۳۳
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

تحلیل معنایی و گفتمانی همراه با کارکرد روایی معناشناختی در اثر سینمایی «جدایی نادر از سیمین»
آزاده نبیزاده، علی عباسی

ریختشناسی ابریقهای شیشـــه‌ای ایران در قرون سوم و چهارم هجری قمری
معصومه زمانی سعدآبادی، فرنوش شمیلی

مطالعه رنگ و فرم لباس در نگاره‌های کمال‌الدین بهـــزاد؛ مورد مطالعه: نگاره یوسف و زلیخا
مهناز نیکبخت

دگردیســـــی نقش اژدها به نقش «حلقه‌ی ابرچینی» در نقوش سنتی ایران
راهله هاشمی، مریم سالاری، شادی تاکی

تاملی بر شناخت زیبایی شناسانه‌ی عکس در سایه نظر فلاسفه
شمیم شهلا

تأثیر رسانه‌های دیجیتالی بر تئاتر معاصـــر ایران (دو دهه اخیر) مبتنی بر نظریه کنش ارتباطی هابر ماس
داریوش حیاتی تازه کند

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰

۳۳

SHIJ.ir

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحی
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر اجرایی: منیژه ملائی

اعضای شواری علمی و داوری تحریریه: (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر پریسا آروند، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر حسنعلی آقاجانی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر سجاد اکبری،عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علیرضا اکرمی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر بهرام ایمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر اعظم بابکی راد، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
- دکتر محمد باقری، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر مرضیه تراجی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر نغمه خرازیان، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر روحاله رحیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر احمد جعفری صمیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر داود رضائی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر بهادر زمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر مینو شفائی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان
- دکتر جواد شکاری نیری، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر ناصر صنوبر، عضو هیئت علمی دانشگاه تبریز
- دکتر محمدرضا طبیبی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر مظفر عباس‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علی عمرانی‌پور، عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان
- دکتر افشین عموزاده لیچایی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر غزال کرامتی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر امیررضا کریمی آذری، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر محسن کشاورز، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر محمدمهدی گودرزی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی همدان
- دکتر مهرداد متین، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر بهزاد محبی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر علیرضا محمدی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر حسین مدی، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر مهدی مقیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر علیرضا مهدی‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر سید محسن موسوی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر کیانوش ناصرالمعمار، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
- دکتر امیرهوشنگ نظرپوری، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان
- دکتر حجت وحدتی، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

فراخوان پذیرش مقاله:

نشریه «پژوهش در هنر و علوم انسانی» توسط موسسه مطبوعاتی مطالعات کاربردی شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه مطالعات هنر و پژوهش‌های علوم انسانی، می‌پردازد. ازاین‌رو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان و پژوهشگران دعوت می‌شود با ارسال مقالات علمی خود از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www.RAHS.ir در پربارتر کردن این نشریه، ما را یاری نمایند.

برای ارسال مقاله کافی است تا در وب‌سایت ثبت‌نام نموده و با ورود به پنل کاربری، مقاله خود را ثبت کنید.

نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴ کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
www.RAHS.ir ۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ ۰۲۶ ۳۴ ۴۵۳۱ ۳۱ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱ ۳۳ ۸۴ ۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
تحلیل معنایی و گفتمانی همراه با کارکرد روایی معناشناختی در اثر سینمایی «جدایی نادر از سیمین» آزاده نبی‌زاده، علی عباسی	۱
ریخت‌شناسی ابریق‌های شیشه‌ای ایران در قرون سوم و چهارم هجری قمری معصومه زمانی سعدآبادی، فرنوش شمیلی	۷
مطالعه رنگ و فرم لباس در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد؛ مورد مطالعه: نگاره یوسف و زلیخا مهناز نیکبخت	۱۷
دگردیسی نقش اژدها به نقش «حلقه‌ی ابرچینی» در نقوش سنتی ایران راهله هاشمی، مریم سالاری، شادی تاکی	۲۳
تاملی بر شناخت زیبایی شناسانه‌ی عکس در سایه نظر فلاسفه شمیم شهلا	۳۳
تأثیر رسانه‌های دیجیتالی برتئاتر معاصر ایران (دو دهه اخیر) مبتنی بر نظریه کنش ارتباطی هابر ماس داریوش حیاتی تازه کند	۴۱

سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، بهار ۱۴۰۰، جلد دو

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

تحلیل معنایی و گفتمانی همراه با کارکرد روایی معناشناختی در اثر سینمایی «جدایی نادر از سیمین»

آزاده نبی‌زاده[۱،*]، علی عباسی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۷
کد مقاله: ۸۹۸۳۵

چکـیده

خوانش و تحلیل گفتمان و معنایی و بررسی کارکرد معناشناختی در اثر سینمایی «جدایی نادر از سیمین» از اصغر فرهادی، موضوع اصلی این مقاله است که با توجه به اهمیت گفتمانی‌اش در خور توجّه می‌باشد. مؤلفه‌های روایی و گفتمانی موجود در این فیلم آن را از دیگر فیلم‌های هم عصرش متمایز کرده است. با به کارگیری اصول تحلیل گفتمان، این اصل حاصل می‌شود که چگونه نویسنده فیلمنامه مذکور با به کارگیری گفتمان رایج بر جامعه عصر فیلم، به تولید معنا دست می‌یابد. در این تحقیق، چرایی و چگونگی کارکرد روایی و شکل‌گیری گفتمان براساس رویکرد نظریه‌پرداز «گرماس» بهره برده شده است. در این تحقیق، کوشیده شده است علاوه بر تحلیل الگوهای ساختارگرایان و شناسایی شش کنش‌گر: فرستنده، گیرنده، فعل، مفعول، نیروی سامان دهنده و نیروی تخریب کننده، پیرنگ و موقعیت و نمودارروایی داستان در فیلم به تحلیل گفتمان بپردازیم.

واژگـان کلـیدی: تحلیل گفتمان، کارکرد روایی، پیرنگ روایت، گفته‌پرداز، گفته‌خوان، مربع حقیقت.

۱- کارشناس ارشد زبانشناسی همگانی، دانشگاه شهید بهشتی (نویسنده مسئول) *a.nabizadeh.fr@gmail.com*
۲- استاد زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی

۱- مقدمه

این تحقیق سعی دارد با استفاده از رویکرد ساختاری (نشانه معناشناسی مکتب پاریس) موقعیت روایی داستان، عنصر پیرنگ، مدل کنشگران و مربع معناشناسی را در فیلم ذکر شده بیان نماید. رویکرد ساختاری بیشتر به کارکرد روایی فیلم، روابط میان نشانه‌ها و ساختارها می‌پردازد. در واقع این رویکرد نشان می‌دهد، چگونه معنا از لایه‌های زیرین و انتزاعی، خود را به لایه‌های سطحی‌تر می‌رساند. همچنین رویکرد پساساختگرایی با همان لایه‌های زیرین و انتزاعی فیلم، سروکار دارد و سعی دارد به بررسی گفتمان غالب بر جامعهٔ فیلم بپردازد.

۲- فرضیات تحقیق

۱. یکی از سطوح روایت مبحث سوژه (کنش‌گر) و واژه (کنش‌پذیر) است. بدون کنش‌گر ارتباط میان متن و نویسنده امکان پذیر نیست. سطح دیگر، نویسنده انتزاعی و خوانندهٔ انتزاعی است که شخصیّت‌های آن تخیّلی و غیرتاریخی هستند. راوی فیلم «جدایی نادر از سیمین» دانای کل محدود است و مخاطب داستان متأثر از پیرنگ قوی با قهرمان داستان ارتباط برقرار می‌کند و پابه‌پای او در داستان حرکت می‌کند.

۲. پیرنگ هستهٔ مرکزی داستان است که در نتیجه رابطه علت و معلولی، حوادث داستان شکل می‌گیرد در فیلم «جدایی نادر از سیمین» بیماری پدر نادر و اتفاقاتی که در طول فیلم اتفاق می‌افتد، همگی به طور زنجیره‌وار موجب طلاق سیمین از نادر می‌شود.

۳. شبکه ارتباطی میان کنش‌گران داستان وجود دارد. در فیلم «جدایی نادر از سیمین» سیمین مرکز این شبکهٔ ارتباطی است.

۴. همه معناها تحت سیطرهٔ یک ایدئولوژی پنهان صورت گرفته است. در این فیلم ایدئولوژی مدرن و غرب‌زدگی و تأثیر آن بر زندگی مردم افراد جامعه مطرح شده است.

۵. با اختلاف سطوحی که وجود دارد، نویسنده برای مخاطب کُدگزاری می‌کند که چگونه معنا را از داخل فیلم درک کند. نویسنده با تحلیل نظام نشانه – معناشناسی مخاطب را به سوی معنای تولید شده و دریافت آن راهنمایی می‌کند.

۳- تحلیل اثر

کارکرد روایی (راوی کیست؟ مخاطب کیست؟)

معمولاً هر داستانی از یک زاویه خاص روایت می‌شود. راوی یکی از عناصر تشکیل دهندهٔ «دنیای داستان» است. «نویسندهٔ مجازی» زاویهٔ راوی را مشخص می‌کند؛ زیرا این نویسنده انتزاعی است که دنیای روایت را می‌سازد. بنابراین پشت هر راوی، نویسنده انتزاعی و پشت هر نویسندهٔ انتزاعی یک «نویسنده ملموس» مخفی شده است. ساختار دنیای روایت به گونه‌ای است که حضور نویسنده انتزاعی و نویسنده ملموس را در خود نمی‌پذیرد. به همین خاطر می‌توان ادعا کرد که «ساختار داستان» یک مدار بسته است [و] ورود به این مدار بسته، حتی برای شخص نویسنده، نیز غیرممکن است.

فیلم «جدایی نادر از سیمین» همچون متون ادبی دیگر از سطوحی گوناگون تشکیل شده است و هر یک از این سطوح، دارای کارکردی خاص هستند و معنای خاص خود را تولید می‌کنند.

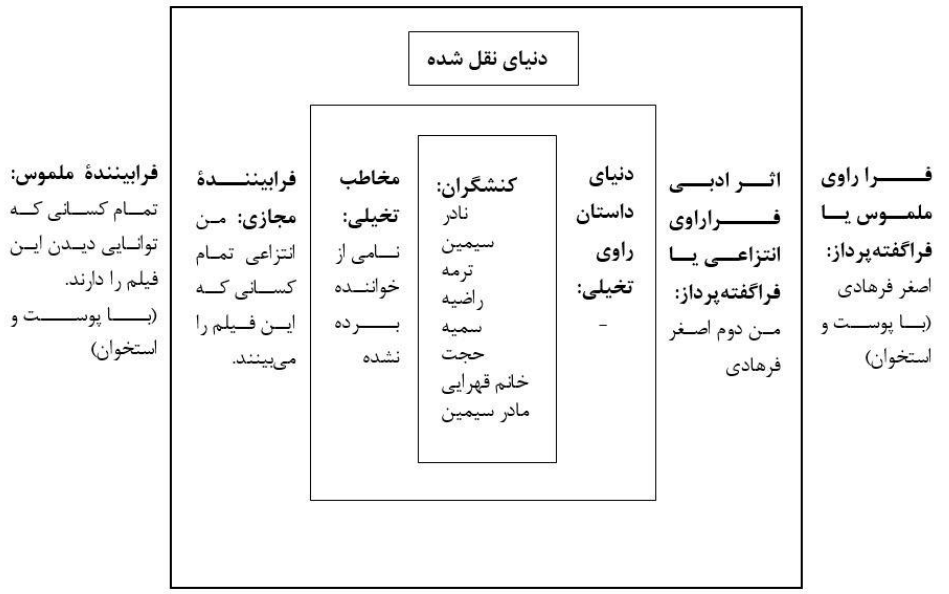
فراگفته خوان در سطحی می‌نشیند که می‌تواند با سطوح دیگر به راحتی ارتباط برقرار کند. او در جایگاهی که نشسته است می‌تواند روی تمام عناصر و سطوح دیگر سناریو یا روایت متمرکز شود و آنگاه، فقط معنای صریح این متن را دریافت خواهد کرد. ولی اگر نشانه‌های درون متنی را با بافت آن ترکیب کند، آنگاه قادر خواهد بود به معنای ضمنی این اثر هم برسد. به همین خاطر برای اینکه بتوانیم معنی صریح و ضمنی این فیلم را دریابیم و کارکرد هر سطح را دریافت کنیم، لازم است ابتدا روایت «جدایی نادر از سیمین» را به عناصر سازنده آن تقسیم کنیم و آنگاه نشان دهیم که معنا چگونه در آن تولید شده است. با ادغام این سطوح و معنای ضمنی و صریح به خوانش گفتمانی خواهیم رسید.

فیلم «جدایی نادر از سیمین» به دلیل اینکه یک روایت است سطوح مختلفی دارد که تشکیل نظام واحدی را می‌دهند. کنشگران این روایت عبارتند از: سیمین، نادر، پدربزرگ، ترمه، راضیه، سمیه، حجت، قاضی، بازپرس، خانم قهرایی و ... در ابتدای فیلم، کنشگران خود به روایت موقعیت خود می‌پردازند و تا تصمیم‌گیری نهایی این قضیه ادامه دارد. در این فیلم «من» راوی به «نه – من» تبدیل می‌شود و «من» مجرد اصغر فرهادی است که این فیلم را به تصویر می‌کشد. نویسنده هیچ صحبتی از خود به میان نمی‌آورد. و فقط به شخصیّت‌ها اجازه می‌دهد که با یکدیگر گفت‌وگویی انجام دهند. گسستگی زمانی و مکانی در این فیلم وجود ندارد و کل داستان در یک زمان انجام می‌شود و از طریق کنشگران روایت می‌شود. و چون راوی و کنشگر این روایت هر دو یکی هستند، گونهٔ روایی این فیلم از نوع «روایت دنیای همسان» است.

اکنون در زیر می‌توان تابلوی موقعیت‌های متن روایی این فیلم را به خوبی مشاهده کرد:

فرا راوی ملموس یا فراگفته پرداز: اصغر فرهادی (با پوست و استخوان).

فرا بینندهٔ ملموس: تمام کسانی که توانایی دیدن این فیلم را دارند (با پوست و استخوان).
لایه‌ی اول (دنیای واقعی): نویسنده‌ی ملموس: اصغر فرهادی است.
خواننده‌ی ملموس: تمام کسانی که توانایی خواندن و درک این فیلم را دارند.
لایه‌ی دوم (اثر ادبی): نویسنده‌ی انتزاعی: «من» مجرد اصغر فرهادی.
خواننده‌ی انتزاعی: «من» انتزاعی، تمام کسانی که این فیلم را می‌خوانند.
لایه‌ی سوم (دنیای داستان):
راوی تخیلی: نامعلوم، زیرا هیچ ردپایی از راوی یا نویسنده در متن دیده نمی‌شود.
مخاطب تخیلی (بیننده فیلم): نامعلوم.
لایه‌ی چهارم (دنیای روایت کنش‌گران): در این لایه تمام شخصیت‌های داستانی با یکدیگر در تعامل هستند و به گفت و گو پردازند. سیمین، نادر، پدربزرگ، ترمه، راضیه، سمیه، حجت، قاضی، بازپرس، خانم قهرایی.
لایه‌ی آخر (دنیای نقل شده): کنش‌گران در سراسر فیلم صحبت می‌کنند و به روایت وضعیت داستان می‌پردازند. آنها خود به بیان ایدئولوژی‌های شخصیت‌های داستانی می‌پردازد. کسی وارد روایت نمی‌شود و مخاطبش خواننده‌ی انتزاعی است.



نمودار ۱- لایه های کارکردهای روایی داستان

یادآوری این نکته ضروری است که زمانی که فیلم آغاز می‌شود هیچ‌کس فیلم را روایت نمی‌کند و کنش‌های فیلم گویا هستند. روایت خودش روایت می‌شود (عباسی، ۱۳۸۵) کنش‌گران، کنش خود را انجام می‌دهند، بی‌آنکه کسی عمل روایت کردن را بر عهده بگیرد و کم‌کم صدای کنش‌گران را می‌شنویم و کنش‌گران به صحنه می‌آیند. زمانی که کنشگران کنش‌های مربوط به خود را انجام می‌دهند «با وجه روایتی محاکات»[1](همان) روبرو هستیم. در شکل دیداری، حوادث به صورت کامل به نمایش در آمده‌اند. برای نمونه می‌توان به صحنه زیر اشاره کرد: در یکی از شعب دادگاه خانواده، سیمین و نادر مقابل قاضی نشسته‌اند، در اتاق باز است و از اتاق بغلی صدای مراجعین بعدی و هیاهوی راهروهای مجتمع به گوش می‌رسند. نادر ساکت و در خود فرورفته رو به قاضی خیره مانده و سیمین بی‌وقفه صحبت می‌کند.

قاضی: «*چیزایی که دارین می‌گین خانوم جزء دلایلی نیست که بتونین باهاش طلاق بگیرین، مگر اینکه دلیل دیگری داشته باشین.*»

در این صحنه سیمین کنش نگاه کردن به قاضی را دارد. تمام افعال به زمان حال ساده می‌باشد («می‌گین»، «دلیل دیگری داشته باشین» فعل به زمان حال ساده نشانگر زمان و مکان یکسان است.)

صحنهٔ بالا نشان دهندهٔ وضعیت ابتدایی روایت یعنی مشکلاتی که بین یک زوج وجود دارد و دلایل اجرای طلاق را نشان می‌دهد. در شکل دیداری حوادث به صورت کامل به نمایش در آمده‌اند.

تصویر ۱- صحنهٔ دادگاه که سیمین و نادر در مقابل قاضی نشسته‌اند.

۱- *Mimesis*

با توجه به نمونه بالا و اینکه افعال استفاده شده در این داستان همگی به زمان حال ساده می‌باشد، و در یک زمان و مکان یکسان اتفاق افتاده است. در نتیجه نمی‌توانیم بگوییم که در این فیلم عمل روایت صورت گرفته است. زیرا در یک کلام عمل روایت زمانی صورت می‌گیرد که دو زمان متفاوت و دو مکان متفاوت داشته باشیم. در این صورت زمان افعال تماماً به زمان گذشته ساده بیان خواهد شد.

اکنون زمان آن رسیده تا به سطحی که مربوط به کنشگران است داخل شویم تا بتوانیم پیرنگ روایت را پیدا کنیم. پیدا کردن پیرنگ، این امکان را به خواننده می‌دهد که عناصر داستان را در مکان‌های خاص خودش قرار دهد و نقش هر شخصیّت داستانی را بیابد. داستان «جدایی نادر از سیمین» از سه پاره یا وضعیت ابتدایی، میانی و انتهایی که «سه وضعیت اصلی هر روایت»اند، تشکیل شده است. یکی از ویژگی‌های دائمی پیرنگ، پاره‌های سه گانه آن است. در نتیجه ابتدا تلاش می‌کنیم این سه پاره را نشان دهیم و آنگاه پاره ابتدایی و انتهایی را با یکدیگر مقایسه می‌کنیم تا بتوانیم شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو پاره را مشاهده کنیم، زیرا معنا از تفاوت‌ها و تمایزها حاصل می‌شود و یکی از اصول روایت تفاوت و تمایز ابتدا و انتهای هر پیرنگ است.

۵. پیرنگ (وضعیت سه گانه فیلم)

۵-۱. پاره‌ی ابتدایی

نادر و سیمین در یکی از شعب دادگاه خانواده، در مقابل قاضی نشسته‌اند و از اتاق بغلی صدای هیاهوی مراجعین بعدی به گوش می‌رسد. نادر ساکت و در خود فرو رفته است و به قاضی خیره مانده و سیمین بی‌وقفه صحبت می‌کند.

نیروی تخریب کننده: وجود پدربزرگ یعنی پدر نادر و بیماری او که آلزایمر است و مانع از رفتن نادر به خارج از کشور می‌شود.

۵-۲. پاره‌ی میانی

تمام تلاش سیمین بر این است که نادر را متقاعد کند برای رفتن او به همراه دخترش و سیمین به خارج از کشور، ولی نادر به خاطر پدر بیمارش از این تصمیم سرباز می‌زند و سیمین خانه را ترک می‌کند.

نیروی سامان دهنده: ترمه برای بهبود دادن اوضاع خانه و منصرف کردن مادرش از رفتن، تصمیم می‌گیرد که نزد نادر، پدرش بماند اما سیمین همچنان بر تصمیم خود استوار باقی می‌ماند.

۵-۳. پاره‌ی انتهایی: خوانش برای خواننده باز است.

نکته‌ی قابل توجه در پیرنگ بالا، وضعیت انتهایی یا پاره‌ی انتهایی است. پاره‌ی انتهایی به گونه‌ای به پایان می‌رسد که خوانش را برای خواننده باز می‌گذارد. باز بودن پاره‌ی انتهایی سیالیت معنایی را در روایت القاء می‌کند. مخاطب به شکل کاملاً صریح پاسخ سیمین را مبنی بر این که آیا موافق است ترک وطن کند یا نه، دریافت نمی‌کند. ولی نشانه‌هایی در فیلم وجود دارد و نشانگر این است که سیمین تصمیم برگشت به خانه و ادامه‌ی زندگی با نادر را دارد و از تصمیم رفتن به خارج از کشور منصرف می‌شود.

زمانی که شخصیت‌های روایت با دوربین صحبت می‌کنند این معنا القاء می‌شود که آنها در حال ایفای نقش نیستند و خواننده چنین تصور می‌کند که آنچه که مشاهده می‌شود، تماماً زنده و درست و واقعی است و ریشه در تخیل ندارد و به نوعی می‌توان گفت با اجرای این فن مخاطب و فراگفته‌خوان به شخصیت‌های روایی و حس‌ها و حالت‌های متنی و بافتی کنش‌گران، کاملاً به هم نزدیک می‌شوند. در این صورت مخاطب، فراگفته‌خوان با حس‌ها، حالت‌ها و بافتی این کنش‌گران با کنش کنش‌گران کاملاً درگیر می‌شوند. بدین ترتیب مخاطب و فراگفته‌خوان می‌توانند حوادث را همانطور که اتفاق افتاده دریافت کنند مخاطب و فراگفته‌خوان در همان سطح قرار می‌گیرند و همان احساسی را دارند که شخصیت‌های روایی آن روز داشته‌اند.

اگر از نگاه نقادانه بخواهیم این فن را مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم باید بگوییم که به رغم صحبت کردن کنش‌گران با دوربین نمی‌توان گفت که آن‌ها مستقیم در حال صحبت کردن با «مخاطب» یا فراگفته‌خوان خود هستند زیرا از یک طرف «مخاطب تخیلی» به هر روایت، در سطح کاملاً جدا (از لحاظ زمان و مکان) از سطح کنش‌گران است و از طرفی دیگر، منطقاً، امکان ندارد که کنش‌گر با روایت کننده‌ی داستان در ارتباط باشد. راوی تخیلی به شرطی می‌تواند چیزی را روایت کند که آن چیز (حادثه و رخداد) برای او اتفاق افتاده باشد. در یک کلام، عمل روایت زمانی صورت می‌گیرد که دو زمان متفاوت و دو مکان متفاوت داشته باشیم در این صورت زمان تمام افعال به گذشته خواهد شد.

این دلایل به صورت خلاصه در زیر آورده شده است:

۱- سیمین به پدربزرگ که متوجه قصد رفتن او می‌شود می‌گوید که به زودی برمی‌گردد.

آقا مرتضی: سیمین کجا می‌روی.

سیمین: زود می‌آم.

سیمین: می‌رم سر کوچه و میام.

سیمین: می‌آم زود ..... بزار برم.

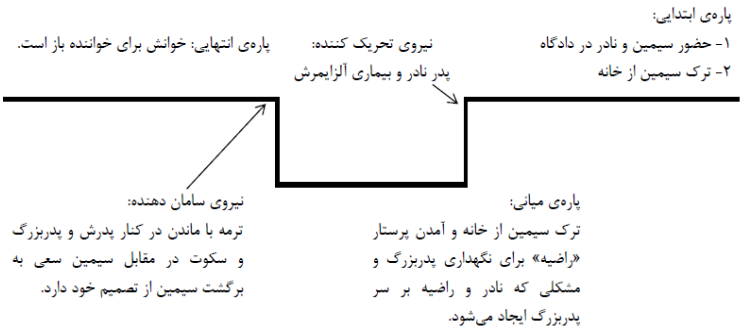
۲- هنگامی که سیمین کتابهایش را از روی میز تحریر جمع می‌کند ترمه به دهانه‌ی اتاقش آمد و به او می‌گوید
ترمه: کتاباتو برای چی می‌بری؟
سیمین: میخوامشون
ترمه: این همه کتاب برای دو هفته
سیمین: قول دادی چیزی بهش نگی
ترمه: تو هم قول دادی فقط ۲ هفته

۳- هنگامی که سیمین، پدربزرگ و ترمه درون ماشین هستند سیمین می‌گوید.
سیمین: یه کلمه بگه نکن، نرو، من طلاق نمی‌دهم .... یه کلمه ..... یه روز اومدی با من زندگی کنی الان نمی‌خوای .....
انگار نه انگار من چهارده سال با تو زندگی کردم.
سیمین: اگه می‌گفت طلاقت نمی‌دم، دعوا می‌کرد، اذیتم می‌کرد، بهونه می‌آورد اینقدر دلم نمی‌سوخت

۴- ترمه و سیمین درون اتاق همدیگه را از سر دلتنگی بغل می‌کنند.
ترمه: می‌مونی؟
سیمین: بذار صحبتامونو بکنیم.

۵- هنگامی که نادر و سیمین در آشپزخانه بر سر دادن دیه بحث می‌کنند.
سیمین: این بچه الان تو سن بلوغه، داره زجر می‌کشه تو این موقعیت ...
نادر: زجر می‌کشید نمی‌موند.
سیمین: تو فکر می‌کنی برا چی پیش تو مونده؟ تورو انتخاب کرده؟ این مونده پیش تو که ما از هم جدا نشیم، می‌دونه من بدون اون جدا نمی‌شم و جایی نمی‌رم، داره زجر می‌کشه به رو خودش نمی‌آره.
با ماندن ترمه نزد نادر و سکوتش در مقابل مادر و حضور او در اتاق قاضی و تصمیم نگرفتنش برای ماندن پیش پدر یا مادرش وضعیت بهم ریخته‌ی اولیه سامان پیدا می‌کند و فیلم در همین جا به انتها می‌رسد.

هدف از مقایسه در وضعیت ابتدایی و انتهایی، یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌های این فیلم است. شباهت‌ها را نشان خواهیم داد و آنگاه تفاوت‌ها ارائه خواهد شد. تمایزها نشان می‌دهند که تغییری در روند روایی حاصل شده است که همین تغییر معنا و رخداد جدید را تولید می‌کند.



نمودار ۲- پی‌رنگ‌های سه گانه داستان

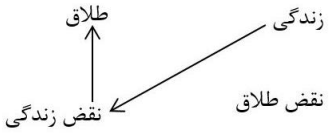
در این قسمت بر آنیم که چرایی و چگونگی «باور کردن» و «باوراندن» را در گفتمان بین کنشگران از یک سو و گفته خوان و گفته‌پرداز از سویی دیگر از طریق مربع حقیقت‌نمایی در این فیلمنامه بررسی نموده؛ اما قبل از به تصویر کشیدن و نمایش چرایی و چگونگی این مسأله باید بدانیم که مربع حقیقت نمایی ترکیبی از ارزش‌ها «بود» و «نمود» و شکل‌های منفی آن یعنی «نه – بود» و «نه – نمود» است. در واقع مدلیته‌های حقیقت‌سنجی، با ترکیبات «بود» و «نمود» و شکل‌های سَلبی یا منفی این دو یعنی «نه – بود» و «نه – نمود» وضعیت‌های اصلی زیر را تولید می‌کنند:

- وضعیت واقعیت (زمانی که «بود» و «نمود» با یکدیگر برخورد می‌کنند.)

- وضعیت رمز و راز پنهان کاری (زمانی که «بود» یا «به – نمود» تلاقی می‌کند.)
- وضعیت دورغ و توهم (زمانی که «نمود» و «نه – بود» با یکدیگر همراه هستند)
- وضعیت عدم که نوعی بی‌ربطی، ناهماهنگی و نابه‌جایی در گفتمان مورد نظر ایجاد می‌کند (زمانی که «نه – نمود» و «نه – بود» با یکدیگر برخورد دارند.)

در پاره ابتدایی روایت، سیمین قصد دارد زندگی خود را تمام کند و طلاق بگیرد. سیمین معلم زبان است و به دلیل اینکه نمی‌خواهد فرزندش در این شرایط جامعه رشد کند و صلاح بر این می‌داند که فرزندش در محیطی امن، بزرگ شود، اقدام به مهاجرت کرده؛ اما همسرش نادر به دلیل تعلقاتی که به کشورش دارد و همچنین پدر بیمارش که دچار بیماری آلزایمر است و نیاز به مراقبت دارد، از رفتن سر بار می‌زند و با همراه نشدنش با سیمین، مخالفت خود را ابراز می‌کند. در نتیجه سیمین برای گرفتن حضانت فرزندش و طلاق از نادر به دادگاه مراجعه می‌کند. یعنی در واقع به زندگی خانوادگی «نه» می‌گوید و آن را نقض می‌کند. پس فرایندی داریم از «زندگی» به سوی «طلاق».

در نتیجه مربع معناشناسی زیر را برای نشان دادن فرآیند حرکت سیمین می‌توان ترسیم کرد.



نمودار ۳: مربع معناشناسی داستان

به همین ترتیب می‌توان تمام وقایعی را که سیمین یکی پس از دیگری پشت سر می‌گذارد را به نقض زندگی شبیه کرد، تا این که در اول فیلم وی در دادگاه به سر می‌برد.

برای اثبات این مربع، اشاره به نشانه‌های درون متنی قابل توجه است. در ابتدای فیلم سیمین در دادگاه مقابل قاضی نشسته و دلایل خود را از طلاق به قاضی بیان می‌کند. همچنین در سکانسی دیگر از فیلم، چمدان‌هایش را به قصد ترک خانه می‌پیچد و خانه را ترک می‌کند و به خانه پدرش باز می‌گردد. روند داستان از تحولی حکایت دارد که فاعل قهرمان (سیمین)، از زندگی به سوی طلاق سوق می‌دهد. نقض زندگی از همان زمانی آغاز می‌شود که سیمین برای مهاجرت کردن و گرفتن حضانت دخترش به دادگاه مراجعه می‌کند. حرکت سیمین در ابتدا حرکتی است که به نوعی به زندگی «نه» می‌گوید و با مخالفت نادر و نقض آن شرایط از طرف نادر، شرایط طلاق سیمین را فراهم می‌کند، او می‌داند که شرایط جامعه به نفع او رأی نمی‌دهد و این وضعیت نمی‌تواند او را برای رسیدن به هدفش «حضانت فرزندش» هدایت کند. وقایع دیگری که سیمین را به نقض زندگی می‌کشاند و اطمینان او از قبول نکردن نادر برای امر مهاجرت به دلیل وجود پدر بیمارش، می‌خواهد تغییر وضعیت دهد و به زندگی «نه» می‌گوید و دادخواست طلاق می‌دهد.

۵- نتیجه‌گیری

پیرنگ یا طرح داستان، حوادث را در داستان چنان تنظیم و ترکیب می‌کند که در نظر بیننده منطقی جلوه می‌نماید. از این نظر، پیرنگ تنها ترتیب حوادث نیست، بلکه مجموعهٔ سازمان یافته وقایع است. الگوی کنش‌گر ما با هدف نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها در روایت مطرح شده و مفهوم حوزه‌های پیوند دهندهٔ کنش و شخصیّت به شخصیّت‌شناسی کمک شایانی کرده است. همهٔ معناها تحت سیطرهٔ یک ایدئولوژی پنهان صورت گرفته است.

منابع

۱. استراتن، پل،۱۳۹۰، "آشنایی با فوکو"، ترجمه پویا اسمایی، تهران: مرکز.
۲. آقا گل زاده، فردوس،۱۳۹۰، "مجموعه مقالات تحلیل گفتمان"، تهران: اهورا.
۳. خایفی، عباس،۱۳۹۱، "بررسی سه قطره خون بر مبنای نظریه قدرت میشل فوکو"، مجموعه بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال چهارم، شماره اول.
۴. شعیری، حمیدرضا، ۱۳۸۹، "تجزیه تحلیل نشانه–معنا شناختی گفتمان". تهران:سمت.
۵. عباسی، علی،۱۳۹۵، "نشانه–معناشناسی روایی مکتب پاریس"، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۶. غلامعلی، اسدالله،۱۳۹۶، "فرهادی و سینمای پرسش"، تهران: نشر ورا.
۷. فرهادی، اصغر،۱۳۹۳، "هفت فیلمنامه"، تهران:چشمه.
۸. نبی‌زاده، آزاده، ۱۳۹۸،"تحلیل معنایی و گفتمانی همراه با کارکرد روایی ـ معناشناختی، متن فیلمنامه در آثار سینمایی (مورد کاوی: فیلم‌های، "جدایی نادر از سیمین" و "چهارشنبه‌سوری" از اصغر فرهادی)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، با راهنمایی آقای دکتر علی عباسی.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

ریخت‌شناسی ابریق‌های شیشه‌ای ایران در قرون سوم و چهارم هجری قمری

معصومه زمانی سعدآبادی [۱]، فرنوش شمیلی [۲*]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۳۰
کد مقاله: ۴۲۱۲۳

چکـیده

با فرارسیدن اسلام، شیشه‌گران ایران در قرن‌های ۳ و ۴ ه.ق دست‌آفریده‌های ارزنده‌ای خلق کرده‌اند که در گذر زمان بخشی از آن‌ها بر جای مانده است. هدف این پژوهش مطالعه ابریق‌های شیشه‌ای ایران با تمرکز بر ساختار کلی اجزا، فرم، نقوش و تزیینات تحت عنوان ریخت‌شناسی است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش که ابریق‌های شیشه‌ای ایران در قرون ۴-۳ ه.ق دارای چه ویژگی‌های بصری هستند؟ انجام گرفته است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و نمونه های مورد نظر به شیوه کیفی و با رویکرد ریخت‌شناسانه مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که ابریق‌های شیشه‌ای از عناصر ثابت مخزن، دهانه و دسته تشکیل شده‌اند. زائده روی دسته، گردن، پایه، تزیینات و نقوش از اجزای متغیر این ابریق‌ها است. مخزن ابریق‌های شیشه‌ای با فرم‌های اشکی، شلجمی، گوشتکوبی، استوانه‌ای و تلفیقی از آن‌ها با دهانه‌های تنگ، استوانه‌ای و گشاد ساخته شده‌اند. دسته از دهانه این ظروف به ابتدا، میانه یا انتهای مخزن متصل شده است. زائده بر روی دسته اغلب ابریق‌های شیشه‌ای برجسته بوده و پایه مسطحی در کف تمام ابریق‌های شلجمی و بعضی از ابریق‌های اشکی توسط شیشه‌گر در نظر گرفته شده است. تزیینات ابریق‌های شیشه‌ای ایران در دو دسته انتزاعی محض و شمایلی-انتزاعی قابل پیگیری است.

واژگـان کلـیدی: ریخت‌شناسی، شیشه‌گری ایران، ابریق‌های شیشه‌ای، فرم، تزیینات.

۱- دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
۲- استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول) *f.shamili@tabriziau.ac.ir*

۱- مقدمه

شیشه‌گری یکی از ارزنده‌ترین هنرها در طول تاریخ ایران است که از پیشینه‌ای طولانی برخوردار می‌باشد. در دوران اسلامی و پس از گذشت حدود سه قرن از استیلای اسلام در ایران، هنر شیشه‌گری که در ابتدای ورود اسلام دوره‌ای از رکود را سپری کرده بود، دچار تحولاتی شد. این تغییر و تحول در ساخت آثار شیشه‌ای متنوع با تزیینات گوناگون تجلی یافته است. از قرون سوم و چهارم هجری قمری ایران آثار شیشه‌ای ارزشمندی به یادگار مانده که از آن جمله می‌توان به ابریق‌های شیشه‌ای اشاره داشت. در این مقاله با هدف شناخت و مطالعه ریخت‌شناسانه ابریق‌های شیشه‌ای ایران ۲۴ نمونه از این آثار بر جای مانده از قرون ۴-۳ ه.ق با توجه به مؤلفه‌های ساختار کلی اجزا، فرم، ریخت و تزیینات مورد بررسی قرار می‌گیرند تا با تکیه بر منابع و آثار مزبور تا حد امکان تصویری دقیق و علمی از ابریق‌های شیشه‌ای ایران به منظور پیشبرد دانش هنر شیشه‌گری ایران ارائه دهد. این پژوهش روشمند بوده و ابریق‌های شیشه‌ای را بر اساس مبحث ریخت‌شناسی اعم از شناسایی و تعیین عناصر ثابت و متغیر هر اثر مورد مطالعه قرار می‌دهد. بنابراین سوال اصلی مطرح شده در پژوهش حاضر این است که ابریق‌های شیشه‌ای قرن‌های ۴-۳ ه.ق ایران به لحاظ ریخت‌شناسانه دارای چه ویژگی‌های بصری بوده و از کدام عناصر ثابت و متغیر تشکیل یافته‌اند؟

این بازه زمانی از این‌رو انتخاب شده است که صنعت شیشه‌گری در اوایل دوران اسلامی بر خلاف دیگر صنایع مورد توجه واقع نشد و بعد از گذشت قرون نخستین اسلام دوباره احیا گشته است. از قرن ۳ ه.ق به بعد هنرمندان شیشه‌گر با بهره‌مندی از تجربیات شیشه‌گران پیشین و حمایت حاکمان آثار بی‌نظیری خلق کرده‌اند. در پژوهش حاضر ابریق‌های شیشه‌ای به روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد ریخت‌شناسانه مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. اطلاعات و داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و از منابع معتبر گردآوری شده‌اند. با توجه به پیشینه پربار هنر شیشه‌گری، مطالعات در این حوزه کم‌تر مورد توجه واقع شده و تحقیق جامع و مستقلی در خصوص ابریق‌های شیشه‌ای ایران صورت نگرفته است، همین مسئله اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر را می‌نمایاند.

۲- ریخت‌شناسی

رویکرد و پشتوانه نظری پژوهش حاضر "ریخت‌شناسی"، دانشی در حوزه مطالعات ادبی است که هم اکنون در سایر عرصه‌ها از جمله در مطالعات هنری کاربرد دارد. اصطلاح ریخت‌شناسی یا مرفولوژی[۱] نخستین بار با ولادیمیر پراپ[۲] -محقق و مردم شناس روس- مطرح شد. وی این اصطلاح را از دانش زیست شناسی وام گرفته و معتقد است؛"ریخت‌شناسی یعنی بررسی و شناخت اجزای تشکیل دهنده گیاه و ارتباط آن‌ها با یکدیگر و با کل گیاه" (پراپ، ۱۳۶۸: ۷). وی پژوهش در اشکال ظاهری موجودات (اعم از زنده و غیر زنده) را وظیفه ریخت‌شناسی می‌داند. ریخت‌شناسی به لحاظ واژگانی به معنای بررسی و شناخت ریخت‌ها (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۷) و مطالعه صورت‌ها است. یعنی مطالعه اجزای تشکیل دهنده یک شی و روابطشان با یکدیگر و با کل ساختار آن شی (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۳۲). پس می‌توان گفت ریخت‌شناسی ارتباط تنگاتنگی با ساختار و شکل دارد، از این‌رو برای درک و مطالعه یک اثر باید اجزا و عناصر آن را بررسی کرد (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۰-۹). به بیان دیگر تحقیق در ساختارهای آثار هنری، شناخت اشکال و گونه‌های آن و هر نوع تقسیم‌بندی که بتواند آثار را بر اساس مشخصه‌هایی متمایز کند از مقوله ریخت‌شناسی است (سرامی، ۱۳۶۸: ۴) و موارد مورد مطالعه آن همان اجزای سازنده اثر و روابط آن‌ها با هم و با کل ساختار است که با کشف و احاطه بر آثار هنری میسر می‌شود. مبنای این کشف ذهنیت تحلیل‌گر و عینیت آثار هنری است. یعنی تحلیل‌گر با استفاده از مخیله خود الگویی به دست می‌دهد که بتواند در مورد تمام آثار آزمون‌پذیر باشد (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۳۴). همان‌طور که ذکر شد ریخت‌شناسی به عنوان یکی از روش‌های تبیین هنری رویکردی است که در اغلب موارد عناصر تشکیل دهنده اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد. به عبارتی دیگر ریخت‌شناسی در شناخت و تعیین عناصر ثابت و متغیر اثر کارآمد است. عناصر ثابت عناصری هستند که پیوسته در اثر وجود دارند و تغییر نمی‌کنند اما عناصر متغیر به صورت‌های مختلف در آثار ظاهر شده و سبب تنوع آثار می‌شوند (پارسا و صلواتی، ۱۳۸۹: ۵۶).

در ادبیات کلاسیک فارسی ریخت‌شناسی را برابر نهاده هیأت شناسی دانسته‌اند. چنان‌که ناصر خسرو در جامع الحکمتین آورده است:"هیأت آن است که اشخاص بدان از یکدیگر جدا هستند. خاصه اندر مردم، با آنکه به صورت همه یکی‌اند... به هیأت‌های مختلف که یافته‌اند، از یکدیگر جدایند" (ناصر خسرو، ۱۳۶۲: ۸۲-۸۱). در حقیقت اندیشه اصلی مبحث ریخت‌شناسی بر این اساس مبتنی است که کثرت و تکرار بیش از اندازه جزئیات (اعم از اثر ادبی و هنری) قابل تقلیل به طرح واحد است. طرحی که عناصر آن همیشه ثابت بوده و همواره با نظم خاصی قابل رؤیت هستند. به بیان دیگر آثار با وجود فراوانی قابلیت تقسیم، دسته‌بندی و گنجانیدن در قالب مشخص دارند. شایان ذکر است هدف ریخت‌شناسی صرفاً مشخص کردن شکل و فرم آثار نیست بلکه بسط آن به شناخت و طبقه‌بندی آثار، تعیین عناصر ثابت و متغیر هر اثر و در بعد گسترده‌تر استخراج الگوی ریخت‌شناسانه آثار به روش علمی از طریق بررسی اجزای هر اثر است. لذا به مدد این رویکرد می‌توان به تصویری کلی از ریخت آثار دست یافت و بدین ترتیب آن‌ها را مورد بررسی و تدقیق قرار داد.

۳- مروری بر هنر شیشه‌گری ایران در دوران اسلامی

ایران –وارث فرهنگ ساسانی– در عصر اسلامی به پادشاهی‌های جداگانه تقسیم شده بود و گروهی از سلسله‌های مستقل بر آن فرمان می‌راندند. سامانیان، غزنویان، سلجوقیان، مغول و ... هر کدام در طی سال‌های مختلف بر ایران حکومت کردند و حاکمان آن به نحوی در شکوفایی و ارتقا هنرها از جمله شیشه‌گری تأثیرگذار بوده‌اند. شیشه‌گری ایران در دوران اسلامی ضمن حفظ و تداوم تکنیک‌های ساخت و تزئین شیشه دوره ساسانی، تکامل و رونق یافت به طوری‌که این هنر و صنعت یکی از هنرهای باشکوه ایران در طول تاریخ اسلام است.

هنر شیشه‌گری در ایران پس از رکود کوتاهی در سال ۱۲۸ ه.ق با روی کار آمدن عباسیان دوباره رواج یافت (عطارزاده، ۱۳۹۶: ۲۰۳). در قرون نخستین اسلام سلسله‌های ایرانی به خصوص آل‌بویه در شکل‌گیری هنر اسلامی سهم بسزایی داشته است. با گذشت حدود سه قرن از استیلای مسلمانان بر ایران، هنر شیشه‌گری مورد توجه واقع شد و به لحاظ ریخت، فرم و تزئینات تغییراتی کرد چرا که در قرن‌های ۳ و ۴ ه.ق ایران تجدید حیات علمی، فرهنگی و هنری یافته و زیر لوای سامانیان –از بزرگ‌ترین سلسله‌های مستقل ایران پس از اسلام– از آسایش مادی و معنوی برخوردار گشت. در ادوار تاریخ ایران هر زمان که هنرمندان از آسایش و آرامش برخوردار بودند آثار باارزشی به یادگار گذاشته‌اند.

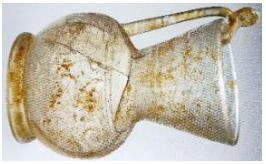
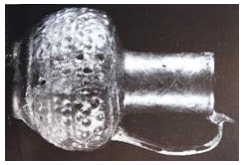
در قرن سوم و چهارم هجری قمری ایران تجدید حیات علمی، ادبی و صنعتی دوباره پیدا کرد. یکی از خدمات مهم شاهان سامانی توجه به هنر و ادبیات بوده به طوری که می‌توان گفت دوره آن‌ها نهضتی برای هنر ملی ایران به شمار می‌رود (علام، ۱۳۸۶: ۷۸). این توجه به هنرمندان و صنعت‌گران باعث شد شیشه‌گری که از دوران قبل وجود داشت سریعاً طریق کمال پیش گیرد (نصری اشرفی، ۱۳۸۸: ۴۲۶). آثار به دست آمده از حفاری‌های نیشابور و سمرقند نشان دهنده دو مرکز بزرگ ساخت شیشه در عصر سامانیان بوده است (عطارزاده، ۱۳۹۶: ۲۰۴). در گذشته چنین تصور می‌شد که اشیای شیشه‌ای دوران اسلامی فقط در مصر، سوریه و بین‌النهرین ساخته شده‌اند اما در سال‌های اخیر، آثار شیشه‌ای متعددی مختص دوران اسلامی در ایران کشف شده است (فوکایی، ۱۳۷۱: ۹۷). در کاوش‌های باستان‌شناسی سال‌های اخیر نیشابور، ری، تورنگ‌تپه در گرگان، تپه میل ورامین، هرمزگان، ساوه، دقیانوس در کرمان، شهر حریره کیش و... تعدادی از ظروف شیشه‌ای مربوط به قرن‌های ۳ و ۴ ه.ق به دست آمد. همچنین بندر سیراف –یکی از مراکز مهم بازرگانی دریای خلیج فارس– در این سال‌های اخیر کاوش شد و آثاری از کوره‌های شیشه‌گری و قطعات شیشه‌ای مربوط به این دوره به دست آمد که اشاره‌ای به وجود کارگاه شیشه‌گری در این بندر دارد (پوپ، ۱۵/۱۳۹۰: ۱۴۷–۱۴۱). صفاریان (۲۶۱–۳۷۹ ه.ق / ۸۷۵–۹۸۹ م)، آل زیار (۳۱۶–۴۳۳ ه.ق / ۹۱۸–۱۰۴۱ م)، آل بویه (۳۳۴–۴۴۷ ه.ق / ۹۳۲–۱۰۵۵ م) از دیگر حکومت‌های قرن‌های نامبرده است که امرای آن همچون سامانیان به علوم و هنر توجه داشتند (مونس، ۱۳۸۵: ۳۶).

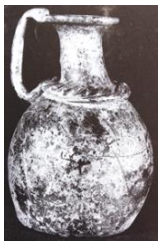
با ورود سلجوقیان به ایران در قرن ۵ ه.ق هنر شیشه‌گری همچنان مورد توجه بوده و صنعت‌گران آن به شیوه‌های جدید در ساخت و تزیین شیشه روی آوردند و استفاده از قالب‌های گوناگون نقوش برجسته و کنده‌کاری در شیشه را که از قرن‌های قبل مورد استفاده شیشه‌گران بود، رواج دادند (بازورث، ۱۳۸۰: ۱۵۸). کشمکش‌های سیاسی در اواخر دوران سلجوقی منجر به فرمانروایی خوارزمشاهیان بر ایران گردید اما در فرصت کوتاهی حکومت ایشان، تحول و تنوعی در هنرها از جمله شیشه‌گری را نمی‌توان انتظار داشت. زیرا طولی نکشید که یورش مغولان چنان آشوب و ویرانی به بار آورد که صنایع و هنرها به دست فراموشی سپرده شدند. کمبود آثار شیشه‌ای از این دوران حاکی از آن است که این صنعت شکوه دوران قبل را باز نیافت (پوپ، ۱۵/۱۳۹۰: ۱۴۸). این رکود تا به روی کارآمدن صفویان تا زمان سلطنت شاه عباس ادامه داشته است (بامبرو، ۱۳۹۴: ۱۰۹).

۴- ابریق‌های شیشه‌ای

ابریق –آبریز (دهخدا، ۱۰/۱۳۷۷: ۳۱۲)– برای نگهداری مایعات همچون آب، شراب و همچنین برای طهارت به کار می‌رفته است. ابریق‌ها در فرم‌های گوناگون شناسایی شده‌اند که به نظر می‌رسد بنابر کاربردشان انواع متفاوتی داشته یا در هر کارگاه شیشه‌گری به گونه‌ای خاص ساخته شده‌اند. با مطالعه و بررسی کتب تخصصی در حوزه هنر شیشه‌گری ۲۴ اثر ابریق شیشه‌ای متعلق به ایران در قرون ۴–۳ ه.ق شناسایی گردید که تصاویر مربوط بدان‌ها در جدول ۱ گردآوری شده است. ابریق‌های شیشه‌ای ایران در قرن‌های ۴–۳ ه.ق اغلب بی‌رنگ بوده و با میانگین ارتفاع ۱۵ سانتیمتر ساخته شده‌اند.

جدول ۱. ابریق‌های شیشه‌ای ایران در قرون ۳ و ۴ ه.ق (منبع: نگارندگان)

منبع	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۷۵)	منبع	(Carboni, 2001: 157)	منبع	(Whitehouse, 2010: 73)	منبع	(Carboni & Whitehouse, 2001: 192)	منبع	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۹۸)
تصویر ۴		تصویر ۸		تصویر ۱۲		تصویر ۱۶		تصویر ۲۰	
منبع	(Ricke, 2002: 42)	منبع	(Tait, 1991: 117)	منبع	(گلداشتاین، ۱۰/۱۳۸۷: ۱۱۵)	منبع	(Whitehouse, 2010: 297)	منبع	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۹۷)
تصویر ۳		تصویر ۷		تصویر ۱۱		تصویر ۱۵		تصویر ۱۹	
منبع	(Ricke, 2002: 42)	منبع	(Tait, 1991: 117)	منبع	(Ricke, 2002: 42)	منبع	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۹۶)	منبع	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۹۴)
تصویر ۲		تصویر ۶		تصویر ۱۰		تصویر ۱۴		تصویر ۱۸	
منبع	(Ricke, 2002: 42)	منبع	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۸۴)	منبع	(Whitehouse, 2010: 74)	منبع	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۱۱۰)	منبع	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۹۳)
تصویر ۱		تصویر ۵		تصویر ۹		تصویر ۱۳		تصویر ۱۷	

تصویر ۲۱	منبع	تصویر ۲۲	منبع	تصویر ۲۳	منبع	تصویر ۲۴	منبع
	(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۹۹)		(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۱۰۵)		(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۱۰۷)		(Carboni, 2001: 218)

۴-۱ ریخت‌شناسی ابریق‌های شیشه‌ای

بر اساس رویکرد نظری پژوهش حاضر در این بخش به مطالعه اجزای تشکیل‌دهنده ابریق‌های پرداخته می‌شود. ابریق‌های شیشه‌ای از سویی شامل برجسته‌ترین و ارزشمندترین نمونه‌های موجود و از سویی دیگر مشتمل بر نمونه‌هایی است که جهت رفع حوائج زندگی روزمره ساخته شده‌اند. بررسی ریخت‌شناسانه علاوه بر مشخص کردن فرم و طبقه‌بندی اثر، در شناخت و تعیین عناصر ثابت و متغیر آثار کارآمد بوده و مستلزم مطالعه ژرف‌نگرانه از طریق بررسی این اجزا و عناصر است.

پس از مطالعه ریخت‌شناسانه ابریق‌های شیشه‌ای می‌توان اذعان کرد مخزن، دسته و دهانه جزو عناصر ثابت و گردن، زائده روی دسته، پایه، تزیینات و نقوش جزو عناصر متغیر این آثار می‌باشند. مخزن ابریق‌های شیشه‌ای ایران متشکل از فرم‌های اشکی، شلجمی، گوشتکوبی، استوانه‌ای و تلفیقی از فرم‌های مزبور است که بنابر ریخت ظاهری آن‌ها نامگذاری شده‌اند. ابریق‌های مخزن اشکی از پهنایی عریض‌تر در قسمت پایین بدنه نسبت به قسمت بالای آن برخوردار بوده و برعکس این مطلب در مورد مخزن گوشتکوبی شکل صدق می‌کند. به عبارتی دیگر قسمت شانه مخزن ابریق‌های گوشتکوبی پهن‌تر از قسمت پایین آن است. در میان ابریق‌های شیشه‌ای، فرم مخزن ابریق شماره ۱۱ –در جدول بالا– در میان آثار شیشه‌ای دوران اسلامی نامعمول است و احتمالاً به فرم آبریزهای یونانی و رومی –آسکوس[1]– شباهت دارد و از طرفی یادآور مشک‌های آب از جنس چرم است.

دهانه ابریق‌های مورد مطالعه در سه دسته تگ و باریک، متوسط یا استوانه‌ای و گشاد مشاهده می‌شود. ابریق‌های مخزن اشکی در دو حالت دارای گردن و فاقد آن ساخته شده‌اند (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. ابریق مخزن اشکی دارای گردن
(منبع: نگارندگان)

تصویر ۲. ابریق مخزن اشکی فاقد گردن
(منبع: نگارندگان)

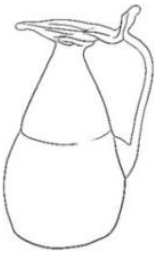
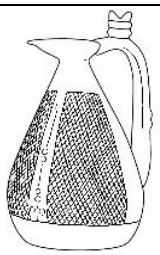
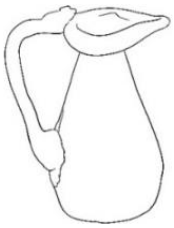
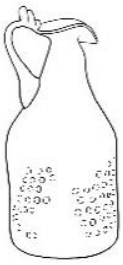
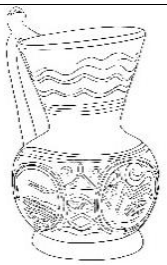
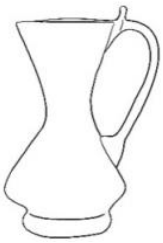
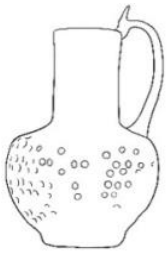
در اکثر ابریق‌های مخزن اشکی، با باریک شدن مخزن از میانه بدنه به طرف دهانه، نیازی به اعمال گردن از سوی هنرمند شیشه‌گر وجود نداشته لذا در انتهای مخزن، دهانه بادامی شکل –که برای ایجاد لبه مخصوص ریختن مایعات به سمت جلو کشیده شده– در نظر گرفته شده است.ابریق‌های دهانه متوسط دارای گردن استوانه‌ای شکل بوده و در ابریق‌های دهان گشاد فرم گردن شیپوری است. تمام ابریق‌های مورد مطالعه از جزء ثابت دسته برخوردار می‌باشند که با فرم منحنی‌وار از دهانه به ابتدا، میانه و انتهای مخزن متصل شده است. همچنین قسمت بالای دسته برای قرار گرفتن انگشت دست به هنگام ریختن مایعات با ابزار پرداخت شده است که در اغلب موارد با ارتفاع زیاد نسبت به دیگر زائده‌هایی که به صورت برجسته مشاهده می‌شوند، با خمیر شیشه اعمال شده است. این مورد در ۲۲ مورد از ابریق‌های مزبور مشاهده شد و ۲ نمونه فاقد عنصر متغیر زائده روی دسته می‌باشند.

در ساخت ابریق‌های شیشه‌ای پایه ساده و مسطحی در ۱۱ نمونه، توسط هنرمند شیشه‌گر در نظر گرفته شده است. شایان ذکر است تمام ابریق‌های شلجمی از پایه ساده‌ای جهت ایستایی بهتر و برخی از ابریق‌های مخزن اشکی نیز از این عنصر متغیر برخوردار می‌باشند.

1. Askos

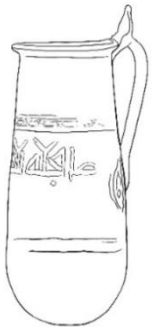
ابریق‌های دهانه تنگ و باریک با تعداد ۱۱، ابریق‌های دهانه متوسط با ۶ و ابریق‌های دهانه گشاد با ۷ عدد مجموعاً ۲۴ عدد از ابریق‌های قرون ۴-۳ ه.ق را به خود اختصاص داده‌اند. جدول ۲ که بر اساس ترتیب تصاویر در جدول ۱ ترسیم شده در بردارنده طرح خطی هر یک از ابریق‌های شیشه‌ای به منظور تسهیل در شناسایی و دریافت تنوع ریخت آثار مزبور است.

جدول ۲. طرح خطی ابریق‌های شیشه‌ایران در قرون ۳ و ۴ ه.ق (منبع: نگارندگان)

تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴	تصویر ۵
				
تصویر ۶	**تصویر ۷**	**تصویر ۸**	**تصویر ۹**	**تصویر ۱۰**
				
تصویر ۱۱	**تصویر ۱۲**	**تصویر ۱۳**	**تصویر ۱۴**	**تصویر ۱۵**
				
تصویر ۱۶	**تصویر ۱۷**	**تصویر ۱۸**	**تصویر ۱۹**	**تصویر ۲۰**
				
تصویر ۲۱	**تصویر ۲۲**	**تصویر ۲۳**	**تصویر ۲۴**	

به نظر می‌رسد شیشه‌گران به دلیل توجه بیشتر به استفاده کاربردی، ابریق‌های شیشه‌ای را برای رفع احتیاجات روزمره ساخته‌اند چرا که یک سوم از ابریق‌های شیشه‌ای مزبور فاقد تزیینات می‌باشند. تزیینات باقی ابریق‌های شیشه‌ای مورد مطالعه در دو دسته انتزاعی محض و شمایلی–انتزاعی قابل بررسی است. تزیینات انتزاعی محض نقوش هندسی، غیر هندسی و نوشتاری و تزیینات شمایلی–انتزاعی نقوش گیاهی و جانوری را دربر می‌گیرد. نقوش هندسی از جمله تزیینات پرکاربرد روی این آثار شیشه‌ای است که در نظر هنرمند شیشه‌گر مقبولیت داشته است. این نقوش هندسی اغلب شامل نقش دایره یا دایره‌های متحدالمرکز، خطوط افقی و عمودی، نقش لانه زنبوری و ... است. نقوش غیر هندسی نیز در پرتو سایر نقوش و در کنار دیگر تزیینات هندسی، نوشتاری، جانوری و ... به عنوان نقوش پرکننده بر روی بدنه ابریق‌های شیشه‌ای نقش بسته است. تعداد انگشت‌شماری از آثار مزبور با تزیینات شمایلی–انتزاعی جانوری وگیاهی آراسته شده‌اند به طوری که نقوش گیاهی به تنهایی روی بدنه این ابریق‌ها رؤیت نمی‌شود بلکه در طراحی اجزای بدن جانورانی همچون پرنده و بز کوهی مورد استفاده قرار گرفته است (تصویر ۳). یک نمونه از ابریق‌ها با خط نوشته کوفی و حاوی مضمون دعای خیر و برکت "عافیه شافیه" برای صاحب ظرف تزیین گشته است. این نقش از سویی بدنه ابریق شیشه‌ای را آراسته و از سویی دیگر در بر دارنده دعای سلامتی برای صاحب ظرف است (تصویر ۴).

تصویر ۳. نقوش جانوری (منبع: نگارندگان)



تصویر ۴. نقوش نوشتاری(منبع: نگارندگان)

به منظور ارائه یک کلیت جامع از ریخت ابریق‌های شیشه‌ای قرون ۴-۳ ه.ق عناصر ثابت و متغیر آن‌ها در قالب جداول ۳ و ۴ بررسی شده است.

جدول ۳. ریخت‌شناسی مخزن و دهانه ابریق‌های شیشه‌ای (منبع: نگارندگان)

شماره تصویر		۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
مخزن	اشکی	*	*	*			*	*	*	*			
	شلجمی				*	*					*		
	گوشتکوبی												*
	استوانه‌ای												
	تلفیقی											*	
دهانه	تنگ	*	*	*			*	*	*	*			
	متوسط				*							*	
	گشاد					*					*		*
شماره تصویر		**۱۳**	**۱۴**	**۱۵**	**۱۶**	**۱۷**	**۱۸**	**۱۹**	**۲۰**	**۲۱**	**۲۲**	**۲۳**	**۲۴**
مخزن	اشکی		*	*									*
	شلجمی				*	*	*		*				
	گوشتکوبی									*			
	استوانه‌ای	*										*	
	تلفیقی							*			*		
دهانه	تنگ	*	*	*									*
	متوسط								*	*	*	*	
	گشاد				*	*	*	*					

جدول ۴. ریخت‌شناسی عناصر متغیر ابریق‌های شیشه‌ای (منبع: نگارندگان)

شماره تصویر	محل اتصال دسته به مخزن			زائده روی دسته		پایه		گردن		تزیینات انتزاعی محض			تزیینات شمایلی انتزاعی		فاقد تزیینات
	ابتدا	میانه	انتها	دارد	ندارد	دارد	ندارد	دارد	ندارد	هندسی	غیرهندسی	نوشتاری	جانوری	گیاهی	
۱		*		*			*		*						*
۲	*			*			*	*							*
۳	*			*			*		*						*
۴	*			*		*		*							*
۵		*			*	*		*		*					
۶		*		*		*				*	*				
۷		*		*					*	*	*				
۸		*		*					*						
۹			*	*					*	*					
۱۰		*		*		*		*		*					
۱۱		*		*					*	*		*			
۱۲		*		*				*		*					
۱۳	*			*				*		*					
۱۴	*			*				*							*
۱۵		*		*		*			*				*	*	
۱۶		*		*		*		*		*	*				
۱۷		*		*		*		*		*					
۱۸		*		*		*		*		*	*				
۱۹		*		*		*		*							*
۲۰	*			*		*		*		*					
۲۱		*		*			*	*		*					
۲۲	*				*		*	*							*
۲۳	*			*			*	*							*
۲۴		*		*		*			*	*					

۵- نتیجه‌گیری

شیشه‌گری –از جمله هنرهای دستی سرزمین ایران– در طول دوران اسلامی وارد مرحله نوینی شده است. در دو قرن اول بعد از استیلای اسلام در ایران، هنر شیشه‌گری دوره‌ای از رکود را سپری کرده و آثار باقی‌مانده از آن عصر کم و اغلب ساده دمیده شده‌اند. در قرن‌های بعدی که می‌توان آن را از مهم‌ترین عصرهای شیشه‌گری دوران اسلامی به شمار آورد آثار متنوع با تزیینات گوناگون ساخته شده است. در این مقاله تلاش شد تا ابریق‌های شیشه‌ای ایران در قرن‌های ۴-۳ ه.ق از منظر ریخت‌شناسانه بررسی شوند که از سویی بخشی از آثار شیشه‌ای دوران اسلامی ایران شناسایی شده و از سویی دیگر ویژگی‌های بصری این آثار به منظور ارتقاء دانش هنر شیشه‌گری ایران که کم‌تر مورد پژوهش واقع شده است، تبیین شوند. هنر شیشه‌گری ایران در قرن‌های ۳ و ۴ ه.ق احیا شده و در این تجدید حیات آثار ارزنده‌ای همچون ابریق‌های شیشه‌ای با مهارت و ابتکار هنرمندان شیشه‌گر به روش دمیده در قالب و دمیده آزاد ساخته شده‌اند. ابریق‌های شیشه‌ای بر جای مانده از سرزمین ایران که با فعالیت هنرمندان شیشه‌گر در ساخت و تزئین تجلی کرده بر اهمیت این هنر و صنعت تأکید دارد.

با مطالعه ریخت‌شناسانه ۲۴ مورد از ابریق‌های شیشه‌ای ایران در خلال قرن‌های ۳ و ۴ ه.ق آشکار گردید؛ ابریق‌های شیشه‌ای از عناصر ثابت مخزن، دسته و دهانه ساخته شده‌اند و گردن، زائده روی دسته، پایه، تزیینات و نقوش از جمله عناصر متغیر آثار مذکور است. فرم مخزن ابریق‌های شیشه‌ای در ۵ دسته اشکی، شلجمی، گوشتکوبی، استوانه‌ای و تلفیقی تقسیم‌بندی شد که از میان فرم‌های مزبور فرم اشکی و بعد از آن فرم شلجمی بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند. دهانه ابریق‌ها نیز در سه گروه تنگ و باریک، متوسط و استوانه‌ای، عریض و گشاد دسته‌بندی شد. با توجه به این‌که دهانه ابریق‌های مخزن اشکی تنگ و باریک

است و با در نظر گرفتن تعداد بالای این نوع ابریق‌ها، تعداد ابریق‌های دارای دهانه تنگ و باریک به تبعیت از ابریق‌های اشکی تعداد بیشتری دارند.

دسته یکی دیگر از عناصر این آثار از دهانه به ابتدا، میانه و یا انتهای مخزن متصل شده و روی این دسته‌ها اغلب زائده‌ای برجسته قرار گرفته است. پایه ساده و مسطح و همچنین گردن از اجزای متغیر ابریق‌های شیشه‌ای در بعضی از این آثار مشاهده می‌شوند. در فرم‌های بررسی شده، تمام ابریق‌های مخزن شلجمی دارای پایه می‌باشند. تزیینات ابریق‌های شیشه‌ای قرن‌های ۳ و ۴ ه.ق در دو دسته انتزاعی محض و شمایلی–انتزاعی متشکل از نقوش هندسی، غیر هندسی، نوشتاری، جانوری و گیاهی مورد مطالعه قرار گرفت که در رابطه با آن باید گفت نقوش هندسی تعداد بیشتری از بدنه این آثار را آراسته است. نقوش غیر هندسی، جانوری و گیاهی نیز به صورت مجرد و یا در کنار سایر نقوش تعدادی از ابریق‌های شیشه‌ای را تزیین کرده‌اند. خط نوشته که با برآمدن اسلام از جمله نقوش ارزشمند آثار هنری تلقی می‌شود، بر روی بدنه یک نمونه از این ابریق‌ها رؤیت شد.

روش ساخت ابریق‌های شیشه‌ای و همچنین شیوه‌های تزیین ابریق‌های مزبور شامل تراش، دمیدن در قالب با نقوش کنده-کاری شده، کامئو و خمیر افزوده می‌باشد. بررسی هر یک از این روش‌های ساخت و تزیین در این مقال نمی‌گنجد اما می‌تواند موضوع پژوهش‌های بعدی قرار گیرد که تا کنون دست مایه تحقیقی جامع و منسجمی قرار نگرفته است.

پی‌نوشت

1. Morphology
2. Vladimir Propp

منابع

۱. آسا برگر، آرتور. (۱۳۷۹). نقد فرهنگی. ترجمه حمیرا مشیر زاده. تهران: باز.
۲. بازورث، کلیفورد ادموند. (۱۳۸۰). سلسله‌های تاریخ ایران: سلجوقیان. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
۳. بامبرو، فیلیپ. (۱۳۹۴). گنجینه هنر اسلام. ترجمه مسعود گلزاری و مهردخت وزیرپور کشمیری. تهران: کتابدار.
۴. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). ریخت شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ اول. تهران: طوس.
۵. پراپ، ولادیمیر.(۱۳۸۶). ریخت شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ دوم. تهران: توس.
۶. پوپ، آرتر آپم. (۱۳۹۰). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. جلد پانزدهم؛ پیوست‌ها و تعلیقات. تهران: علمی و فرهنگی.
۷. دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). لغت نامه دهخدا. چ دوم. جلد ۱۰. تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۸. سرامی، قدمعلی. (۱۳۶۸). از رنگ گل تا رنج خار (شکل شناسی قصه‌های شاهنامه). تهران: علمی و فرهنگی.
۹. عطار زاده، عبدالکریم. (۱۳۹۶). مجموعه هنر در تمدن اسلامی. تهران: سمت.
۱۰. علام، نعمت اسماعیل. (۱۳۸۶). هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی. ترجمه عباسعلی تفضلی. چ دوم. مشهد: به نشر.
۱۱. علی اکبرزاده کردمهینی، هلن. (۱۳۷۳). شیشه مجموعه مرز بازرگان. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
۱۲. فوکایی، شینجی. (۱۳۷۱). شیشه ایرانی. ترجمه آرمان شیشه‌گر. تهران: میراث فرهنگی.
۱۳. گلداشتاین، سیدنی‌ام. (۱۳۸۷). کارهای شیشه؛ مجموعه هنرهای اسلامی گردآوری ناصر خلیلی. جلد ۱۰. تهران: کارنگ.
۱۴. گلدمن، لوسین. (۱۳۶۹). نقد تکوینی. ترجمه محمدتقی غیاثی. چ چهارم. تهران: بزرگ مهر.
۱۵. مدرسی، فاطمه. (۱۳۹۰). فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۶. مونس، حسین. (۱۳۸۵). اطلس تاریخ اسلام. چ سوم. تهران: سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح.
۱۷. ناصر خسرو قبادیانی، ابو معین. (۱۳۶۲). جامع الحکمتین. تصحیح محمد معین و هانری کربن. تهران: طهوری.
۱۸. نصری اشرفی، جهانگیر. (۱۳۸۸). تاریخ هنر ایران. تهران: آرون.
19. Carboni, Stefano & David Whitehouse. (2001). Glass of the Sultans. New York: The Metropolitan.
20. Carboni, Stefano. (2001). Glass from Islamic Lands. UK: Thames & Hudson.
21. Ricke, Helmut. (2002). Glass Art Reflecting the Centuries. New York: Dusseldorf.
22. Tait, Hugh. (1991). Five Thousand Years of Glass. New York: The Trustees of the British - Museum.
23. Whitehouse, David. (2010). Islamic Glass in the Corning Museum of Glass. New York: The Corning Museum of Glass.

The Morphology of Iranian Glass Jugs In the 3rd& 4th centuries AH

Abstract

Glassmaking is one of the oldest, most valuable and growing arts throughout history which has long been the manifestation of outstanding and unique glass works that show the level of interest, mastery and skill of glass artists in Iran.

Glassmaking as one of the most prominent arts in Iran, has continued to shine throughout history despite the vicissitudes. Glassmaking as one of the glorious arts of Iran during the Islamic era entered a new phase with the advent of Islam. The Iranian glassmakers in the 3rd and 4th centuries AH have created unique and valuable designs, some of which have survived over time.

In the aforementioned centuries, glassworks were not simple, but glassmaker artists created works in the form of text and various decorations by using the rich experiences of their predecessors and new methods of making and decorating glass. Jugs are of the functional utensils among these glassworks. The purpose of this research is to study Iranian glass jugs with a focus on the general structure of components, forms, patterns and ornaments under the title of morphology which is a science in the field of literary studies currently used in other fields including art studies. The term morphology was first coined by the Russian researcher and anthropologist Vladimir Propp. Morphology literally means studying and recognizing shapes and faces. That is, the study of the components of an object and their relationship to each other and to the whole structure of that object. This approach was first introduced in the field of literary criticism and is now applied in artistic fields where it is possible to examine and recognize the components of these types of glass and to give a general overview of the shapes of the works for further comparison. Morphology does not only mean determining the form and shape of works, but it also generalizes to recognizing and classifying works, determining the fixed and variable elements of each work, and in a broader dimension, extracting the morphological pattern, and the scientific comparative study of works by reviewing components of each effect. It is noted that fixed elements are those constantly present in the work, but variable elements appear in different forms and cause diversity. It is to claim that morphological studies of any period can be of a great step in examining the development and historical evolution of form and decoration in the field of works of art. Considering that the basis of criticism in art with any approach is focused on the form of the work of art, a general picture of the shape of the works can be achieved and thus they can be examined and refined from this perspective.

The present study seeks to answer the basic question of "what are the visual features of Iranian glass jugs in the 3rd and 4th centuries AH? According to the available sources, the samples found from the jugs in the given period are 24 in total, the related data of which has been collected from library sources. The research method used here is descriptive-analytic and the given samples are evaluated and analyzed qualitatively upon the morphological approach.

Drawn upon the results, glass jugs are composed of fixed elements of tank, opening and handle. Appendages on the handle, neck, base, ornaments and motifs are the variable components of these jugs. The glass jugs tank is made in tear, parabolic, meat grinder, cylindrical and **syncretic** forms with narrow, cylindrical and wide openings. The handle is connected to the beginning, middle or end of the tank through the opening. The glass artist prominently considers an appendage on the handle of most glass jugs. A simple and flat base was observed in the bottom of all the parabolic and tear jugs. Glass ornaments and jugs can be traced in two categories of pure and iconic abstracts including geometric, non-geometric, written, animal and plant motifs. One third of these works lack decorations and motifs.

***Keywords**:* Morphology, Glass Jugs, Glassmaking Art, Form, Decorations.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

مطالعه رنگ و فرم لباس در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد مورد مطالعه: نگاره یوسف و زلیخا

مهناز نیکبخت[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵
کد مقاله: ۹۳۶۰۷

چکـیده

در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد به‌عنوان نگارگر نابغه و نمونه همه اعصار، رازهای مختلفی نهفته است. موضوع‌های انسانی در این نگاره‌ها موضوعیت لباس را به‌عنوان رسانه‌ای تأثیرگذار و بیان‌گر نشان می‌دهد که از چشم نگارگر برای بیان اهداف خود دور نمانده است درک این مطلب که استاد بهزاد با استفاده از رنگ‌های گرم و سرد، متضاد و مکمل در ترکیب‌بندی نگاره‌هایش تا چه اندازه از لباس برای بیان اهدافش و قدرت‌نمایی تفکر خلاقش استفاده کرده است از اهمیت بسیار ویژه‌ای برخوردار است که ارزش‌های بررسی آثار وی از زوایای مختلف را نشان می‌دهد. روش کار در این مقاله توصیفی-تحلیلی و از منابع کتابخانه‌ای است. در این مقاله با بررسی اجمالی پوشاک دوران تیموری، تحلیلی بر نگاره یوسف و زلیخا استاد بهزاد صورت گرفت و نتیجه حاصله مبنی بر نقش مفاهیم رنگ و فرم در لباس‌های پیکرهای موجود در آثار بهزاد را دارد.

واژگـان کلـیدی: لباس، کمال‌الدین بهزاد، نگاره یوسف و زلیخا.

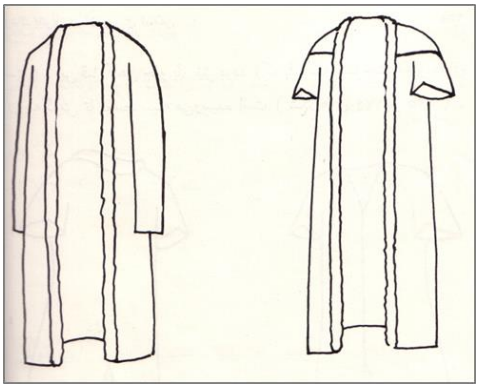
۱- مدرس آموزشکده فنی و حرفه ای سما، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان، خوراسگان، ایران.

۱- مقدمه

استاد کمال‌الدین بهزاد، هنرمند طراز اول و بی‌نظیر دوره تیموری است که به لحاظ نیروی خلاقه و نگاره‌های منحصربه‌فرد نه‌تنها در ایران بلکه در فرهنگ جهان سهم بزرگی در هنر و به‌ویژه مینیاتور داشته است. بهزاد در سال ۸۳۸ هجری در شهر هرات چشم به دنیا گشود و در اوایل حکومت شاه‌طهماسب، یعنی در سال ۹۴۲ هجری در تبریز دار فانی را وداع گفت. عمر نسبتاً طولانی استاد بهزاد، فرصت را برای به وجود آوردن یک مکتب نو، غنی و کامل فراهم کرد. « بابر پادشاه تیموری هند از ظرافت کار استاد بهزاد سخت در شگفت مانده و در حق او گفته است: «بهزاد بزرگ‌ترین و عظیم‌ترین نقاشان است.» (حسن‌پور،۱۳۸۲، ۷۸) «هنر نگارگری در زمانی که می رفت به نوعی انجماد ذوقی هنری نزدیک گردد. در پایان سده نهم هجری وارد دوره جدیدی از شکوه و عظمت گردید و مکتب هرات نگرشی نوین در نگارگری به وجود آورد. بر تارک این نهضت هنری که در دوره سلطنت سلطان حسین بایقرا به وجود آمد، نام کمال الدین بهزاد می درخشد که نام آورترین و برجسته ترین نماینده مکتب نگارگری عهد تیموری، بل همه دوران های پس از خود نیز می باشد.» (بیانی، ۱۳۸۳، ۳۶۳) وسعت اندیشه و هنر زیبایی بهزاد هنوز بی همتاست. هنر او مملو از ریزه کاری هایی است، که انسان را به حیرت در می آورد.

۲- بررسی پوشاک دوران تیموری

«اندک پوشاک باقی مانده از دوران مغول وتیموریان تقریباً همگی از گورها به دست آمده است. آنها نوعاً نمایانگر جنس، بافت، طرح ورنگ می باشند تا طرز دوخت» (رنج دوست،۱۳۸۷،۱۲۶). که البته با توجه به بررسی دوران های قبل و بعد آن زمان می توان نوع لباس را مشخص کرد.«به نظر می رسد(که، با وصف رسوخ آداب و رسوم و شکل پوشاک مردمی که متناوباً به ما هجوم آوردند و خواه و نخواه برخی پوشاک ما مبدل گشته است باز پاره ای شباهت هایی اساسی که یادآور پوشاک دوره های پیش است به جا مانده است.»(ضیاء پور، ۱۳۴۷، ۱۵۸) «از البسه ایران، قرن نهم هجری، فقط تکه پارچه های پوشاک مدفون تیمور، شاهرخ، الغ بیگ و میرانشاه باقی مانده است. با آنکه الغ بیک با لباسی دفن شده که با همان کشته شده بود اما این لباس های مدفون شده بهتر از لباس‌های دیگران به جای مانده است.» (رنج دوست، ۱۳۸۷،۱۲۶) با توجه به موارد مذکور، می توان نظام ساختار کلی پوشاک آن دوره را چنین بیان نمود که «لباس های آن ها شامل قبا با آستین بلند بود یا آنکه آستین هایش تا سر آرنج می رسید. قبا روی لباده یا پیراهن های آستین بلند(پیراهن یا قمیص) پوشیده می شد و شلوارها توی چکمه یا کفش های ساقه کوتاهشان می کردند. لباس های رویی شامل بالا پوش یا عبا، گاه با آستر خز و گاه با آستین های چاک دار می شد. ممکن بود یک پیچازی تزئینی روی سینه لباس رویی یک مرد صاحب منصب دیده شود و همچنین ممکن بود بازو ها و شانه های قبا، تزئین شوند.» (همان، ۱۲۷) که در کل پیراهن و قبا در قبل و بعد این دوره کاملاً مشهود است.



تصویر۱: قباهای قرون هشتم و نهم هجری، ماخذ: ضیاءپور،۱۳۴۷، ۱۶۰

تصویر۲: پوشاک بانوان قرون هشتم و نهم هجری، ماخذ: ضیاء پور،۱۳۴۷، ۱۶۴

۳- موضوع انسان در آثار کمال الدین بهزاد

«رویکرد زیبایی شناسی ناب هیچ گاه نقاش ایرانی را از توجه به انسان و ارزش های بشری باز نداشته است. در واقع ادبیات و هنر های ایران در روند بهره گیری از کهن الگو ها (آرکی تایپ ها) به هم پیوسته اند.» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۹) در آثار بهزاد جایگاه و شأن افراد به نحو روشنی مشخص شده است. در این گونه آثار نه مانند آثار یونانی اصالت با عالم طبیعت است و نه مانند هنر دوره

ی انسان مداری با انسان. «در هنر بهزاد، انسان نقش اصلی را ایفا می کند. تکوین کار خلاقه بهزاد بیش از همه محصول نگرش و دید وی در چگونگی ترسیم انسان است. او وسایل و شگرد های نویی را می جوید تا انسان را در حال پویایی و حرکت بنمایاند. و می کوشد به واسطه خطوط پیرامونی پیکره ها، سکنات و حرکات زنده و تناسبات واقعی بدن را برساند. بهزاد مردم را در وضعیت زندگی روزمره نشان می دهد. نزد او، طبیعت و معماری نه صرفاً پس زمینه، بلکه محیط و خود نمایی قهرمان داستان را می سازند.» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ۵۱)انتخاب نوع لباس از لحاظ شکل و رنگ آن متناسب با شخصیت ها این توجه بهزاد را دو چندان می کند. « او با همه میل به طبیعت و زیبایی گل و گیاه نمی خواهد و نمی پسندد که تنها گرفتار کوه و دشت، گل و گیاه زر و زیور باشد، می شود فهمید که چه سخت به آدم و حضور آدم دل بسته است و متعهد است.» (هدایت، ۱۳۸۲، ۱۳۲) در نگاره های بهزاد، رنگ تنها به عنوان ایجاد زیبایی های بصری وترکیب بندی رنگی استفاده نشده است و از رنگ برای بیان عاطفی و همچنین بیان موضوع وشدت بخشیدن به اهداف مورد نظر خود استفاده شده است . رنگ در هنر هر سرزمین و تمدن علاوه برجنبه صوری، جنبه ها ی دیگری را هم دارا است که این مفاهیم از دین و آئین های سنتی و فرهنگ ها نشأت می گیرد. و با حفظ فرم پوشاک دوران خود، لباس در خور شخصیتهای داستان را به گونه ای حساب شده انتخاب می کند .

۴- نقش موضوعات عرفانی و مذهبی در آثار بهزاد

با توجه به این که بهزاد در روایات مختلف خود از صوفیان بوده است از این رو بررسی منابع اسلامی و فلسفی نقش به سزایی در شناخت آثار او دارد. از نظر پژوهشگران مختلف او را اغلب صوفی دانسته اند و مطالعاتشان از این رویکرد بر آثار بهزاد لحاظ شده است. محسن مراثی در رساله دکتری خود از این منظر به موضوع پرداخته است و در این خصوص می نویسد: « ارتباط هنرمندان با صوفیه چه از طریق پیوند آن ها با حلقه های صوفیه و یا پیروی آن ها از فتوت نامه ها، به طور مستقیم هنرمندان را در جریان اندیشه های صوفیانه قرار داده است.» (مراثی، ۱۳۸۸،۱۸۵) بنابراین با این دیدگاه و نظر محققینی چون وزیری استاد بهزاد از فرقه های صوفیه دوران خود بوده و نیاز است تا آثار او را از نظرنور ورنگ از منظر دیدگاه های صوفیان بررسی نمود. «آثار بهزاد دارای روح رنگ آمیزی است، بدعت در رنگ های تازه و درخشان و ترکیب این رنگ ها و به کار بردن سایه هایی که قبلاً در نگاره ها سابقه نداشته است، از مشخصات نقاشی بهزاد است. به کاربردن طلا و نقره، رنگ های مورد توجه بهزاد را جلوه ی بیشتری داده است. ضمناً ثبات رنگ هایی که این استاد به کار برده است، حیرت آور است.» (وزیری، ۱۳۷۳، ۱۹۵) در آثار بهزاد شکل و رنگ لباس ها بیان کننده موضوع و ویژگی شخصیت هاست.«هنرمند در جهت پرداختن به شخصیت ها بیشتر به نظام فرهنگی اشاره دارد و شخصیت ها و ابزار و وسایل که در تصویر هستند نشان دهنده ی نظام فرهنگی در تصویر می شوند. که با توجه به هر دوره ای متفاوت است. با توجه به این که رمزگان فرهنگی در هر پرده نقاشی آن دسته از کدها هستند که دلالت خود را بیرون از پرده، و حتی خارج از هنر نقاشی و نگارگری، به معنای کلی آن، به دست می آورند، کاربرد عناصر زندگی اجتماعی و فرهنگی در پرده، از شیوه لباس پوشیدن و آرایش موها تا نشانه هایی از آداب رفتاری، معماری، شکار، گل آرایی، کنار هم نشستن، و نظم عناصر تصویری در پس زمینه هایی که بویژه به شیوه و مناسبات اجتماعی مرتبط می شوند، همه در ارتباط با رمزگان فرهنگی می باشند» (احمدی، ۱۳۷۱، ۷۳) «انسان به عنوان شاخص ترین عنصر تصویر در نگاره های او، در دو جهت تجسم و محتوایی عامل پیوند سایر اشکال با یکدیگر می شود. و به کل ترکیب بندی نیز وحدت می بخشد. در حقیقت انسان در آثار او عنصری سازمان دهنده در ساختمان تجسمی اثر است و در عین حال گویاترین، رموز، و نمادها عامل برای بیان مفاهیم به شمار می آید.» (قاضی زاده، ۱۳۸۳، ۳۰۱)

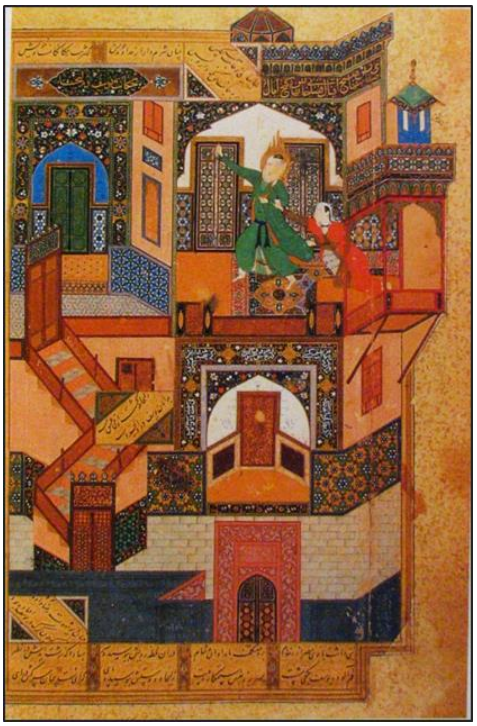
۵- تحلیل لباس در نگاره گریز یوسف،بوستان سعدی،۱۴۸۸م/۸۸۸ ه

برای بررسی و تحلیل لباس یوسف و زلیخا و حتی دیگر پیکره های موجود در آثار بهزاد نکته ای را باید مورد توجه قرار داد. این مطلب از این جهت است که همانند مسیح (ع) که در شمایل فردی اروپایی است و مریم مقدس (س) نیز با پوشش هایی و چهره هایی از دوره های مختلف اروپایی نمایان شده است و این موضوع در هنر به کرات تکرار شده است بنابراین استفاده از لباس و شمایل های دوره تیموری ایران یعنی استفاده از لباس دوره تیموری و شیوه نگارگری سبک هرات را می توان به راحتی مشاهده نمود و از این جنبه مغایرتی برای همسان سازی موضوع و اهداف نگارگر در ارتباط با مخاطبان وجود ندارد. "گریز یوسف از زلیخا" نگاره مطرح و بسیار قابل توجه بهزاد است که در نسخه ی بوستان قاهره قرار دارد و غالباً به خاطر فضای معماری مفصل آن که نقش فراوانی در القای مفهوم دارد، ستوده اند. مفهوم عرفانی و معنوی، بخشی از موضوعات مربوط به آثار بهزاد را در بر می گیرند. ساختار هندسی و معماری دوبعدی و نمایش صحنه های درونی ساختمان در ارتباط با موضوع فضایی بسیار هیجان انگیز ایجاد نموده است. بهزاد این پیکره ها را در ارتباط با عناصر معماری و فضا سازی قرار داده است اما نگاه او به پیکره ها در ارتباط با

موضوع داستان را نیز نباید از نظر دور داشت. تنها عناصر پویا در نگاره پیکره یوسف و زلیخا هستند که بهزاد به عنوان یکی از مهمترین عناصر بیانی از آن استفاده کرده است.

استفاده از فرم لباس دوره تیموری برای یوسف و زلیخا در نظر گرفته شده است تا ارتباط بین مخاطب آن زمان و موضوع مذهبی و روح زمانه برقرار شود. رنگ لباس یوسف و زلیخا نیز در این نگاره را می توان در دو رنگ قرمز و سبز خلاصه نمود. او با استفاده از دو رنگ قرمز و سبز در لباس شخصیت های داستان، به تقابل این رنگها پرداخته است و بر خصلت روانی رنگ ها تأکید نموده است. او برای نشان دادن و تمرکز بر ویژگی شخصیت ها از رنگ قرمز برای لباس زلیخا و سبز برای جنبه پیامبری یوسف استفاده می کند. تقابلی که زمینی و آسمانی یا شهوت و پاک دامنی را به همراه دارد. زلیخا، ردایی بلند با آستین های کوتاه، و در زیر آن قمیصی چسبان به رنگ قهوه ای پوشیده است. در مقایسه بین سرپوش ها می توان عمامه و تاکید بر نورانیت آن بوسیله شعله طلایی در آن نشان می دهد که این سرپوش مختص به افراد مذهبی است و یا اینکه حداقل می توان جنبه بالایی برای پوشاننده آن در نظر گرفت. اما در مقابل روسری زلیخا بر روی سر او خوابیده و حتی کل سر را نپوشانده است و باعث نمایان شدن بخشی از مو های سر و حتی بخشی در زیر آن شده است. که این قسمت با نوعی ترفند رنگی انجام شده است که هم پوشیدگی و هم برهنگی را در خود جای بدهد. تشابه رنگ روشن صورت و رنگ روشن قسمت یقه تاکیدی بر این تشابه و نگرشی مبتنی بر نوعی برهنگی ایجاد کرده است در حالی که برای یوسف پیامبر و تاکید بر جنبه اولیایی او، بخشی از عمامه بر دور گردنش پیچیده شده است و حتی زیر آن با زیرپوشی پوشانده شده است که بر ادامه رنگ سبز لباس قرار دارد و پوشیدگی را تاکید می نماید.

ردای قرمزی که بر روی پیراهن قهوه ای برای زلیخا قرار داده شده است جنبه ای مادی و حتی می توان شهوت را بیان کند که عشق زمینی اما بی پایان زلیخا را نیز می‌توان برای آن در نظر گرفت. جنبه دیگری که به این موضوع دامن زده است و تاکید می نماید، تنگ تر و یا به اصطلاح امروزی چسبان تر بودن آن است که لباس زلیخا در مقایسه با لباس یوسف و حتی لباس هایی که در دیگر نگاره های او دیده شده است، این ویژگی نمایان است و گرفتار شدن او در هوای نفسانی را تاکید می نماید. او با تاکید بر ویژگی اندامی زن و البته حفظ شئونات اسلامی در نگاره سعی نموده است تا ارتباطی بین این دو برقرار نماید تا هم داستان را روایت نماید و هم مخاطبان و نگاه به نگاره را در نظر گرفته باشد. نهایتاً رنگ قرمز لباس، چشم بیننده را به سوی خود هدایت می‌کند.و در ترکیب با فضای معماری در واقع سیری نزولی دارد و چشم را به سمت پایین هدایت می کند.



تصویر۳- نگاره یوسف و زلیخا بوستان سعدی،۱۴۸۸م/۸۸۸ ه -قاهره،کتابخانه ملی

در مقابل، رنگ لباس یوسف به رنگ سبز است و نوع حرکت و نمایش رنگ سبز در معماری حرکتی رو به بالا را برای او در نظر گرفته است. قبای سبز یوسف، نشانه ی تقدس، ایمان و پاکی پیامبرانه اوست. در قرآن کریم در سوره کهف ،آیه ۳۱، رنگ سبز را رنگ بهشتیان معرفی می کند. و بهزاد از این رنگ برای بیان نشاط باطنی وجود یوسف بهره برده است. محسن مراثی به نقل از شیخ کبری می نویسد:

«سبز که نشانه حیات دل، آخرین رنگ و معرف حال با مقام تمکین، نهایت و پایان وجود و رنگ آسمان و ربوبیت است. عقیقی که نشانه عقل بزرگ است.» (مراثی، ۱۳۸۸،۲۱۶) انتخاب شکل لباس در این نگاره نسبت به دیگر نگاره ها که از مردم عادی استفاده کرده، متفاوت است. شکل چین دار و نسبتاً گشاد و ردای پر چین و لایه لایه آن قابل ملاحظه است که شخصیتی صوفی مآبی و عرفانی را برای او به همراه دارد. هم چنین در قیاس با لباس زلیخا از تضاد بسیار زیرکانه و ماهرانه ای استفاده می‌کند که از چین و شکن بیشتری بر خوردار است که این خود به آزادگی یوسف اشاره می کند.

۶- نتیجه گیری

در بررسی زیبایی شناسی لباس در پیکره‌های آثار بهزاد، توانمندی او در ایجاد خلاقیت و نوآوری در این زمینه و همچنین انتخاب رنگ های خاص برای پوشش افراد و موضوعات اجتماعی و عرفانی دیده می شود. او با مهارت و ذکاوت و تیز هوشی خود،

لباس هایی با فرم زمانه خود و نمایان کننده روح دوران برای پیکره هایش در نظر می گیرد تا فاصله ادراکی موضوع را به حداقل برساند. نوع سرپوش و تن پوش‌ها را نیز درخور شخصیت های نگاره هایش بر تن افراد می پوشاند. وی رنگ های گرم و سرد، متضاد و مکمل را چنان استفاده کرده است که مفاهیم روانشناختی و شخصیتی پیکرها را بر ملا می سازد. در "گریز یوسف از زلیخا" خلاقیتی نو چه در زمینه رنگ آمیزی و چه در طراحی لباس ها مشاهده می شود. او با گزینش سنجیده رنگ وساختار لباس از تقابل شخصیت زلیخا و یوسف پرده بر می دارد. رنگ سبز لباس یوسف حاکی از جایگاه، ایمان و مرتبه او در جمع اولیای الهی است که در فرم لباس گشاد و پرچین برای لباس یوسف طراحی شده است. موضوعی که تاکید بر فاصله او از جنبه های مادی و دنیوی را تاکید می نماید. این در حالی صورت گرفت که رنگ قرمز که نشان دهنده مادی بودن و نیروی جاذبه جنسی است برای لباس چسبان زلیخا به گونه ای در نظر گرفته شده است که برای نمایش در جامعه مذهبی و رعایت اصول اخلاقی متناسب باشد. مسلم است که بهزاد با توجه به خلاقیت هنری خویش، نسبت به مقوله آرایش لباس ها و نگارگری هایش توجه خاصی داشته است. بر همین اساس است که جنبه های مختلفی از نماد شناسی و جامعه شناسی در رنگ و فرم لباس آشکار می گردد.

منابع

۱. احمدی، بابک.ازنشانه های تصویری تا متن، چاپ هفتم، نشر مرکز، ۱۳۷۱)
۲. پاکباز، روئین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۰
۳. حسن پور،حسن. چگونگی پارادایم شدن مکتب هرات، هنرهای تجسمی، سال ۱، ش ۲ ، تابستان ۱۳۷۷
۴. رنج دوست، شبنم، تاریخ لباس ایران، تهران، انتشارات جمال هنر، ۱۳۸۸
۵. شریف زاده، عبدالمجید، مجموعه مقالات همایش بین المللی کمال الدین بهزاد، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳
۶. قاضی زاده، خشایار. بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب بندی بنای کاخ خورنق، کمال الدین بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال الدین بهزاد، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳
۷. مراثی ،محسن . شناسایی مبانی نظری کاربرد رنگ در نگارگری ایرانی،پایان نامه دکتری۱۳۸۹
۸. مقدم اشرفی، م. همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه روئین پاکباز، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۶۷

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

دگردیسی نقش اژدها به نقش «حلقه‌ی ابرچینی» در نقوش سنتی ایران

راهله هاشمی[۱]، مریم سالاری[۲]، شادی تاکی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۱۱
کد مقاله: ۲۳۸۳۷

چکـیده

حمله مغول برابر با تأثیر نقوش چینی بر هنر ایران است که از جمله ی این نقوش می توان به نقشی با عنوان «حلقه ابرِچینی» اشاره نمود که به طور مکرر در نگارگری ایرانی مشاهده می شود. در این پژوهش کشف عنصر تصویری اولیه این نقش در هنر چین، زمان و نحوه ورود نقش به ایران، دلایل استفاده هنرمند ایرانی از نقش مزبور و میزان و چگونگی تأثیرپذیری هنرمند، مد نظر نگارندگان بوده است. با مطالعه به روش توصیفی-تحلیلی بر نقاشی‌های چینی جهت یافتن اشکال مشابه با نقشمایه ی مورد نظر، نقش اژدها نزدیک‌ترین عنصر بصری به لحاظ فرم به «حلقه ی ابرِچینی» شناسایی شد و از این پژوهش چنین حاصل شد که نقش اژدها- واجد مفهوم شرارت در فرهنگ ایرانی- نمی‌توانسته در فضای معنوی نقوش ایرانی جای گیرد، اما هنرمند ایرانی با دقت و فراست، فرم بدن اژدها را اخذ نموده و آن را به صورت آگاهانه و متناسب با فضای معنوی نقوش ایرانی تغییر داده و به زیر جرگه ی فرهنگ تصویری خویش گرفته است و توانسته از دگردیسی نقش اژدها به حلقه ابر چینی به صورت غیرمستقیم و بسیار هوشمندانه در همه موارد اعم از مذهبی و روزمره بهره برد.

واژگـان کلـیدی: دگردیسی نقوش، حلقه ابرِچینی، اژدهای چینی، نگارگری ایران، هنر دوران مغول.

۱. دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و فرهنگ تهران
۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
۳. دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد رشته گرافیک دانشگاه هنر سوره تهران (نویسنده مسول) *Sh_taki2000@yahoo.com*

۱- مقدمه

در بیشتر منابع تاریخ هنر، به ویژه از سوی تاریخ نگاران و برخی پژوهشگران خارجی، به عنوان نخستین کسانی که به تحلیل و مطالعه در آثار هنری ایران پرداخته اند، درباره ی تأثیر نقوش وارداتی چینی بر روی هنر ایرانی این چنین عنوان شده که هنرمند ایرانی- به عمد یا به سهو- نقوش و عناصر چینی را وارد نگارگری ایران کرده است. یعنی پس از یورش مغول « به سبب ارتباط مستقیم با خاور دور برخی نقشمایه های چینی همچون: نیلوفر آبی، عنقا، اژدها، ابرهای پیچان به عرصه ی مصورسازی کتاب و هنرهای تزئینی وارد شد » (پاکباز،۱۳۹۰:۷۲۸) شاید بیشترین برداشت مخاطبان از این منابع چنین باشد که نگارگر ایرانی آشکارا از آثار چینی تقلید نموده است و این امر با ارجاع دادن مکرر توسط پژوهشگران ایرانی تثبیت و ماندگار گشته است. بنابراین مقاله ی حاضر برای پی بردن به چگونگی بهره گیری نگارگران ایرانی از نقشمایه های هنر چینی، به عنوان نمونه نقش «حلقه ی ابرچینی» را مورد بررسی و ریشه یابی قرار می دهد تا مشخص گردد ابرهای پیچان موجود در نگارگری ایرانی چگونه و به چه میزان از ابرهای نقاشی های چینی الهام گرفته شده اند؟ و آیا این خلاقیت در آفرینش نقشی غیر تعینی از فرم‌هایی شبیه تاج گل و ریسه که به عنوان «حلقه ی ابرِچینی» معروف اند، از نقشمایه های ابرچینی به دست آمده اند و یا باید به دنبال نقشی دیگر بود؟

نظر به این که هنرمند ایرانی همیشه و در هر دوره، در هر اختلاط یا تهاجم فرهنگی، با حفظ سجیه هنری خویش، در راه شناخت فرهنگ تصویری مهاجم قدم نهاده و هنر او را به زیر سلطه زیبایی شناسی خاص خود گرفته است و خلاقیتی مبتنی بر گذشته ی خود بروز داده و فرهنگ تصویری بیگانه را در جرگه ی سنن تصویری خویش درآورده وهمواره اصالت خویش را حفظ کرده است؛ پژوهش حاضر در حیطه ریشه‌یابی نقش «حلقه ی ابرچینی» و پاسخ گویی به این پرسش که نقشی چنین زیبا و متناسب که حاکی از فضایی کاملاً تغزلی و تجریدی است، از دخل و تصرف در چه نقشی از هنر تعینی و طبیعت‌گرای چینی حاصل شده است، طرح می گردد و همچنین دست‌یابی به پاسخ پرسش هایی در باب میزان و چگونگی بهره گیری هنرمند ایرانی از نقش اولیه ی چینی مورد بررسی قرار میگیرد، تا این درک حاصل شود که هنرمند ایرانی تا چه حد به تقلید پرداخته یا تا چه اندازه به خلاقیت دست زده است. مسلم آن که سجیه فرهنگی هر دو تمدن، مبدأ گرا و معنوی است و این نگرش در همه شئون زندگی وجود دارد، لذا پذیرش ریشه‌های مشترک برای نقوش مذکور دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. اما با وجود تفاوت فضای غنی و زبده گزین نقوش ایرانی در مقایسه با هنر تعینی چین، پذیرش این ارتباط به صورت مستقیم مشکل بوده، لذا در این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه ای و همچنین مطالعه ی تطبیقی بین نقشمایه های چینی و مقایسه ی آن ها با نقشمایه های موجود در نگاره های دوره ی مغولی (به ویژه حکومت تیموری) در ایران، به ریشه ی نقش ابرچینی پرداخته می شود و با تمرکز بر نقوش ابری شکل چینی برای مقایسه با نقشی که به نام «حلقه ی ابرچینی» در هنرهای ایرانی به کار برده می شود، مورد بررسی قرار می‌گیرد. تا چنین حاصل شود که هنرمند ایرانی فرم اژدهای چینی را با اعمال سنت در تغییر جوهر نقش، متکی بر حرکات دایره و بته‌جقه، مبدل به نقشی با تناسبات دقیق و جاویدان کرده است. این بهره گیری هوشمندانه حاکی از فراست هنرمند ایرانی و بیانگر عدم توجه کافی از سوی محققان و تاریخ نگاران در مطالعه ی هنر ایران می باشد. بنابراین ابتدا شرح مختصری از دوره ی حکومت ایلخانان مغول که زمان ورود نقوش چینی و به طور خاص نقش اژدها به ایران است، بیان می شود و پس از توضیحاتی کوتاه در باب روابط فرهنگی و تجاری که از علل اصلی ورود نقوش هستند، نحوه ی تأثیر پذیری هنرمند ایرانی از نقوش چینی با ارائه ی نمونه های تصویری مورد بررسی قرار می گیرد. در پایان با در نظر گرفتن وجوه اشتراک متعدد میان دو فرهنگ ایران و چین و همچنین نظر به تغییرات زیادی که هنرمند ایرانی در نقش اژدها ایجاد کرده است، به نحوی که نقش «حلقه ی ابرچینی» کاملاً انتزاعی و هماهنگ با سایر نقوش سنتی ایرانی و آگاهانه به کار رفته است، علت استفاده ی غیر مستقیم که ریشه در تفاوت مفهوم و نگرش به نقشمایه اژدها در دو فرهنگ چین و ایران است، مورد توجه قرار می گیرد.

۲- دوره حکومت ایلخانان، زمان ورود نقوش چینی به ایران

نخستین یورش مغول در حدود ۶۱۶ تا ۶۱۹ هـ‌ق منجر به ویرانی کامل شهرهای ماوراءالنهر و خراسان و پراکندگی هنرمندان و صنعتگران و توقف رشد هنرها در این مناطق شد. هجوم بعدی به رهبری هولاکوخان (یکی از نوادگان چنگیزخان مغول) صورت گرفت. او بر بخش های دیگری از ایران تسلط یافت و با تصرف بغداد و کشتن خلیفه مستعصم به حکومت پانصد ساله عباسیان پایان داد و سلسله ایلخانان را به سال ۶۵۴ ه.ق تأسیس کرد که مرکز حکومت آن آذربایجان بود. مربوط شدن فضای چینی، ایغوری، بودایی، ایرانی، عرب و فرنگی با یکدیگر و اختلاط معلومات و افکار ایشان با هم و انتشار نقاشی چین در ممالک اسلامی و غیره از نتایج این حمله بود. هنر ایلخانی نماینده ی هنر دوره مغولی ایران و دوره تأثیرات شدید هنر چین بر هنر ایران است. « در سده های پیشین هنرهای تزئینی ایران یعنی نساجی، سفالگری، فلزکاری و جواهرسازی و تدهیب در اوج شکوفایی خود بود...پس از یورش مغولان کتاب آرایی بصورت هنری نوشکوفا، نقشی جدید پیدا کرد و بن مایه ها و نقشمایه های نو و تازه وارد به هنرهای دیگر هم راه یافت » (بلر و بلوم،۱۳۸۱:۴۷).

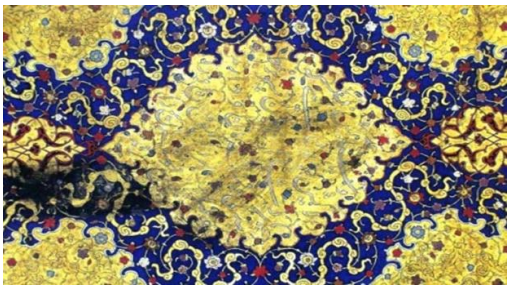
حکومت ایلخانان مغول که از سال ۶۵۴ تا ۷۳۶ هـق پایدار ماند. مقارن با حکومت سلسله مغولی «یوآن» در چین بود و دوره ای را در هنر ایران آغاز کرد که تأثیرات زیادی از هنر شرق دور، علی الخصوص هنر دوره ی «سونگ» و «یوآن» چین گرفت. استیلای مغول بر ایران نقطه عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود. ایلخانان، هنرمندان را در تبریز و مراغه و سلطانیه و بغداد گرد هم آوردند و در اواخر سده هفتم هجری فرآیند دیگری از اقتباس ها و ابداعات آغاز شد. ایران در زمان فتوحات مغول، یک گذشته فرهنگ اسلامی بالغ بر پانصد ساله را گذرانده بود که حکام جدید مغولی از دین بودایی به اسلام گرویدند و فرهنگ اسلامی را جذب کردند. عناصر چینی فرهنگ مغولان و روابط سیاسی آن ها با شرق دور، از طریق همیاری بنیادی شمایل‌نگاری، نگارگری، سفالگری و سایر هنرهای تزئینی این دوره که از شرق دور مایه گرفته بود در هنرهای دوره ایلخانی منعکس گردید. حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت، یکی انتقال سنت های هنری چینی به ایران که منبع الهام تازه ای برای نگارگران شد؛ دیگری بنیانگذاری نوعی هنرپروری که سنـت کارگـروهی هنرمنـدان در کتابخانه ـ کارگاه سلطنتی را پدید آورد. ورود هنرمندان چینی به ایران و ارائه آثار هنری آن ها در ایران سبب شد که هنرمندان ایرانی تحت تأثیر آثار آنان قرار گرفته و سبک خاصی از نقاشی را با تقلید از چینی ها در ایران عرضه کنند. نقاشان ایرانی کار تقلید از آثار چینی را تا آنجا رساندند که برخی از آثار آن ها از نظر بهره‌گیری از فنون چینی، برتر از آثار چینی ها بود. توجه مغول ها به آثار چینی منجر به ترسیم پوشاک چینی، اسب های کوچک مغولی، انسان هایی با چشم های بادامی و گونه های برجسته و حیوانات خیالی از جمله اژدها در نگاره ها شد.

البته شایان ذکر است که عباس اقبال آشتیانی در این مورد می نویسد: «به عقیده نقادان جدید، نقاشی چین که بهترین نمونه تذهیب‌ها و نقاشی‌های مغول، تیموری و صفوی ما از آن سرچشمه آب می‌خورد و نمونه‌های کامل آن موجب اعجاب دنیا و به قیمت زر خرید و فروش می شود، از اصل ایرانی و مانوی است. فقط چون پس از رفتن از ترکستان شرقی به چین، بار دیگر از راه چین به ایران برگشته و چینی ها نیز از خود آثاری در آن گذاشته اند، به سبک چینی مشهور است» (اقبال آشتیانی،۱۳۸۰: ۳۸).

۳- روابط فرهنگی و تجاری، علت ورود نقش اژدها به ایران

حضور هنرمندان چینی در دربار ایلخانان مغول در ایران[۱]، روابط فرهنگی با چین، احترام مغول ها به گذشته خود و تجارت با چین ازعوامل عمده ورود نقش اژدها به ایران بود. در میان عوامل بالا به تجارت بیش از سایر موارد در رابطه با انتقال نقوش اشاره شده است. مصنوعات هنری و صنایع دستی چینی بویژه ظروف و منسوجات از عمده کالاهای تجاریِ چینی منقوش به نقش اژدها هستند. تردیدی در وجود صنعت بافندگی درایران در دوره مغولان نیست. اما پژوهش های جدید نتوانسته میان پارچه های ایرانی و چینی فرقی بگذارد و در منابع غربی، آن ها تحت عنوان کلی «پانی تاتاریچی»[۲] نامیده شده اند که نوعی بافت سبک و درخشان داشته اند. این نکته نشانگر آن است که با وجود صنعت نساجی در ایران، نکته خاصی توجه ایرانیان را به منسوجات چینی جلب کرده است و آن نقوش چینی، بویژه نقش اژدها بوده، عنصری تازه در نقاشی ایرانی که از آن زمان وارد نقاشی ایران شده و برای همیشه ماندگار گشته است. در ایران از این نقش و یا شکل تجریدی آن – «حلقه ی ابرِچینی» – استفاده زیادی در آثار هنری شده است. در دوره ی ایلخانان و سده های بعد در نمونه های متعددی کاربست آن در نگارگری، تذهیب، تشعیر، جلد، فرش و کاشی مشاهده می‌شود. (تصاویر۱ الی۶)

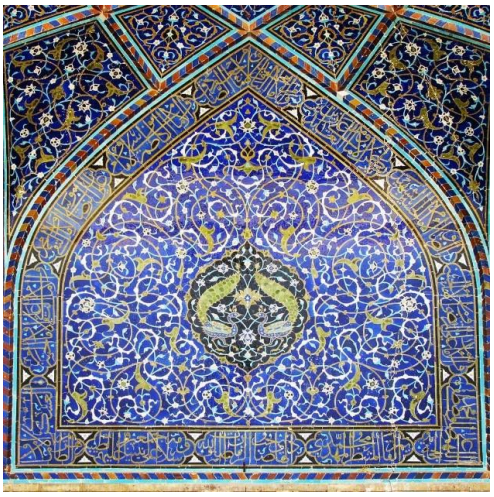
شکل ۱: بخشی از نگاره «خسرو نخستین بار شیرین را می‌بیند»، نسخه خمسه، شیراز، ۹۹۲ هـق. (مأخذ: نقاشی ایران ، ۱۳۸۵)



شکل ۲: تذهیب، هنرمند نامعلوم، ظفرنامه تیموری، نیمه اول سده دهم هـق، کاخ گلستان. (مأخذ: شاهکارهای هنری ایران ، ۱۳۸۰)

۱. بر مبنای مدارک تاریخی می دانیم که در آن زمان هنرمندان خارجی–از جمله نقاشان چینی– در تبریز فعایت داشتند. در این جو فرهنگی اثر پذیری های مختلف غیرعادی نیست.(پاکباز، ۶۱:۱۳۸۷)

2- Panitatarici.



شکل۳: اصفهان، آرامگاه هارون ولایت، ۹۱۸، معرق کاری مدخل. (مأخذ: هنرهای ایران ، ۱۳۷۴)

شکل۴: قالیچه سجاده، اواسط قرن دهم هجری، مجموعه فلچر، موزه هنر متروپولتین. (مآخذ: شاهکارهای هنری ایران ، ۱۳۸۰)

۴- چگونگی بهره‌گیری از نقش اژدهای چینی و دگردیسی آن به نقش «حلقه ابرچینی»

بُعد فضا به عنوان یک اصل در هنر نگارگری هر دو فرهنگ تصویری ایران و چین مطرح می شود؛ نقش «خلاء» در هنر چین همان «فضای خیال» در هنر ایرانی است. حالت بی عملیِ چینی، بی ذهنیِ بودایی و رضا و توکل در اسلام همه وجه سلبی و منفی دارند که نتیجه رستگاری هستند که می توان آن را در همه حوزه های عرفانی تمدن‌های آسیایی یافت. رستگاری و رهایی جوهر مشترک تجربه‌های معنوی این فرهنگ‌ها به حساب می آید که نحوه تحقق آن با نوعی اشراق و روشنایی همراه است و به عبارت دیگر آمیخته با تجربه های عرفانی است. نهایت این رستگاری برای چینی (استغراق در تائو) و برای مسلمان (فناء فی‌الله) می باشد. « از دیگر مشخصه های مشترک فرهنگی بین ایران و چین سه قطب تمام هستی است که در دیگر تمدن های آسیایی نیز وجود دارد، آن سه، مبدأ، انسان و طبیعت هستند که تقریباً با دیدی همانند مطرح می شوند. طبیعت نیز در این فرهنگ ها میدان بازتاب نیروی مبدأ است که عاری از هر گونه تعین، نیرویی همه جاگیر و نامرئی است وهمه ذرات هستی از جماد تا انسان از برکت فیض آن بهره می برند و این گونه است که طبیعت موجودی زنده و جادویی و مرموز جلوه می کند» (قلعه دار، ۱۳۸۱: ۹۶).

صورت مثال که هنرمند چینی از آن استفاده می کند، در عین این که در خیال هنرمند است که شکل می گیرد اما اتصال به عالم مادی دارد و شاید بتوان گفت جدای از خلاء موجود در تصویرِ او، بقیه ی عناصر ویژگی مادی تری نسبت به هنر ایرانی دارند. البته می توان عنوان کرد که حتی همان خلاء نیز در فضای مه آلود کوهستانی چین به صورت عینی قابل مشاهده بوده و در واقع اثرهنرمند به طبیعت چین بسیار نزدیک است. هنرمند چینی خواستار آن است که از کثرت موجود در طبیعت خود را به وحدت موجود – که همان خلاء باشد– ببرد. «همان گونه که هنرمند ایرانی می خواهد به سوی وحدت سیر کند، او از طریق حذف جسمیت و مادیت می خواهد به این عالم خود را نزدیک کند البته او نیز این را می داند که این عالم مادی در عین حجاب بودنش می تواند روزنه ای باشد به عالم نورانی و معنویت. در ایجاد یک اثر هنری درهر دو فرهنگ هنرمند فردیت خویش را به کناری نهاده و از خود بی خود شده و به شهود می رسد و خویشتن را در مطلوب خود غرق می کند» (قلعه دار، ۱۳۸۱: ۱۰۶).

با بررسی های بیان شده در می یابیم که وجوه مشترک فرهنگی بین دو تمدن ایران و چین بی شک به حدی بوده که هنرمند ایرانی طراحی ها و نقوش هنرمند چینی را با تفکر و نگرش خود همسو یافته و آن ها را به تناسب باورها و دیدگاه خود تغییر داده و به کار برده است. تأثیر نقاشی چین نخستین بار در جزئیات نگارگری های اوایل سده هفتم ظاهر شد و سپس با سنن نقاشی ایرانی تلفیق شده و بالاخره به شکل قالب ها و فرم های جدیدی رخ نمود. شاخص‌ترین تأثیر هنر چین، مفهوم جدید از فضا و احساس زنده و اغلب رومانتیک از طبیعت بود. آسمان با ابرهای سفید درهم، همراه با اشکال پیچیده و درهم رفته، حالت زنده ای به خود گرفت.

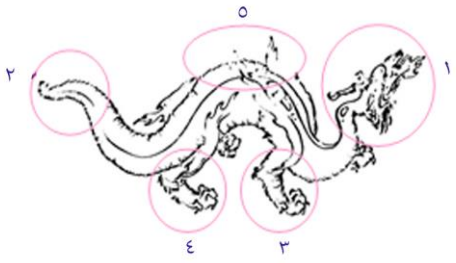
با در نظر گرفتن این تأثیر پذیری و طبق اظهار نظر محققان خارجی نقش «حلقه ی ابرچینی» از ابرهای چینی ملهم شده است. در ادامه نگارندگان سعی دارند تا با تمرکز بر این نقش استنباط محققان را در مورد منشا ابرهای چینی مورد تردید و بررسی قرار دهند لذا در این مجال به توضیح مختصری در باب نقش ابر در نگارگری چین و ایران پرداخته می شود. هنر چین هنری تعینی و هنر ایران هنری مثالی است، بنابراین ابر در نقاشی چینی به لحاظ تعینی بودن عموماً طبیعی و بدون فرم مشخص و به صورت مه تصویر شده است اما ابرها در هنر ایرانی کاملاً دورگیری شده و مشخص هستند. ابرها در نگارگری ایرانی جایگاه خاص داشته و

می توانند بیانگر رحمت الهی باشند؛ انسانِ عصر نگارگری آسمان را همواره بعنوان مکان اعلاء و رحمانی شناخته و ابر همواره منشاء رحمت الهی بوده و حیات مردمان به بارانی که ابر می باراند بستگی داشته است. لطافت و رنگ سفید ابر نشانه پاکی و طهارت است. این عوامل ما را متقاعد می کند که ابر برای نگارگری ایرانی عنصری غیر قابل چشم پوشی بوده است. شکل ابر در نگارگری معروف به «ابرچینی» است؛ اما این شکل منحنی برای ابر نمی تواند به یک منطقه اختصاص پیدا کند زیرا که اصلاً طبیعتِ ابر شکل منحنی را طلب می کند؛ حتی درنقاشی کودکان هم از چنین شکلی استفاده می شود. به طور کلی نقش مایه اصلی در طراحی ابر همان حرکت حلزونی است که در نگارگری ایرانی نسبت به شکل طبیعی از وضوح کاملی برخوردار است. چنان چه ذکر شد نکته قابل تأمل در باب تأثیرپذیری، «فضا» است؛ اما در فضای خیالِ شیرینِ ایرانی است که این ابرها هستی می یابند و قدم به عرصه تصویر می‌گذارند و به همراه شکل های دیگر به صورت هماهنگ با رقصی جاودانه وارد این میدان شورانگیز می شوند و تفاوتی که با ابرچینی دارند در این است که ابرچینی از خمیر مایه حرکت طبیعت مایه می گیرد و آهنگی نامنظم دارد. در مورد بهره گیری هنرمند ایرانی از ابرهای چینی، استوارت‌گری ولش معتقد است که « هنرمند ایرانی نقش مایه هایی را از هنر چین گرفته است اما آن ها را کاملاً تغییر شکل داده و برای خودش به کار گرفته است و برداشت اصیل و خارق العاده و زیبای خویش را از آن ارائه داده است و آثار ایرانی و چینی از لحاظ روح و جوهر کاملاً متفاوت اند. ابرهای چینی برای هنرمند ایرانی خوشایند است ولی او هیچ شبیه سازی کورکورانه از هنر چینی نمی کند و فقط نوعی گشت و گذار و اقتباس است که البته با احترام توأم است» (گری ولش، ۱۳۷۳ : ۲۴). همچنین در نگاه کلی به تأثیرپذیری هنرمند ایرانی از نقوش چینی تجویدی چنین می نویسد:«با مقایسه آثار ایرانی دوره مغول با آثار چینی به این موضوع پی خواهیم برد، همان‌گونه که در دوران های باستان هنر ایران از ملل دیگر بهره گرفت و سپس آن را با نبوغ ذاتی خود در آمیخت و به آن رنگی کاملاً ایرانی داد. در این مورد نیز هنرمندان با پذیرش عوامل تر و تازه که به آثارشان رنگ و آب جدیدی می داد و بدان زندگی و تحرک بیشتری می بخشید، چنان این عوامل نو را با شیوه سنتی ایرانی تألیف کرده اند که به سختی می توان ریشه این عناصر تازه را در میان تارو پود هنر سنتی تمیز داد و تالیف این واردات جدید در قالب یک شیوه کاملاً ایرانی چنان انجام پذیرفت که لطمه ای بر تداوم هنرهای تصویری ایرانی وارد نیاورد. در نگارگری ایرانی در این دوره پرسپکتیو عمودی که در آن ها قلل کوه های سر به فلک کشیده در زیر ابرهای متراکم پنهان است و از ویژگی های هنر چین است، دیده نمی شود. آن گونه اختصاری که در نمایش چیزها به کار می‌رود در چین با نهایت سرعت و با حداقل خط به کار می‌رود، در ایران به کار نمی‌رود. حالات زودگذر طبیعت و پشت سرهم قرار گرفتن سطوحی که بخش هایی از آن ها پاک و محو نموده شده، که اصول نقاشی چینی را در تمام دوره های آن با این ویژگی می توان خلاصه نمود، خصوصیاتی است که در نگارگری ایرانی در دوره مغول دیده نمی شود و همچنین در این باره چوکین[1] می نویسد که « ابرهای غیر مشخص چینی در نقاشی ایرانی جای خود را به طرح هایی منظم و شبیه تاج گل می دهد و گل و برگ های دقیق و ظریف جای مناظر محو شده را می گیرد و کوه ها و صخره های نقاشی مکتب «یوآن» که حالت برندگی و تیزی داشت با حالات مواجتر و به شیوه ایرانی طراحی می‌گردد» (تجویدی، ۱۳۵۲ : ۹۹).

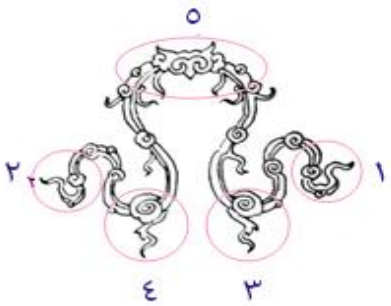
۵- یافته‌ها

با در نظر گرفتن وجوه اشتراک و افتراق بیان شده و با تأکید بر عدم بهره گیری مستقیم نگارگر ایرانی از نقوش وارداتی و نیز عدم دست یابی به ابرهایی در نقاشی چینی که بتوانند ریشه ای مناسب برای نقش «حلقه ی ابرِچینی» تلقی شوند؛ در ادامه ی مطالعه، دو نامگذاری دیگر برای نقش مزبور مطرح می شود. اول «ابریِ قالی» که مانند «حلقه ی ابرِچینی» از تفکری مشابه نسبت به ریشه ی این نقش نشأت گرفته است. دوم آنچه که با عنوان «اسلیمیِ ماری» شناخته شده و در کنار نقش «اسلیمیِ دهان اژدری» انگیزه ی کافی برای بررسی نقش اژدهای چینی و امکان ملهم شدن از آن را مطرح می کند. با مشاهده نمونه‌های تصویری به بررسی تطابق این نقوش و تغییرات اعمال شده بر اژدهای چینی- طبق سنت در تغییر جوهر نقش و تحت حرکت های کلی دایره و بته جقه- در جهت تبدیل شدن به نقش «حلقه ی ابرِچینی» پرداخته می توان پی برد.

1- Chukin



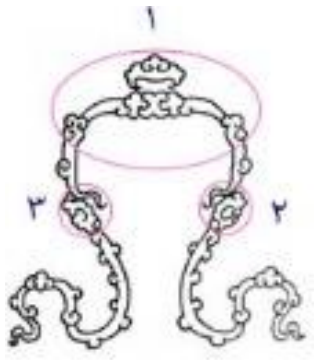
شکل۵: طرحی از اژدها مربوط به دوره صفویه که از قسمتی از یک نقاشی برداشته شده است. (مأخذ: آموزش تشعیر، ۱۳۷۱)



شکل۶: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، شمال غرب ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

در دو نمونه ی ارائه شده، تصویر ۵ نمونه ای از اژدهای چینی و تصویر ۶ نمونه ای از یک نقش «اسلیمیِ ماری» است. نحوه استفاده هنرمند ایرانی از نقش چینی در تصویر کاملاً مشهود است. نقاش ایرانی فرم منحنی بدن اژدها را متناسب با فرم منحنی‌های اسلیمی و ختایی تغییر داده و در نتیجه ی این تغییرات، اغراق شدیدی در حرکت صورت گرفته است. در ضمن در جهت متقارن شدن کل نقش، او دست به انتخابی آگاهانه زده و به دلیل اهمیت به ظرافت طرح، در دو قسمت ۱ و ۲ که به ترتیب محل سر و دم اژدها هستند از فرمی همسان و ظریف به صورت قرینه بهره برده است؛ همچنین در تصویر ۵ قسمت های ۳ و ۴ محل پاهای اژدها هستند که در تصویر۶ به فرم های منحنی ظریف دیگری، تابع فرم کلی تبدیل شده‌اند. در ادامه پره‌های شعله‌سان بدن اژدها که با شماره ۵ در تصویر چپ مشخص شده را به شکل منحنی های ظریفِ تزئینی تصویر کرده است. این نوع تغییرات نشانگر ذوق و فراست و شناخت عمیق هنرمند ایرانی نسبت به نقوش ایرانی و اژدهای چینی است که توانسته نقش اژدها را کاملاً به نقشی تزئینی بدل کند. از این رو می توان چنین برداشت نمود که همه این موارد حاکی از آگاهانه بودن ورود و دگردیسی این نقش در فضای هنر ایرانی و تطابق با نقوش این هنر است. همچنین در دو تصویر زیر نمونه ای دیگری از این دگردیسی و مطابقت ارائه می شود.

تصویر۷: زنگی مفرغی متعلق به دوره ی چو چین. (مأخذ: www.keralapool.com)



تصویر۸: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، شمال غرب ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

در تصویر ۷ زنگی چینی را مشاهده می کنیم، که دو اژدها به صورت متقارن در دو طرف حلقه بالای زنگ قرار گرفته اند و تصویر۱۰، نمونه ی دیگری از «اسلیمیِ ماری» است. قسمت ۱ تصویرشماره ۷، در تصویرشماره ی ۸ به حلقه‌ای ریسه مانند تبدیل شده و فرم متقارن بدن دو اژدها در طرفین در پایین ریسه بالایی با خطوطی منحنی ترسیم می کند. فرم سر اژدها در طرفین زنگ که با قسمت های ۲ و ۳ را در تصویر مشخص نموده اند، در تصویر ۸ به نقشی ابر مانند و کاملاً تزیینی دگرگون شده اند، همچنین سایر قسمت های بدن اژدها ساده شده و جای اندام های آن را منحنی‌های کوچک تزئینی گرفته است.

تغییرات فوق با توجه به ماهیت تزئینی نقش «حلقه ی ابرِچینی»، در نقش اژدهای چینی اعمال شده و به تفکر خاص هنرمند ایرانی نسبت به نقوش تزئینی ارتباط داشته، چرا که نمونه هایی از نقاشی اژدها، در نگاره ها و تشعیرها و موارد مشابه در دست

است، ولی زیبایی شناسی هنرمند ایرانی در مورد نقوش تزئینی با نقاشی متفاوت است؛ زیرا که در نقوش تزئینی ست که هنرمند همه باورهای معنوی و روحانی خویش را لحاظ می کند.

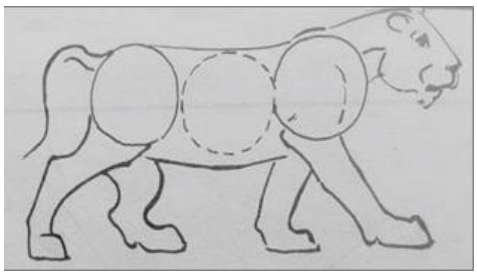
نقوش تزیینی جزء لاینفک هنر ایران، خصوصاً در دوره ی اسلامی است و اساساً هنر ایران در تزئینات توفیق روز افزونی داشته، تزئینات در هنر ایران به صورت های مختلفی تجلی پیدا کرده است. نقوش منحنی اسلیمی و گیاهی، نقوش هندسی و گره چینی، نقوش کتیبه و خط نگاره ها، نقوش حیوانی و انسانی اساسی ترین عناصر الفبای تزئینات هنر ایران هستند. هنرمندان این نقش ها را به صورت منفرد و یا با ترکیب آن ها، در حوزه وسیعی از هنرهای کتاب آرایی، کاشی، آجر، گچبری، سنگ، چوب، آلات فلزی، سفال، پارچه، قالی و... به کار گرفته اند. این نقوش نه تنها برای تزئین اماکن مذهبی و قرآن و یا اشیاء تزئینی بوده، هنرمند با درایت تمام آن را با نقوش اسلیمی، هندسی و کتیبه ها تزئین نموده، حال اگر تزئینات برای اشیاء و وسایل مورد استفاده امور زندگی بوده هنرمند نقوش جاندار را نیز با شیوه خاص خود در کنار دیگر نقوش بکار گرفته است.هنرمندان در طراحی این نقوش کوشیده اند تا اثر دلپذیر و زیبا، مطابق با نیازهای جسمی روحی و فطرت انسانی فراهم سازند. از طرفی هنرمندان توانسته اند بسیاری از مفاهیم فرهنگی و مذهبی را با زبان نمادین طرح ها و نقش ها بیان کنند.

در واقع نقوش جلوه هایی از توانایی های فرهنگی و مذهبی جامعه ای است که هنرمند در آن زندگی کرده است. این نقوش گاهی به سمت نقوش هندسی، زمانی در قالب نقوش منحنی و اسلیمی و یا گاهی به شکل صور نجومی سوق داده شده اند در حقیقت این آثار انعکاسی از جهان بینی و تفکر فلسفی جامعه ای است که هنرمند براساس آن، سنت های هنری دوره های قبلی را تعدیل کرده است.

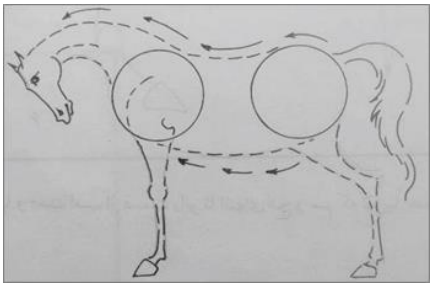
بطور کلی هنر ایرانی در پی آن نیست که جهان مادی را آن گونه که به حواس می آید، با همه ناهماهنگی ها و درشتی های نامطبوع آن مجسم کند. به نظر می رسد همواره هنرمندان مسلمان خود را به سوی نقش های تجریدی سوق داده اند. در اینجا آثار هنرمند، تقلید صرف از طبیعت نیست در آثار او صورت ها، با صورت طبیعت فرق می کند. اگر گل را نقاشی می کند با آن گلی که در طبیعت وجود دارد و با چشم سر مشاهده می شود بسیار فرق می کند. هنرمند قاعده گل بودن و اصول صورت را گرفته و گلی تازه آفریده است. این گل دیگر گل باغ نیست بلکه، گل مخلوق در باطن هنرمند است. احساس گل بودن آن موجب تصور گل و زیبایی گل می گردد. دل با مشاهده آن شاداب می شود و صفت گل در عاطفه انسان مطرح می شود. این نقش گل، اگر سال ها در مقابل دیده انسان ها قرار بگیرد، کهنه نمی شود زیرا از این پنجره هر روز گلی دیگر به چشم و فهم انسان می رسد. قالب همان قالب است ولی اصول و محتوای نو به نو بوسیله صاحب نظر تازه می شود. روح لطیف گل بودن، همیشه در کنار اثر هنری حضور دارد. و این حیات، زائیده عشق هنرمند به هنگام خلق اثر است. کار دیگر هنرمند در این است که بی صورت را با تمثیل صورت ببخشد آن هم صورتی که عیناً در بیرون وجود ندارد تا عینیت را کفایت کند، بلکه اصول صورت را با قاعده های تصور و تخیل عرضه می کند تا بیننده خود با تصور خویش و در محدوده آن اصول و قواعد صورتی بسازد که دل خود او توانسته است در محدوده طرح هنرمند به وجود آورد.

روند خلق آثار هنری ایران اغلب در چارچوب ارزش ها، سنت ها و مفاهیم درونی هنرمند شکل گرفته است. از قدیمی ترین آثار بر جای مانده تا به امروز همواره شاخصه های ممتازی در هنر ایران به چشم می خورد هنرمندان کمال مطلوب را بر واقعیت و از طرفی، تجرید و خلاصه نگاری را بر طبیعت گرایی ترجیح داده اند. « هنرمندان تمایل داشته اند آن چیزی را که می خواستند، نمایش دهند نه آن چیزی که به صورت ظاهر دیده می شود. هنرمندان ایرانی همیشه علاوه بر شکل ظاهریِ نقش برای ایجاد تعادل به فضای مثبت و منفیِ نقش، عنایت داشته اند و این خود یکی از شاخصه های مهم نقوش در هنر ایران خصوصاً در دوره اسلامی می باشد» (خزایی،۱۳۸۱: ۲).

با عنایت به توضیحات بالا درمی یابیم که هنرمند ایرانی در پی اعمال سنت در تغییر جوهر نقش و خلق نقشی بی بدلیل از نقش اژدهای چینی است. او با روئیت فرم مواج بدن اژدها، آن را با ذائقه و هنر خود که بر پایه حرکات دورانی و اسپیرالی است همسو یافته و با تغییر آن برمبنای فرم های دایره، بته جقه و خطوط منحنی به «حلقه ی ابرچینی» دست یافته است. این نقش جدید کاملاً تزیینی و مثالی است و تقریباً دیگر اثری از اژدهای چینی در آن دیده نمی شود. اما دلیل این همه تغییر چیست؟ چرا هنرمند ایرانی علیرغم استقبال از نقش اژدها آن را تا این اندازه دگرگون ساخته است. در خلال خلق نقش «حلقه ی ابرچینی» و تغییر اژدها به اشکال اصلیِ دایره و منحنی های متقارن که به سنت در تغییر جوهر نقش مربوط است موجودیت اژدها حذف شده و این درحالی است که در مورد سایر جانوران، هنرمند فرم های طبیعی را دراشکال کلی جای داده اما نقوش حاصله کماکان نماینده همان جانورانند. (تصاویر۹ و۱۰)



شکل۹: آموزش طراحی بدن شیر.
(مأخذ: آموزش تشعیر، ۱۳۷۱)

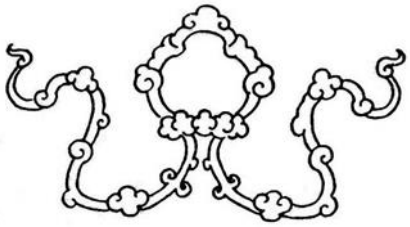


شکل۱۰: آموزش طراحی بدن اسب.
(مأخذ: آموزش تشعیر، ۱۳۷۱)

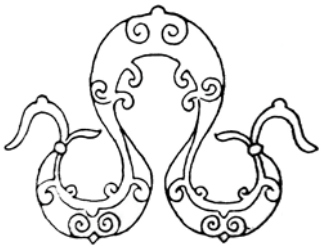
این تغییرات در مورد اژدها تا حدی صورت گرفته که دیگر از موجودیت اژدها تنها یک نقش مواج بر جای مانده است. به نحوی که بافت فلس ها و جزئیاتی از این دست نیز جای خود را به منحنی های فرعی‌تر داده‌اند. این تغییرات می تواند نشانگر نگرشی منفی نسبت به اژدها – درعین زیبایی و جذابیت فرم بدنش– برای هنرمند ایرانی باشد. چینی ها به اژدها علاقه بسیار دارند، به نحوی که گاه خود را نسل اژدها می خوانند و اژدها علاوه بر سمبل جنبه تقدس هم برایشان دارد. « اژدها سالار و پیشکسوت مخلوقات فلس دار، می تواند خود را آشکار و نا پیدا (مرئی و نامرئی)، چاق و لاغر، کوتاه و بلند کند. وی بعد از اعتدال بهاری به آسمان می رود و پس از اعتدال پاییزی به لانه غار مانندش باز می گردد. در چین قهرمان افسانه ای خود را با چهره انسانی و بدنی اژدها گون می انگاشتند اژدهایان می توانستند به دل شکاف ها روند و موج و باد را فراخوانند. خدایان برآنان می نشستند و یا از آن ها به عنوان پیام آور بهره می جستند. شکل ظاهری اژدها در طول هزاران سال تحول یافت. در جوامع ابتدایی اژدها به صورت موجودی با سر انسان و بدن مار نموده می شد. در عصر خاندان های « شانگ»[1] و «چو»[2] به سر اژدها خاری که به تنی دراز و پیچ دار چسبیده بود، دگرگونی پذیرفت. کتابی که در سال ۱۱۰۰ ب.م به رشته تحریر درآمده و شرح واژگان در نگارش باستانی آن ها است. اژدها را با شاخ هایی همانند شاخ گوزن سرشته، چشمانی اهریمنی (به گفته برخی شبیه چشمان میگو) و گردنی همچون گردن مار، بدن صدف خوراکی، فلس های ماهی کپور، پنجه های باز، چنگال ببر و گوش های گاو نر توصیف می کند. این تصویر هیأت ظاهری اژدها را کمابیش تکمیل می کرد به دنبال آن همه هنرمندان سنتی (در فرهنگ عامه) و درباری که بعداً به عرصه آمدند، در عمل اژدها را با چنین مشخصه هایی به تصویر کشیده اند اما حالت و طرز رفتار اژدهایان در هنر عامه و درباری به طرز فاحشی متفاوت است. اژدهایان هنرعامه ساده وصمیمی اند و اغلب ظاهری دوستانه دارند ولی اژدهایان ترسیم شده توسط هنرمندان درباری با ابهت، درنده و مخوف اند تا بازتابنده قدرت امپراطوری باشند » (ننگفو، ۸۹:۱۳۷۹). اما اژدها در اوستا از پدیده های اهریمنی است. « واژه اژدها در فارسی اوستایی، پهلوی و مذهب مزدیسنا وجود داشته و قدمت زیادی در ایران دارد. واژه اژدها که در فارسی صورت هایی دیگر چون اژدر، اژدهاک دارد، به معنی ماری باشد عظیم و بزرگ با دهان فراخ و گشاده و کنایه از مردم شجاع و قهرآلود هم هست و نیز گویند پادشاه ظالم و ضحاک را هم گفته اند و لقب ضحاک نیز هست » (رستگار فسایی، ۷:۱۳۶۵).

اژدها در ایران مفهوم شر و بدی داشته ولی در چین مفهوم نیکی را در خود دارد؛ گاه خشن به نشانه قدرت و گاه ملایم و متین که نشانه خیرخواهی و نیکی است. این نقش در چین فراوانی زیادی داشته و سیر تکامل آن در آثار قابل مشاهده می باشد؛ در ایران نیز از آن بهره گرفته شده است ونقوش حاصله تقریباً یکسان هستند. در بدن هر دو اژدهای ایرانی و چینی بافت ایجاد شده است. طرح اژدها در هنر ایرانی با سر و بدن نیم رخ اما در چین به صورت تمام رخ و سه رخ نیز طرح می شود و حرکت و طرح اژدهای چینی نیز نرم و روان اما آزادتر و پرتحرک تر است. هنگامی که هنرمند ایرانی قصد می کند این نقش را آزادانه به کار گیرد، مفهوم اژدها با فرهنگ او هماهنگ نیست؛ لذا او صرفاً فرم را سرلوحه ی کار خود قرار داده و اژدها را حذف کرده تا دیگر در نقش بجای مانده اثری از مفاهیم شر و بدی باقی نماند و او بتواند در همه موارد اعم از مذهبی و روزمره آن را به کار گیرد. در تصاویر ۱۱و ۱۲ نمونه‌های دیگری از این نقش با نام «ابریِ قالی» ارائه شده‌است.

1- Shang
2- Zhou



شکل ۱۱: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، شمال غرب ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)



شکل ۱۲: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، قالی شرق ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

در میان انواع نقوش «اسلیمیِ ماری» برخوردهای آزادانه‌تری که تا این حد متقارن نباشند نیز وجود دارند. این برخوردهای آزادانه و نامتقارن به مراتب بیشتر نشانگر تابعیت از فرم بدن اژدها هستند. این نقوش نامتقارن با فرم بدن اژدها ارتباط تنگاتنگی داشته و مشخصاً هر دو از یک فرم مواج پیروی کرده‌اند. (تصویر۱۳ و ۱۴)

شکل۱۱: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، شمال غرب ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

شکل۱۲: نقش ابری قالی، قرن دهم هجری، قالی شرق ایران. (مأخذ: هزار نقش، ۱۳۸۱)

همان طور که در تصاویر ۵ و ۶ شرح داده شد، هنرمند ایرانی به جای سر اژدها از منحنی بزرگتر و برای بدن از منحنی کوچکتر استفاده کرده است. در ضمن او برای جلوگیری از قطع شدن حرکت مواج فرم، بعد از منحنی بزرگ که در واقع جای سر است، بازوی کوچکی مانند دم، طراحی کرده تا نقش حاصله تناسب و چشم‌نوازی لازم را داشته باشد. درنهایت از این نقوش نامتقارن نیز به صورت قرینه حول یک محور تقارن در دو سمت اثر- کتیبه ی سردر، جلد و... بهره برداری می شده است. همچنین نگرش سومی نیز در طراحی این نقش به چشم می خورد که در آن نقش نامتقارن به نقشی با تقارن مرکزی تبدیل شده است. در این دسته از طرح ها بازوی کوچک انتهایی که در جهت امتداد بخشیدن به حرکت مواج بدن اژدها به منحنی بزرگتر در محل سر اژدها اضافه می شد، حذف می گردد. در ادامه منحنیِ ناقص به جای مانده با اتصال از محل سر با فرم قرینه ی معکوس خودش به نقشی کامل و دارای تقارن مرکزی تبدیل می شود. به عبارت دیگر این نقش از تلفیق دو اژدها پدید آمده است.

۶- نتیجه‌گیری

اشتراک فرهنگی و هنری میان دو تمدن بزرگ و باستانی ایران و چین، انکار ناپذیر است اما بیان تفاوت ها در نگاه تعینی هنرمند چینی در قیاس با نگاه تجریدی هنرمند ایرانی بویژه در خلق نقوش صرفاً تزئینی از مواردی است که پرداختن به آن راهگشای رسیدن به چگونگی دگردیسی نقشمایه های چینی به نقوش تزیینی و تجریدی ایرانی می تواند باشد. در حقیقت حمله ی مغول ها به ایران و چین، زمینه‌های ارتباط میان این دو تمدن را ایجاد کرد و با شروع تجارت، تبادلات فرهنگی و ورود هنرمندان چینی به دربار ایلخانان مغول در ایران و در نتیجه ی علاقه ی آن ها به فرهنگ مغولی و نقاشی چینی، نقوش چینی به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم به فضای تصویری هنر ایرانی راه یافت. به طوری که برخی پژوهشگران خارجی به عنوان نخستین کسانی که به تحلیل و مطالعه در آثار هنری این دوران پرداختند، چنین بهره¬گیری را آشکارا تقلید از آثار چینی بیان نموده اند و آثار ایرانی را کاملاً متأثر از آثار چینی معرفی کرده¬اند. این در حالی است که فضای نقوش ایرانی به قدری معنوی و مجرد است که به هیچ عنوان قابلیت هضم نقوش تعینی چینی را نداشته است و در نتیجه هنرمند ایرانی در صورت بهره¬گیری از نقوش چینی با فراستی کم¬نظیر آن ها را دگرگون کرده و به صورتی هماهنگ با سایر نقوش ایرانی به کار برده است. از نمونه¬های این باور به چینی¬مآبی که توسط پژوهشگران خارجی رواج یافته، نامگذاری نادرست نقش «حلقه ی ابرِچینی» است. این نامگذاری که هنرمند

ایرانی را آشکارا مقلد جلوه می دهد؛ طبق بررسی¬های انجام شده در این پژوهش، ابرهای نقاشی چینی نامشخص و تعینی هستند و نمی توانسته اند الهامبخش نقش مواج، متناسب و متوازن و همچنین غیر تعینی فرم‌هایی شبیه تاج گل و ریسه که به عنوان «حلقه ی ابرِچینی» معروف اند، بوده باشند و طبق مطالعه تطبیقی انجام شده این نقشمایه از نقش اژدهای چینی در نهایت دقت و ذکاوت اخذ شده است و کاربرد واژه ی ابر در این اصطلاح مناسب نمی باشد. از دیگر سو در فرهنگ ایرانی اژدها نماد پلیدی و ستمگری است لذا هنرمند ایرانی که برای او ارزش‌ها، سنت‌ها، مفاهیم درونی و کمال مطلوب در تجریدنگاری است؛ فقط از فرم مواج بدن اژدها بهره برده و با در نظر گرفتن فضای زبده گزین نقوش تزئینی ایرانی آن را به نحو غیرمستقیم بکار گرفته است. در حقیقت دگردیسی نقش اژدها برای هماهنگی با نقوش اسلیمی و ختایی در نهایت دقت و هوشیاری اعمال شده است و نقش اژدها با این دگرگونی، به منحنی مواج و متقارنِ آنچه «حلقه ی ابرِچینی» نامگذاری شده، در هماهنگی کامل با فضای معنوی نقوش ایرانی نمایان شده است.

منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد و اشپولر، برتولد و پطروشفسکی و لمبتن و مورگان (۱۳۸۴)، «ایلخانان»، ترجمه و تألیف یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: نشر مولی
۲. اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۰)، «تاریخ مغول و اوایل ایام تیموری»، چاپ دوم، تهران: نامک
۳. بلر، شیلا و بلوم، جاناتان .ام (۱۳۹۶)، «هنر و معماری اسلامی»، ترجمه¬ی یعقوب آژند، چاپ هفتم، تهران: فرهنگستان هنر
۴. پاکباز، روئین (۱۳۸۵)، «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»، چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین
۵. پاکباز، روئین (۱۳۹۰)، «دایره المعارف هنر»، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر
۶. پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۰)، «شاهکارهای هنری ایران»، اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران: علمی فرهنگی
۷. مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۱)، «آموزش تشعیر»، چاپ اول، تهران: یساولی
۸. تجویدی، اکبر (۱۳۵۲)، «نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفوی»، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و هنر
۹. خزایی، محمد (۱۳۸۱)، «هزار نقش»، چاپ اول، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی
۱۰. رستگار فسایی، منصوره (۱۳۶۵)، اژدها در اساطیر ایران، چاپ اول، شیراز: دانشگاه شیراز
۱۱. شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست (۱۳۷۶)، «هنر ایلخانان و تیموری»، ترجمه¬ی یعقوب آژند، چاپ اول، تهرات: مولی
۱۲. فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، «هنرهای ایران»، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: فرزان
۱۳. قلعه‌دار، مهران (۱۳۸۰-۸۱)، «بررسی تطبیقی طراحی در نگارگری ایران و چین»، راهنما: حبیب‌اله آیت‌الهی، مشاور: احمد نادعلیان، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، دانشکده¬ی هنر
۱۴. گری ولش، استوارت (۱۳۷۳)، «هنر اسلامی آبروی همه هنرها»، فصلنامه هنر، حوزه هنری، بهار، شماره ۲۴، صص ۹ تا ۲۸
۱۵. ننگفو، هوانگ (۱۳۷۹)، «اژدها در اساطیر و هنر چینی»، ترجمه¬ی کیمیا بالازاده، کتاب ماه هنر، آذر و دی، شماره ۲۷ و ۲۸، صص ۸۱ تا ۹۶

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

تاملی بر شناخت زیبایی شناسانه‌ی عکس در سایه نظر فلاسفه

شمیم شهلا[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۸
کد مقاله: ۲۰۵۳۶

چکـیده

این روزها به واسطه پیشرفت تکنولوژی، ابزارهای مختلفی در دیده شدن یک عکس موثر هستند. همانند گذشته ما با یک عکس ساده که همراه مشقت‌های فراوان توسط یک دوربین قدیمی ثبت می‌شد، سروکار نداریم. هر کسی به واسطه تلفن همراه خود و توسعه یافته‌ترین دوربین‌های عکاسی در هر زمان و مکانی می‌تواند عکسی را ثبت و با بهترین شکل در معرض دید قرار دهد. بنابراین زیبا خواندن یک عکس دشوار است و از طرفی عکاس نامیدن هر شخصی هم در این دنیای پر رقابت جایز نیست. برای نسبت دادن صفت زیبا به اثری نیازمند علم و دانش، داشتن قوه‌ی داوری و قضاوت کارشناسانه هستیم که بشود تشخیص داد آیا عکسی که در جلوی چشمان ما قرار دارد خود به تنهایی می‌تواند بار اثر هنری زیبا را به دوش بکشاند و خالق آن را هنرمند نامید؟. فلسفه‌ی زیبایی شناسی این راه را هموار کرده است. می‌توان از طریق نظر فلاسفه راجع به امر زیبا، به شناخت و داوری درست در مورد عکس، عکاس و امر عکاسی دست یافت.

واژگـان کلـیدی: عکس، استتیک، اثرزیبا، حکم ذوقی، فاین آرت

۱- کارشناسی ارشد پژوهش هنر؛ *shamim.shahla@yahoo.com*

۱- مقدمه

در دوره‌ای که دوربین عکاسی آرام آرام در حال معرفی خود به جهانیان و پیدا کردن راهش بود ، عکاسی یک صنعت محسوب می‌شد. کار با یک دستگاه عجیب و غریب بود که نیاز به آموزش و یادگیری داشت. هر کسی که کار کردن با آن را آموخته بود، پشت دستگاه می‌ایستاد و عکسی را ثبت می‌کرد فارغ از اینکه نگاه، خلاقیت یا هنری در آن دخیل باشد. بعدها عکاسی تبدیل به هنر شد. خیلی‌ها متوجه شدند که فقط کار کردن با دوربین مهم نیست، مهم این است که بتوانی از یک لحظه‌ی ناب، تصویری زیبا خلق کنی یا بتوانی به واسطه خلاقیت و هنر آن تصویر را به گونه‌ی به نمایش بگذاری که حرف برای گفتن داشته باشد، توجهی را جلب کند و عکس در یاد و ذهن بیننده یا مخاطب باقی بماند. امروزه عکاسی ترکیبی از هنر و صنعت است. اینگونه می‌شود تعبیر کرد اینکه افلاطون در قرن‌ها پیش ، هنر را یک صنعت و هنرمند را صنعتگر می‌نامید، ما امروز می‌توانیم نمود هنر و صنعت را در عکاسی بیابیم. بلد بودن چگونه کار کردن با دوربین، گرفتن یک عکس در زمان مناسب و داشتن ایده‌ی قابل تامل برای ثبت یک عکس خاص که در وجود آن فلسفه‌ی نهاینه شده باشد، هم نیاز به صنعت و مهارت دارد و هم نیاز به هنر و استعداد. در این زمانه به واسطه فضای مجازی و راحت و در دسترس بودن وسیله‌ی عکاسی، هر کسی می‌تواند به سرعت از هر اتفاقی عکسی را ثبت و منتشر کند. اما آیا همه‌ی این عکس‌ها زیبا هستند؟، همه دارای ماهیتی فلسفی هستند؟، همه قابلیت انتشار و دیده شدن را دارند؟. برای دست یافتن به پاسخی نسبی و نه مطلق در قبال چنین سوالاتی، باید هم نظر فلاسفه را راجع به زیبایی شناسی دانست و هم دیدگاه نظریه پرداران عکاسی را. در این مقاله هدف این است که نظرات این دو گروه را راجع به زیبایی و لقب زیبا دادن به هر اثری مورد بررسی قرار گیرد. از طرفی نسبی بودن پاسخ های این سوالات در خلال پژوهش مشخص خواهد شد.

۲- تاریخچه عکاسی

رولان بارت، عکس را به لاتین(imago lucis opera expressa) نامید. یعنی تصویر به واسطه کنش نور، بیرون درآمده، افزون شده، گرفته شده مثل عصاره‌ی لیمو. چیزی در گذشته با همه پرتوهای بی‌واسطه‌اش حقیقتا به سطحی برخورده و در بازگشت به من مخاطب رسیده است(بارت، ۱۳۹۸:۱۰۱). عکاسی در سال (۱۸۳۹م/۱۲۸۱ق) در فرهنگستان علوم فرانسه ثبت اختراع و به اطلاع عموم رسید. در همان سال هیئتی نظامی از فرانسه عازم ایران شد ولی دوربین عکاسی را به عنوان هدیه به ایران نیاوردند. دوربین عکاسی می‌بایست توسط قطب‌های اصلی استعمار جهانی یعنی ملکه ویکتوریای انگلیس و تزار نیکلای اول روس در میانه‌ی قرن نوزدهم میلادی ، وارد ایران شود. روس‌ها دوربین عکاسی را به عنوان پیشکشی به درباره محمد شاه قاجار اندکی زودتر از رقیب انگلیسی در سال(۱۸۴۲م/۱۲۵۷ق) توسط دیپلماتی به نام نیکلای پاولوف به ایران وارد کردند. داگروتیپ اولین تصویر حاصل از فرایند عکاسی در آن زمان بود که در ایران نیز استفاده شد، اگر چه هیچ داگروتیپی از آن زمان به جا نمانده ولی محققان تاریخ عکاسی از جمله شهریار عدل و یحیی ذکا بر این باورند که اولین عکس در ایران در چنین سالی توسط پاولوف روسی و از نوع داگروتیپ از ناصرالدین میرزا ولیعهد محمد شاه قاجار گرفته شده است (زین الصالحین، فاضلی، ۱۳۹۹:۱۲۶).

ژوزف نیسفور نیپس افسر بازنشسته‌ی فرانسوی بود که در املاک شخصی خود در دهکده‌ای در سال (۱۸۲۶م) توانست بعد از مدت‌ها تحقیق و تلاش، اولین عکس دنیا را به ثبت برساند. از نظر رولان بارت اولین انسانی که اولین عکس را دیده است باید گمان به نقاشی برده باشد، با همان قاب بندی و ژرف نمایی. عکاسی به وسیله نسخه‌های متعدد و رقابت‌هایش، نقاشی را به چنان مرجع مطلق پدر سالاری بدل کرده بود که انگار از بوم زاده شده بود، این مسئله از لحاظ تکنیکی درست است اما فقط تا حدودی صدق می‌کند. اتاق تاریک نقاش‌ها یکی از موجبات عکاسی است اما عامل اصلی عکاسی، اکتشافات شیمیایی بوده است. رولان بارت پیوند عکاسی با هنر را نه از طریق نقاشی بلکه با تئاتر می‌داند. نیپس و داگر همواره بر خاستگاه عکاسی جا گرفته‌اند. راجع به نیپس در چند خط بالا توضیح دادیم. وقتی داگر بر اختراع نیپس دست یافت در پلاس دو شاتو، تئاتر پانوراماییی را اداره می‌کرد که از نمایش نور و حرکت جان می‌گرفت. از اتاق تاریک، هم نقاشی ژرف نما، عکاسی و هم دیوراما پدید آمد که هر سه هنرهای وابسته به نمایش بودند(بارت،۱۳۹۸:۴۸).

۳- تاریخچه زیبایی شناسی

ریشه واژه زیبا شناسی در زبان یونانی به استتیک برمی‌گردد یعنی ادارک حسی و آنچه که به وسیله حواس ادراک می‌شود. این واژه برای نخستین بار در نیمه قرن هجدهم توسط یک فیلسوف آلمانی به نام باومگارتن بکار رفت. بنابراین اگر بخواهیم تاریخ مشخصی برای این اصطلاح ذکر کنیم، باید به سال (۱۷۵۰م) اشاره کنیم که بومگارتن استتیکا را به زبان لاتین منتشر کرد اما در اصل او پیش از آن در سال (۱۷۳۵م) این اصطلاح را در یکی از آثارش به نام "تاملات فلسفی درباره موضوعات مرتبط با ماهیت شعر" بکار گرفته بود. او در این اثر گفته بود: «بی تردید علمی وجود دارد که قوه‌ی شناخت دانی انسان را هدایت می‌کند یا علمی

که درباره عالم محسوس شناخت یک عین باشد. وقتی تعریف این علم مشخص شد آنگاه به راحتی می‌توان نامی برای آن پیدا کرد. بنابراین معقولات باید به وسیله قوه شناخت عالی ادراک شوند و موضوع منطق قرار گیرند» (سوانه،۱۷:۱۳۹۵).

۴- تعریف زیبایی در فلسفه یونان

هیپاس یکی از نخستین گفتگوهای سقراطی است که در آن سقراط از طریق پرسش و پاسخ‌های متعددی می‌خواهد به تعریفی از زیبایی دست پیدا کند سقراط از هیپاس می‌پرسد زیبا چیست؟ در طی این گفتگو سقراط اعتراف می‌کند که آنقدر کم درمورد زیبایی می‌داند که نمی‌تواند بگوید زیبا به خودی خود چیست. پس فقط می‌گوید زیبا دشوار است.

بر اساس سنت پذیرفته شده‌ای در فلسفه یونان مهم‌ترین ویژگی زیبایی، تقارن بود و در نتیجه این باور رایج وجود داشت که آنچه زیبایی از آن مایه می‌گیرد عبارت است از رابطه، اندازه، تناسب ریاضی و هماهنگی اجزای یک شی یا هر هستی زیبا. این برداشت از زیبایی برآمده از آرای فیثاغوریان بود که پذیرفته افلاطون و ارسطو واقع شده بود و قرن‌ها بعد فلاسفه به این نتیجه رسیدند که زیبایی چیزی جز وحدت و هماهنگی اجزای تشکیل دهنده یک کل نیست. اما فلوطین این تعریف را رد کرد، از نظر او اگر زیبایی مبتنی بر تقارن باشد باید در اشیای مرکب متجلی شود و نمی‌تواند در یک تک رنگ یا صورت بسیط جلوه‌ای داشته باشد. یک چهره واحد می‌تواند بر اساس حالتی که داشته باشد زیباتر یا زشت‌تر به نظر آید. اگر زیبایی صرفا بر تقارن و هماهنگی اجزا مبتنی باشد به رغم تغییر حالت یک چهره، ویژگی های یاد شده ثابت باقی خواهند ماند. زیبایی نمی‌تواند عبارت از تناسب باشد زیرا تناسب در شر و زشتی هم می‌تواند وجود داشته باشد. چهارم اینکه مفهوم تقارن در واقع فقط به اشیای مادی قابل اطلاق است نه به هستی‌های معنوی همچون فضیلت، دانش یا یک نظام اجتماعی زیبا (رامین،۲۸۸:۱۳۹۳).

۵- زیبایی در فلسفه مدرن

در فلسفه مدرن بر ذهنی بودن ماهیت زیبایی تاکید می‌شود و وجود و هستی آن به ذوق، احساس، ادراک آدمی موکول می‌گردد. بنابراین مهم ترین ویژگی نگاه مدرن به زیبایی در قیاس با رویکرد کلاسیک، نخست در تاکید هرچه بیشتر بر نقش مخاطب در شناخت و داوری زیبایی و دوم روی برگرفتن از زیبایی اخلاقی و نامربوط انگاشتن آن در نقد و داوری زیباشناختی است(همان). دیدگاه زیبا انگاشتن یک اثر در فلسفه‌ی مدرن تا به امروز توانسته است جایگاه خود را حفظ کند. امروز در بحث‌ها و تحلیل‌های مربوط به زیبایی شناسی عکس، از اصول و چارچوب اولیه زیبایی حرفی نمی‌زنیم. از عدم تقارن یک عکس، نداشتن هارمونی در یک تصویر شکایت نمی‌کنیم و با دیدی منفی به آن نگاه نمی‌کنیم، چرا که می‌دانیم این اصول اولیه در ذات خود درست هستند اما کافی و نو نیستند. هر نظری، هر قانونی با گذشت زمان نیاز به تغییر و تکامل دارد. این تغییر و پیشرفت بر روی دیدگاه و سلیقه مردم هم حتما اثر گذار خواهد بود. امروز ما به این جا رسیده‌ایم که بگوییم وجود یک نظم اولیه در یک عکس حتما به معنای زیبا خواندن آن عکس نیست، می‌توان نقض تمام اصول اولیه را در تصویر دید اما از لحاظ ماهیت عکس، از لحاظ نگاه و حرف نهفته در عکس و از لحاظ سلیقه جزو بهترین‌ها باشد. همه‌ی این‌ها در کنار هم تبدیل به یک داوری و درک زیباشناسانه می‌شود که در هر دوره‌ای امکان نقض یا تایید آن وجود دارد.

در احساس زیبا شناختی آنچه به وسیله حواس ادراک می‌شود خودش را به شکل یک تجربه زیسته و غنا بخش به ما عرضه می‌کند. رابطه فردی سوژه با یک چیز زیبا یا اثری هنری که او را تحت تاثیر قرار دهد سرمنشا پیدایش کل تجربه زیباشناختی است. زیباشناسی فلسفی دنبال این نیست که بداند چه چیزی زیباست بلکه می‌خواهد بفهمد چرا ما چیزی را زیبا می‌یابیم. احساسی که از مواجهه با زیبایی در ما به وجود می‌آید از فردی به فرد دیگر تفاوت می‌کند اما در هر حالت احساسی است که فقط زیبایی می‌تواند ایجادش کند. در اینجا حتی نازیبا هم می‌تواند زیبا باشد پس تجربه زیبا شناختی از زیبایی ناشی می‌شود و زیبایی تجربه زیباشناختی به وجود می‌آورد (سوانه، ۳۲:۱۳۹۵).

۶- زیبایی از دیدگاه فلاسفه دوران مدرن

دکارت در دوره جوانی رساله درباره موسیقی را منتشر می‌کند و در آن به کمک تناسبات ریاضی، به تبیین شرایط به وجود آمدن لذت حسی و زیبایی می‌پردازد. دکارت اگر چه پذیرفت که هر حسی از حواس انسان قادر به درک لذت است. اما مدعی بود که این لذت باید از تناسبات مشخص میان شی و حس ادراک کننده شی تبعیت کند. اشیایی که خیلی راحت با حواس ما درک می‌شوند لزوما برای روح خوشایند نیستند و نیز اشیایی که درکشان برای حواس ما بسیار دشوار است الزاما مطبوع‌ترین اشیا نیستند. بنابراین از نظر دکارت شی بیشترین لذت و حس خوشایندی را برای ما به همراه می‌آورد که خیلی آسان ادراک نشود. همچنین دشواری ادراک آن نباید به قدری باشد که حواس را خسته کند و دلزدگی به بار آورد. از دید دکارت زیبا را نمی‌توان به شیوه‌ای

عقلانی تعریف و تبیین کرد. از همین رو در رابطه با اینکه آیا می‌توان زیبا را در قالب عقل و منطق درآورد؟ ، در نامه‌ی به مارین مرسن فیلسوف، کشیش و ریاضی‌دان فرانسوی، می‌گوید زیبا و مطبوع صرفا نسبت میان قضاوت ما و شی را بیان می‌کنند و از آنجا که قضاوت انسان‌ها تا این اندازه با یکدیگرمتفاوت است می‌توانیم بگوییم معیار مشخصی برای سنجش زیبا و مطبوع وجود ندارد. دکارت به این نسبی گرایی در حکم ذوقی بسنده می‌کند و این حکم را همواره فردی، وابسته به علایق، خاطره‌ها و تجربه‌های گذشته فردی در نظر می‌گیرد و معتقد است این حکم با گذشت زمان تغییر خواهد یافت. بنابراین نمی‌توان زیبا را با محاسبات دقیق علمی اندازه گیری کرد و کمیت آن را مشخص نمود (ژیمنز،۱۳۹۳:۵۵).

کانت در نقد سوم خود با عنوان "نقد قوه حکم" به داوری زیبا شناختی می‌پردازد و زیبایی را از چهار جهت کیفیت، کمیت، نسبت و جهت مورد بررسی قرار می‌دهد. او هریک از این‌ها را یک گام یا دقیقه می‌نامد. برای کانت اینکه چیزی زیباست، یک حکم ذوقی است و حکم ذوقی نیز حکمی ذهنی و شخصی است. حکمی متفاوت از حکم منطقی یا شناختی. او معتقد است لذتی که از کیفیت امر زیبا حاصل می‌شود، لذتی است که سودمندی از آن عاید نمی‌شود بنابراین لذتی است بی غرض و آزاد. لذتی که از کمیت حاصل می‌شود مبتنی بر لذتی است که می‌تواند احساس مشابهی را در دیگران ایجاد کند. لذت حاصل از نسبت دارای غایتمندی بدون غایت یا هدفمندی بدون هدف است. یعنی لذتی که از آن حاصل می‌شود متمایز است از لذت ناشی از پدیده مفهومی. نظر کانت در مورد جهت این است که زیبا چیزی است بدون مداخله‌ی هیچ مفهومی به عنوان متعلق خشنودی یا لذت ضروری. ضرورت چنین حکمی نه به صورت نظری قابل اثبات است نه به صورت عملی (رامین، ۱۳۹۳:۳۴۲).

پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که از نظر کانت زیبا خواندن یک اثر فقط منوط به حس مشترک میان همه‌ی مردم است و آن حس شعور یا ادراک نامیده می‌شود که برگرفته از تخیل و قدرت فهم است. در زیبا خواندن یک اثر تخیل نقش بسیار کلیدی را بازی می‌کند. تخیل فقط به مخاطب یا بیننده وابسته نیست که بر اساس آن داوری انجام دهد. بلکه این تخیل به عکاس هم بستگی دارد. عکاس به واسطه‌ی تخیل، زاویه دیدی را برمی‌گزیند و مطابق آن ادراک ما را هدایت می‌کند. بنابراین می‌توان بر این نکته صحه گذاشت که علاوه بر تغییر شرایط و قوانین زیبا شناختن یک اثر در هر دوره، زاویه‌ی دید عکاس هم در داوری و قضاوت موثر خواهد بود. چرا که در هر دوره‌ی نگاه و زاویه دید خالق هم بنا بر عوامل متعددی تکامل پیدا می‌کند و به سمت رشد گام برمی‌دارد.

کانت هم همانند فلاسفه یونان از ابتدا یک سری عوامل برای داوری زیباشناختی معرفی می‌کند اما انگار بعد از تحلیل به این نتیجه می‌رسد تک تک این عوامل نمی‌توانند در شناخت یک امر زیبایی شناسی موثر باشند بلکه باید همه با هم بکار بروند تا تبدیل به یک حکم زیباشناسانه بشوند، البته حکمی نسبی نه مطلق چون هر ذوق و سلیقه‌ی بنا بر شرایط مختلف امکان تغییر یافتن دارد. بنابراین او کاری به این ندارد که چه چیزی زیباست یا زیبا نیست بلکه می‌خواهد بداند وقتی می‌گوییم این چیز زیباست، چه اتفاقی می‌افتد؟ راه درک زیبا نامیدن یک اثر، راه داوری و قضاوت زیبایی شناسی راجع به یک اثر از طریق عقل و شعور و ادراکی است که تربیت شده باشد. که بر اساس علم و دانش و تخصص در مورد یک موضوع خاص، داوری صورت بگیرد. در مورد هنر و نقد زیبایی شناسی یک اثر هنری نیازمند عقل زیبایی شناسی و پیدا کردن فضایی درست برای شناخت زیبایی شناسانه در مورد یک اثر هستیم. اما این دو اصطلاح در چه زمانی تحقق پیدا می‌کنند؟

آن عقلی که در زیباشناسی مورد نظر است با عقلی که در سایر حوزه‌ها مثلا ریاضیات و منطق بکار می‌رود، تفاوت دارد و فقط برای شناخت اثر یا اهداف زیباشناسانه کاربرد دارد. بعدها این عقل جدید را عقل زیبا شناختی یا عقل پوئتیک نام نهادند. عقل زیباشناختی می‌تواند واسطه‌ی باشد میان عقل و تخیل، فهم و احساس. از طرفی فضایی که عقل به حوزه احساس وارد نمی‌شود و احساس و تخیل دچار عقل گرایی مفرط نمی‌شود، مکان مناسب زیبایی شناسی است. این فضا در صورت پذیرفتن دو شرط شکل می‌گیرد یکی اینکه رفتار عقل در حیطه هنر و زیبایی همانند عقل در حیطه علوم نباشد و دوم اینکه احساس و تخیل تا حدودی به شیوه‌ی عقلانی مورد توجه قرار بگیرد.

۷- ممارست در اثر هنری

نکته‌ی مهمی که در شناخت یک اثر هنری به عنوان یک کار زیبا خودنمایی می‌کند این است که آیا ما به واسطه قوه‌ی ذوق، سلیقه و در نهایت عقل و ادراک با دیدن یک اثر هنری(عکس) بلافاصله می‌توانیم نظر خود را قاطعانه بیان کنیم و راجع به عکس دیده شده بحث کنیم؟ بهتر نیست با دیدن یک عکس یا هر اثر هنری دیگری آن را در ذهن خود پردازش کنیم، با آثار زشت و بد و بی کیفیت مقایسه کنیم، نقص‌ها و نقاط قوت را تشخیص دهیم و بعد نظر خود را بیان کنیم؟ اجازه دادن به ذهن و قوه‌ی ادراک برای تحلیل قوی و محکم در زمان دیدن یک اثر را ممارست می‌نامند. هیچ چیز بهتر از ممارست در هنری خاص و تفحص و تامل مداوم در نوع خاصی از زیبایی موجب رشد و پرورش این استعداد نمی‌شود. هنگامی که اعیان مختلف نخستین بار در معرض چشم یا تخیل واقع می‌شود، اگر به شخص اجازه دهیم که درباره آن اعیان کسب تجربه کند، احساس وی دقیق‌تر و پسندیده‌تر

خواهد شد. شخص نه تنها زیبایی‌ها و نقص‌های هر جز را درک می‌کند بلکه انواع برجسته هر کیفیت را باز می‌شناسد . ممارست در هر اثری برای تشخیص زیبایی چنان سودمند است که پیش از داوری کردن درباره هر اثر مهمی، حتی لازم است که یک اجرا را بیش از یک بار ببینیم و آن را از زوایای مختلف مورد تامل قرار دهیم. اندیشه در نخستین مواجهه با هر اثری بی‌قرار و شتابزده می‌شود و احساس حقیقی زیبایی را مغشوش می‌کند. رابطه اجزای اثر مشخص نیست و ویژگی‌های راستین سبک چندان روشن و متمایز نیست. پس نیاز به تامل است. تامل بر هر فرم یا سبکی از زیبایی نمی‌تواند مداومت داشته باشد مگر آنکه ویژگی‌های خوب و بد، زشت و زیبا میان هر اثری را با یکدیگر بسنجیم (رامین، ۳۲۸:۱۳۹۳).

۸- اصول زیبا شناختی زشتی

نخستین و کامل‌ترین اصول زیباشناختی زشتی نوشته کارل روزنکرانتس در سال (۱۸۵۳م) به قیاسی تمثیلی میان زشتی و مفاسد اخلاقی می‌پردازد. همان گونه که شر و گناه که مظهر جهنم و متضاد نیکی هستند، زشتی نیز جهنم زیبایی است. روزنکرانتس به مفهوم قدیمی زشتی که متضاد زیبایی است اشاره می‌کند، یعنی نوعی خطای محتمل که زیبایی در درون خود دارد و بدین ترتیب اصول زیباشناسی یا دانش زیبایی ناگزیر باید به مفهوم زشتی نیز بپردازد اما دقیقا زمانی که از تعارف انتزاعی به سراغ پدیدار شناسی مظاهر گوناگون زشتی می‌رود از استقلال زشتی نظری اجمالی عرضه می‌دارد که به مراتب غنی تر و پیچیده تر از نفی ساده و صرف اشکال مختلف زیبایی است. او بررسی دقیقی از زشتی در طبیعت، زشتی معنوی، زشتی در هنر ارائه می‌دهد. فقدان فرم، عدم تقارن، نقصان در هارمونی، ترکیب‌های بی ریخت و بی قواره، اشکال مختلف مشمئز کننده این‌ها همه بیش از آن است که به ما اجازه دهد باز هم زشتی را صرفا متضادی بدانیم برای زیبایی که در قالب هارمونی، تناسب یا انسجام درک می‌شود (اکو، ۷:۱۳۹۶).

از لحاظ ریشه‌ای تعریف زشتی را در قبال زیبایی اینگونه روایت کرده‌اند. اما می‌دانیم که امروز دیگر نمی‌شود با چنین قطعیت و دیدن چنین مواردی در یک عکس یا هر اثر دیگری آن را زشت بنامیم و از آن رو برگردان باشیم. چرا که در هر اثر هنری حتی با وجود زشتی‌هایی که برگرفته از این اصول ذکر شده هستند، می‌شود زیبایی را کشف کرد. زیبایی در نگاه خالقی است که تصمیم گرفته است این تصویر را ثبت کند. ممکن است تصویری که ثبت شده است، زشت باشد، حاکی از جنگ، فقر، قتل، تجاوز، ضرب و جرح و ... باشد که حتما در نگاه اول این تصاویر را زشت می‌نامیم اما دلیل پرداختن به چنین موضوعاتی در اثر هنری و ثبت چنین موضوعاتی در لحظه در قالب یک عکس حتما می‌تواند زیبا و در خور تایید باشد.

سوزان سانتاگ عکاس، منتقد و نظریه پرداز می‌گوید:«هیچ وقت کسی زشتی را با دیدن عکس‌ها کشف نکرده است اما بسیاری با دیدن عکس‌ها زیبایی را کشف کرده‌اند. او معتقد است که هیچ کس با هیجان فریاد نمی‌زند که چه زشت است باید عکسش را بگیرم حتی اگر چنین چیزی هم گفته باشد معنایش این است که این چیز زشت به نظرم زیباست». والتر بنیامین نیم قرن پیش از سانتاگ این گونه نظر داده است که عکاسی فقط می‌تواند بگوید چقدر زیباست. عکاسی موفق شده نکبت زشتی را در هر موضوعی به کمک تکنیکی بی نقص و باب روز به یک اثر هنری تبدیل کند(کریم مسیحی، ۱۷۲:۱۳۹۵).

۹- عمل عکاسی فاین آرت

با شناخت و معرفی که تاریخ زیبایی و زشتی در نظر فلاسفه و نظریه پردازان فلسفه‌ی هنر به دست آوردیم می‌توان به شاخه‌ی از هنر عکاسی اشاره کرد که در آن با کمک این شناخت، با کمک اصول اولیه زیبایی، با کمک تخیل و عقل و در نهایت یک داوری کارشناسانه که مربوط به تمام این عوامل می‌شود، جهانی از عکس در روبروی نگاه ما خلق شود. جهانی که هم وابسته به خالق یعنی عکاس است و هم وابسته به مخاطب. این شاخه از عکاسی را فاین آرت می‌نامند.

فاین آرت برای بیان حس زیبایی شناسی، برقراری ارتباط و یا ایجاد تفکر به وجود آمده است. این هنر بیش از اینکه برای اهداف کاربردی ساخته شده باشد برای پرداختن به اهداف زیبایی شناسانه ایجاد شده. این هنر در درجه‌ی اول به منظور فراهم آوردن زیبایی و لذت نه برای استفاده تجاری ایجاد شده است. به همین دلیل فاین آرت به نشاط بخشی، تفکر برانگیز بودن و زندگی بخش بودن آن شناخته می‌شود. پس از این معرفی می‌توانیم عکاسی فاین آرت (fine art photography) که عکاسی هنری یا عکاسی هنرهای زیبا نیز نامیده می‌شود را به عنوان شاخه‌ای از هنرزیبا قلمداد کنیم که با یک دوربین ایجاد می‌شود. در واقع عکس فاین آرت حکایت گر احساسات، عواطف و زیبایی آن لحظه از زمان است و لازم نیست که یک عکس برای اینکه در دسته فاین آرت قرار بگیرد حتما عکسی زیبا باشد بنابراین عکاسی فاین آرت یعنی خلق غیر ممکن‌ها و جان بخشیدن به چیزهای خیالی و خارق العاده در قالب تصاویر به کمک مهارت‌ها و ابزارها و البته خلاقیت. تصور هنرمندانه عکاس می‌تواند به کمک مهارت‌ها باعث خلق ترکیب بندی‌های غیر واقعی، عوالم جادویی و داستان گویی‌های سورئال و ایجاد تصویری متفاوت در ذهن مخاطب شود. عمل عکاسی فاین آرت تعهدی برای نشان دادن واقعیت ندارد. در واقع به مخاطب اجازه می‌دهد تا جهان را همان

گونه که ذهن هنرمند برای مخاطب تصویر می‌کند ببیند اما آنچه ما با چشم خود می‌بینیم لزوما همان چیزی نیست که با ذهن خود می‌بینیم کما اینکه در موارد متعددی نتیجه آنچه توسط عکاس خلق می‌گردد پس از خلق اثر تصویر ذهنی اولیه اش نیست. در عکاسی فاین آرت استعاره‌ها باید به صورت بصری با استفاده از مولفه‌هایی که به طور کامل در صحنه وجود دارند یا توسط عکاس در آن قرار داده شده اند نشان داده شوند. در حقیقت عکاسی فاین آرت با ایجاد برش لحظه‌ای از درون جهان مرئی، ادراک انعطاف ناپذیر و فشرده روزمره را به بی‌نهایت نمادهای زودگذر شبیه تصاویر رویا گونه تبدیل می‌کند تا لحظه‌های کاملا بی نظیر از وضعیت دوسویه‌ها سوژه ها را تسخیر نموده. عکاسی فاین آرت حتی ممکن است شامل آثاری باشد که باعث ایجاد تشویش در مخاطب شود اما با این حال معیار سنجش میزان موفقیت یک عکس فاین آرت پاسخ احساسی است که در بیننده برمی‌انگیزد (رهبرنیا، یاقوتی، مرسلی توحیدی،۹۸:۱۳۹۶).

۱۰- ماهیت فلسفی عکس

مشخصه‌های خوب بودن یک عکس شامل جذابیت و گیرایی موضوع، قابل فهم بودن موضوع، واقعی بودن موضوع، مستند بودن موضوع، آگاهی بخشی، ترکیب بندی خوب، وضوح و گیرایی، نورپردازی مناسب و... می‌شود. این مشخصه‌ها عکس به عکس و مخاطب به مخاطب تغییر می‌کنند و این گونه نیستند که مدون شوند و تعمیم بپذیرند و بتوان فقط بر اساس آنها خوبی یا ناخوبی عکس را مشخص کرد. اینگونه که ممکن است عکسی را ببینیم از آن خوشمان بیاید و آن را خوب بدانیم اما بعد از گذر زمانی وقتی آن را به یاد می‌آوریم دیگر آنچنان در نظرمان خوب نیست انگار این ما و هر آنچه که ما را می‌سازد است که معین می‌کند چه عکسی خوب است و چه عکسی خوب نیست. حال و روز ما، خلق و خوی ما، احساس ما، وضعیت روحی و روانی ما، دانش و آگاهی ما، تجربیات ما معلوم می‌کنند که این عکس را دوست داریم یا نداریم(کریم مسیحی، ۲۴:۱۳۹۵).

برای تبیین ماهیت عکاسی می توان از دو مفهوم مهم یعنی تفاوت و تکرار بهره ببریم. البته این مفاهیم در راستای برخورد با یک عکس مد نظر است. در تفکرات مربوط به دوره‌های قبل، تکرار مفهومی خالی از هر گونه تغییر معنا می‌شد و تفاوت سرشار از تغییر. شاید فکر کنید ما با نگاه کردن چند باره به یک عکس با عنصر متفاوتی در آن روبرو نمی‌شویم زیرا در ظاهر عکس کادری است مشخص، از سوژه ای مشخص. اما آنچه محصول است، توقف سوژه است در زمان و مکانی که عکس قابی از آن است. این توقف نوعی از تکرار و بازگشت به عکس را فراهم می‌آورد. همین طور یک عکس می‌تواند نمود اندیشه‌ی توقف و تکرار باشد. توقف به عنوان نیروی برخواسته از خاطره و حتی نوستالژی که همه نماینده نوعی از زمان از دست رفته است و تکرار به عنوان عنصری است که می‌تواند هر چیزی از نو بسازد. فیلسوفانی چون کیرکگاد، نیچه، هایدگر و ژیل دلوز افرادی بودند که نشان دادند تکرار، بازگشت به نفس خود نیست. از نگاه ژیل دلوز که درواقع بیان کننده‌ی اصلی این دو مفهوم تفاوت و تکرار بوده است، تکرار یک اتفاق و روبرو شدن با آن را به ارمغان آورنده‌ی تازگی و بداعت می‌داند. نزدیکی خاطره و تکرار در همین جا قرار گرفته است. خاطره نمی‌تواند آنچه را از ما ربوده همانگونه بازگرداند. درعوض خاطره امکان را به گذشته برمی‌گرداند و ممکن است تلاش برای بازیابی آن خاطره، از طریق عکس، بداعت و تازگی را برای ما به بار بیاورد حال این رویکرد می‌تواند نشانه شناسه باشد یا جامعه شناسانه (بنادکی، ۲۲:۱۳۹۲).

با وجود توضیحات واضح و مبرهنی که در مورد شناخت یک اثر و نامیدن آن به عنوان یک کار زیباشناسانه که عکس و تصویر هم در زمره‌ی همین اثار محسوب می‌شوند اما گاهی عکس و دوربین قادر به انجام دادن کارهایی هستند که خیلی به راحتی نمی‌شود آنها را دید یا تشخیص داد. مثلا اینکه عکس‌ها قادر به متالم کردن ما هستند و این کار را می‌کنند. اما گرایش زیبایی شناختی عکاسی چنان است که رسانه‌ای که تالم را به ما انتقال می‌دهد کار خود را با خنثی کردن آن به پایان می‌رساند. شاید با دیدن یک عکس تاثیر گذار از لحاظ روحی در لحظه‌ی اول جا بخوریم و متاثر شویم اما همین که چشمانمان را برای یک لحظه ببندیم، و بعد دوباره با دقت و تامل به تصویر قاب شده بنگریم، از هدف و نیت عکاس آگاه باشیم و زیبایی عکس را تایید کنیم می‌شود با رنج درون تصویر سازگاری پیدا کرد و تا حدودی آن را تلطیف کرد.

دومین مورد بی رحمی دوربین است، دوربین مدلی مینیاتوری از تجربه را ارائه می‌دهد و تاریخ را به هیئت نوعی چشم انداز نمایشی استحاله می‌دهد. دوربین همان اندازه که موجد همدلی است محلل آن نیز هست و فاصله‌ی میان ما و عواطفمان ایجاد می‌کند. دوربین می‌تواند مداراگر باشد و در عین حال می‌تواند دربی رحمی تخصص داشته باشد. می‌توان گفت بی رحمی دوربین نیز بیان کننده نوع دیگری از زیبایی است. عکاسی به مثابه محمل واکنشی خاص در برابر آنچه به صورت قراردادی زیبا فرض می‌شود با کار خود انگاره‌ی ما را در مورد آنچه به لحاظ زیبایی شناختی لذت بخش است به شدت گسترش بخشیده است. گاهی این واکنش به نام حقیقت صورت می‌گیرد و گاه به نام پیچیدگی یا دروغ هایی زیباتر(سانتاگ، ۱۴۰:۱۳۹۷).

۱۱- کار عکاس و جامعه در قبال عکس

کار عکاس با ارزش کردن واقعیت‌ها است و عکس‌ها خود لحظه‌های با ارزشی هستند. بنابراین برای خوب نامیدن یا زیبا نامیدن یک عکس صرفا نباید به عوامل و ویژگی‌هایی بسنده کنیم که در تعاریف آمده یا خواهد آمد. این‌ها ویژگی‌های یک عکس خوب هستند. اما ویژگی‌های یک عکاس خوب را هم باید در گوشه‌ی از ذهنمان نگه داریم. کسی که به دنبال با ارزش نشان دادن وقایع، اتفاقات و لحظات است که برای خلق چنین لحظه‌ای باید استعداد و هنر کار با دوربین را داشته باشد.

جامعه به کار رام کردن عکس است، برای این کار دو راه وجود دارد:اولی عبارت است از بدل کردن عکاسی به هنر، در حقیقت عکاسی می‌تواند یک هنر باشد.از راه‌های دیگر رام کردن عکس همه پذیر کردنش، همه پسند کردنش، هر روزه کردنش تا به آنجاست که دیگر در مقام مقابله و مقایسه با هیچ تصویری هرگز نتواند معرف ویژگی خود باشد. و بر منش خاصش، آشوبش و جنونش تاکید کند. این همان چیزی است که در جامعه‌مان آنجا که عکس مستبد و مقتدر بر دیگر تصاویر یورش می‌برد اتفاق می‌افتد دیگر نه تصویر چاپی وجود دارد نه نقاشی فیگوراتیو مگر با افسون اطاعت محض از مدل عکاسی. یک بار در کافه ای رولان بارت مشغول دیدن مشتریان کافه بود یک نفر به او گفته بود: ببین چه مصیبت‌زده و افسرده‌اند. این روزها تصویرها از آدم‌ها زنده ترند. یکی از علایم جهان ما شاید همین وارونگی باشد. ما بر حسب یک مجموعه تصویر همه پذیر شده زندگی می‌کنیم (بارت، ۱۴۲:۱۳۹۸). هم هنر و هم زیبایی طبیعی در نفس خود حائز ارزشند، هر چقدر سطح زندگی ما خوب باشد، هر چقدر ترتیبات اجتماعی ما کامل باشد، هر چقدر شیوه زندگی ما باب میلمان باشد، اگر فرصتی برای درک و جذب زیبایی های هنری نداشته باشیم زندگیمان نارسا و محدود خواهد بود. علاوه بر آن هنر دارای نوعی ارزش اخلاقی است. هنر ما را از بینشی تخیلی نسبت به دیگران برخوردار می‌کند و از طریق القای ارزش ها و نگرش‌ها اغلب به شیوه های ظریف و غیر مستقیم تاثیراخلاقی دارد.

از طرفی آنچه اخلاق گرایان از یک عکس می‌خواهند انجام دادن کاری است که یک عکس هیچ گاه قادر به انجام آن نیست. یعنی سخن گفتن. شرح تصویر همان صدای ناموجود است و از آن انتظار می‌رود تا سخن گوی حقیقت باشد. اما حتی یک شرح تصویر کاملا دقیق نیز صرفا تفسیری خاص و الزاما محدود کننده از عکسی است که با آن همراه شده است و این شرح می‌تواند مانند دستکش راحت پوشیده یا درآورده شود. شرح تصویر نمی‌تواند مانع از سست شدن استناد یا درخواست اخلاقی شود که یک عکس به منظور حمایت از آن به وجود آمده است چه به خاطر کثرت معانی که هر کس با خود حمل می‌کند و چه با واسطه یافتن شرایط لازم بر اثر ذهنیت زیاده طلب و آزمندی که در هر نوع عکس گرفتن و گردآوری عکس پنهان است و بر اثر نسبت زیبایی شناختی عکس با موضوعات خود که تمامی عکس ها ناگزیر پیش می‌نهند. حتی عکس‌هایی که به نحوی رنج آور از یک لحظه تاریخی خاص سخن می‌گویند، در عین حال تحت قیمومیت نوعی از ابدیت یعنی امر زیبا تملک نیابتی موضوعات خود را به ما می‌بخشد (سانتاگ، ۱۴۷:۱۳۹۷).

۱۲- نتیجه

در زیباشناسی، فاصله گرفتن از اثر هنری به تنهایی کافی نیست بلکه خود این فاصله هم باید در نهایت به شکل مسئله نگریسته شود. زیباشناسی قصه نمی‌گوید بلکه به مسئله می‌پردازد. نقطه نظر زیباشناس با دیدگاه هنرمند یکسان نیست و اگر بپذیریم اثر هنری بنا بر تعریف از آفریننده‌اش جدا می‌شود و مستقل از او باقی می‌ماند آنگاه دیدگاه هیچ یک از این دو بر دیگری ارجحیت نخواهد داشت. در واقع کار زیباشناسی دقیقا این است که نقاط قوت اثر آشکار کند و تار و پود سازنده‌ی آن را بررسی کند و محسوس را به معقول تبدیل کند. هر اثر هنری راستین به نوعی به مسئله‌ی زیباشناختی آفرینش هنری پاسخ می‌دهد و به شیوه‌ی خود برای آن پاسخ می‌یابد. به طور کلی زیبا شناس وظیفه دارد ازظواهر کاذب چشم بپوشد و به حقایق درونی بپردازد. اینکه اثر هنری نوعی روش احساس کردن، راهی برای بیان کردن حالات درونی، بیان تجربه‌های زیسته هنرمند است. این تعاریف اشتباه نیستند اما کافی هم نیستند. در بسیاری از دوره‌های هنری مسیله ی هنر کاملا با بیان احوالات و احساسات شخصی بی‌ارتباط بوده. خیلی اوقات شخصیت هنرمند نقشی در خلق اثر نداشته و هدف نه بیان احوالات و احساسات شخصی بلکه اموری فرافردی از جمله جهان، امور الهی و مقدس و غیره بوده است (سوانه، ۳۶:۱۳۹۵).

بر اساس آنچه که بررسی شد، می‌توان چنین به این پژوهش خاتمه داد که در هر دوره‌ای با توجه به شرایط، سلایق و داوری‌های مختلف از طرف مخاطب عکس، عکس‌های خوب و بد هر دو دیده شوند. یا به قولی عکس‌های زشت و زیبا در معرض دید قرار بگیرند. از مقایسه‌ی ویژگی‌های مابین این دو مدل عکس می‌شود به این دیدگاه رسید که عکس به نمایش گذاشته شده را خوب، زیبا لقب داد یا خیر. اگر چشم بیننده، ذهن بیننده با چنین آثاری آشنا نباشد، نمی‌تواند قیاسی انجام دهد. در نتیجه هر عکسی را خوب و هر عکاسی را هنرمند می‌نامد. این مسیر در این روزگار نیاز به داشتن تمرین و دیده شدن دارد، چرا که قدرت استفاده از

ابزارهای مختلف برای زیبا شدن یک عکس بیشتر شده و عکاس می‌تواند در کوتاهترین فرصت از زشت‌ترین عکس که حتی دارای ویژگی‌های اولیه زیبایی هم نیست، زیباترین تصویر را منتشر کند. البته که این اتفاق خوبی است چرا که نگاهی پشت آن است اما زمانی یک عکس قابل تامل است، زمانی یک عکس را زیبا می‌نامیم که عکاس در همان لحظه‌ی آنی توانسته باشد از یک اتفاق که دیگر تکرار نمی‌شود، مسئله‌ی را خلق و ثبت کرده باشد. عکاس همچون یک آکروبات باز در مسیر عکاسی گام برمی‌دارد. او سعی می‌کند و البته باید سعی کند که علاوه بر تزریق تخیل و هدف خود در ثبت سوژه، از عنصر غافلگیری هم بهره ببرد. رولان بارت بر سر این موضوع بسیار بحث می‌کند که عکسی خوب و زیبا خواهد بود که سوژه بی خبر از انجام دادنش باشد یعنی همان غافلگیری. این به هنر عکاس وابسته است که چطور بتواند در کسری از ثانیه با رعایت تمام قواعد اولیه زیبایی و البته هدف از پیش تعیین شده‌ی خود مسئله‌ی را به ثبت برساند. موضوعی که بعد از صدای شاتر دوربین دیگر تکرار نمی‌شود و همان یکبار رخ داده است و تمام زیبایی یک عکس، تمام هنر یک عکس ماحصل تفکر و خلاقیت و استعداد کسی است که قبل از صدای شاتر تصمیم به خلق یک لحظه می‌گیرد.

منابع

۱. اکو، امبرتو (۱۳۹۶)، « تاریخ زشتی»، ترجمه هما بینا، کیانوش تقی زاده، چاپ سوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر
۲. بارت، رولان (۱۳۹۸)، « اتاق روشن اندیشه‌هایی درباره عکس»، ترجمه نیلوفر معترف، چاپ یازدهم، تهران: نشر چشمه
۳. دهقان نبارکی، مجتبی (۱۳۹۲)، « در ماهیت فلسفی عکس یا زنان دربار ناصرالدین شاه در عکس چه می‌کنند»، فصلنامه چیدمان، شماره۱، صص۲۷-۲۰
۴. رامین، علی (۱۳۹۳)، « نظریه‌های فلسفی و جامعه شناختی در هنر»، چاپ سوم، تهران: نشر نی
۵. رهبرنیا، زهرا؛ یاقوتی، سپیده؛ مرسلی توحیدی، فاطمه (۱۳۹۶)، « تحلیل زیبایی شناسانه عمل عکاسی در بستر هنرهای زیبا با رویکردی به نظریه سرمایه فرهنگی بوردیو»، فصلنامه مبانی نظریه هنرهای تجسمی، شماره۳، صص۱۰۶-۹۳
۶. زین الصالحین، حسین؛ فاضلی، نعمت الله (۱۳۹۹)، « سرآغاز عکاسی در ایران»، فصلنامه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره۲۵، شماره۱، صص۱۳۴-۱۲۵
۷. ژیمنز، مارک (۱۳۹۳)، « زیبایی شناسی چیست»، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران: نشر ماهی
۸. سانتاگ، سوزان (۱۳۹۷)، « درباره عکاسی»، ترجمه مجید اخگر، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل
۹. سوانه، پیر (۱۳۹۵)، « مبانی زیبایی شناسی»، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ چهارم، تهران: نشر ماهی
۱۰. کریم مسیحی، یوریک (۱۳۹۵)، « عکس و دیدن عکس»، چاپ دوم، تهران: نشر بیدگل

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

تأثیر رسانه‌های دیجیتالی برتئاتر معاصر ایران (دو دهه اخیر) مبتنی بر نظریه کنش ارتباطی هابر ماس

داریوش حیاتی تازه کند[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۸
کد مقاله: ۵۳۴۳۴

چکـیده

در این پایان نامه هدف بررسی تأثیر استفاده از رسانه‌های دیجیتال بر تئاتر معاصر است. روش تحقیق توصیفی تحلیلی است و رویکرد نظری برای تحلیل یافته‌ها، نظریه کنش ارتباطی هابرماس است. نتایج نشان دادند یکی از جلوه‌های بصری و رسانه‌های تصویری که تحول و نوآوری ویژه‌ای را در تئاتر به وجود آورده است استفاده از تکنیک ویدئو و ... بود که دید مخاطب را علاوه بر رویدادهای زنده و طبیعی که همیشه در صحنه جاری بود متوجه نوع دیگری از رویداد کرد. حال آنکه نه تنها جلوه‌های اپتیکی و زیباشناسی در استفاده از بکارگیری ویدئو بر جذابیت تئاتر افزوده بلکه ورای آن با مضمون و محتوای مستور در فیلم‌های آموزشی و مستندی که بر پرده نمایش ظاهر می‌گردد، انقلابی عظیم در افزایش سطح سواد و آگاهی‌های مخاطب بوجود می‌آورد. همان طور که هدف کنش ارتباطی دست یابی به تفاهم ارتباطی است هدف رسانه در تئاتر نیز بوجود آوردن یک حس تعامل و تفاهم مشترک در مخاطب نمایش است.

واژگـان کلـیدی: تئاتر، رسانه، دیجیتال، سینما، جلوه‌های بصری

۱- کارشناس ارشد و پژوهشگر حوزه تئاتر *dariushhayati62@gmail.com*

۱- مقدمه

رابرت لینچ کارگردان، نمایشنامه نویس و بازیگرکه پیام روز جهانی تئاتر را نوشت می‌گوید: بقا و تداوم تئاتر با ظرفیت او در پذیرندگی‌اش از فن آوری، ابزار و زبان جدید، نسبت مستقیم دارد، زیرا تئاتر چگونه می‌تواند شاهد پیامدهای عظیم عصر خود باشد بدون آنکه خود پذیرنده آن‌ها نباشد. از اول تاریخ بشر تا کنون حوزهای «فرهنگ وهنر» و «تکنولوژی و صنعت» برهم اثر متقابل داشته‌اند و همواره تئاتر از فناوری نوین عصر خود بهره برده است. در چند دهه اخیر بواسطه رشد سریعی که در فن آوری رایانه ای هم در بخش سخت افزار و هم نرم افزار بوجود آمده، این امکان برای هنرمندان فراهم شده تا از رایانه به عنوان وسیله و ابزاری جهت خلق آثار هنری بهره گیرند. تأثیر رسانه‌های تصویری در تئاتر و چگونگی پیشرفت و نمود آن‌ها در هنر تئاتر دراین رساله مورد توجه و بررسی است. هرشکل اجرایی، مبتنی بر درام و رویداد نمایشی که درواقع تأثیرات رسانه‌های تصویری برآن مشهود است، مد نظر قرار گرفته است. بنابراین تلویزیون، سینما و زیرمجموعه‌هایی همچون انیمیشن و فعالیت‌هایی مبتنی بر استفاده از دوربین، ویدئوآرت و... با حوزه مورد پژوهش؛ یعنی رسانه‌های تصویری در ارتباط‌اند. رسانه‌های تصویری دربرگیرنده تمام جلوه‌هایی است که قابل رؤیت و پیش برنده باشند؛ همچون فیلم، اسلاید، پرتوافکنی و... رسانه‌های غیرتصویری شامل تمام افکت‌ها، صداها و کانال‌هایی هستند که بدون تأثیر بصری براجرا، قابل لمس‌اند. از طرف دیگر تئاتر دیجیتال گونه ای از تئاتر معاصر است و عمر نه چندان بلندی دارد و دربرگیرنده گونه ای از اجراهای تئاتری است که تکنولوژی‌های دیجیتالی در شکل گیری آن سهم بسزایی دارند.

۲- رسانه دیجیتال

رسانه دیجیتال رسانه‌ای است که تبادل یا انتشار محتوا در آن، تنها به کمک ابزارهای مجهز به پردازشگر دیجیتال میسر باشد. طبق آیین‌نامه ساماندهی و توسعه رسانه‌ها و فعالیت‌های فرهنگی دیجیتال، رسانه دیجیتال عبارت است از رسانه مبتنی بر فناوری نوین اطلاعات و ارتباطات، شامل گونه‌های زیر:

- بسته نرم‌افزاری رسانه‌ای.
- حامل دیجیتال، حاوی داده.
- رسانه برخط (مرکز توسعه فناوری اطلاعات و رسانه‌های دیجیتال، ۱۳۹۵.)
- تئاتر دیجیتال

تئاتر شکلی تلفیقی از هنرهای زیبا است که از هنرمندان زنده، به طور معمول بازیگران مرد و زن، برای نشان دادن تجربه ذهنی یا عینی یک رویداد واقعی استفاده می‌کند. این اجرا در مکانی خاص اتفاق می‌افتد که اغلب به عنوان «صحنه» شناخته می‌شود. (کارلسون، ۱۹۸۶) اگر این هنر با استفاده از ابزاری که به صورت دیجیتال کار می‌کنند، اجرا گردد، آن را تئاتر دیجیتال می‌گویند.

۳- چارچوب تحقیق

۳-۱- بیان مسئله

دراین پایان نامه در راستای تبیین تأثیر رسانه‌های دیجیتال برنمایش و هویت فرهنگی و چگونگی شکل گیری تفاهم ارتباطی فرا فردی یا گروهی فارغ از منافع ایدئولوژیک و اقتصادی در چارچوب نظریه ارتباطی یورگن هابرماس بحث خواهد شد. هابرماس با دو مفهوم عقل ارتباطی و حوزه عمومی به بررسی همه جانبه ارتباطات در عصر جدید می‌پردازد. بر اساس این نظریه وی با تمایز میان کنش استراتژیک و کنش ارتباطی معتقد است: کنش استراتژیک به عمل دو یا چند نفر مربوط است که در تعقیب یک هدف، کنش معقولانه و هدفدار خود را هماهنگ می‌کنند. این کنش، به تعقیب حساب شده منفعت شخصی مربوط می‌شود. بنابراین در چنین کنشی هدف مشترک به گونه ای بر اساس محاسبه‌های ایدئولوژیک یا اقتصادی و یا مبانی غیر تفاهمی تشکیل و مشخص می‌شود و زمینه و ساخت عمل آن نظام‌های اجتماعی مثل سازمان‌های بزرگ اقتصادی و اداری است. در حالی که در کنش ارتباطی یا عمل تفاهمی، کنش‌های افراد درگیر، نه از طریق حسابگری‌های خودخواهانه رسیدن به موفقیت بلکه از طریق کنش‌های تفاهم آمیز هماهنگ می‌شود. افراد دخیل در کنش ارتباطی به هیچ وجه در فکر موفقیت شخصی‌شان نیستند بلکه هدفشان را در شرایطی که همه از موقعیت مشترک برخوردار باشند، هماهنگ می‌سازند. همچنان که از نظریه هابرماس بر می‌آید هدف کنش معقولانه و هدفدار صرفاً دستیابی به یک هدف است ولی هدف کنش ارتباطی دستیابی به تفاهم ارتباطی است. عقلانیت در حوزه استراتژیک به معنی رشد نیروهای تولید و گسترش نظارت تکنولوژیک بر طبیعت و سرانجام شکل‌هایی از نظارت بر زندگی اجتماعی است. عقلانیت در حوزه کنش ارتباطی، یعنی گسترش ارتباط انسانی که مناسبات مبتنی به سلطه را پشت سر

می‌گذارد، عقل ارتباطی بر اساس منطق گفتگوی آزاد و تفاهم استوار است. واضح است که یکی از عناصر مهم کنش ارتباطی، عنصر گفتار است. اما یک چنین کنشی گسترده تر از آن است که تنها اعمال گفتاری یا معادل‌های غیر شفاهی آنرا در برگیرد. تاکید بر کنش ارتباطی معقول به عنوان بارزترین پدیده بشری نقطه جدایی مارکس از هابر ماس است. هابرماس معتقد است که کنش ارتباطی بنیاد سراسر زندگی اجتماعی و فرهنگی و نیز همه علوم انسانی را تشکیل می‌دهد در حالیکه مارکس بر کار تاکید داشت. از این رو مبنای اندیشه‌های هابرماس بیشتر در قلمرو کنش ارتباطی است تا کنش معقول و هدفدار. مبنای اندیشه‌های هابرماس ارتباط تحریف نشده و بدون اجبار است. او بر این مبنا می‌تواند ارتباط تحریف نشده را مورد تحلیل انتقادی قرار دهد. به نظر هابرماس نقطه پایان فرآیند تکامل اجتماعی، یک جامعه عقلانی است. در اینجا عقلانیت به معنای کلی نظامی ارتباطی است که در آن افکار آزادانه ارائه می‌شوند و در برابر انتقاد حق دفاع دارند.

درادامه بحث در چارچوب نظری هابرماس به نقش رسانه‌های دیجیتالی در تئاتر ایران دریک دهه در راستای القاء مبانی فکری اجتماعی، سیاسی و فرهنگی اشاره نموده و درخاتمه باتوجه به رویکرد رسانه‌های نوین به چگونگی تأثیر و تاثرات آن خواهیم پرداخت.

تازمانی که انسان مدرن دریک گفتارملی به مقوله‌ی سوادرسانه‌ای (media literacy) دست نیابد به درک و فهم وی از تأثیر و رویکرد رسانه‌های نوین بر هنر ارزنده‌ای چون تئاتر بسی دشوار خواهد بود بنابراین می‌بایست با یک درک کلی متکی بر مهارت و بر اساس آن انواع رسانه‌ها و انواع تولیدات و شناخت تفکیک آن‌ها کنش مندی مبتنی بر ارتباطات اجتماعی را به بحث نشست. این سواد رسانه ای به ماکمک می–کند تا از سفره‌ی رسانه‌ها به گونه ای کارآمد در جهت القاء منافع انسانی و ملی عمل کرد تا باعث اعتلای فرهنگی شود و ضد فرهنگ و نایهنجاری‌های سودجویانه از سرزمین فیروزه ای نشان مهر تبار رخت بربندد.

دراین برهه از زندگانی بشر رسانه‌های معاصر شدیداً پیشرفت نموده وتحت تاثیرعلایق وسلایق هریک از دست اندرکاران عرصه خویش قرار گرفته‌اند. این پژوهش نقش ابزاری رسانه‌های دیجیتالی در تئاتر در جهت القاء حقیقت را می‌کاود تا در این راستا هم قابلیت‌های تکنیکی عرصه رسانه‌های دیجیتال و هم سویی‌اش با هنر اصیل تئاتر را تحلیل کرده باشد و هم به نقش کاربردی حق جویانه و نتقدانه آن گرداخته باشد.

۳-۲- ضرورت تحقیق

به طور کلی زمانی که همه‌ی دنیای امروز توسط رسانه‌ها و به خصوص رسانه‌های دیجیتال فراگرفته شده است، کاملن طبیعی است که چنین ابزار قدرتمندی نفوذ خود را تا عالم هنر نیز گسترش دهد. شاید استفاده از رسانه‌های دیجیتال در هنرهای معاصر مانند چیدمان و محیطی و اجرا به امری عادی تبدیل شده است. اما در مورد نحوه استفاده از این رسانه‌ها در هنرهای سنتی و به خصوص هنر تئاتر هنوز تحقیقات جامع و دقیق نبوده‌اند و ضرورت دارد به چنین پژوهشی پرداخته شود. از سوی دیگر به دلیل قدرتی که در رسانه‌های دیجیتال برای القا اذهان عمومی وجود دارد، به کارگیری هنرمندانه از آن‌ها باعث می‌شود مردم کمتر تحت تأثیر نوع مبتذل این رسانه قرار گیرند. چنین موارد اهمیت انجام این پژوهش را نشان می‌دهد.

۳-۳- هدف تحقیق

هدف از پایان نامه پیش رو بهره گیری از تکنیک رسانه‌های نوین دیجیتالی اعم از نمایشگرهای دیجیتالی، ویدئو اینستالیشن و ... در انتقال معانی برتئاتر معاصر ایران در چارچوب نظریه کنش ارتباطی هابرماس جهت القاء تفاهم آمیز حقیقت با رویکرد نقادانه است.

۳-۴- سؤالات تحقیق

- کارگردان‌های مهم تئاتر مدرن و پست مدرن چگونه از رسانه‌های دیجیتال در اجراهای خود بهره بردند؟
- رسانه‌های مورد استفاده در هنر نمایش اغلب شامل چه مواردی است؟
- استفاده از رسانه‌های دیجیتال چه تاثیراتی بر هنر تئاتر گذاشته است؟
- بهره گیری از رسانه‌های دیجیتال در تئاتر براساس نظریه کنش ارتباطی چگونه قابل تبیین است؟

۳-۵- قلمرو و متغیرهای تحقیق

- قلمرو زمانی ۱۹۹۰ تا ۲۰۱۰ است و قلمرو مکانی کشورهای اروپایی و آمریکایی است.
- متغیر مستقل: رسانه‌های دیجیتال

- متغیر وابسته: هنر نمایش

۴- ارتباطات

واژه Communication در لغت به معنی: ۱- ارتباط، رابط، رسانگری، رسانش (خبر، علامت و غیره) مبادله، تبادل، گفت و شنود، مکاتبه و مخابره؛ ۲- خبر، اطلاع، علامت (داده یا مخاطره شده) آگهگان، آگه سازی؛ ۳- رابطه صمیمی، رابطه نزدیک (دل به دل)؛ ۴- وسیله ارتباط، رسانه، رسانگر، (جمع) وسایل ترابری (مانند راه آهن و کامیون) و راهرو؛ ۵- بیان (شفاهی و کتبی)، علم رساندن علامات و اطلاعات؛ (آریان پور کاشانی، ۱۳۷۷، ص ۱۰۱۲) ۶- مصدر متعدّی: ربط دادن، بستن، بر بستن، بستن چیزی را با چیز دیگر؛ ۷- اسم مصدر: بستگی، پیوند، پیوستگی و رابطه آمده است. (معین، ۱۳۶۲، ص ۱۸۹)

تمام شواهد، آشکارا حکایت از آن دارد که مهارت در ارتباط گفتاری و نوشتاری نه تنها برای کسب شغل بلکه در عملکرد مؤثر در کار نیز حیاتی و دارای اهمیت بسیار است. بیشتر مدیران اجرایی، مهارت در برقراری ارتباطات را برای عملکرد مؤثر در کار، حیاتی قلمداد می‌کنند و برای بیان این اهمیت از عباراتی مانند «بی نهایت مهم»، «بسیار مهم» و یا «مهم ترینها» استفاده می‌کنند. برخی از مدیران اجرایی معتقدند که رابطه مستقیمی میان سودآوری و توانایی در برقراری ارتباطات با کارکنان وجود دارد. گفته می‌شود بهره برداری خوب با ارتباطات خوب، رابطه تنگاتنگی دارد. برای مدیران به دلایل زیر ارتباطات مؤثر اهمیت دارد.

۱- ارتباطات فراگردی است که وظایف برنامه ریزی، سازماندهی، هدایت، رهبری و کنترل مدیریت توسط آن انجام می‌شود.

۲- ارتباطات فعالیتی است که مدیران برای هماهنگ کردن و متناسب نمودن وقت خود از آن بهره می‌گیرند. (رضاییان، ۱۳۸۵: ۲۸۶)

ارتباط فرایندی است که همه رخدادها و روابط بین آن‌ها به صورت پویا و به طور مداوم در حال تغییر و اثرگذاری بر یکدیگر هستند. به طور کلی از عناصر فرایند زیر در ارتباطات استفاده می‌شود.

۱- فرستنده: یعنی کسی که مسئوول به رمز درآوردن یک معنی و مفهوم به صورت یک پیام است.

۲- دریافت کننده: فردی که پیام را از رمز خارج کرده و به صورت یک معنی ادراک می‌کند. دریافت کننده ممکن است بازخورد به فرستنده پیام بدهد یا ندهد.

۳- بازخورد: فراگردی است که توسط آن دریافت کننده، برقراری ارتباط را تأیید کرده و پیامی درباره چگونگی احساس خود نسبت به پیام دریافتی برای فرستنده ارسال می‌دارد. (رضاییان، ۱۳۸۵: ۲۸۹)

۴- پیام: به طور کلی هر ارتباط، بر اساس چیزی که مفهومی را برساند، استوار خواهد بود و آنچه مفهوم را می‌رساند پیام است. پیام ممکن است کلامی و لغوی یا غیر کلامی یا غیر لغوی باشد. پیام‌های کلامی معمولاً از کلماتی تشکیل شده‌اند که گفته یا شنیده می‌شوند. در صورتی که پیام‌های غیرکلامی از فرستنده ناشی می‌گردد و دربرگیرنده حالت چهره، حرکات و وضعیت بدن، تماس جسمی، تن صدا و غیره است. البته پیام‌های غیر کلامی از زمینه ارتباطات مانند زمان و مکان نیز ناشی می‌گردد. به هر ترتیب، هر پیامی باید از طریق حواس پنجگانه انسان ارسال و دریافت شود. بنابراین پیام‌ها دیده، شنیده، لمس، چشیده، و یا بوئیده می‌شوند. (دکر، برت، ۱۳۷۹: ۱۷۲)

۵- رمز پیام: پیام از شکل یک مفهوم و فکر، به علائم قابل ارسال تبدیل می‌شود.

۶- مجاری پیام: وسیله و طریقه انتقال پیام را مجاری پیام گویند. (مانند هوا برای انتقال کلام، کاغذ جهت ارسال نامه، امواج الکترومغناطیس در انعکاس تصویر).

۷- کشف رمز پیام: فرایندی است که دریافت کننده بر اساس آن، پیام را به اطلاعات مورد نظر فرستنده تفسیر می‌نماید. کشف رمز پیام بر اساس تجربهٔ گذشته دریافت کننده، تفسیر فرد از سمبل‌ها (علائم)، انتظارات و مقاصد دو طرف (فرستنده و گیرنده) از پیام است.

۸- اختلال یا پارازیت: هرگونه مانعی که باعث عدم ارسال پیام یا عدم درک پیام شود، اختلال گفته می‌شوند. این موانع می‌تواند فنی، تجهیزاتی و ادراکی باشد. (سید جوادین، ۱۳۸۳: ۳۸۴ – ۳۸۵)

۵- رسانه

در زمینه تعریف رسانه‌های گروهی بحث زیادی صورت گرفته است که جای طرح آن‌ها در این نوشتار نیست، به همین جهت به برخی از تعاریف ارائه شده اشاره مینمائیم: آلن بیروه رسانه‌های گروهی را مجموع فنون و ابزار و وسایلی می‌داند که از توانایی انتقال پیام‌های ارتباطی حسی و یا اندیشه ای در یک زمان به شمار بسیاری از افراد و مخصوصاً در فواصل زیاد برخوردارند. (بیروآلن، ۱۳۷۰، ۲۹۱) کمیته بررسی اصطلاحات فنی فرانسه در جلسه ۲۴ نوامبر ۱۹۷۱ از میان تعاریفی که فرهنگ‌های تخصصی ارائه کرده‌اند تعریف زیر را می‌پذیرد:

Media عبارت از وسایل ارتباطی است و حامل‌های زیادی را در بر می‌گیرد (مثال: مطبوعات یکی از وسایل ارتباطی است و روزنامه فرانس سوار یک حامل است) «mass media» عبارت از آن وسیله ارتباطی است که مورد توجه جماعت کثیری است. (کازنوو، ۱۳۸۰، ۱۵) بنابراین رسانه‌های گروهی را می‌توان ابزارها و وسایلی دانست که در جهت ایجاد ارتباط میان افراد یک جامعه و نیز میان جوامع مختلف، مورد استفاده قرار می‌گیرند به نحوی که در زمانی اندک می‌توان از طریق آن‌ها با جماعت کثیری از افراد ارتباط برقرار نمود.

۵-۱- انواع رسانه‌ها

در بیان انواع رسانه‌های گروهی در میان صاحب نظران علوم اجتماعی اتفاق نظر جامعی وجود ندارد و هرکدام با لحاظ ملاک‌های خاصی، برخی از وسایل را از زیر مجموعه این عنوان خارج نموده و یا برعکس مصادیقی را اضافه نموده‌اند. برخی ملاک را استفاده از تمدن صنعتی در راه اندازی رسانه، قرار داده‌اند و بدین ترتیب سینما و تلویزیون را از مصادیق بارز رسانه‌های گروهی به شمار آورده‌اند. بدیهی است در این صورت، مشکل می‌توان وسایلی همچون تلفن و کتاب را از این مجموعه خارج نمود. برخی صرفاً وسایل الکترونیکی را در زمره رسانه‌های گروهی فرض نموده‌اند، حال آنکه در این صورت باید از مطبوعات و آگهی‌ها که از مصادیق برجسته رسانه‌های گروهی هستند صرف نظر نماییم. با این اوصاف به این نتیجه می‌رسیم که باید ضابطه تشخیص رسانه‌های گروهی را نه ماهیت فرستنده قرار دهیم، نه مجرای ارتباطی ونه خصوصیات حواس مورد توجه بلکه باید به تعداد افرادی که گیرنده پیام هستند توجه کنیم. از طرف دیگر عملاً با توجه به این خصوصیت یعنی جماعت مخاطب است که اصطلاح وسایل ارتباط جمعی را می‌توان توجیه نمود. این اصطلاح آن نوع ارتباطی را مشخص می‌کند که هدف آن، تماس با یک مخاطب معین یا یک گروه کوچک نیست، بلکه با جمع سروکار دارد. (همان، ۶) با این اوصاف وسایل زیر را می‌توان از اهم مصادیق رسانه‌های گروهی دانست: رادیو، تلویزیون، مطبوعات، سینما، ماهواره، تئاتر، آگهی‌های تبلیغاتی، اینترنت و....

۵-۲- ویژگی‌ها و وظایف رسانه‌ها

الف) ویژگیها رسانه‌های گروهی در مقایسه با سایر ابزارها و وسایلی که به نحوی در آگاهی جامعه نقش دارند دارای خصوصیات و ویژگیهای خاصی هستند که به اختصار به آن‌ها اشاره خواهیم نمود:

۱- سرعت انتشار: سریع و آنی بودن ارتباطات جمعی معاصر از مهم‌ترین خصلت‌های آن به شمار می‌رود. در زمانهای قدیم هفته‌ها و حتی ماه‌ها طول می‌کشید تا واقعه ای از راه دور به اطلاع افراد برسد. اما اکنون در ظرف چند دقیقه و حتی چند لحظه اخبار و رویدادهایی که در دورترین نقاط دنیا اتفاق می‌افتد به وسیله روزنامه‌ها و رادیو و تلویزیون و سایر رسانه‌های نوین در اختیار مردم گذاشته می‌شود. (معتمدنژاد، ۱۹۸) در حال حاضر، رسانه‌ها آنقدر سریع وقایع را منتشر می‌سازند که افراد دچار حالت غافلگیری می‌گردند. بدین صورت است که می‌توان بدون حضور در انجام کاری و بدون تحمل خطرات احتمالی حضور در محل واقعه، از کلیه جزئیات آن مطلع گردید. این معجزه رسانه‌های گروهی است.

۲- مداومت انتشار: یکی دیگر از خصایص رسانه‌های گروهی تداوم انتشار در مدت زمان نسبتاً طولانی است. استفاده کنندگان با پیام‌های رسانه خو می‌گیرند و در انتظار پیام‌های جدید می‌باشند. در حال حاضر حتی به گونه ای شده است که رسانه‌ها از این حیث مکمل هم شده‌اند و به نوعی تقسیم کار برای رضایت استفاده کنندگان خود متوسل شده‌اند. به عنوان مثال خوانندگان روزنامه‌ها اخبار صحیح را در روزنامه‌های عصر آن روز جستجو خواهند کرد و طبعاً روزنامه ای که در عصر آن روز منتشر خواهد شد در ادامه فعالیت روزنامه صبح به انتشار اخبار جدید مبادرت خواهد کرد.

۳- وسعت انتشار: نمی‌توان وسایلی را که دارای شمارگان بسیار محدود بوده و مورد استفاده تعداد اندکی از افراد قرار می‌گیرد را در زمره رسانه‌های گروهی به شمار آورد. رسانه‌های گروهی، هم از حیث تعداد مخاطبان و هم از حیث محدوده ای که اخبار خود را در آن منتشر می‌سازند دارای وسعت می‌باشند. در سالهای اخیر در بسیاری از کشورهای جهان برای افزایش قدرت شبکه‌های تلویزیونی، اقدامات مهمی به عمل آمده است و با تأسیس مراکز تقویت کننده، شعاع عمل فرستنده‌ها و حوزه انتشار برنامه‌ها گسترش یافته است.

۴- فراوانی و گوناگونی محتوی: از خصایص دیگر رسانه‌های گروهی، تنوع و گوناگونی مضامین آن‌هاست. رسانه‌ها برای پاسخگویی به نیازهای فراوان استفاده کنندگان و جلب توجه هرچه بیشتر آنان پیام‌های بسیار فراوان و متفاوتی را تهیه و ارسال می‌نمایند. در حال حاضر یکی از زمینه‌های رقابت رسانه‌ها برای جلب توجه مخاطبان بیشتر، همین خصیصه شده است به نحوی که گردانندگان رسانه‌ها تلاش دارند تا با تهیه و ارسال مطالب تازه تر و جذاب تر و اعطای حق انتخاب به مخاطبان خود، افراد بیشتری را جذب رسانه خود نمایند.

ب) وظایف: امروزه رسانه‌های گروهی وظایف زیادی را برعهده دارند به نوعی که به دلیل تحولات و پیشرفت‌هایی که درکم و کیف آن‌ها صورت گرفته است در بسیاری از امور زندگی دخیل هستند. اما به هرحال می‌توان وظایف رسانه‌ها را در سه دسته کلی عنوان نمود.

۱- وظایف راهنمایی و رهبری رسانه‌ها به عنوان رابط میان مردم و زمامداران می‌توانند نقش راهنمایی و ارشاد مردم را بر عهده بگیرند و در تبیین و توضیح سیاست‌ها و برنامه‌های حکومتی تلاش نمایند. سیاست‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی دولت را می‌توان از طریق رسانه‌ها برای شهروندان تبیین نمود و تمایل به همکاری و همیاری در اجرای موفق آن سیاست‌ها را ایجاد نمود. در مقابل، اداره کنندگان جامعه نیازمند تلاش رسانه در جهت انتقال افکار و آراء شهروندان در خصوص سیاست‌های اتخاذ شده می‌باشند. و بدین ترتیب رسانه‌ها نقش یک واسطه را ایفا خواهند نمود.

۲- وظایف تفریحی و تبلیغی در حال حاضر رسانه‌ها، از بهترین وسایل تفریحی و سرگرمی به شمار می‌آیند. خبرها و مطالب و داستان‌های مصور مطبوعات، برنامه‌های موسیقی و هنری رادیو و تلویزیون و..... اکنون در تمام اوقات شبانه روز می‌توانند افراد را سرگرم کنند و آنان را از غوغا و اضطراب محیط کار و زندگی دور نگه دارند و برای آن‌ها محیطی آرام و توأم با آسایش ایجاد کنند.

۳- وظایف خبری و آموزشی شبکه‌های وسیع ارتباطی که در تمام ساعات فعالیت دارند، به هرکس آنچه را که مایل است و حتی خیلی بیشتر از آن می‌آموزند. خبرگزاری‌های مختلف در سرتاسر جهان، هر لحظه تازه‌ترین خبرها، تفسیرها و بحث‌های مختلف را در تمام زمینه‌ها بطور وسیع و دقیق دراختیار مخاطبان خود قرار می‌دهند. بنابراین، وظیفه و نقش اساسی وسایل ارتباط جمعی، انتشار جریان رویدادهای اجتماعی است و همین امر به انسان امکان می‌دهد که محیط زندگی را بهتر بشناسد و با توجه به آن، احتیاجات فردی و یا جمعی خود را مرتفع سازد. (همان، ۱۲) جامعه نیازمند اخبار تازه از محیط اطراف خویش است و طبعاً چاره ای جز اعتماد به رسانه‌های خبری نخواهد داشت و به همین دلیل صداقت رسانه‌ها، امری مهم و حیاتی درانجام وظیفه خبری آن‌ها خواهد بود. وسایل ارتباط جمعی باید نه تنها به انتقال خبر و اطلاع، بلکه به تحلیل درست اخبار و شرح آن‌ها نیز بپردازند. (ساروخانی، ۱۳۶۷، ۷۷)

۵-۳- رسانه‌های دیجیتال

رسانه‌هایی را که انتشار محتوا در آن‌ها، به کمک ابزارهای مجهز به پردازشگر دیجیتال میسر باشد، رسانه‌های دیجیتال گویند. این رسانه‌ها شامل رسانه‌های برخط مبتنی بر شبکه (نظیر شبکه جهانی اینترنت)، خدمات مخابراتی از قبیل پیام چندرسانه‌ای و پیام کوتاه و سایر اشکال شبکه‌های تبادل داده تلفن همراه همچنین رسانه‌های مبتنی بر حامل‌های فیزیکی دیجیتال از قبیل بسته‌های نرم افزاری رسانه ای، بازی‌های رایانه ای و مانند آن‌ها هستند. توسعه روزافزون فناوری اطلاعات در جامعه و رشد شگرف فناوری‌های نوین ارتباطی در جهان، لزوم سرمایه گذاری دست اندرکاران فرهنگی کشور بر روی رسانه‌های دیجیتال را مشخص می‌سازد (مروجی،۱۳۹۰: ۶).

نگاهی گذرا بر میزان کاربران وبگاه‌های اطلاع رسانی جهانی مثل گوگل و یاهو و آنالیز روش‌های جذب مخاطب در کمترین زمان ممکن و با تأثیر گذاری بالا در وبگاه‌هایی مثل فیس بوک و مای اسپیس نشان می‌دهد که تمایل نسل جدید جامعه به رسانه‌های نوین و دیجیتال، کاملاً قابل توجه و تأمل است. صنعت بسیار پر رونق بازی‌های رایانه ای با حجم تراکنش میلیاردها دلار و استقبال روزافزون کودکان، نوجوانان و جوانان از این رسانه مدرن از یکسو و نقش این رسانه مدرن در تغییر شیوه زندگی جامعه از طریق شبیه سازی مجازی زندگی حقیقی از سوی دیگر، ما را بر آن می‌دارد تا نگاهی کاملاً هوشمندانه به این رسانه‌ها داشته باشیم.

۵-۴- نظریه کنش ارتباطی

هابرماس از جمله نظریه پردازانی است که از منابع فکری متنوع، تأثیر پذیرفته است. نظریه پردازانی که بر هابرماس تأثیر داشته‌اند عبارت‌اند از کانت، هگل، ویتگنشتاین، پوپر، مارکس، کنت، فروید، دریدا، گادامر، دیوی، مید، پارسنز، همپل، لومن، بارکر، لوکاچ، آیر، دارندورف، مرتن، پیرس، ناگل، منیر، وررف، گودلیه، کوهن، هابز، دورکیم، گارفینکل، شوتز، استروس، هوسرل و اعضای مکتب فرانکفورت. ۱۹۹۸: ۱)، Ader). هابرماس به عنوان مدعی نسل دوم مکتب فرانکفورت- که خود احیاگر آن می‌باشد دستاورد شگرف و عظیمی در زمینه‌های مختلف داشته است. از دستاوردهای شگرف و ستایش آمیز هابرماس را می‌توان به صورت بندی مجدد نظریه تکامل تاریخی هگل به شیوه ای غیر متافیزیکی، تصحیح و تکمیل نظریه عقلانیت وبر، باز سازی ماتریالیسم تاریخی با تکیه و تاکید بر تمایز میان کار و تعامل نقد تقلیل گرایی مارکس، گسترش نظریه کنش زبانی، تدوین نظریه موسوم به پراگماتیک عام در جهته توضیح و تبیین بنیان‌های عام کنش و کلام بشری و ارائه توصیفی دقیق و فراگیر از جامعه مدرن با تکیه بر دستاوردهای نظریه سیستم‌ها و نظریه انتقادی می‌توان اشاره کرد (اباذری، ۱۳۷۷، ص ۱۸).

نظریه کنش ارتباطی که از شاهکارهای هابرماس می‌باشد در برابر نظریه مارکس و وبر شکل گرفته است؛ زیرا مارکس در پژوهش‌های اقتصادی خود فعالیت محسوس آدمی را کار نامید و در تولید مادی جایگاه برجسته ای برای آن قائل شد. تفسیر مارکس از کار، بر بنیاد فنی استوار بود. چنانچه در سرمایه می‌نویسد: در دوره نخست، کار عبارت از پویشی میان خود و طبیعت است، پویشی که انسان فعالیت خویش را واسطه تبادل میان خود و طبیعت قرار می‌دهد. مارکس در ادامه اشاره می‌کند: گر چه انسان در این فرایند بر طبیعت تأثیر می‌گذارد و در عین حال طبیعت خاص خود را نیز، تغییر می‌دهد، وی با استعداد ذاتی که در نهاد طبیعت خفته است طبیعت را تکامل می‌بخشد و آن را تحت تسلط خود در می‌آورد. پس کار معطوف به طبیعت و تغییر در آن است. تعریف مارکس از کار بربنیاد فنی قرار دارد و به تعبیر مصطلح هابرماس در دل عقلانیت ابزاری می‌گنجد. (احمدی ۱۳۷۳، ص ۱۹۰)

مارکس معتقد است که ستیزه (Struggle) عامل و مولد همه چیز است. در درجه اول ما برای چه چیزی ستیزه می‌کنیم؟ ما ستیزه می‌کنیم تا پایدار بمانیم و بقاء داشته باشیم. پس ما در وهله اول برای رفع نیازهای اولیه و بدست آوردن خورد و خوراک، پوشاک و مسکن با همدیگر مبارزه می‌کنیم. این ستیزها هستند که می‌توانند موتور محرکه تاریخ باشند و به آن پویایی بخشند و تاریخ را از ایستایی برهانند. مارکس معتقد بود که کار جوهره انسان را تشکیل می‌دهد؛ یعنی کار به انسان هویت می‌بخشد و انسان از طریق کار طبایع و ویژگیهای انسانی خود را شکوفا می‌کند. انسان در کار و با کار معنا پیدا می‌کند اما کاری که مبنای تحریف نشده داشته باشد از رابطه استثمارگونه برخوردار نباشد. "مارکس معتقد است انسان، انسانیت خود را در کار تحقق می‌بخشد و چون کار از قید و بند رهایی یابد، جامعه نیز چهره انسانی خویش را باز خواهد یافت» (آرون، ۱۳۷۱، ص ۱۸۹)

هابرماس ریشه تمایز میان کار و کنش متقابل را در آثار جوانی هگل (Hegel) یافته است. در تفسیر هابرماس از این تمایز هگلی، بحث به خط فاصلی نزدیک می‌شود که آرنت میان کار و کنش متقابل ترسیم کرده است.

آرنت در موقعیت انسانی دو نوع کار را از هم جدا دانسته است:

الف) کار: فعالیتی است که برای رفع نیازهای اولیه و فیزیولوژیک صورت می‌گیرد. هدف آن، است که ما با برآوردن نیازها، دوام و بقاء پیدا کنیم؛ یعنی کار با فرآیند زیست شناسانه بدن انسان مرتبط می‌شود و به همین خاطر موقعیت یا شرط انسانی آن، خود زندگی است.

ب) تلاش: فعالیتی است که برای رفع نیازهای ثانویه صورت می‌گیرد. هدف ما تنها این نیست که با رفع نیازهای اولیه، باقی و پایدار بمانیم. ما هدفی بس بالاتر و والاتر را در نظر داریم. ما می‌خواهیم انسانیت خود را با این فعالیت تجلی ببخشیم. در حقیقت، تلاش فعالیتی است که به جنبه غیر طبیعی هستی انسان مربوط می‌شود و موقعیت یا شرط انسانی آن، بودن در جهان است. این دو متفاوت از کنش– که به مناسبات میان افراد انسانی یعنی به نسبت اجتماعی مربوط می‌شود. موقعیت یا شرط انسانی کنش، بودن با دیگران است؛ زیرا در کنش، بودن با دیگران و ارتباط داشتن با آن‌ها معنا دارد. لازمه کنش، حضور فیزیکی انسان‌ها و بعد آگاهی از اینکه می‌خواهیم با آن‌ها ارتباط داشته باشیم است. مارکس میان سرمایه و کار تمایز قائل می‌شود. از نظر مارکس، سرمایه یک مناسبت اجتماعی است و کار قابل قیاس با طبیعت. سرمایه، در حد مناسبات میان افراد معنا می‌یابد اما کار معنایی یکسره طبیعی یا به گفته هابرماس تکنیکی دارد مارکس در قسمت دوم از نخستین فصل سرمایه مدعی می‌شود که نخستین کسی است که دو ماهیت متفاوت را در کار شناسایی کرده است:

۱– کار مشخص یا ساده ۲– کار تجریدی که موجد ارزش مصرف است و دیگری موجد ارزش مبادله (احمدی، ۱۳۷۳، صص ۱۷۳–۱۷۹) هابرماس نشان می‌دهد که آن فعالیت محسوس که مارکس بدان اشاره داشته به سه نوع تقسیم می‌شود:

البته هابرماس همچنانکه در جدول مشاهده می‌شود این سه کنش را بر اساس دو معیار، حوزه؛ یعنی اجتماعی و غیر اجتماعی و تمایل به معنای موفقیت و درک تقسیم بندی کرده است. به طوریکه کنش ابزاری و استراتژیک صرفاً جهت رسیدن به موفقیت صورت می‌گیرد و محاسبات خشک فردگرایانه و ابزاری در آن حاکم است؛ در حالیکه کنش ارتباطی جهت رسیدن به یک درک مشترک و هم فهمی صورت می‌گیرد.

از دیدگاه هابرماس، کنش ابزاری (action -instrumentl) کنش عقلانی است با حوزه غیر اجتماعی که به سوی موفقیت تکنولوژیک جهت یافته است؛ حال آنکه کنش استراتژیک (strategic - action)، کنشی است عقلانی با حوزه اجتماعی و به عمل کنشگرانی مربوط می‌شود که در جهت دستیابی به یک هدف مشترک کنش‌هایشان را همسو و هم جهت می‌کنند کنش نوع سوم، ارتباطی (Communicative) است و تنها نوع کنش عقلانی است که به سوی یک درک واقعی جهت یافته است. این کنش تنها کنشی است که از یک جنبه بین الاذهانی (intersubjective) برخوردار می‌باشد و تفاوتی ویژه با کنش استراتژیک دارد؛ چرا که کنش ارتباطی هرگز رقابتی نیست و عقلانی است و بر روی انسانیت بنا شده و از انگیزش خود خواهی برخوردار نمی‌باشد؛ اما از یک درک همکاری بین الاذهانی برخوردار است.

هابرماس توجه خودش را به کنش‌ها عقلانی با حوزه اجتماعی که کنش استراتژیک و ارتباطی می‌باشد، محدود کرده است. کنش استراتژیک خود می‌تواند در داخل دو نوع کنش طبقه بندی شود:

۱- کنش پوشیده (Covertly - Action)۲- کنش آشکار (Overtly - Action)

کنش پوشیده استراتژیک نیز می‌تواند به دو نوع فریب ناآگاهانه و فریب آگاهانه تقسیم شود.

کنش استراتژیک آشکار به کنشی اشاره دارد که از یک کارگزار رقابتی برخوردار می‌باشد و شبیه بازی‌ها و فرآیندهای دادگاهی است که همه مشارکت کنندگان در آن آگاهانه ایفای نقش می‌نمایند و وکیلان به اینکه در یک فرایند رقابتی درگیر هستند، آگاه‌اند. کنش استراتژیک پوشیده اشاره به کنشی دارد که همه از عاملان رقابتی ناآگاه و بی خبر هستند. نوع نخست کنش استراتژیک پوشیده فریب‌های ناآگاهانه ای هستند که از طریق تحریف ایدئولوژی پدید می‌آیند؛ جایی که مشارکت کنندگان از دستور و برنامه کار استراتژیک پوشیده ناآگاه هستند. نوع دوم کنش استراتژیک پوشیده فریب‌های آگاهانه هستند در اینجا موضوع کنش، ایده‌ها است و کنشگران از دستور کارکنش استراتژیک پوشیده که هستی هدفمند می‌باشد، آگاه هستند (Jay,۵:۱۹۹۶)

در اینجا باید به نکته ای مهم توجه کرد و آن اینکه در کنش ابزاری، هدف تسلط، چیرگی، و سوار شدن مطرح است؛ یعنی وقتی به قول هایدگر انسان و طبیعت را به عنوان پمپ بنزین و منبع انرژی برای رفع نیازهای خود می‌انگاریم، منافع خشک و سودگرایی حاکم می‌شود. در حالیکه در استراتژیک ضمن اینکه هدف، دستیابی به موفقیت است، منافع مشترک، حرف اول را می‌زنند و یک هم سویی و هم جهتی حاکم می‌شود و برای دستیابی به اهدافمان برنامه ریزی مشترک صورت می‌گیرد. منافع فردی در اینجا نقشی ایفاء نمی‌نماید بلکه صحبت از منافع جمعی است.

۶- تحلیل ابعاد نظری کنش ارتباطی و هنر

اساساً زبان را می‌توان هسته مرکزی اندیشه کنش ارتباطی هابرماس به حساب آورد. ما از طریق زبان است که می‌توانیم به کنش ارتباطی و مفاهمه و تأثیر گذاشتن و اقناع دیگران و توافق دست پیدا کنیم، زیرا زبان ابزار واسطی است که افراد به کمک آن، ضمن گفتگو بر سر تعاریف مربوط به وضعیت یا شرایط، برنامه‌های کنش یکدیگر را نیز بازگو می‌کنند. زبان در رسیدن به توافقی که ناشی از گفتمان است نقش کلیدی ایفاء می‌نماید. ما از طریق زبان است که می‌توانیم اختلاف‌هایمان را بشناسیم و در صدد رفع آن‌ها برآییم و به این خاطر زبان جنبه محوری دارد که بدون آن تعامل به معنای واقعی تحقق پیدا نمی‌کند. زبان در جامعه پذیری نیز نقش کلیدی دارد. با اینهمه و به کمک ساختار زبان است که ما می‌توانیم ساختارهای پیچیده را به آسانی درک کنیم. زبان ضمن اینکه با کنش ارتباطی مرتبط می‌شود و یکی از ابعاد آن را شکل می‌دهد، با گفتمان نیز در ارتباط است زیرا هیچ گفتمانی بدون زبان صورت نمی‌گیرد.

هابرماس در باب اهمیت زبان در سال ۱۹۹۵ در سخنرانی افتتاحیه‌اش می‌گوید. آنچه ما را از طبیعت بر آورده است تنها چیزی است که ماهیتش را می‌شناسیم و آن زبان می‌باشد. از طریق ساختار زبان است. که استقلال و مسئولیت پذیری برای ما به عنوان حقایقی مفروض مطرح می‌شوند. نخستین جمله ما، به صراحت بیانگر هدف دستیابی به یک وفاق جهانشمول و فارغ از قید و بند است" (پیرزی، ۱۳۷۹، ص ۸۹)

با این اوصاف باید توجه کرد که بین زبان و کاربران یک ارتباط متقابلی وجود دارد؛ زیرا همانقدر که کاربران با زبان سخن می گویند، زبان نیز با کاربران سخن می‌گوید. به این خاطر برای هابرماس، غایت زبان هم چنان شفافیت و نشان دهنده چیز دیگری بودن است. هابرماس سه کارکرد زبانی را از همدیگر متمایز می‌سازد.

۱-شناختی (Cognative): کارکرد شناختی زبان اشاره به چیزی در جهان عینی دارد و به صورت یک نمونه کنش کلامی بر روی نمونه‌ها ترسیم می‌شود.

۲- ارتباطی (Communicative): استفاده و کارکرد ارتباطی، اشاره به جهان اجتماعی دارد و اهداف آن تثبیت مشروعیت روابط بین شخصی می‌باشد و بر روی تنظیم کننده‌ها ترسیم می‌شود.

۳- بیانی (Expressive): کارکرد بیانی از دیدگاه او اشاره به جهان ذهنی، نیتمند و خودبازنمایی صحبت کننده دارد. پس زبان نه تنها بر کنش ارتباطی تأثیر دارد و یکی از ابعاد آن را تشکیل می‌دهد بلکه بر گفتمان، حوزه عمومی و وضعیت کلام آرمانی نیز تأثیر بسزایی دارد؛ زیرا بدون زبان هیچ کدام از این‌ها معنا پیدا نمی‌کند (Baert,۱۹۹۸;۱۴۳)

اساساً هنر یکی از ابعاد اساسی کنش ارتباطی را تشکیل می‌دهد تأثیر بسزایی بر آن دارد. به عقیده شربولی، هنر فعالیتی است که:

۱- عشق ذاتی ما را نسبت به هیاکل و اشیاء ارضا می‌نماید. ۲- تصورات را با این هیاکل عرضه می‌دارد.

۳- در یک زمان لذت را بر احساسات و عقل ما اهداء می‌کند. به عقیده ورون هنر، تجلی احساس است که از خارج، بوسیله ترکیب خطها، شکل‌ها، رنگ‌ها یا از راه توالی اشارات و حرکات، یا الفاظ که تابع اوازن معینی هستند انتقال می‌یابد (تولستوی، ۱۳۷۲، ص ۴۰).

هابرماس در گفتمان فلسفی مدرنیته از آن گونه‌هایی هنر معاصر که واجد توان بالقوه رهایی بخش هستند به دفاع برمی خیزد؛ در عین حال با پیوند دادن و مرتبط ساختن هنر با عقلانیت ارتباطی، اخلاقیات و پروژه رهایی بخش به طور جدی از مفهوم استقلال هنر آدورنو فاصله می‌گیرد. هابرماس ارزشیابی هنجاری آدورنو از هنر اصیل و معتبر به مثابه نفی و دفاع وی از اشکال هنر مدرنیستی را که در مقابل مفاهمه و ارتباط و نزدیک شدن به گفتمان قراردادی مقاومت می‌ورزند، رد می‌کند.

باید گفت که هابرماس پیرامون اشکال و ماهیت هنر چندان بحثی نکرد ولی همکار وی یعنی آلبرشت ولمر از توان ارتباطی هنر شدیداً دفاع می‌کند. ولمر در پاسخ به پارهای انتقادات اخیر علیه آدورنو، همانند هابرماس به بازسازی نظریه زیبایی شناختی آدورنو در راستای نظریه ای باز و غیر جزمی درباره هنر مستقل می‌پردازد که بر توان بالقوه ارتباطی آن تاکید می‌ورزد. از دیدگاه ولمر اگر کسی مفهوم عقلانیت آدورنو را به گونه ای مفاهمه ای و ترابطی بسط دهد، در آن صورت شاید بتواند زیبایی شناسی حقیقت وی را نیز به گونه ای عملی با کاربردی درک کند و آن را بسط و گسترش دهد.

ترس ولین این است که «بربریت و توحش در شرف وقوعه و سیر قهقرایی همه جانبه، نوعی «افول ذهنیت» را در شکل چرخه حوادث شیطانی ایجاد می‌کند که تنها به مدد هنر مستقل و بازایش و تولید مجدد ذهنیت از دل روح نظریه انتقادی آدورنو است که می‌توان به مقابله با آن برخاست. آدورنو از نقش رهایی بخش، توان ارتباطی، ویرانگری و بنیان کنی هنر در مقابل شیء گشتگی جهان دفاع می‌کرد از این نظر هنر در مقابل علم اثباتی و عینی قرار می‌گیرد؛ زیرا شکل والاتری از شناخت نسبت به غایات و پراکسیس تاریخی است و ذاتاً به سوی جستجوی حقیقت و تحقق خواسته‌های راستین جهت گیری شده است. از دیدگاه آدورنو هنر مشحون از عنصر آیندگی است. بر عکس چنانکه میدانیم علم اثباتی تنها واقعیت موجود را چنانکه هست باز می‌نماید. نظریه انتقادی می‌تواند بوسیله نگرش زیبا شناسانه، همه گیر شدن عقلانیت ابزاری بر اساس اقتصاد کالایی سرمایه داری را به منظور ایجاد تغییرات اساسی در آن به تصویر بکشد. در حال حاضر نگرش زیبا شناختی در سطح فردی می‌تواند به پیدایش عقلانیت معارض با وضعیت شیءگونگی بینجامد.

آدورنو کتاب نظریه جامعه شناسی خود را با این جمله شروع می‌کند که: اکنون بدیهی است چیزی که هنر را مورد لحاظ قرار ندهد دیگر به هیچ وجه نمی‌توان آنرا قطعی و مهم دانست: نه خود هنر را، نه هنر را در ارتباط با آن کل و نه حتی حق حیات هنر را. آدورنو معتقد است در دنیای مدرنیته تنها عاملی که می‌تواند از پیامدهای منفی عقلانیت ابزاری جلوگیری کند و در برابر آن مقاومت کند هنر است چون دارای توان ارتباطی است (نوذری، ۱۳۸۰، صص ۲۷۶-۲۷۶).

ادبیات یکی از بهترین ابعاد کیفی کنش ارتباطی را تشکیل می‌دهد و بر آن تأثیر اساسی دارد. ادبیات به آثار ادبی، هنری، علمی و تخیلی می گویند که به قصد بیان واقعیت‌ها و حقایق زندگی و عواطف و اندیشه‌های اصیل انسانی و نیز برانگیختن و تقویت تخیل انسان به زبان رسا و گیرا و دلنشین و تأثیر گذار سروده، نوشته یا گردآوری شود (انوشه، ۱۳۷۵، ص ۳۰۹).

ادبیات، بیانگر نوع رایج تعامل و کنش با دیگران است که از طریق آن می‌توانیم به نوعی تفاهم و درک متقابل برسیم. ایجاد یک نوع رابطه فکری بین کنشگران از اثرات ادبیات است. در حقیقت ادبیات باعث پیوند اذهان می‌شود. ما از طریق آن نه تنها می‌توانیم با آینده بلکه با نسل‌های گذشته و قدیمی نیز ارتباط برقرار کنیم.

ادبیات به دلیل ویژگیهای زبانی، یک نوع کارکرد ارتباطی پایدار ایجاد می‌کند. ادبیات سعی می‌کند خود مخاطب و بیشتر از آن، عواطف او را تحت تأثیر قرار دهد. ادبیات چون عواطف فرد را برانگیخته و اقناع می‌کند تأثیر پایداری می‌تواند داشته باشد. در گذشته به خاطر فقدان وسایل ارتباط جمعی شعر عامل ارتباط بین کنشگران بود و به خاطر لطافت روحیه انسان باعث برانگیخته شدن احساسات آن‌ها برای ارتباط می‌شد، ادبیات مردم را برای تعامل با همدیگر تهییج می‌کند. در حقیقت ادبیات نقش تبلیغاتی دارد و شاعر از طریق آن می‌خواهد اندیشه و عقیده ای را تبلیغ نماید.

اگر ادبیات تأثیر گذار نباشد ما نمی‌توانیم آن را ادبیات، بنامیم در ادبیات، مدیریت تأثیر گذاری مطرح است. این اصطلاح در جامعه شناسی توسط اروینگ گافمن مطرح گردید از دیدگاه او مدیریت تاثیرگذاری در این جهت عمل می‌کند که شخص را در برابر یک رشته کنش‌های غیر مترقبه ای، مانند اداهای قصد نکرده، دخالت‌های نابجا، خطاهای فاحش و کنش‌های قصد نکرده ای چون صحنه سازی محافظت کند" (ریتزر، ۱۳۷۶، ص ۲۹۷).

مدیریت تأثیر گذاری در ادبیات بیشتر در جهت تأثیر بر آراء و عقاید مخاطبین در طول تاریخ صورت می‌گیرد. شاعر با شعر قصد دارد ضمن برقرار کردن تعامل با مخاطبین به نوعی بر اندیشه‌های آنان نفوذ کند به طوری که یک نوع واکنش مناسب را در آنان نسبت به اشعار خود برانگیزاند. هر نویسنده به هنگام نوشتن، خوانندگانی را مد نظر دارد؛ حتی اگر این خوانندگان به یک نفر خلاصه شود و آن یک نفر هم خود او باشد. چیزی به طور کامل گفته نمی‌شود؛ مگر آنکه به کسی گفته شود. از طرف دیگر

می‌توان این را هم گفت که چیزی نمی‌تواند به کسی گفته شود مگر اینکه ابتدا برای کسی گفته شده باشد. این دو کس الزاماً یکی نیستند؛ حتی بندرت پیش می‌آید که یکی باشند. به عبارت دیگر خواننده و مخاطب از همان ابتدای آفرینش ادبی وجود دارد؟

گروه مخاطب می‌تواند به یک فرد، یا شخص محدود باشد. در واقع آنچه را باید توضیح داد این است که چگونه پیام در حالی که گیرنده و گاهی نیز معنای خود را عوض کرده تاثیرش را هم چنان حفظ می‌کند. تمام تفاوت بین اثر ادبی و غیر ادبی در همین تأثیر ماندگار نهفته است. معمولاً آفریننده اثر (چه در خیال و چه در عالم واقع) با گروه مخاطب خود (حتی اگر گاهی این گروه فقط خود او باشد) گفت و شنودی آغاز می‌کند که هرگز بی غرض و بی انگیزه نیست. گفت و شنودی که می‌خواهد تحت تأثیر قرار بدهد، متقاعد سازد، آگاهی بیاورد، تسلی ببخشد، آزاد کند، حتی موجب نا امیدی شود، این گفت و شنود به هر حال گفت و شنودی است که نیتی دارد و منظور وی را تعقیب می‌کند. اثری را کار کردی می گویند که گروه مخاطب آن، با خوانندگانی که بعد از انتشار اثر، آن را می‌خوانند، منطبق باشد. اثر ادبی بر عکس، خواننده بی نام و نشان را به مثابه بیگانه (به گفت و شنود فرا می‌خواند). خواننده در جلد خود نیست و می‌داند که نیست او موجودی نامرئی است که همه چیز را می‌بیند، همه چیز را می‌شنود، همه چیز را حس می‌کند و می‌فهمد بی آنکه در گفت و شنودی که بر او تعلق ندارد وجود واقعی داشته باشد. نویسنده برای خواننده می‌نویسد و ضمن اینکه خواننده می‌تواند از طریق آن اثر با نویسنده تعامل برقرار کند می‌تواند به واسطه آن با دیگران نیز به کنش ارتباطی بپردازد (اسکارپیت، ۱۳۷۶، صص ۷۶-۷۲). بر اساس این بحث‌ها نتیجه می‌گیریم که کسی نویسنده نیست مگر در پیوند با کسی دیگر.

۷- نتیجه‌گیری

روزگار ما ماندن در گذشته و دوری از دنیای تکنولوژیکی و اطلاعاتی را بر نمی‌تابد. اگر می‌خواهیم تئاتری زنده و پویا داشته باشیم استفاده از تکنولوژی‌های مدرن و جدید باید به یکی از رویکردهای معمول تبدیل گردد. هنر تئاتر و تکنولوژی رسانه‌های دیجیتال، چه ترکیب شگفت آوری! مسلماً ترکیب دو پدیده ای که هر یک در روند رشد خود مراحل مختلفی را طی نموده و نتایج شگرفی داشته‌اند، جای بسیار بحث و مطالعه دارد. هر نمایش نیز به گواهی تاریخ خود و آثاری که پدید آورد، نشان داده است که همواره از تکنولوژی زمان خود بهره مند بوده است.

حال سؤال اینجاست: چگونه می‌توان با تأثیر گذاری رسانه‌های دیجیتال بر هر نمایش به کنش ارتباطی مطلوب دست یافت؟ همان طوری که قبلاً به آن اشاره گردید، نمایش کنش ارتباطی دست یابی به تفاهم ارتباطی است. شناخت کلاً به واسطه تجربه اجتماعی حاصل می‌شود. و فرآیندهای شناخت مبتنی بر الگوهای کلام و روابط تفاهمی و ارتباط ذهنی روزانه آدمیان است.

یکی از جلوه‌های بصری و رسانه‌های تصویری که تحول و نوآوری ویژه ای را در تئاتر به وجود آورده است استفاده از تکنیک ویدئو و ... بود که دید مخاطب را به گونه ای از اتفاقات زنده و طبیعی که همیشه در صحنه جاری بود به بعد دیگری از اتفاقات نیز جلب کرد. حال آنکه نه تنها جلوه‌های اپتیکی و زیباشناسی در استفاده از بکارگیری ویدئو بر جذابیت تئاتر افزوده بلکه فرای آن با مضمون و محتوای مستور در فیلم‌های آموزشی و مستندی که بر پرده نمایش ظاهر می‌گردد انقلابی عظیم در افزایش سطح سواد و آگاهی‌های مخاطب بوجود می‌آورد.

و این موضوع همین نقطه عطف تأثیر گذاری رسانه بر مخاطب تئاتر است و می‌توان گفت: همان طور که هدف کنش ارتباطی دست یابی به تفاهم ارتباطی است هدف رسانه در تئاتر نیز بوجود آوردن یک حس تعامل و تفاهم مشترک در مخاطب نمایش است. یورگن هابرماس در استدلال خود نوع انسان را در دو طریق به تکامل و پیشرفت رهنمون می‌ساخت: یکی به صورت ادراکی در روابطش با طبیعت و دیگری به صورت اخلاقی در مبادلات و روابط بین الاذهانی میان انسان‌ها که تحت عنوان تعامل صورت می‌پذیرفت. هدف و نهایت تأثیر گذاری رسانه‌های دیجیتال بالاخص تلویزیون-سینما- موسیقی پرتو افکنی و تئاتر و گراف-که انسان بوجود آوردن تصویری هم زمان از بازیگر و تصویر پخش شد فیلم بر روی پرده بوجود می‌آورد.

تجسم ذهنیت و احساس در قالب عینیت اثر هنری را هموارتر می‌کند. با توجه به هدف و نهایت کنش ارتباطی که هابرماس اشاره می‌کند که: افراد دخیل و کنش ارتباطی به هیچ وجه در فکر موفقیت شخصی سان نیستند بلکه هدفشان را در شرایطی که همه از موقعیت مشترک برخوردار باشند هماهنگ می‌سازند. رسانه‌های نوین دیجیتالی عالی‌ترین اهداف و آمال خویش را در تأثر گذاری بر تئاتر آموزش فقط به بحث زیباشناسی (aesthetic) و فناوری‌های روز دیجیتالی محصور ننموده‌اند. بلکه با توجه به تعامل و همگام سازی خویش با اهداف سایر رشته‌های علوم انسانی اعم از ارتباطات و روان شناسی و جامعه شناسی سعی در بالا بردن سطح سواد رسانه‌ای مخاطب و افزایش دانش و آگاهی و تصحیح باورهای غلط جامعه و تحت تأثیر قرار دادن نگرش‌های افراد و رفتارهای آنان، آن‌ها را به سوی افق‌های رفیع علم و دانش و اگاهی هنگام تماشا کردن یک نمایش رهنمون سازند.

بنابراین همچنان که گفته شد؛ هدف کنش ارتباطی دست یابی به تفاهم ارتباطی است رسانه‌های دیجیتالی نیز علاوه بر جنبه‌های (زیبا بخشی و تکنولوژیکی روز تئاتری) در ایجاد ارتباط سالم و سازنده بازیگر با تماشاگر و مخاطب با بکارگیری از تجهیزات فنی و انسانی مورد نیاز سعی دارد تا یک بستر مناسب برای تفاهم ارتباطی مشترک در بین آن‌ها ایجاد نماید. هر قدر

آگاهی دانش روز مخاطب از فناوری‌های دیجیتال تئاتری افزون یابد به همان مقدار رابطه اجتماعی بین مخاطب و رسانه بیشتر می‌شود.

منابع

۱. ابراهیمیان، فرشید. هنروماورا، چاپ دوم، انتشارات نمایش،۱۳۸۳
۲. ارسطو، هنر شاعری، ترجمه: فتح الله مجتبایی، جلد اول، تهران، بنگاه نشر اندیشه، ۱۳۳۷،
۳. ارول، جرج، ۱۳۶۱، ترجمه مهدی بهرهمند، تهران، فرزان.
۴. آسابرگر، آرتور. روش‌های تحلیل رسانه‌ها. ترجمه: پرویز اجلالی. دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها. ۱۳۸۹
۵. اورلی، هولتن، مقدمه ای بر تئاتر آینه طبیعت،۱۳۸۴، محبوبه مهاجر، چاپ سوم، تهران، انتشارات سروش.
۶. اونز روز، جیمز، تئاتر تجربی، ترجمه: مصطفی اسلامیه، تهران، سروش، چاپ دوم ۱۳۷۹
۷. براکت، اسکار، گ، تاریخ تئاتر جهان، ترجمه: هوشنگ آزادی ور، جلد اول، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۵،
۸. برشت، برتولت. درباره تئاتر. ترجمه: فرامرز بهزاد. چاپ اول، تهران. انتشارات خوارزمی. ۱۳۵۷
۹. برشت، برتولت. زندگی تئاتری من. ترجمه: فریدون ناظری. چاپ اول، جاویدان.۱۳۵۷
۱۰. بیلینگتون، جان. مجموعه یادداشت‌ها در روزنامه گاردین. ترجمه: پیمان ناجی. شماره ۳۴۲. انگلستان. ۱۹۹۹
۱۱. پاکباز، روئین، دایره المعارف هنر،۱۳۸۹، چاپ ششم، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
۱۲. پاول، کریستین، تاریخچه ی هنر دیجیتال (بخش پایانی)، ترجمه: امیر علی قاسمی، تهران، بی نا، دو هفته نامه تندیس، شماره هشتاد، مرداد ۱۳۸۵
۱۳. پستمن، نیل، تکنوپلی تسلیم فرهنگ به تکنولوژی، ۱۳۷۲، دکتر صادق طباطبایی، تهران، سروش.
۱۴. پستمن، نیل، زندگی در عیش مردن در خوشی،۱۳۷۳، دکتر صادق طباطبایی، تهران، سروش.
۱۵. پنتلی، اریک، نظریه صحنه مدرن، مقدمه ای بر تئاتر و نمایش نوین،۱۳۸۱، یدا.. آقا عباسی، کرمان، فانوس.
۱۶. چامسکی، نوام. کنترل رسانه‌ها. ترجمه: ضیاخسروشاهی. انتشارات درس،۱۳۸۵
۱۷. حسینی مهر، ناصر. تئاتر معاصر اروپا، جلد ۱، چاپ اول، نمایش،۱۳۷۷
۱۸. داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ اول، مروارید. ۱۳۷۱
۱۹. دادگران، سید محمد. مبانی ارتباطات جمعی. انتشارات فیروزه، ۱۳۹۰
۲۰. دامود، احمد، بازیگری و پرفورمنس ارت،۱۳۸۴، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
۲۱. دیکسون، استیو، فوتوریسم از دیدگاه دیجیتال، ترجمه: امیر علی قاسمی، تهران، بی نا، فصل نامه ی سیمیا، شماره ی ۱۲۱۰، بهار، تابستان و پائیز ۱۳۸۵
۲۲. راش، مایکل. رسانه‌های نوین در قرن بیستم. ترجمه: بیتا روشنی. موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر. ۱۳۸۹
۲۳. زلنر، دن، رسانه دیجیتال و طراحی صحنه، زمستان ۱۳۸۸، شماره ۱۲۱– ۱۲۲، سینا ییلاق بیگی، مجله نمایش.
۲۴. ژرار، نالی، ربات تئاتری عروسک بدم نخ، زمستان ۱۳۸۸، شماره ۱۲۱– ۱۲۲، سلما محسنی اردهالی، مجله نمایش.
۲۵. سانتاگ، سوزان. سینما و تئاتر. ترجمه: علاالدین طباطبایی. انتشارات فارابی.۱۳۷۶
۲۶. ستاری، جلال، آنتونن آرتو شاعر دیده در صحنه تئاتر، ۱۳۷۸، چاپ دوم، تهران، انتشارات نمایش.
۲۷. سروان شراییر، ژان ژاک، تکاپوی جهانی،۱۳۶۲، عبدالحسین نیک گهر، تهران، نشرنو.
۲۸. سرور، رضا. از منظر درام نویس، چاپ اول، سوره مهر، ۱۳۸۱
۲۹. سی ایزنور، جورج، فناوری در تئاتر، زمستان ۱۳۸۸، شماره ۱۲۱– ۱۲۲، بهناز کیانمهر، مجله نمایش.
۳۰. شریفی، محمد. فرهنگ ادبیات فارسی، فرهنگ نشرنو– معین.۱۳۸۷
۳۱. شکرایی فرد، مونا، درآمدی بر کاربردهای عناصر دیجیتالی در اجرا، پایان نامه ی کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۸۶
۳۲. شکنر، ریچارد. نظریه اجرا. ترجمه: مهدی نصرالله زاده. انتشارات سمت. ۱۳۸۶
۳۳. شهمیری، امین، امکانات صحنه، تهران، انتشارات نی، ۱۳۸۶
۳۴. فراین، مایکل، کپنهاک،۱۳۸۶، ترجمه حمید احیاء، تهران، نیلا.
۳۵. کی، نیک. پست مدرنیسم و اجرا. ترجمه: امیر لشکری. انتشارات نمایش.۱۳۸۹
۳۶. کین، جان. رسانه‌ها و دموکراسی. ترجمه: نازنین شاه رکنی. طرح نو. ۱۳۸۳
۳۷. گلدنبرگ، رزلی، هنر اجرا، ۱۳۸۸، مریم نعمت طاووسی، چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.

۳۸. لویی اسمیت، ادوارد، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم، ترجمه: علیرضا سمیع آذر، تهران، نشر نظر، چاپ پنجم ۱۳۸۵
۳۹. محسنیان راد، مهدی. ارتباط شناسی. انتشارات سروش. ۱۳۸۹
۴۰. محسنیان، مشهود، تکنولوژی مدرن و تئاتر چند رسانه ای، تهران، انتشارات سوره مهر، ماهنامه صحنه، شماره ی چهل و پنجم، مرداد ۱۳۸۹
۴۱. مختاباد امرئی، سید مصطفی، پست مدرنیسم در تئاتر، تابستان ۱۳۸۷، شماره ۳۴، نشریه هنرهای زیبا.
۴۲. معتمدنژاد، کاظم. وسایل ارتباط جمعی. چاپ دوم. انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی. تهران ۱۳۷۹
۴۳. مک کوئیل، دنیس. نظریه ارتباطات جمعی. ترجمه: پرویز اجلالی. تحقیقات رسانه‌ها. ۱۳۸۲
۴۴. مک لوهان، مارشال. برای درک رسانه‌ها. سعید آذری. انتشارات صدا وسیما. ۱۳۷۷
۴۵. ملشینگر، زیگفرید. تاریخ تئاتر سیاسی. ترجمه: سعید فرهودی، سروش،۱۳۶۶
۴۶. مهدی زاده، سید محمود، جامعه شناسی ارتباطات، تهران، بی تا، ۱۳۹۰
۴۷. میرشاه ولد، مینو، تئاتر در عصر تکثیر مکانیکی، زمستان ۱۳۸۸، شماره ۱۲۱– ۱۲۲، مجله نمایش.
۴۸. ناظر زاده، فرهاد، پست مدرنیسم و تراژدی‌های یونانی، بهار ۱۳۷۶، شماره ۲، مجله هنرهای زیبا.
۴۹. ناظرزاده کرمانی، فرهاد، درآمدی به نمایشنامه شناسی،۱۳۸۳، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.
۵۰. نوایی، اسفندیار، جامعه شناسی و هنر، تهران، خوارزمی، چاپ اول ۱۳۹۱
۵۱. هادسن، جان. کاربردهای نمایش. ترجمه: یداله آقاعباسی. نمایش. ۱۳۸۲
۵۲. هولتن، اورلی. مقدمه بر تئاتر. ترجمه: محبوبه مهاجر. چاپ سوم، نمایش.۱۳۸۴
۵۳. وارد، گلن. پست مدرنیسم. ترجمه: قادرفخر رنجبری – ابوذر کرمی، انتشارات ماهی.۱۳۸۳
۵۴. وندز، بروس تصویر پردازی دیجیتال، زمستان ۱۳۸۸، شماره ۸۲، محمد علی مقصودی، فصلنامه هنر.
۵۵. ویتمور، جان. کارگردانی تئاتر پست مدرن. ترجمه: صمد چینی فروشان. انتشارات نمایش. ۱۳۸۶
۵۶. وین، میشل، سینما وفنون آن، ۱۳۶۷، پیروز سیار، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.
57. A S Hornby, Ruse,Chiristina, oxford students dictionary of current English, 1988, oxford University press .
58. Bamber Gascoigne, World theater (Boston: Little, Brown and Company, 1968) P.27 .
59. G. Brockett, Oscar. The essential theatre, 1996Harcourt brace college publishers, 6 th edition, texas .
60. Gayanacei, Gabriel, Virtual theaters, 2005, Raufledg .
61. Mahler, Frank, the Development of Scenic Spectacle April 2006
62. Goldberg, Roselee, performance live art 1909 to the precent,1979,new York: harry N.Abrams, Inc .
63. Burian,jarka.The scenography of josef svoboda. Connecticut: Wesleyan university press. 1977
64. svoboda, josef. The secret of theatrical space. Translated by j.m.burian. New York: applause. 1993
65. Johannes h, media and performance: along the border,bringer, published Baltimore; London: johns Hopkins university press. 1988

پژوهش در هنر و علوم انسانی

تحلیل معنایی و گفتمانی همراه با کارکرد روایی معناشناختی در اثر سینمایی «جدایی نادر از سیمین»
آزاده نبیزاده، علی عباسی

ریختشناسی ابریقهای شیشه‌ای ایران در قرون سوم و چهارم هجری قمری
معصومه زمانی سعدآبادی، فرنوش شمیلی

مطالعه رنگ و فرم لباس در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد؛ مورد مطالعه: نگاره یوسف و زلیخا
مهناز نیکبخت

دگردیسی نقش اژدها به نقش «حلقه‌ی ابرچینی» در نقوش سنتی ایران
راهله هاشمی، مریم سالاری، شادی تاکی

تاملی بر شناخت زیبایی شناسانه‌ی عکس در سایه نظر فلاسفه
شمیم شهلا

تأثیر رسانه‌های دیجیتالی بر تئاتر معاصر ایران (دو دهه اخیر) مبتنی بر نظریه کنش ارتباطی هابر ماس
داریوش حیاتی تازه کند

۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، خیابان شهید سبحانی، پلاک۴۸، واحد۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵

ISSN:2538-6298