاء را از تمام تماشا کنند، لذا ایجاد مسیر یا راه یکطرفه در تالار نمایش صحیح نمی باشد، بهترین روش ، ایجاد فضاهای باز در تالارهای نمایش است تا بازدید کننده از بین این فضاها عبور و بتواند به دلخواه از هر قسمت تالار به قسمت دیگر رفته پس از بازدید حتی از قسمتی از مجموعه آثار بدون دیدن کلیه آنها از تالار موزه خارج شود درهای ورودی تالار نباید متعدد باشد و همچنین چندین تالار نباید به موازات یکدیگر ساخته شود زیرا در این صورت احتمال گم کردن راه برای بازدید کننده می شود در صورتی که چندین تالار در دو طرف قرار دارند توصیه می شود که یک راهرو در میان تالارها داشته که بازدیدکنندگان کمک کند که از یک تالار به آسانی به تالار دیگر بروند.

ویترین: اشیاء در تالارها نمایش موزه در داخل ویترین تنظیم می شوند. ویترینها نیز باید همانند تالارها و قابل تغییر باشند. شکل وترتیب ویترینها بستگی کامل به احتیاجات موزه دارد.

در تالارهای نمایش اغلب ویترینها عمومی می باشند ولی گاه ماهیت اشیاء و یا شکل و ابعاد آنها ایجاب می کند که در ویتزینها افقی تنظیم شوند.

در انتخاب ویترینها باید توجه داشت که جنس شیشه آنها محکم و نشکن و شفاف باشد و توسط ابزارهایی از نفوذ گرد و خاک و حشرات محافظت شوند. همچنین توجه به شکل، طرح، جنس زوارها، رنگ و سهولت تمیز کردن آنها ضروری است.

ارتفاع ویترینها باید چنان باشد که بازدیدکننده بدون خم شدن و نگریستن به پایین و یا بلند شدن بر نوگج پنجه های پا و نگریستن به بالا بتواند براحتی اشیاء را مشاهده کند؛ چه در غیر این صورت بازدید کننده دچار خستگی می شود و پس از مدت کوتاهی باغ موزه را ترک می کند.
روشهای مختلف معماران داخلی نشان داده شده که ارتفاع مناسب برای اشیاء ، در باغ موزه بین ۹۰ سانتی متر تا پایین تر و ۴۰ سانتی متر بالاتر از سطح چشم می باشد. اشیاء مرتفع و حجیم را میتوان به طور آزاد در تالارها و با اتاقها قرار داد تا بازدید کننده براحتی و از هر طرف آنها را نظاره کند.

۶-۱۵-۳تالارهای ورودی

درهای ورودی باغ موزه باید به حدی باشد که محافظت و کنترل آنها برای نگهبانان آسان و میسر باشد وضع مطلوب آن است که باغ موزه فقظ یک در ورودی سپس اصلی و وسیع داشته باشد و توسط چراغ و یا علامتهای دیگر کاملاً مشخص شد . این در باید به سرسرا و یا اتاق ورودی باغ موزه منتهی شود.
در این سرسرا بخش فروش بلیط، میز اطلاعات و فروش انتقادات قرار دارد. در و یا درهای ورودی باغ موزه باید از نظر تزئینات ساده و با سبک معماری بومی و یا معمول در جامعه هماهنگ باشد همچنین اندازه آن باید چنان باشد که تعداد زیادی از افراد در یک لحظه بتوانند به آسانی از آنها عبور کنند.
اتاق ورودی باغ موزه باید به گونه ای ساخته و تزئین شده باشد که نظر مردم را جلب نماید و معرف نیز باشد زیر این اتاق نخستین بخش باغ موزه است که بازید کننده به آن وارد می شود.
محوطه ورودی نباید آنقدر وسیع باشد که بازدید کننده در آنها احساس غریبی و گم شدن نماید و از سوی دیگر نباید آنقدر وسعت داشته باشد که گروههای بازدید کننده براحتی در آن گرد آمده، از آنجا به سوی تالارهای نمایش حرکت کنند. این محوطه را نباید از میز و صندلی و دیگر وسایل انباشته کرد، فقط چند صندلی یا یکی دو نیمکت کافی است. نقشه دیواری راهنمای باغ موزه نیز باید در این قسمت نصب شود. جزوه های راهنمای باغ موزه را نیز می توان بر روی میزهای کوچک در این محل قرارداد. ساعت دیواری، تلفن عمومی و حتی صندوق پست نیز از وسایل ضروری این محوطه است.
مطلوبترین و مناسبترین رابطه بین محوطه ورودی و تالارهای نمایش را میتوان توسط دو در به دو طرف ساختمان که در آن ها تالارهای نمایش واقع شده است برقرار کرد. وجود این دو در تردد در تالارها و نظارت برآنها را آسان میسازد.
در باغ موزه یی که ورود و خروج به وسیله دستگاههای الکترونیکی کنترل می شو د این وسایل را می توان در محوطه که دو در اصلی تالارها از آن منشعب می شوند تعبیه نمود.

۶-۱۵-۴نور در تالارهای نمایش

نور در تالارهای نمایش دو گونه است: طبیعی و الکتریکی.
الف) نور طبیعی: نور طبیعی یک از ابزارهای اصلی فعالیت باغ موزه به شمار می رود بنابراین باید تالارهای نمایش و کلیه قسمتهای باغ موزه به طریقی ساخته شوند که از نور طبیعی بتوان بیشترین استفاده کرد.
نور خورشید می تواند از سقف تالار و از طریق نورگیریهای سقفی تالار را روشن کرد و این نور از آنجا که به طور یکسان در تالار می تابد و منتشر می شود بسیار مناسب است.
در ساختمانی که به مناسبت شرایط آن نتوان تالار را با نور سقفی روشن کرد می توان به نصب پنجره اقدام نمود و آن را جایگزین نورگیرهای سقفی کرد.
پنجره ها نیز می توانند ثابت یا باز شونده باشند و باید آنها را در سطحی از دیوار تالار نصب نمود که بازدید کنندگان بتوانند از آن بیرون باغ موزه را نگاه کنند. در مورد تعبیه پنجره در تالارهای باغ موزه نظریات موافق و مخالف ابراز شده است. موافقان معتقدند که استفاده از نور طبیعی از لحاظ اقتصادی مقر ون به صرفه است و از طرف دیگر نور طبیعی اشیاء سفالی و گلی باستانی را که با بهره گیری از گرمای خورشید ساخته شده اند واضحتر نشان می دهد.
محققان نصب پنجره در تالارهای نمایش می گویند که پنجره از لحاظ ایمنی مشکل آفرین است، بخصوص اگر در سطح پایین مواقع باشد. همچنین معتقدند که ویترینهای اشیاء را نمی توان در دیوار مثابل پنجره ها قرارداد زیرا اگر این اشیاء داخل ویترین نور را منعکس کنند این انعکاس با تابش آفتاب تداخل یافته، مانع دیدن دیگر اشیاء در تالار می شود. از سوی دیگر وجود پنجره در تالار نمایش نه تنها سبب بهره گیری از نور خورشید می گردد بلکه میان بازدید کنندگان و فضای باغ موزه نیز ارتباط برقرار می کند اگر در محوطه خارج فضای سبز نیز وجود داشته باشد برای بازدیدکنندگان بسیار دلنشین است . ولی باید توجه داشت که پنجره طوری تعبیه نشود که توجه بازدید کننده را چنان به فضای خارج جلب کند که از توجه به محوطه گردد.
ب) نور الکتریکی: برای روشنایی باغ موزه نور خورشید به تنهایی کافی نیست، و باید از برق نیز کمک گرفت . یک چراغ ثابت وپرقدرت در سقف هر تالاری ضروری است. به منظور بهره گیری از وسایل نمایشگاهی متحرک چون پانل ویترین و وجود چند چراغ متحرم در تالارهای نمایش کاملاً ضروری است. زیرا گاه اشیاء مورد نمایش روی پانلها قرار دارند، که بر روی زمین، گاه بر روی زمین، گاه بر روی سکوها و گاه بر روی دیوارها. بنابراین به علت انعطاف پذیری تالار، سیستم نور نیز باید کاملاً انعطاف پذیر باشد و

به این منظور باید پریز و کلیدهای مختلف در تالارها قرارداد که در مورد لزوم توسط رابطها از آنها استفاده شود.

چراغهای کوچک درون ویترینها، چراغهای متمرکز بر روی اشیاء ، و نور افکنها نیز به منظور روشن نمودن بیشتر اشیاء مورد نیاز می باشند. به هنگام استفاده از آنها باید چراغهای سقفی خاموش گردند تا تداخل ایجاد نشود.

توجیحاً بهتر است از چراغهای مهتابی در تمامی قسمتهای باغ موزه مانند قسمتهای خارجی، سالن سخنرانی، راهروها و زثیر زمین استفاده کرد زیرا مصرف برق آن کم ومقرون به صرفه است. ولی چراغهای مهتابی (فلورنست) به علت دارا بودن اشعه ماوراء بنفش گاه برای اشیاء مضرند لذا طراحان باغ موزه باید به کمک عایق و فیلترهای مناسب بخش مضر اشعه را جذب کند.

٦-١٥-٥دیوار و کفپوش تالارها

رنگ و جنس دیوار و کفپوشها در تالارهای نمایش باغ موزه بسیار اهمیت دارد . در گذشته رنگ سفید را برای دیوارها انتخاب می کگردند، زیر معتقد بودند که در برابر رنگ سفید اشیاء ماهیت خود را بهتر نشان می دهند ولی امروزه کارشناسان عقیده دارند که در برابر رنگ سفید آثار تیره تر جلوه می کنند. بنابراین رنگهایی برای دیوارها انتخاب می شوند که اشیاء در برابر آنها رنگ واقعی و اصلی خود را نشان می دهند. برای مقابله با یکنواختی تالارها می توان از رنگهای کم رنگ تر در نقاطی که نور کمتر است استنفاده کرد و دیواری را که نور بر آن مستقیم می تابد اندکی پر رنگ تر نمود.

جنس دیوارهای باغ موزه باید با شرایط ساختمانی بومی و اقلیمی مطابق باشد.و

انتخاب کفپوش باید به مسائل مختلف از قبیل دوام، مقاومت و استحکام در برابر رفت و آمد مردم بی صدایی، عدم تولید گرد و غبار، خسته نکردن بازدید کننده و سهولت نگهداری و نظافت آن کمال توجه را مبذول داشت. جنس کفپوش نیز مانند سایر مواردی که در ساختمان باغ موزه به کار می رود باید با شرایط اقلیمی سازگار باشد.

۶-۱۶مراکز جنبی باغ موزه

۱-تالارهای نمایشگاه موقت و سخنرانی: این تالار امروز از الزامات باغ موزه ی جدید می باشد تالارهای مذکور باید دارای مشخصات زیر باشند.

الف) در نزدیکی در ورودی باغ موزه و بهتر است که انشعاب از آن باشد.

ب) از نظر تجهیزات ایمنی کاملاً مجهز باشد.

وسعت این تالار باید چنان باشد که برای منظورهای مختلف بتوان از آنها استفاده کرد و همانند تالارهای نمایش باید انعطاف پذیر باشد. تا بتوان آنرا بحسب احتیاجات تغییر داد.

۲- کتابخانه و مراکز اسناد: کتابخانه و مراکز اسناد نیز از بخشهای الزامی باغ موزه است. ابعاد آن بستگی به تعداد کتابها چاپی ، وسعت باغ موزه و حجم مجموعه آثار آن دارد.

در باغ موزه نیز باید به مساله گسترش کتابخانه توجه داشت زیرا گسترش باغ موزه ارتباط مستقیم با گسترش کتابخانه دارد کتابخانه باغ موزه نیز تابع ضوابط کلیه کتابهانه می باشد.

۳- انبار و مخزن: در تمامی باغ موزه ایجاد مخزن و انبار نیز ضروری است. انبار اشیاء را میتوان در زیر زمین یا در طبقات بعدی باغ موزه و یا در محوطه ای خارج از ساختمان باغ موزه قرارداد. ولی انبار باید کاملاً خشک و عاری از رطوبت باشد. نور کافی به آن بتابد و به بهترین نحو نیز تهویه گردد. بهتر است انبار اصلی دور از موتورخانه و کنتور اصلی برق و سایر ابزار الکتریکی باشد.

۴- کارگاه: در باغ موزه وجود یک کارگاه مجهز به وسایل نجاری مکانیکی، برق برای تعمیرات لازم و ضروری است.

۵- آزمایشگاه: در باغ موزه همچنین باید به تأسیس آزمایشگاههایی که کار بازسازی ترمیم و حفاظت آثار را به عهده گیرد و قیام نمود فعالیت این آزمایشگاه به احتیاجات مجموعه باغ موزه می باشد.

آزمایشگاه ها عموماً باید دارای مشخصات زیر باشد: الف) ابعاد متناسب ب) دارای نور کافی ج) عاری از رطوبت د) دارای سیستم تهویه مناسب ه) مجهز به وسایل ایمنی ضد سرقت و ضد حریق و) باید از داخل و خارج باغ موزه براحتی راه داشته باشد در نظر حمل و نقل اشیاء اشکالی بوجود نیاید.

۶- چایخانه و کافه تریا: ایجاد یک چایخانه یا کافه تریا در نزدیکی سالن سخنرانی لازم و مفید به نظر می رسد. جابجا می تواند عاملی در گردهم آوری جوانان و بازدید کنندگان به دور یکدیگر باشد که اغلب به بحث و گفتگو و تبادل نظر آنها منتهی می شود و همچنین بازدید از باغ موزه را مفیدتر می سازد. چنانچه چایخانه نه توسط یک در به محوطه خارج بوده متصل باشد مناسبتر است. همچنین وجود پنجره هایی که

به خارج دید داشته باشد و وجود رختکن ، دستشویی، تلفن عمومی، جعبه کمکهای اولیه و صندوق پست در کنار چاپخانه ضروری است.

۶-۱۷بخش امور اداری، فنی ، خدماتی و تأسیساتی

بخش اداری: فضایی که به واحدهای امور اداری در باغ موزه اختصاص داده می شود بستگی به وسعت، میزان فعالیت و تعداد کارکنان باغ موزه دارد. قسمت اداری باید از سایر قسمتهای نمایشی مجزا باشد و تا حد امکان سعی شود که سر و صدا به این قسمت نفوذ نکند. این واحد باید توسط یک دو منشعب از محوطه ورودی با باغ موزه مرتبط باشد و همچنین دارای یک در ورودی مخصوص به خود نیز باشد؛ زیرا ساعتهای کار کارکنان با ساعتهای کار باغ موزه متفاوت می باشدهمچنین در صورت امکان پارکینگ مخصوص کارکنان مقابل درنامبرده باشد.

– تجهیزات فنی و تأسیسات باغ موزه : تجهیزات فنی و تأسیسات باغ موزه را به طور کلی گروه مهندسان متخصص انجام می دهد ولی نکاتی کلی وجود دارد که باغ موزه داران باید با آن آشنا باشند.

سیستم برق کلیه وسایل برقی باغ موزه باید به نحوی طراحی و تعبیه شوند که در صورت گسترش باغ موزه آنها را نیز بتنوان گسترش داد . کنتور اصلی و فیورها مختلف باغ موزه باید همواره در مکانی محفوظ و درو از دسترس بازدید کننده باشند و همچنین شبها باید سیستم انتقال به اتاق سه نگهبان باغ موزه متصل گردد.

علاوه بر سیستم برق اصلی، تعبیه یک سیستم برق اضطراری نیز ضروری است.

–سسیستم تهویه: سسیستم تهویه باغ موزه نیز از اهمیت بسیار برخوردار است. زیرا تهویه نامناسب زیانهای جبران ناپذیری به اشیاء باغ موزه وارد می کند و محیط را نیز برای بازدید کننده غیر قابل تحمل می سازد . در موزه رادباتورهای مولد هوا باید در نقاطی نصب شوند که فضای مفید موزه را اشغال نکنند و همچنین اشیاء نباید مستقیماً در معرض هوای سرد یا گرم قرار گوید در ایران با شرایط اقلیمی متفاوت که دارد بررسیها نشان داده که سیستم فن کویل از سایر سیمستمها مناسبتر است.

تهویه طبیعی نیز در موزه قابل توجه است . با تعبیه دریچه، پاسیو و وجود پنکه می توان ساختمان موزه را به آسانی تهیه نمود.

– مقابله با سرقت: در کلیه موزه وجود آژیرهای خطر که در صورت وقوع سرقت به صدا در می آیند کاملاً ضروری است زنگهای خطر باید در قسمتهای مختلف موزه نصب شوند و به اتاق نگهبانی و نزدیکترین

پست کلانتری متصل باشند سیستم زنگ خطر باید به نحوی باشد که به محض نواخته شدن زنگ تمام درهای داخلی و خارجی موزه به طور خودکار بسته شوند تا هیچ نتواند از محوطه موزه خارج شود و روشهای مختلف دیگر... .

– مقابله با آتش سوزی: توانایی مقابله با آتش سوزی در موزه کاری حیاتی است برای این منظور ابتدا باید در معماری و خصوصی معماری داخلی موزه از موادی استفاده کرد که قابلیت اشتعال آنها در حداقل ممکن باشد و در مواردی که استفاده و موارد قابل اشتعال اجتناب ناپذیر است. مانند چوب، باید آنها را با آخرین نوع عایق های موجود افزود.

رعایت ضوابط ایمنی در سیم کشی برق موزه: همچنین در جوار تمام درهای ساختمان موزه و کانالهای تهویه باید یک در فلزی نصب شود. تا در صورت بالا رفتن درجه حرارت داخلی تالار از درجه مشخص یا ایجاد دود، درهای فلزی به نحو خودکار روی درهای اصلی یا کانالهای تهویه هوا قرار گرفته و از گسترش آتش و دود جلوگیری نمایند و همچنین استفاده از وسایل دستی اطفاء حریق که امروزه در تمام اماکن عمومی متداول و در هر حال ارتباط مستقیم موزه با آتش نشانی و کلانتری کاملاً توصیه می شود.

–آسانسور و بالابر: موزه ی محضر نیاز به دو نوع بالا بردارند. برای بازدید کنندگان برای حمل بار و خدمات اداری نوع اول در ورودی موزه قرار می گیرد باید دارای ظرفیت کافی بوده بتواند صندلی چرخدار معلولین را نیز درخود جای دهد نوع دوم که برای حمل بار و خدمات اداری است به طور کلی در عقب ساختمان قراردارد چنانچه فاقد آسانسور باشد برای خدمات ویژه معلولین حداقل سه سطح شیبدار در نظر گرفت.

۶–۱۸معماری باغ موزه

معماری هر باغ موزه تابع تاریخ آن است کلیساها و صومعه ها محل نگهداری گنجینه های مذهبی قرون وسطی بودند؛ کاخ ها و قلعه ها مخصوص نگهداری گنجینه های سلطنتی بودند. کاخ ها و باغها ی بازمانده از نظام فئودالی در قرن ۱۹ به موزه تبدیل شدند و در بعضی نقاط فاقد کاخ؛ موزه نو ساخته شد. از این رو باغ موزه ی قدیمی امریکا به سبک نئوکلاسیک پالاداین است. بعد از جنگ جهانی دوم کارشناسان برای تهیه نظام جامعی برای معماری باغ موزه تلاش کردند معماران معروفی مثل لوکوربوزیه و میس وان– دورهه و فرانک لوید رایت باغ موزه یی چون شاید گار– برلن و گوگنهایم را طراحی کردند. در طراحی باغ موزه اگر هر یک از فضاها و اجزاء باغ موزه براساس نیازهای نمایشگاهی و باغ موزه ای طراحی نشود، نه

تنها مکانی مناسبی برای محتویات گرانبهای آن نیست، بلکه موجبات خسارت جبران ناپذیری نیز خواهد بود. باغ موزه باید برای تمام نقاط شهر قابل شهر قابل دسترس باشد و با وسایل نقلیه عمومی و شخصی و حتی قابلیت دسترسی پیاده داشته باشد تا حد امکان به مراکز فرهنگی دانشگاه و مدرسه نزدیک باشد در صورتی که باغ موزه در بافت مسکونی باشد؛ می توان کاربری تجاری برای آن در نظر گرفت. پارکها و باغ ها مکان های مناسبی برای استقراء باغ موزه هستند . باغ موزه در سایت باید به نحوی باشد، که امکان گسترش آن به راحتی میسر باشد. (هم از جهت گسترش و هم ساختمان های ضمیمه)

۲-۱۹گردش و مسیرهای حرکتی در داخل نمایشگاه

مسئله گردش و مسیر حرکتی نیز باید بدقت رعایت شود؛ بطوریکه ترتیب و مسیر حرکت نه تنها برای بیننده نقشه، بلکه برای بازدید کننده نیز مفهوم داشته باشد. تنوع حرکتی در باغ موزه باعث از بین رفتن یکنواختی غرفه های می شود. در بعضی از باغ موزه مسیر حرکت طوری است که بازدید کننده باید به اجبار تمام نمایشگاه را دیدن کند و در بعضی دیگر از مسیرها حرکت به دلخواه بیننده تغییرکند. ورودی نمایشگاه بزرگ بهتر است محوطه میانی باشد بر عکس در نمایشگاه کوچک ورودی از کنار بهتر است.

۲-۲۰نور طبیعی

نور طبیعی از مهمترین موضوعاتی است که در طراحی این گونه اماکن مد نظر قرار می گیرد.
روشنایی روز علی رقم تنوع و مشکلاتی که در فصول مختلف بوجود می آورد، هنوز بهترین وسیله روشنایی یک باغ موزه است؛ بدین ترتیب باید به گونه ای طرح ریزی شود، که از این منبع روشنایی بهترین استفاده را نمود، حتی اگر مجبور به چشم پوشی از بخش هایی از کیفیت ساختمانی باشیم. نور طبیعی بهتر می نماید. روشنایی ممکن است از بالا یا پهلو باشد که هر کدام ویژگیهای خاص خود را دارد.

۲-۲۰-۱نور و روشنایی از بالا

این گونه روشنایی که گاهی روشنایی از بالا خوانده می شود مدت زمان خاصی مورد نظر طراحان نمایشگاه بوده و امتیازات فراوانی را برای آن برمی شمارند؛ این کلمات به این شرح می باشند:
الف: روشی است که در نورپردازی راحت تر و با ثبات تر می باشد و کمتر در معرض جنبه های مختلف اتاق های گوناگون بنا و همچنین موامع جنبی (ساختمان های دیگر، درختان و غیره)

ب: نوری که به تصویر یا اشیاء می رسد قابل تنظیم بوده و تأمین کافی و یکنواختی آن دیدی بسیار مناسب با حداقل بازتاب یا انحراف را بوجود می آورد.

ج: صرفه جویی در فضا که نمایش گذاردن اشیاء بیشتری را میسر می سازد و همچنین بوجود می آورد حداکثر مکان در طرح ریزی فضای درونی ساختمان که بدون استفاده از سطوح زمین یا نصب تیرک های چراغ برق بطور مستقیم شود.

د: وجود تسهیلات امنیتی به سبب پنجره و راه ارتباطی کمتر با خارج البته در مقابل این مزایا معایبی نیز برای نوردهی از بالا برشمرده اند که از جمله افزایش وزن پشت بام یا سقف، پوشیده شدن پنجره ها از غبار، خطر شکستن شیشه ها خطر نفوذ آب باران، انقباض در اثر رطوبت، تابیدن و انتشار گرما و غیره که در مقابل امتیازات ویژه این گونه سقف پوشش از پارچه سفید تمامی سقف را می پوشاند تا انتشار نوری که از پنجره ها به این پرده می تابد، به صورتی یکسان بر نمایشگاه تابیده شود.

۲-۲۱تجزیه و تحلیل فضاهای خرد معماری

۱- عملیاتی

۲- عمومی

۳- پشتیبانی

۱- عملیاتی

فضاهای عملیاتی آن دسته از فضاهایی هستند که اختصاص به فعالیت کارکنان دارد که ارتباط مستقیم با عملکردهای اصلی مرکز دارند خصوصیات فیزیکی این گونه از فضاها و سرانه زیر بنای آنها از یک سو به مسئولیت کارکنان بستگی دارد از سوی دیگر ناشی از نوع وسایل مورد نیاز و تجهیزات به کار رفته در آنها است.

۲- عمومی

این فضاها جهت نمایش آثار و ارائه به بازدید کنندگان می باشند و دسترسی عموم به این فضاها به سهولت انجام می شود؛ خصوصیات فیزیکی و سرانه هر یک از این فضاها بستگی به تعداد بازدیدکنندگان و استفاده کنندگان حجم آثار به نمایش گذاشته شده و ... دارد.

۳- پشتیبانی

الف: فضاهای پشتیبانی (رفاعی – خدماتی)

ب: فضاهای پشتبانی (خدماتی – تدارکاتی)

الف- فضاهای پشتیبانی (رفاهی – خدماتی)

اینگونه فضاها عموماً در دسترس بازدیدکنندگان و مراجعه کنندگان قرار دارد و جهت ارائه خدمات به آنان می باشد. سرانه و خصوصیات فیزیکی این گونه فضاها بستگی به تعداد بازدیدکنندگان و مراجعه کنندگان دارد.

ب: فضاهای پشتبانی (خدماتی – تدارکاتی)

اینگونه فضاها عموماً در جهت خدمت به این مرکز می باشند و سرانه آنها بستگی به نیاز و هنچنین مجموعه های به نمایش گذاشته شده دارد.

۲-۲۲تدابیر طراحی در فضاهای خرد معماری

۲-۲۲-۱آمفی تئاتر

شامل بخشهای زیر است:

۱- دستگاه نمایش فیلم، اسلاید و غیره

۲- وجود انبار در مجاورت سالن

۳- نصب پروژکتور

۴- این فضا باید با وسایل فنی مدرن برای تأمین صدای مناسب با آمپلی فایر یا بدون آن طراحی شود.

۵- کاملاً مجهز به وسایل ایمن، درهای اضافی آکوستیک ، سیستم متصل برق و غیره باشد.

۲-۲۲-۲ضوابطی در رابطه با سالن های سینما

سطح سرانه سالن نمایش =۷۵٪ تا ۱ متر مربع

اجتناب از راهروی وسط به خاطر بهترین دید.

شیب سالنهای پله پله (استادیومی) حداقل ۱۲٪ و حداکثر ۵۴٪

خروجی ها در مسیر راهروهای عرضی

۲-۲۲-۳پرده های سینما

اسکلت پرده باید از پشت جهت نصب بلندگوها و بازدید و تعمیر و فاصله داشته باشد. جلوی پرده نمایش پرده محافظ باید باشد.

۲-۲۲-۴راهروهای سالن نمایش

۱- هر ۱۰۰۰ نفر ۷۰ سانتیمتر عرض راهرو

۲- عرض راهرو ها حداقل ۱۲۰ سانتیمتر باید باشد.

۳- راهروهای جلوی صندلیها ۱۴۰ سانتیمتر باید باشد.

۴- صندلیهای گوشه و عقب سالن حداقل ۱ متر از دیوار فاصله داشته باشد.

۵ – پله باید تمام عرض راهرو را اشغال کند.

۶- حداقل پله های بهم پیوسته ۳ عدد باید باشد. یا با فواصل منظم ۲ عدد.

۷- ارتفاع مجاز پله پیوسته ۱۴ تا ۱۸ سانتیمتر و عمق کف پله ۳۰ تا ۳۵ باید باشد. یا با فواصل منظم مکرر تا ۱۲ سانتیمتر.

۲-۲۲-۵ورودی و خروجی

۱- اندازه در ورودی نصف مجموع درهای خروجی باشد.

۲- اندازه درهای خروجی هر ۱۰۰۰ نفر ۵۵ تا ۸۵ سانتیمتر.

۳- سالن نمایش حداقل ۲ در خروجی علاوه بر در ورودی داشته باشد.

۴- حداقل فاصله دو در خروجی ۵ متر باشد.

۵- حداکثر فاصله دورترین تماشاچی ۳۰ متر باشد.

۶- درهای خروجی حداقل ۱۵۰ سانتیمتر و حداکثر ۲۰۰ سانتیمتر باشد.

۷- ارتفاع حداقل ۲۲۰ سانتیمتر.

۲-۲۲-۶گالری و نمایشگاه

گالریها که فضای اصلی باغ موزه را شامل می شوند در ۴ بخش مجزا برای به نمایش گذاشتن آثار فرش، معرق، منبت ، نقاشی و سفال طراحی شده اند.

۱- حتی الامکان در طراحی گالری ها از نور مصنوعی استفاده شود.

۲- کاملاً مجهز به وسایل ایمنی

۳- وجود انبار در مجاورت گالریها

۴- تفاوت در طراحی گالریها با توجه به تنوع در نمایش اشیاء باغ موزه

مثلاً در نمایش قالی از حالتهای زیر می توان استفاده کرد.

۱- حالت افقی (روی زمین) به حالتهای مختلف.

۲- به صورت آویزان و اگر اندازه فرش کوچک باشد و نیروی وزن آن باعث صدمه زدن به فرش نشود.

۳- به صورت عمودی (قاب کرده)

۳۲-۲۲-۷نمایشگاه موقت

در این باغ موزه طراحی فضاها به نحوی صورت گرفته است که فضاهای ارتباطی و لابی، به صورت نمایشگاه عرضه می گردند و بازدیدکنندگان با ورود به مجموع ه در فضایی قرار میگیرند که در هر گوشه آن اثری هنری نمایان است.

۲-۲۲-۸ بخش اداری

فضاهای دفاتر مدیریت باید براساس عوامل زیر باشند:

۱- برحسب اندازه باغ موزه

۲- گسترش فعالیت های فرهنگی

۳- تعداد افراد

باغ موزه ی بزرگتر باید اتاقی برای نشست های هیأت، یک اتاق کوچک انتظار و یک دفتر برای مدیر اختصاص دهند.

بخش اداری باید با باغ موزه در ارتباط باشند تریجحاً از طریق سالن ورودی اصلی که تنها کانال ارتباطی با مردم است و یا می تواند یک درب ورودی مجزا برای خود داشته باشد.

۲-۲۲-۹کارگاه ها

کارگاه های هنری طوری باید طراحی شوند که حتی الامکان دور از مسیر عادی بازدیدکنندگان باشند در این کارگاه ها عملیات مقدماتی شامل مرمت، دسته بندی و... انجام می شود. در طراحی کارگاه ها رعایت نکات زیر الزامی است.

۱- درب ورودی برای وسایل و کارگران دور از درب ورودی همگانی باغ موزه .

۲- درب ورود به انبارها، اتاقها ذخیره و.... دور از دید عموم

۳- ایجاد مکانی برای بسته بندی لازم انبار موقت

نکته

این انبار جهت بسته بندی هایی است که به هنگام برگزاری نمایشگاه موقت از دیگر باغ موزه دریافت می گردد و باید دارای اتاق نگهبانی ، اتاق رختکن، با کمدهای انفرادی ، استراحت ، سرویس بهداشتی جداگانه ، و دوش باشد.

اگر باغ موزه به اندازه کافی بزرگ بود به این بخش یک محل مسکونی برای سرایدار مجهز به تلفن و وسایل لازم مانند اعلام خبر دزدی و ... اضافه می شود.

۲-۲۲-۱۰انبارها و ذخائر

انبارها برای حفاظت و نگهداری از اشیاء باغ موزه ای در نظر گرفته شده اند:

۱- قرارگیری انبارها در زیر زمین ساختمان مجاور.

۲- خشک ، سالم و روشن بودن انبارها.

۳- خشک ، سالم و روشن بودن ابنارها.

۴- قراردادن کمدهای جادار، چوبی و فلزی.

۲-۲۲-۱۱بوفه و کافی شاپ

فصل هفتم

منابع

منابع فارسی

- موزه داری- نوشتن دخت نفیسی- سازمان مطالعات و تدوین- ۱۳۸۰)
- فرهنگ لغت (معین، ۱۳۸۰: ٤٤٣٢)
- دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۱۷۸۲)
- کرباسی،موزه،مجله موزه ها،(شماره۵)تهران)
- مقاله ی تاریخچه ی موزه ی ایران باستان – هومن صدر- فصلنامه طاووس- شماره هفتم)
- نقش و اهمیت موزه ها- مصاحبه با حسین مشکین نام- مجله مجموعه ی هنر و تندیس شماره ۴۷ سال ۱۳۸۴)
- کرونر، والتر؛ باغ موزه، ترجمه (خوشنویس، احمد- میررحیمی، المیرا)؛ ۱۳۸۲ (چاپ اول)
- صدر، سید ابولقاسم؛ معماری، رنگ و انسان؛
- مزمن، جرج؛ موزه، فضا، معماری؛
- جهوز، سیامک؛ موزه ؛
- پیاژه، ژان؛ روانشناسی باغ موزه ، ترجمه (توفیق، زینت)؛ نشر نی؛ ۱۳٦۷
- پیس، ورونیا؛ موزه هیوگو؛ Architectural review؛ August 1991
- دل کو، فرانچسکو؛ موزه هیوگو؛ Tadao Ando, complete works
- ونچوری، رابرت و براون، اسکات؛ موزه کودک هوستون؛ Abitare, may 1993, 310 n
- کسمایی، مرتضی؛ اقلیم و معماری؛ شرکت خانه سازی ایران؛ ۱۳۷۲
- مظفری ترشیزی، حسین؛ نویفرت اطلاعات معماری؛ انتشارات آزاده؛ تابستان ۱۳۸۲
- انگل، هینو؛ سیستم های سازه، ترجمه (گل صورت پهلوانی، علی)؛ نشر کارنگ؛ ۱۳۷۷ (چاپ اول)
- فصلنامه معماری ایران؛ شماره ۱۹؛ زمستان ۱۳۸۳ (دوره پنجم)
- فصلنامه معماری و فرهنگ؛ شماره ۲۲؛ تابستان ۱۳۸٤
- فصلنامه معماری و فرهنگ؛ شماره ۱۷؛ بهار ۱۳۸۳
- فصلنامه معمار؛ شماره ۲٦؛ مرداد و شهریور ۱۳۸۳
- رضویان، احسان؛ رساله کارشناسی ارشد؛ دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
- دلیلی، شیوا؛ رساله کارشناسی ارشد؛ دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت

- افشاری، محسن؛ رساله کارشناسی ارشد؛ دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت
- عامری، حسن ،رساله کارشناسی ارشد ،دانشگاه آزاد اسلامی شوشتر
- موزه داری- نوشتن دخت نفیسی- سازمان مطالعات و تدوین- ۱۳۸۰)
- .(یورگ گروتر، زیبایی شناختی در معماری)
- .(ماتلاک، جان، آشنایی با طراحی محیط و منظر)
- مبانی نظری معماری،تالیف محمد فاتح و مهندس بابک درویش،ناشر علم و دانش،چاپ اول سال۱۳۸۸
- توسعه پایدار در معماری-سمیرا احمدی-همایش عمران،معماری و شهرسازی-کرمان
- معماری-فرم، فضاو نظم-تالیف فرانسیس دی کی چینگ-ترجمه علیرضا تفا بنی-سیده صدیقه قوی دل-نشر کتاب آزاد
- دومازیه ژوخر، زمان فراغت از دیدگاه جامعه شناسی
- زهره دهدشتی شاهرخ، اصول و مبانی جهانگردی
- (عوامل مزاحم). صارمی، مهتاب، طراحی پایدار در مناطق دارای جاذبه های طبیعی جهت توسعه صنعت گردشگری)

- کتاب تاریخ کرد در جغرافیای خراسان نوشته علیرضا سپاهی لایین
- دمرگان-ژاک،جغرافیای غرب ایران،ترجمه کاظم ودیعی،نشر چهر تبریز جلد دوم
- شافعی کرد،جلال،جغرافیای تاریخی کردستان،انتشارات ن والقلم تهران
- وکی پدیا کردستان
- کتاب تاریخ کرد در جغرافیای خراسان نوشته علیرضا سپاهی لایین
- الیاده- میرچا: ۱۳۷۲رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. انتشارت سروش، تهران
- استاد جنیدی، فریدون: ۱۳۵۸ نامه فرهنگ ایران. دفتر دوم، بنیاد نیشابور، تهران
- یونسکو: ۱۳۷۴تاریخ تمدنهای آسیای مرکزی. ترجمهٔ صادق ملک شهمیرزادی. دفتر مطالعات بین الملل،
- ذکاء یحیی- ۲۵۳۷ تاریخ رقص در ایران، هنر و مردم شماره‌های ۱۸۹-۱۸۸ خرداد
- وبلاگ ایلام . سرزمین ناشناخته ها-نورالهی
- صفا، ذبیح اللّه، تاریخ ادبیات در ایران (۸جلد)، انتشارات فردوس.

- تاریخ ایران، سرپرسی سایکس، ۱۳۵۵.
- کتاب تاریخ ایران دکتر خنجی
- ۱۳۸۲
- کردها نوادگان مادها – و. مینورسکی – ۱۳۸۲ نشر: ژیار
- بنیان‌های تاریخی کردان

- کرد و پراکندگی او در گستره ایران زمین – ح. بهتویی – ۱۳۷۷ – تهران.
- ایل‌ها و طایفه‌های عشایری کرد ایران. علی میرنیا. ناشر نسل دانش. ایران. ۱۳۶۸.
- ایران، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد دهم، تهران ۱۳۸۰
- آیت محمدی. سیری در تاریخ سیاسی کرد و کردهای قم. ا نتشارات پرسمان. ۱۳۸۲
- و. نیکیتین – کرد و کردستان ترجمه محمد قاضی – نشر درایت ۱۳۶۳. ص ۴۲–۵۱،
- مرکز آمار ایران. دفتر آمارهای جمعیت، نیروی کار و سرشماری. جمعیت و متوسط رشد سالانه: آبان ۱۳۸۵.
- محمد معین فرهنگ فارسی (متوسط) شش جلدی، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲
- احسان یارشاطر: زبان‌ها و لهجه‌های ایرانی: مقدمه لغت‌نامه دهخدا. تهران ۱۳۳۷
- محمد بن جریر طبری، ابوالقاسم حالت تاریخ طبری، ابوالقاسم حالت، ج۱۱، ص۴۹۷۷
- ایرانشهر–جلد اول ۱۳۴۲– یونسکو– کمیسیون ملی یونسکو در ا یران ص۹۷
- سیسیل جی ادموندز: کردها، ترک‌ها، عرب‌ها ص ۱۳، ترجمه یونسی
- تاریخ سنی ملوک الارض و الانبیاء علیهم الصلاه و السلام نویسنده:حمزه اصفهانی، حمزه بن حسن .ناشر :منشورات دار مکتبه الحیاه. متن: «کانت الفرس تسمی الدیلم الاکراد طبرستان کما کانت تسمی العرب اکراد سورستان«
- ترجمه کتاب معجم البلدان. نویسنده: یاقوت حموی بغدادی. ناشر: سازمان میراث فرهنگی کشور. تعداد جلد: ۲ جلد. زبان: فارسی
- واژه‌نامه طبری، صادق کیا، ص ۱۶۶
- زبان‌ها و گویش‌های ایران. منبع: کتاب تاریخ زبان فارسی نویسنده: دکتر پرویز ناتل خانلری
- ویکیپدیای فارسی،

- مقاله مسیحیت در کردستان در دانشنامه کردستانیکا
- مقاله یهودیت در کردستان، نوشته دکتر م. ایزدی
- انسان‌شناسی و فرهنگ
- ک. توحدی، حرکت تاریخی کرد به خراسان، انتشارات توس و اسفن.
- عوامل موءثر در ادراک فضا،فصل نامه معماری و فرهنگ،شماره ۱–سال اول–شهرام پوردیهیمی
- اصلانی ،علی(۱۳۷۲)،درباره موزه،مجله میراث فرهنگی،شماره (۱۰و۱۱)،تهران
- موزه- ترجمه و تالیف -نیما طالبیان مهدی آتشی سیما نبی زاده چاپ اول بهار ۸۸کتابکده کسری
- هانری ریویر،ژر ژر(۱۳٦۰)موزه های مردم شناسی،ترجمه اصغر کریمی،مجله موزه ها(شماره ۱)تهران
- مجله معمار :www.negahak.com)
- مشخصات عمومی تاسیسات ساختمان، نشریه۱–۱۲۸
- یورگ گروتر، زیبایی شناختی در معماری
- ماتلاک، جان، آشنایی با طراحی محیط و منظر
- مبانی نظری معماری،تالیف محمد فاتح و مهندس بابک درویش،ناشر علم و دانش،چاپ اول سال۱۳۸۸
- توسعه پایدار در معماری–سمیرا احمدی–همایش عمران،معماری و شهرسازی–کرمان
- معماری–فرم، فضاو نظم–تالیف فرانسیس دی کی چینگ–ترجمه علیرضا تفا بنی–سیده صدیقه قوی دل–نشر کتاب آزاد
- فضاء ،زمان معماری،تا لیف گیریئن زیگفرید،ترجمه منوچهر هزینی،شرکت انتشارات علمی و فرهنگی،۱۳۷۴

منابع غیرفارسی

- https://fa.wikipedia.org/wiki/
- http://ilambastan.blogfa.com/post-7.aspx
- http://www.ilam-tourism.blogfa.com/post-13.aspx
- http://www.ilamzagros.blogfa.com/post-35.aspx
- www.metmuseum.org
- www.hyogo-c.ed.jo/~rekihaku-bo/eng/lidex.html
- www.bostonkids.org
- www.brooklynkids.org
- www.pittsburghkids.org
- www.google.com
- www.kanoonparvaresh.com/new/index.asp
- www.childrensmuseum.org/exhibit-special.cfm
- www.asriran.com
- www.nacfiran.com

- CIA - The World Factbook: 14 million in Turkey (18%)[۱], 4.7–6.2 million in Iraq(15-20%)[۲], 7.9 million in Iran(10%)[۳] (all for 2012), plus several million in Syria, neighboring countries, and the diaspora
- *The Kurds: culture and language rights* (Kerim Yildiz, Georgina Fryer, Kurdish Human Rights Project; 2004): 18% of Turkey, 20% of Iraq, 8% of Iran, 9.6%+ of Syria; plus 1–2 million in neighboring countries and the diaspora
- Sandra Mackey , "The reckoning: Iraq and the legacy of Saddam", W.W. Norton and Company, 2002. Excerpt from pg 350: "As much as 25% of Turkey is Kurdish. "
- Kürtlerin nüfusu 11 milyonda İstanbul"da 2 milyon Kürt yaşıyor - Radikal Dizi. Radikal.com.tr. Retrieved on 2013-07-12.
- Studying the Kurds in Syria: Challenges and Opportunities | Lowe | Syrian Studies Association Bulletin. Ojcs.siue.edu. Retrieved on 2013-07-12.
- Henriques, John L. "Syria: issues and historical background". Nova Science Publishers,.

- Gul, Zana Khasraw (22 July 2013). "Where are the Syrian Kurds heading amidst the civil war in Syria?". Open Democracy. Retrieved 4 November 2013.
- *The cultural situation of the Kurds, A report by Lord Russell-Johnston, Council of Europe, July 2006.*
- Ismet Chériff Vanly, "The Kurds in the Soviet Union", in: Philip G. Kreyenbroek & S. Sperl (eds.), The Kurds: A Contemporary Overview (London: Routledge, 1992). pg 164: Table based on 1990 estimates: Azerbaijan (180,000), Armenia (50,000), Georgia (40,000), Kazakhistan (30,000), Kyrghizistan (20,000), Uzbekistan (10,000), Tajikistan (3,000), Turkmenistan (50,000), Siberia (35,000), Krasnodar (20,000), Other (12,000), Total 450,000
- "Всероссийская перепись населения 2010 г. Национальный состав населения Российской Федерации". *Demoscope*. Demoscope. Retrieved 4 July 2012.
- "Information from the 2011 Armenian National Census". *Republic of Armenia*. Retrieved 7 August 2013.
- "The Human Rights situation of the Yezidi minority in the Transcaucasus". *United Nations High Commissioner for Refugees*. United Nations High Commissioner for Refugees. p. 18.
- "Kurdish Jewish Community in Israel". Jcjcr.org. Retrieved 2013-04-11.
- "QS211EW - Ethnic group (detailed)". *nomis*. Office for National Statistics. Retrieved 3 August 2013.
- "Ethnic Group - Full Detail_QS201NI". Retrieved 4 September 2013.
- "Scotland's Census 2011 - National Records of Scotland, Language used at home other than English (detailed)". *Scotland Census*. Scotland Census. Retrieved 29 September 2013.
- "Table 4.1.1 Population by individual ethnic groups". *Government of Kazakhstan*. stat.kz. Retrieved 28 July 2012.
- Mahmoud A. Al-Khatib and Mohammed N. Al-Ali. "Language and Cultural Shift Among the Kurds of Jordan". p. 12. Retrieved 10 November 2012.
- "The Kurdish Diaspora". Institut Kurde De Paris. Retrieved 23 October 2011.

- Andersen, Ole Stig (11 July 2004). "Kurdisk". olestig.dk. Retrieved 6 March 2013.
- "2006-2010 American Community Survey Selected Population Tables". *Government of the United States of America*. Government of the United States of America. Retrieved 5 August 2013.
- "4.1. Number of resident population by selected nationality". *Government of Kyrgyzstan*. United Nations. Retrieved 9 July 2012.
- "Население Кыргызстана" .
- "2011 National Household Survey: Data tables". *Statistics of Canada*. Statistics of Canada. Retrieved 19 January 2013.

- "Language according to age and sex by region 1990 - 2011". *Statistics Finland*. Statistics Finland. Retrieved 19 January 2013.
- Bois, Th. ; Minorsky, V. ; Bois, Th. ; Bois, Th. ; MacKenzie, D.N. ; Bois, Th. "Kurds, Kurdistan." Encyclopaedia of Islam. Edited by: P. Bearman , Th. Bianquis , C.E. Bosworth , E. van Donzel and W.P. Heinrichs. Brill, 2009. Brill Online. <http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_COM-0544> Excerpt 1:"The Kurds, an Iranian people of the Near East, live at the junction of more or less laicised Turkey"
- Michael G. Morony, "Iraq After the Muslim Conquest", Gorgias Press LLC, 2005. pg 265: "Kurds were the only smaller ethnic group native to Iraq. As with the Persians, their presence along the northeastern edge of Iraq was merely an extension of their presence in Western Iran. All of the non-Persian, tribal, pastoral, Iranian groups in the foothills and the mountains of the Zagros range along the eastern fringes of Iraq were called Kurds at that time."
- G. Asatrian, Prolegomena to the Study of the Kurds, Iran and the Caucasus, Vol.13, pp.1-58, 2009: "The ancient history of the Kurds, as in case of many other Iranian ethnic groups (Baluchis, etc.), can be reconstructed but in a very tentative and abstract form"
- Michael G. Morony, "Iraq After the Muslim Conquest", Gorgias Press LLC, 2005. pg 265: "Kurds were only small ethnic group native to Iraq. As with the Persians, their presence along the northeastern edge of Iraq was merely an extension of their presence in Western Iran. All of the non-Persian, tribal, pastoral, Iranian groups in the foothills and the mountains of the Zagros range along the eastern fringes of Iraq were called Kurd at that time.
- E. J. van Donzel, "Islamic desk reference ", BRILL, 1994. ISBN-9004097384. pg 222: "Kurds/Kurdistan: the Kurds are an Iranian people who live mainly at the junction of more or less laicised Turkey, Shi'i Iran Arab Sunni Iraq and North Syria and the former Soviet Transcaucasia. Several dynasties, such as the Marwanids of Diyarbakir, the Ayyubids, the Shaddadis and possibly the Safawids, as well as prominent personalities, were of Kurdish origin.
- John Limbert, *The Origins and Appearance of the Kurds in Pre-Islamic Iran*, Iranian Studies, Vol.1, No.2, Spring 1968, pp.41-51. p.41: "In these last areas, the historic road from Baghdad to Hamadan and beyond divides the Kurds from their Iranian cousins, the Lurs."
- RUSSELL, JR 1990 «Pre-Christian Armenian Religion*, dans Aufstieg und Nieder- gang der Romischen Welt, II, 18.4, p. 2679-2692, Berlin-New York, 1990. , pg 2691: "A study of the pre-Islamic religion of the Kurds, an Iranian people who inhabited southern parts of Armenia from ancient times to present, has yet to be written"
- Discoveries from Kurdish Looms by Robert D. Biggs, Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1983, p.9 "Ethnically+the+Kurds+are+an+Iranian+people"&dq="Ethnically+the+Kurds+are+an+Iranian+people"&hl=en&sa=X&ei=QjtmT8WFEKOciQL21ISjDw&ved=0CDAQ6AEwAA "Ethnically the Kurds are an Iranian people"

- CIA - The World Factbook
- Joshua Project - Great Commission Status of the Kurd People Cluster
- G. Asatrian, Prolegomena to the Study of the Kurds, Iran and the Caucasus, Vol.13, pp. 1–58, 2009: "Generally, the etymons and primary meanings of tribal names or ethnonyms, as well as place names, are often irrecoverable; Kurd is also an obscurity"
- G. S. Reynolds, *A Reflection on Two Qur'ānic Words (Iblīs and Jūdī), with Attention to the Theories of A. Mingana*, Journal of the American Oriental Society, Vol. 124, No. 4 (October –December , 2004), pp. 675–689. (see p.683, 684 & 687)
- G. Asatrian, Prolegomena to the Study of the Kurds, Iran and the Caucasus, Vol.13, pp. 1–58, 2009: "Evidently, the most reasonable explanation of this ethnonym must be sought for in its possible connections with the Cyrtii (Cyrtaei) of the Classical authors."
- N. Maxoudian, *Early Armenia as an Empire: The Career of Tigranes III, 95–55 BC*, Journal of The Royal Central Asian Society, Vol. 39, Issue 2, April 1952 , pp. 156–163.
- A.D. Lee, *The Role of Hostages in Roman Diplomacy with Sasanian Persia*, Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte, Vol. 40, No. 3 (1991), pp. 366–374 (see p.371)
- J. den Boeft, *Philological and historical commentary on Ammianus Marcellinus XXIII*, 299 pp. , Bouma Publishers, 1998. (see p.44)
- J. F. Matthews, *Political life and culture in late Roman society*, 304 pp. , 1985
- George Henry Townsend, *A manual of dates: a dictionary of reference to the most important events in the history of mankind to be found in authentic records*, 1116 pp. , Warne, 1867. (see p.556)
- F. Stark, *Rome on the Euphrates: the story of a frontier*, 481 pp. , 1966. (see p.342)
- http://books.google.com.tr/books?id=kzrFOhXDp5wC&pg=PA123&dq=kurds+guti&hl=tr&sa=X&ei=OhWyUaaOKZKyhAfh44CgDw&ved=0CFgQ6AEwBQ#v=onepage&q=kurds%20guti&f=false.
- «Encyclopedia of the peaple in africa and the middle east».
- G. Asatrian, Prolegomena to the Study of the Kurds, Iran and the Caucasus, Vol.13, pp.1-58, 2009. Excerpt 1: ""Generally, the etymons and primary meanings of tribal names or ethnonyms, as well as place names, are often irrecoverable; Kurd is also an obscurity" " Excerpt 2: "It is clear that kurt in all the contexts has a distinct social sense, "nomad, tent-dweller". It could equally be an attribute for any Iranian ethnic group having similar characteristics. To look for a particular ethnic sense here would be a futile exercise." pg 24: "The Pahlavi materials clearly show that kurd in pre-Islamic Iran was a social label, still a long way off from becoming an ethnonym or a term denoting a distinct group of people." [۴]

- Richard Frye,"The Golden age of Persia", Phoneix Press, 1975. Second Impression December 2003. pp 111: "Tribes always have been a feature of Persian history, but the sources are extremly scant in reference to them since they did not 'make' history. The general designation 'Kurd' is found in many Arabic sources, as well as in Pahlavi book on the deeds of Ardashir the first Sassanian ruler, for all nomads no matter whether they were linguistically connected to the Kurds of today or not. The population of Luristan, for example, was considered to be Kurdish, as were tribes in Kuhistan and Baluchis in Kirman"
- G. Asatrian, Prolegomena to the Study of the Kurds, Iran and the Caucasus, Vol.13, pp.1-58, 2009. It seems, the social aspect of the term Kurd was prevalent even in the times of Sharaf Khan (16th century), who used the □□yefe-ye akr□d ("race of Kurds") to imply ethnic groups of different kinds but with similar lifestyles and social and economic setups. The Kurds, according to him, "are of four kinds (qism), and their language(s) and habits are different from each other: first, the Kurm□n□; second, the Lur; third, the Kalhor; [and] fourth, the G□r□n" (Scheref 1862: 13). One thing, however, is certain: the process of the evolution of this social term into an ethnonym took, no doubt, a long time-span (see Graph 1), going through different peripeteia of semantic crystallisation and choice of the relevant denotatum or referent
- Martin van Bruinessen. "The ethnic identity of the Kurds", in: Ethnic groups in the Republic of Turkey, compiled and edited by Peter Alford Andrews with Rüdiger Benninghaus [=Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Reihe B, Nr.60]. Wiesbaden: Dr. Ludwich Reichert, 1989, pp. 613-21. The ruler of the autonomous Kurdish emirate of Bitlis, Sharaf al-Din Khan, composed a history of the Kurds, Sharafnama (1005/1596), in which he compiled detailed information on Kurdish dynasties of the past and all tribes of his day. He included Sunnis and Yezidis as well as Alevi Kurds, and the speakers of Zaza as well as of Kurmanji dialects, and even such groups that would not be considered as Kurds today, such as the Lor and Bahtiyari in Iran. Both authors paid little attention to the lower strata of society; where they spoke of Kurds they seemed to mean the ruling families and their tribal followers only. Not all tribesmen, it should be stressed, were pastoral nomads or transhumants. There were also sedentary tribesmen, who were free cultivators or had become townsmen. [۶]
- V. Minorsky, "The Guran" , BSOAS, University of London, Vol. 11, No. 1 (1943 pp 75-103 This enumeration gives a clear idea of the main groups of the Iranian mountaineers, but only the Kurmanj, and possibly the Kalhur, come under the heading Kurd, whereas the Lur and the Guran stand apart, both for linguistic and ethnological reasons.
- Wladimir Iwanov:"The term Kurd in the middle ages was applied to all nomads of Iranian origin".(Wladimir Ivanon, "The Gabrdi dialect spoken by the Zoroastrians of Persia", Published by G. Bardim 1940. pg 42(

- David Mackenzie: "If we take a leap forward to the Arab conquest we find that the name Kurd has taken a new meaning becoming practically synonmous with 'nomad', if nothing more pejorative" D.N. Mackenzie, "The Origin of Kurdish", Transactions of Philological Society, 1961, pp 68-86
- Martin van Bruinessen, "The ethnic identity of the Kurds", in: Ethnic groups in the Republic of Turkey, compiled and edited by Peter Alford Andrews with Rüdiger Benninghaus [=Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Reihe B, Nr.60]. Wiesbaden: Dr. Ludwich Reichert, 1989, pp. 613-21. excerpt: "The ethnic label "Kurd" is first encountered in Arabic sources from the first centuries of the Islamic era; it seemed to refer to a specific variety of pastoral nomadism, and possibly to a set of political units, rather than to a linguistic group: once or twice, "Arabic Kurds" are mentioned. By the 10th century, the term appears to denote nomadic and/or transhumant groups speaking an Iranian language and mainly inhabiting the mountainous areas to the South of Lake Van and Lake Urmia, with some offshoots in the Caucasus...If there was a Kurdish speaking subjected peasantry at that time, the term was not yet used to include them."
- V. Minorsky, Encyclopedia of Islam: "We thus find that about the period of the Arab conquest a single ethnic term Kurd (plur. Akrād) was beginning to be applied to an amalgamation of Iranian or iranicised tribes. , "Kurds" in Encyclopaedia of Islam". Edited by: P. Bearman , Th. Bianquis , C.E. Bosworth , E. van Donzel and W.P. Heinrichs. Brill, 2007. Brill Online. accessed 2007.
- Richard Frye,"The Golden age of Persia", Phoneix Press, 1975. Second Impression December 2003. pp 111: "Tribes always have been a feature of Persian history, but the sources are extremly scant in reference to them since they did not 'make' history. The general designation 'Kurd' is found in many Arabic sources, as well as in Pahlavi book on the deeds of Ardashir the first Sassanian ruler, for all nomads no matter whether they were linguistically connected to the Kurds of today or not. The population of Luristan, for example, was considered to be Kurdish, as were tribes in Kuhistan and Baluchis in Kirman"
- C. G. CERETI, "KĀR-NĀMAG Ī ARDAŠĪR Ī PĀBAGĀN" in Encycloapedia Iranica Kurds (a term that in pre-Islamic times designated the various nomadic lineages, rather than a specific ethnicity).
- G. Asatrian, Prolegomena to the Study of the Kurds, Iran and the Caucasus, Vol.13, pp.1-58, 2009. It seems, the social aspect of the term Kurd was prevalent even in the times of Sharaf Khan (16th century), who used the □□yefe-ye akr□d (“race of Kurds”) to imply ethnic groups of different kinds but with similar lifestyles and social and economic setups. The Kurds, according to him, “are of four kinds (qism), and their language(s) and habits are different from each other: first, the Kurm□n□; second, the Lur; third, the Kalhor; [and] fourth, the G□r□n” (Scheref 1862: 13). One thing, however, is certain: the process of the evolution of this social term into an ethnonym took, no doubt, a long time-span (see Graph 1), going through different peripeteia of semantic crystallisation and choice of the relevant denotatum or referent
- "Ludwig Paul, "Kurdish Language" in Encyclopaedia Iranica" http://www.iranicaonline.org/articles/kurdish-language-i

- "Ludwig Paul, "Kurdish Language" in Encyclopaedia Iranica" http://www.iranicaonline.org/articles/kurdish-language-i Any attempt to study or describe the history of the Kurdish (Kd.) language(s) faces the problem that, from Old and Middle Iranian times, no predecessors of the Kurdish language are yet known; the extant Kurdish texts may be traced back to no earlier than the 16th century CE
- Windfuhr, Gernot (1975), "Isoglosses: A Sketch on Persians and Parthians, Kurds and Medes", Monumentum H.S. Nyberg II (Acta Iranica-5), Leiden: 457-471
- Joshua Project - Great Commission Status of the Kurd People Cluster
- Hennerbichler, "The Origin of Kurds", *Advances in Anthropology*, Vol. 2, 2012, 64--79
- Nebel et al, "The Y Chromosome Pool of Jews as Part of the Generic Landscape of the Middle East," *AJHG*, Vol. 69, 2001, 1095--111

ISLAMIC AZAD UNIVERSITY

SCIENCE AND RESEARCH BRENCH

FACULTY OF ILAM، DEPARTMENT OF ARCHITECTURE

RESEARCH FOR RECEIVING(M.A) DEGREE ON ARCHITECTURE

SUBJECT:

MUSEUM & GARDEN MUSEUM

WHITH CULTURAL APPROACH

THESIS ADVISOR:

M.NOOROLLAHI (Ph.D)

BY:

MODERN AND POSTMODERN BAND

WINTER 2014