۳۴
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

واکاوی هنر و صنایع فلزی شهر تبریز در دوره قاجار
اکرم محمدی زاده

بررسی نقش مذهب در تحلیل شخصیت قهرمان داستان در نمایشنامه‌های برگزیده اول، دوره هشتم تا دهم جشنواره تئاتر رضوی
حسین حق پرست، امین جعفری زاده، ساناز قادراحمدی

جریان‌شناسی مطالعات روانشناسی محیطی در معماری
هادی فرهنگدوست، هیرو فرکیش

تحلیل مصداقیِ شرایط حمایت از آثار ادبی و هنری در نظام حقوق مالکیت فکری
پریا کرم زاده، رضا نیکخواه سرنقی

تحلیل مراسم محرم ایران از منظر هنر مشارکتی-تعاملی؛ نمونه موردی: مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع)
علی شهبازی، سحر ذکاوت

شناخت و تبیین مؤلفه‌ها و وجوه از آن‌خودسازی
پانته‌آ رنجبرخانحسینی، منصور مهرنگار، پژمان دادخواه

فنشناسی تکنیک‌های سرد تزیین شیشه با تأکید بر سندبلاست
سمیه اسدی، معصومه زمانی سعدآبادی، ابوالفضل عبداللهی فرد

روایت‌شناسی «مقامات ژنده‌ی پیل»
محمد سالم حصاری

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی۳۴)، تیر ۱۴۰۰

SHIJ.ir ۳۴

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
Shij.journals@gmail.com www.RAHS.ir ۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ ۰۲۶ ۳۴ ۴۵۳۱ ۳۱ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱۳۳۸۴۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
واکاوی هنر و صنایع فلزی شهر تبریز در دوره قاجار اکرم محمدی زاده	۱
بررسی نقش مذهب در تحلیل شخصیت قهرمان داستان در نمایشنامه‌های برگزیده اول، دوره هشتم تا دهم جشنواره تئاتر رضوی حسین حق پرست، امین جعفری زاده، ساناز قادراحمدی	۱۱
جریان‌شناسی مطالعات روان‌شناسی محیطی در معماری هادی فرهنگدوست، هیرو فرکیش	۲۳
تحلیل مصداقیِ شرایط حمایت از آثار ادبی و هنری در نظام حقوق مالکیت فکری پریا کرم زاده، رضا نیکخواه سرنقی	۴۷
تحلیل مراسم محرم ایران از منظر هنر مشارکتی-تعاملی؛ نمونه موردی: مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) علی شهبازی، سحر ذکاوت	۶۱
شناخت و تبیین مؤلفه‌ها و وجوه ازآن‌خودسازی پانتهآ رنجبرخانحسینی، منصور مهرنگار، پژمان دادخواه	۷۱
فن‌شناسی تکنیکهای سرد تزیین شیشه با تأکید بر سندبلاست سمیه اسدی، معصومه زمانی سعدآبادی، ابوالفضل عبداللهی فرد	۷۹
روایت‌شناسی «مقامات ژنده‌ی پیل» محمد سالم حصاری	۸۷

سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

واکاوی هنر و صنایع فلزی شهر تبریز در دوره قاجار

اکرم محمدی زاده[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۲۴
کد مقاله: ۵۵۴۱۹

چکـیده

منطقه آذربایجان با مرکزیت تبریز به علت ویژگی خاص جغرافیایی، قرار گرفتن در مسیر جاده ابریشم و اصلی‌ترین مسیر ارتباطی شرق و غرب و شمال و جنوب اهمیت زیادی داشته است. هم‌چنین در دوره قاجار انتخاب این شهر به عنوان دارالسلطنه اهمیت آن را دوچندان نمود. با توجه به تحولات مهم صنعتی و رواج تجددگرایی در این عصر، رشد و توسعه هنرهای صناعی راهی متفاوت از دوره‌های پیشین را طی نمود. فلزکاری یکی از شاخه‌های هنرهای صناعی است که تا دوره‌های پیشین در این شهر رونق زیادی داشته است و اکنون بجز چند مورد محدود با کاربرد تزیینی کارگاه‌های فلزکاری متروک و فراموش شده است. در این مقاله با مطالعه سفرنامه‌ها، کاوش در منابع مکتوب و آثار فلزی محفوظ در موزه‌های دولتی و خصوصی با هدف شناسایی شاخه‌های مهم هنر و صنایع فلزی این شهر را مورد کاوش قرار داده است. صنایع فلزی تبریز در دوره قاجار چه بوده است؟ سؤال اصلی این پژوهش است. برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها از روش تاریخی و توصیفیِ تحلیلی بهره گرفته شده‌است. اطلاعات و داده‌های مورد نیاز این تحقیق از طریق میدانی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است. در این پژوهش روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در دوره قاجار صنعتگران و هنرمندان فلزکار در شاخه‌های مختلف فلزکاری نظیر مسگری، قفل‌سازی، قیچی‌سازی به کار و پیشه خود اشتغال داشته‌اند. شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی این شهر در رشد و یا افول این حرفه‌ها تأثیر مستقیم داشته است.

واژگـان کلـیدی: هنر و صنایع فلزی، تبریز، دوره قاجار، تجددگرایی.

۱- استادیار، دانشگاه هنر اسلامی تبریز (a.mohammadizadeh@tabriziau.ac.ir)

۱- مقدمه

تبریز یکی از شهرهای مهم تاریخی سرزمین ایران است. موقعیت خاص جغرافیایی این شهر باعث شده است در دوران مختلف تاریخی بارها به‌عنوان پایتخت ایران انتخاب شود. انتخاب این شهر به عنوان دارالسلطنه در دوران قاجار اهمیت آن را نشان می‌دهد. هنرهای مختلف در این شهر رونق زیادی داشته است و خوشبختانه پژوهش‌های بی‌شماری در این خصوص انجام گرفته است. اما متأسفانه پژوهش درباره هنر و صنایع فلزکاری این منطقه تاکنون مغفول مانده‌است. فلزکاری شاخه‌ای از هنرهای صناعی می‌باشد که شاخه‌های مختلفی را شامل می‌گردد؛ نظیر مسگری، آهنگری، ملیله‌سازی، جواهرسازی، قفل سازی، قیچی‌سازی. اشیاء فلزی در زندگی روزمره کاربرد فراوانی دارد. نیاز مردم این شهر به ساخت اشیاء فلزی نیاز به وجود هنرمندان و صنعت‌گران ماهر و زبده‌ای را می‌طلبیده است. این افراد در بازار قدیمی شهر به حرفه و پیشه خود اشتغال داشتند و تا چند سال پیش نیز کسب و کارشان رونق خوبی داشت. اما با تغییر سبک زندگی مردم از سنتی به مدرن و ورود ظروف کارخانه‌ای به خانه‌های مردم کسب و کار مسگران، آهنگران و سایر فلزکاران از رونق افتاد. به این ترتیب مسأله اصلی این پژوهش مطالعه منابع مکتوب و آثار موجود فلزی تبریز با هدف شناسایی انواع هنر و صنایع فلزی در دوران قاجار است. سؤال‌های اصلی این پژوهش عبارتند از: انواع هنر و صنایع فلزی تبریز در دوره قاجار چه بوده است؟ رونق هنر و صنایع فلزی تبریز در دوره قاجار چگونه بوده است؟

۲- روش تحقیق

این تحقیق با شیوه توصیفی و تحلیلی صورت گرفته و اطلاعات این پژوهش به شیوه میدانی و کتابخانه‌ای گردآوری شده است. جامعه آماری در این پژوهش آثار فلزی تولیدی تبریز دوره قاجار است. روش نمونه‌گیری به صورت انتخابی و تجزیه تحلیل اطلاعات نیز به شیوه کیفی می‌باشد.

۳- پیشینه پژوهش

شفیع جوادی در کتاب تبریز و پیرامون (۱۳۵۰)، به مشاغل رایج در تبریز در سال ۱۲۸۶ه.ق اشاره کرده است. ویلم فلور (۱۳۹۳) نیز در کتاب صنایع کهن در دوره قاجار اشاره مختصری به معادن فلز منطقه آذربایجان دارد و درباره حرفه‌های رایج شهرهای مختلف اصفهان و شیراز مطالبی را نگاشته است اما اشاره‌ای به حِرَف رایج در تبریز ندارد. چارلز عیسوی (۱۳۶۲) نیز در کتاب تاریخ اقتصادی ایران (دوره قاجار) ارقام و آمار جالب توجهی از صادرات و واردات محصولات مختلف ارائه می‌دهد. در این کتاب تأکید بر صادرات، خرید و فروش فرش است. نادر میرزا (۱۳۹۳) نیز در کتاب تاریخ و جغرافی دارالسلطنه تبریز اطلاعات مفیدی از مکانها و شرایط جغرافیایی، محصولات کشاورزی و بازار تبریز ارائه می‌دهد اما تأکیدی بر روی هنرهای صناعی این منطقه ندارد. اصغر نجفی و اشرف گلچین (۱۳۹۳)، در کتاب بازار تبریز در دوره قاجار به معرفی بازار پرداخته و آمار جالب توجهی از حرفه‌ها و مشاغل فعال در این بازار تاریخی را به خواننده منتقل می‌کنند. این پژوهش هنر و صنایع فلزی تولید شده در تبریز دوره قاجار را مورد شناسایی قرار داده است، علاوه بر این به بررسی عوامل تأثیرگذار در رونق این هنرها پرداخته شده است.

۴- موقعیت جغرافیایی تبریز

این شهر به علت ویژگی‌های جغرافیایی از قدیم‌الایام دارای اهمیت زیادی بوده و از قرن‌های دور تا به امروز به عنوان یکی از مهم‌ترین شهرهای ایران و منطقه خاورمیانه محسوب می‌گردد، تا آن‌جا که در منابع مکتوب و متون تاریخی بدان اشاره شده است. تبریز یکی از قدیمی‌ترین شهرهای ایران است که در مسیر جاده ابریشم قرار گرفته و همین امر آن را به شهری مهم که به مبادلات کالاها و ترانزیت کمک می‌کند، بدل کرده است. موقعیت جغرافیایی این شهر چنان است که در تمامی طول تاریخ می‌توان آن را محل تلاقی تمدن‌های باستانی تا دوران معاصر دانست (بنیاد دایره المعارف اسلامی، ۱۳۸۱: ۳۷۹). تبریز مرکز حکومت ایالت آذربایجان با دو امپراطوری بزرگ آن روز یعنی عثمانی و روسیه مرز مشترک داشت. یکی از این دو امپراطوری قدرتمند یعنی روسیه جزء کشورهای صنعتی و اروپایی و امپراطوری عثمانی نیز کشوری نیمه‌اروپایی و پل ارتباطی آسیا و اروپا به شمار می‌رفت. اروپا سال‌ها پیش از شروع حکومت قاجار و زمانی که حکام ایرانی به جنگ و خونریزی و قتل عام‌های گسترده اقدام می‌کردند، به فنون استفاده از نیروهای جدید مکانیکی و نیروی بخار دست یافته و موجبات بروز تحولات صنعتی و اجتماعی بزرگی به نام انقلاب صنعتی را پدید آورده بود. نتایج این انقلاب در اندک زمانی چهره اروپا را دگرگون ساخت و به زودی تکانه‌های امواج حاصل از آن در شکلی ویرانگر تا مرزهای ایران که آذربایجان پیشاهنگ آن بود رسید.

۵- معادن فلز آذربایجان در دوره قاجار

منطقه آذربایجان از نظر منابع معدنی جزء مناطق غنی کشور است. در دوره قاجار به‌علت نبود تکنولوژی استحصال و نیز عدم حضور کارشناس و متخصص در این حوزه امتیاز برداشت این منابع در اختیار بیگانگان بود. آبوت[1] کنسول بریتانیا در تبریز، وضعیت بخش حفاری و استخراج را به طور کل در ایران و خاصه در آذربایجان چنین توصیف کرده است: ایران دارای معادن بی‌شماری است که البته به دلیل مسائل مربوط به ترابری و سایر موانع هیچ‌گاه سودی به همراه ندارند. در حال حاضر معادن زیر در قره‌داغ فعال هستند (جدول۱).

جدول۱- معادن فعال در آذربایجان (مأخذ: فلور،۱۳۹۳: ۲۳۰)

نام معدن	بتوجه	آستمال	گولان	اکچه‌کلچ	حسن‌آباد	انگرد
ماده معدنی	مس	مس	مس	سرب‌نقره‌دار	مس	آهن

کلیه این معادن بسیار غنی هستند و به سادگی قابل استخراج و بهره‌وری، به ویژه معادن بتوجه و حسن‌آباد. در این‌جا رگه‌ها به صورت موازی به سوی دامنه‌ی کوه کشیده شده‌اند و بیش از ۶۰ فوت (حدود ۱۸ متر) از سطح فاصله ندارند. سنگ معدن به شکل سولفور مس قابل یافت است که حتی در حالت اتلافی آن که ذوب می‌گردد نیز ۲۰ تا ۲۵ درصد فلز خالص به دست می‌دهد. مقامات ایرانی از این رو به هرکسی که درصدی از سود حاصل را به آنان ببخشد، اجازه‌ی کار بر روی این معادن را می‌دهند، اما مصایب موجود بر سر راه ترابری و هزینه‌ی زیاد سوخت، مانع از آن است که معادن یاد شده برای کارکنان و صاحبانشان پردرآمد باشد و در حال حاضر تمام آن‌ها متروکه است (فلور ،۱۳۹۳: ۲۳۰).

نداشتن علم و تکنولوژی لازم جهت استحصال معادن فلز در ایران باعث گردیده بود این معادن یا متروکه بماند و یا امتیاز استحصال به بیگانگان واگذار گردد. عیسوی(۱۳۶۲) درباره غنای معادن فلز در ایران نوشته: من کشوری نمی‌شناسم که از حیث غنای فلزات مخصوصاً مس به پای ایران برسد. تقریباً تمام ایالات دارای یک معدن مس است و در دامنه‌های شمالی کوه‌های البرز، نزدیک تهران می‌توان بیست معدن مس سراغ گرفت. غنی‌ترین این معادن در قراداغ در نزدیکی تبریز قرار گرفته است. ولی ایرانیان در بهره‌برداری از معادن بسیار عقب مانده‌اند و طرز کاربرد ماشین‌های اروپایی را در این زمینه نمی‌دانند. به همین دلیل و با وجود غنای ذخایر سنگ‌های معدنی قیمت اعظم مس که در ایران مورد استفاده قرار می‌گیرد از روسیه وارد می‌شود؛ و از آن‌جا که اکثر ظروف از مس ساخته می‌شود لذا استفاده از این فلز زیاد است (عیسوی، ۱۳۶۲: ۴۲۰).

۶- فلزکاری آذربایجان در دوره قاجار

به طور کلی «هنر دوره قاجار نشانگر سه مشخصه و ویژگی بنیادی بود: جدایی روزافزون فرهنگ ایرانی از سنت عظیم اسلامی، ورود عناصر هنر مردمی و عامیانه، وابستگی رشد یابنده به تأثیرات غربی [...] هنر این دوره با اینکه ازنظر کیفی در سطح پایین‌تر از هنر ادوار پیشین قرار داشت و ازحیث شکوه و عظمت قابل مقایسه و هم‌سنجی با آن نبود، اما ویژگی و هویت کاملاً مستقل و پالوده‌ای به نمایش گذاشت» (اسکارچیا، ۱۳۸۴: ۳۵).

برطبق نوشته جوادی (۱۳۵۰) پیشه‌ها و پیشه‌وران تبریز در سال۱۲۸۶ه.ق(۱۸۶۹م) عبارتند از: جواهرفروش ۵نفر، ابزار و آهن فروش۲۰ نفر. وی تعداد صنعتگران در تمامی شاخه‌های فلزکاری را این‌چنین برشمرده است: (جدول۲)

جدول۲. تعداد صنعتگران فلزکار در سال ۱۲۸۶(ه.ق) (مأخذ: جوادی، ۱۳۵۰: ۲۰۲-۲۰۳)

پیشه	تعداد	پیشه	تعداد
روی‌گر	۱۵	آهنگر	۵۰
حلبی‌ساز	۴۰	ساعت‌ساز	۱۲
قیچی‌ساز	۹۰	قفل‌ساز	۲۵
زرگر	۵۱	ملیله‌ساز	۱
مسگر	۴۵	قمه ساز	۳۰

با توجه به آمار ذکر شده چنین به‌نظر می‌رسد که دوره قاجار هنر و صنعت فلزکاری در تمامی شاخه‌های آن اعم از قیچی سازی، زرگری و آهنگری در تبریز رونق زیادی داشته است، البته این سخن بی‌راه نمی‌باشد. قیچی به علت کاربرد گسترده فرم‌های متنوعی داشته است، نظیر قیچی باغبانی، قالی‌بافی، پشم‌چینی و فیتیله‌چینی. شرایط جغرافیایی و طبیعی منطقه نیاز به انواع مختلف

1 - Keith Edward Abbot

قیچی و رونق کسب و کاران قیچی‌سازان را می‌طلبیده است. در این دوره که صاحبان حِرَف در صنف و رسته خود فعالیت داشتند، ابزارهای فلزی خاصی برای هنر و صنعت خود نیاز داشتند که گاهی نیز این ابزارها توسط هنرمندان دیگر ساخته می‌شد. به‌طور کلی می‌توان گفت دو گروه شامل اصناف تولید کننده ابزارهای فلزی و اصناف مصرف کننده این اشیا در تبریز دوره قاجار فعالیت داشتند.

۶-۱- آهنگری

به‌طور کلی بیشتر هنر و صنایع فلزی تبریز در زیرمجموعه آهنگری جای می‌گیرند، زیرا از تکنیک و مواد آهنگری استفاده می‌کنند. به‌دلیل تفکیک حرفه‌های مختلف صنعتگری، شاخه‌های دیگر نظیر چاقوسازی، زمودگری، قفل‌سازی و قیچی‌سازی در عصر قاجار صنوف مختلف بوجود آمد، اما هم‌چنان آهنگری به عنوان مهم‌ترین حرفه فلزکاری به تولید محصولات مختلف نظیر داس، دفتین، نعل و رکاب اسب، بیل و گاوآهن و حتی ابزارهای مورد استفاده صنعتگران مختلف در بازار کاه‌فروشان ادامه داد (شکل۱).

شکل ۱- کفگیرهای آهنی (مأخذ: نگارندگان ، مجموعه سرابی اقدم، ۱۳۹۴)

۶-۲- زمودگری

به بخشی از تولیدات چلنگران که به عنوان یراق‌آلات در و پنجره مورداستفاده قرار می گیرد "زمود" گفته می شود. به عبارت دیگر، "زمودگری"پیشه‌ای است که در آن الصاقات فلزی در و پنجره های سنتی و قدیمی ساخته می شود. "زمودگر" به معنای نقاش و طراح نقش‌هاست و دهخدا، زمودن را به معنی نقش و نگار کردن، تعریف نموده است (دهخدا،۱۳۷۷: ۱۲۹۲۴). در هنر زمودگری بیشترین فلزی که کاربرد دارد آهن است. اشیای متفاوتی شامل کوبه، گل میخ ، پاشنه و لولا، چفت و بست، دستگیره، خروسک، پولک و روکلیدی با نقوش و طرح‌های بسیار متنوع و زیبا توسط زمودگران ساخته شده که از مجموع کاربرد آنها روی درهای چوبی و قدیمی هنر زمودگری شکل گرفته است (شکل۲). دارالسلطنه بودن این شهر، ساخت عمارت‌های بزرگ با درهای مزین را طلب می‌کرد. این درها که هنوز نیز در تعدادی از خانه‌های قاجاری تبریز موجودند به انواع مختلف کوبه، کلون و گل‌میخ آراسته شده‌اند.

شکل ۲- کوبه در (مأخذ: نگارندگان، مجموعه سرابی اقدم، ۱۳۹۴)

۶-۳- قیچی‌سازی

در ساخت قیچی از فولاد استفاده می‌شود. تیغه‌های آن را سوهان‌کاری می‌کنند و جهت زیبایی آن در مواردی دسته آن را مشبک می‌کنند. قیچی‌ها انواع مختلفی دارند. مانند قیچی قالی‌بافی، کاغذبری، فیتیله بری. تنوع در فرم قیچی‌ها ناشی از کاربرد متفاوت آن‌ها است (شکل۳).

شکل ۳- قیچی (مأخذ: نگارندگان، مجموعه سرابی اقدم، ۱۳۹۴)

۶-۴- قفل‌سازی

تکنیک قفل‌سازی مانند آهنگری است و از آهن، فولاد و حتی آلیاژ برنج جهت ساخت قفل‌ها استفاده کرده‌اند. در هنر قفل سازی تبریز از انواع قفل‌های ثابت و متحرک فنرخاردار با شکل (استوانه‌ای)، فنر خمیده با شکل (نافی)، فنر مارپیچ(هلیکال)، قفل ترکیبی و قفل رمزی استفاده کرده‌اند (وولف، ۱۳۷۲: ۵۹) (شکل۴).

شکل ۴- قفل رمزی(مأخذ: نگارندگان، مجموعه سرابی اقدم، ۱۳۹۴)

۶-۵- مسگری

وجود معادن مختلف مس در منطقه (جدول ۱) و کاربرد آن جهت ساخت ظروف کاربردی آشپزخانه باعث رونق مسگری گشته بود. قدمت مسگری در آذربایجان به سال‌های دورودراز برمی‌گردد و این از یافته‌های کاوش‌های باستان‌شناسی در نقاط مختلف آذربایجان مشهود است؛ اما پیشینه شغل مسگری با مشخصاتی که امروز نیز اثراتی از آن باقی است، به ۵۰۰ سال پیش بازمی‌گردد. ظروف مسی تا همین چند سال پیش از ملزومات اصلی جهیزیه دختران بود و شامل تشت، دیگ‌های بزرگ و کوچک، کاسه‌ها، آفتابه، سینی و سایر وسایل منزل می‌شده است. همین موضوع موجب رونق این صنعت شده بود و یک بازار در جنب بازار شُتُربان به‌عنوان اختصاصی بازار مسگران و ده‌ها مغازه دیگر در بازار درب باغمیشه و محلات تبریز به این کار اشتغال داشتند (نجفی و گلچین، ۱۳۹۳: ۲۱۵).

شکل۵- شمعدان مسی (مأخذک نگارندگان، مجموعه سرابی اقدم، ۱۳۹۴)

ظروف مسین عموماً ساده و بدون نقش ساخته می‌شدند و تزیینات ظرف اهمیت چندانی نداشت. مسگران تنها وجه کاربردی ظرف را مهم می‌دانستند و بدنه ظروف مسین را با استفاده از سندان و چکش می‌ساختند (شکل۵). «در بازار تبریز هم‌چون بیشتر بازارهای سنتی شهرهای قدیمی ایران راسته‌ها و بازارچه‌های متعددی با نام اصناف مختلف وجود داشته از جمله بازار کفاشان، بازار مسگران و...» (نجفی و گلچین، ۱۳۹۳: ۲۰۱). نادرمیرزا (۱۳۹۳) درباره وقوع سیل سال ۱۲۸۸ه.ق اشاره‌ای به ویران شدن بازار مسگران دارد « ... هر دو ساحل مهران‌رود، هرچه از بناها نزدیک بود، ویران کرد چون به بقعهٔ صاحب‌الامر (ع) رسید، یک طرف بازار مسگران را ویران کرد» (نادرمیرزا، ۱۳۹۳: ۲۶۷) کاهش کیفیت مصنوعات و عدم تنوع در فرم و طرح در برابر واردات محصولات جدید به نابودی هنر مسگری سرعت بخشید.

۶-۶- وسایل روشنایی

تحت تأثیر تجدد و تغییر در سبک زندگی به‌علت واردات محصولات اروپایی به تبریز به عنوان دروازه اروپا، علاوه بر وسایل روشنایی دوران کهن تجهیزات جدیدی نیز مورد استفاده قرار گرفت، که بعدها در تبریز نیز ساخته می‌شد. این روشنایی‌ها با تلفیق شیشه و حلبی ساخته می‌شدند و نمونه‌هایی از آنها برای معابر عمومی کاربرد داشت (شکل۶).

شکل۶- روشنایی دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان، مجموعه سرابی اقدم، ۱۳۹۴)

۶-۷- چاقو و شمشیر سازی

ساخت ابزارهای برش برای خانه‌ها و کارگاه‌ها (نظیر قالی‌باقی و کفش دوزی)، مهم‌ترین مسئولیت چاقوسازان تبریز بوده است. رونق چرم سازی و محصولات مرتبط با آن و نیز قالی بافی از مهم‌ترین دلایل فعالیت چاقوسازان بوده است(شکل۷).

شکل۷- شمشیر فولادی (مأخذ: نگارندگان، مجموعه سرابی اقدم، ۱۳۹۴)

۶-۸- حلبی‌سازی

حلبی از آهن با روکش نازک قلع ساخته می‌شود که فرآورده‌های زیادی را شامل می‌شود نظیر ناودان، لوله ناودان، ظروف مختلف جهت کاربری روزانه (شکل۸).

شکل ۸- نفت‌دان (مأخذ: نگارندگان، مجموعه سرابی اقدم، ۱۳۹۴)

شکل ۹- پلاک گردن از جنس حلبی، نصب شده بر درب مسجد صاحب‌الامر (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵)

۶-۹- زرگری

زرگران تبریز را می‌توان به دوگروه عمده تقسیم کرد: جواهرسازان حرفه‌ای که از طلا، نقره و سنگ‌های قیمتی و نیمه قیمتی استفاده می‌کردند. تعداد زیادی از این جواهرسازان مربوط به جامعه ارامنه تبریز بوده‌اند. «زرگران ارمنی فعال در تبریز به نام‌هایی چون سیمون، تاتووس آراکلیان (تراب خان) زرگر دربار فتحعلی‌شاه، استپان ملیک میناسیان (اسماعیل خان) و آراکل ملیک میناسیان که در دوره ناصرالدین شاه از جایگاه والایی برخوردار بودند در تاریخ ثبت شده است» (هویان، ۱۳۸۸: ۸۵-۹۴). این افراد برای شاهزادگان قاجاری و درباریان کار می‌کردند. مادام دورتی اسمیت از مستشرقان معروف فرانسه در سفری که به سال ۱۳۴۰ه.ق به تبریز داشته در کتابش با عنوان «خاطراتی از شرق» این‌چنین نوشته است:«... موقع بازگشت به خیابان، در آخرین بازار ، ویترین‌های روشن ده‌ها مغازه را دیدیم که مخصوص نمایش طلا و جواهرات بودند...» (اسمیت، ۱۳۴۴: ۴۵-۴۶)

گروه دوم زرگران محلی بودند، این افراد از نقره، طلا با عیار پایین و فلز کم‌بهاتر و سنگ‌های نیمه‌قیمتی استفاده می‌کردند. مشتریان این زرگران مردم عامه جامعه بودند که زیور را نه تنها به عنوان آرایه بلکه کاربردی نمادین و آئینی نیز برای آن قایل بودند (شکل۹). هنر این افراد را می‌توان در دسته هنر عامه (Folk Art) قلمداد کرد. «هنر عامه برخلاف هنرهای خاص کمتر تمایل به پیچیدگی‌های معنایی و مفهومی و سبک فاخر دارد، این‌گونه هنرها مطابق با فرهنگ عامه بیشتر ساده و احساسی و در برخی موارد از نظر تکنیکی تا حدودی بدوی و خام‌دستانه نیز هستند» (معین‌الدینی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۱) هنرهای فلزی این زرگران محلی دقیقاً منطبق با ویژگی‌های هنر عامه است؛ از جمله خاصیت جمعی بودن، سادگی و بی-تکلف، روایتگر بودن، «نشان‌دهنده‌ی واقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی گسترده‌ای است که ریشه در ناخودآگاه جمعی همان مردم دارد» (معینی‌الدینی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۴)، ارتباط با آیین و رسوم فرهنگی، مرتبط بودن با بدن و جسمانیت و برطرف کردن آرزو و نیاز جاری.

۶-۱۰- ساعت‌سازی

فنآوری ساخت ساعت مربوط به اروپا بوده است و ایرانیان جهت آموزش این فن به کشورهای اروپایی اعزام شدند. در سال ۱۲۶۰ ق (۱۲۲۳ش) گروهی از دانش‌آموزان ایرانی به فرانسه اعزام شدند، یکی از آنها با نام محمدعلی برای تحصیل در رشته معدن، دوربین و ساعت سازی بود (هاشمیان، ۱۳۷۹: ۵۱)

۶-۱۱- ملیله‌سازی

رونق این هنر در دوره قاجار از آن شهر زنجان بوده است، اما تعداد اندکی از هنرمندان ملیله‌کار نیز در شهر تبریزساکن بوده‌اند. به طوری که شفیع جوادی در سال ۱۲۸۶ هجری، تعداد هنرمندان ملیله کار را ۱ نفر می‌داند. جکسون[1] نیز در سفرنامه‌اش در شهر تبریز اشاره ای به هنرمند ملیله‌کار دارد: «... و در آنجا دکان فلان زرگر ارمنی که با دست سرگرم ملیله‌دوزی[2] ظریف است» (جکسن، ۱۳۵۲: ۶۳) به این ترتیب قیچی‌سازی، زرگری، آهنگری و مسگری پررونق‌ترین حرفه‌ها در شاخه‌ی هنر فلزکاری منطقه‌ی آذربایجان بوده است. جنس این اشیا فلزی شامل آهن و آلیاژهای آن، مس، برنج، طلا و نقره بوده است که با تکنیک‌های ساخت چکش‌کاری، ریخته‌گری و خم‌کاری با ماشین ساخته می–شده است که در بیشتر موارد ساده و بدون نقش بوده یا با استفاده از تکنیک حکاکی و طلاکوبی بر روی آن نقش زده می‌شده است (جدول۲) از مستندات این طور برمی‌آید که صنایع ایران به مدت دو قرن، از زمان دیدار شاردن از این مملکت، هیچ نوع پیشرفتی نکرد و تا حدودی هم تنزل پیدا کرد. به تولید کالاهای متعدد در مقابله با رقابت دم افزون کالاهای اروپایی هیچ نوع ارزشی قایل نشدند و فروش مواد خام را به صرفه دیدند (عیسوی، ۱۳۶۲: ۴۱۴).

۷- چگونگی رشد و شکوفایی هنر و صنایع فلزی دوره قاجار

عصر قاجار را جدال بر سر سنت و تجدد می‌نامند. تجددخواهی تأثیرات فراوانی بر صنایع دستی و صاحبان حرف آن دوره برجای گذاشت. وقوع تغییرات گسترده در نظام‌های سیاسی و اقتصادی جهان غرب و مشغول بودن ایرانیان به جنگهای داخلی در طی یک سده منتهی به عصر قاجار، باعث عقب ماندگی گسترده جامعه ایران از تحولات جهان معاصر شده بود.

شکست‌های ایران در جنگ با روسیه و انعقاد عهدنامه‌های گلستان (۱۲۲۸ه.ق) و ترکمانچای (۱۲۴۳ه.ق) از مهم‌ترین رویدادها سرنوشت‌ساز در تاریخ ایران به‌شمار می‌آید. این حوادث نخستین بار گروهی از ایرانیان را به خود آورد و در حالی که فتحعلی‌شاه هنوز در بی‌خبری خود به سر می‌برد، عباس میرزا که خود در جنگ‌ها درگیر بود، به ضعف و عقب ماندگی فنی و علمی ایران پی برد و وزیرش قائم‌مقام نیز در این اندیشه با وی هم‌آواز شد. این آگاهی و در پی آن تجددخواهی از تبریز، که همسایه‌ی روسیه و با آن در ارتباط بود، آغاز گردید (بهنام، ۱۳۷۵: ۲۰–۲۱). آغاز تجددخواهی در تبریز باعث تغییرات گسترده‌ای در کلیه سطوح زندگی جامعه شد. یکی دیگر از روندهای مداومی که در قرن نوزدهم شروع شد جایگزینی کالاهای تولیدی غربی به جای تولیدات صنایع دستی ایران بود. دهقانان، ایلات و پیشه‌وران شهری به‌تدریج کار و درآمد خود را از صنایع خانگی از دست دادند. ایران بر خلاف غرب، نتوانست با توسعه صنایع تولیدی که بتواند کار و رشد سرمایه را فراهم سازد زوال صنایع دستی خود را ترمیم نماید. غرب سرآغاز مهیبی در تولید کالاهای ارزان قیمت داشت و تعرفه‌های ایران به‌خاطر محدودیت‌های قراردادهای غربی و نبود سرمایه موجود برای رقابت صنعتی، نتوانست سطوح دفاعی و حفاظتی فراهم سازد (عیسوی، ۱۳۶۲: ۸۴). تفکر نوگرایی و تجدد طلبی با پیشتازی شهر تبریز در لایه‌های مختلف هویتی جامعه آذربایجان رسوخ کرده و این جامعه را مستعد پذیرش ایده‌های نو و دگراندیشانه ساخته بود، و شهر تبریز که دروازه اصلی کشور رو به اروپا و دنیای جدید بود بسیاری از دستاوردهای نوین غرب را تجربه کرد. از آن‌جایی که در آن سال‌ها «نهضت تجددخواهی، از آذربایجان که با روسیه و عثمانی هم مرز بود و به اروپا نزدیک‌تر است، شروع شد و تبریز مرکز فعالیت‌های نظامی و سیاسی ایران گردید» (آرین‌پور، ۱۳۵۵: ۵). سیدجواد طباطبایی که توجهی ویژه در این دوران به جایگاه تبریز در دگرگونی‌های فکری جامعه داشته است به گونه‌ای که آن دوره را «مکتب تبریز» خوانده است چنین بیان داشته است: «بدین‌سان تبریز به این معنا نه اسم خاص، بلکه مفهومی عام به عنوان آستانه‌ی دوران جدید، آزادی‌خواهی و حکومت قانون است. تبریز خاستگاه این جنبش بود، تجددخواهی در آن شهر آغاز شد و دوره‌ای از آن با پیروزی مشروطیت به انجام رسید» (طباطبایی، ۱۳۸۵: ۳۳). این سخن جواد طباطبایی چنان که خود بیان کرده است به معنای آغاز «دورانی» جدید در تاریخ ایران است و ناظر به مفهومی در «فلسفه تاریخ» است، یعنی ظهور اندیشه پیشرفت و «ترقی» در برابر «اندیشه مبتنی بر مشیت الهی».

یکی دیگر از عوامل اجتماعی مؤثر در رواج تفکر تجددخواهی در آذربایجان بر محوریت تبریز، می‌توان به مسأله مهاجرت‌های گسترده طبقه کارگری آذربایجان به نواحی دیگر در تلاش برای یافتن قوتِ لایموت برای خود و خانواده‌شان اشاره کرد. راه‌اندازی کارگاه‌های بزرگ راه‌سازی و صنایع نفت در حوزه قفقاز و به‌ویژه باکو توسط امپراطوری روسیه و نیاز گسترده به نیروی کار و از طرفی اشتراکات فرهنگی و زبانی اهالی آذربایجان موقعیتی فراهم کرد تا نیروهای آماده به کار آذربایجانی و تبریزی به‌صورت

۱- آبراهام ولنتاین ویلیامز جکسن(۱۸۶۲– ۱۹۳۷م) از محققان و پژوهشگران نامدار آمریکا در رشته زبان و ادبیات و دین و آیین در ایران باستان به‌شمار می رود(امیری و بدره ای ، مقدمه کتاب)

۲- قطعاً منظور نویسنده اجرای ملیله کاری فلز توسط زرگر بوده که در ترجم ملیله دوزی جایگزین شده است.

دایمی یا فصلی به این منطقه رهسپار شوند (عیسوی، ۱۳۶۲: ۵۰). دلیل مهاجرت فصلی این کارگران را رکود اقتصادی ایران می‌دانند که علاوه بر دهقانان، پیشه‌وران سنتی و نیروی کار صنایع بومی را نیز در وضعیتی مشابه قرار داد. «شرایط آذربایجان متفاوت از تمامی ولایت ایران بود، چرا که آذربایجان با ۲میلیون جمعیت پرنفوس‌ترین ایالت ایران بود» (خسروزاده و دیگران به نقل از stewart،71 :1397). بنابراین مشکلات آذربایجان به علت جمعیت بالای آن حادتر بوده است. «اما از جمله مهم‌ترین عوامل رکود اقتصادی آذربایجان و به حاشیه راندن نقش و جایگاه تاریخی آن، همانا در تغییر راه‌های بازرگانی منتهی به این ولایت بود» (خسروزاده و دیگران، : ۷۴) در این‌باره سیسیل جی.وود، کنسول وقت بریتانیا در تبریز در گزارش مالی۱۸۹۴-۱۸۹۳ خود به وزارت خارجه دولت متبوعش در بررسی عوامل دخیل در انحطاط تدریجی

تجارت و بازرگانی خود در آذربایجان می‌نویسد: «در گذشته تبریز از امتیاز ایفای نقش به عنوان مرکز بازرگانی تولیدات اروپایی که به ایالات شمالی ایران می‌رسید، برخوردار بود. نخستین ضربه‌ای که بر این نقش وارد آمد، افتتاح کانال سوئز بود»(خسروزاده و دیگران به نقل از wood،74 :1397). با حفر این کانال در سال۱۸۶۹م، که دسترسی کشتی‌های اروپایی به اقیانوس هند را آسان‌تر می‌ساخت، کاهش اهمیت راه تبریز-طرابوزان شروع شده بود. بسته شدن این راه، که قرن‌ها مهم‌ترین راه متصل‌کنندهٔ اروپا به شبه قارهٔ هند بود، بار بیشتری بر دوش اقتصاد ایران گذاشت» (اتابکی، ۱۳۹۱: ۶۴).

دومین واقعه، که ضربهٔ نهایی بر موقعیت برتر تبریز بود، توقف حمل‌ونقل از طریق روسیه بود که به برتری تبریز خاتمه بخشید. وود در ادامهٔ گزارش خود می‌نویسد: در حال حاضر اقلام و کالاهای وارداتی اساساً از طریق بوشهر و بغداد به ایالات جنوبی وارد می‌شوند. هم‌اکنون شیراز و اصفهان به مراکز بازرگانی تبدیل شده‌اند. تهران نیز بخش اعظم مایحتاج خود را مستقیماً از تبریز تأمین می‌کرد. ایالات گیلان و خراسان نیز مایحتاج خود را از طریق روسیه تأمین می‌کنند (خسروزاده و دیگران به نقل از wood، 1397: 74).

اوضاع وخیم اقتصادی مردم منطقه باعث شد آنان جهت کسب معاش به مناطق قفقاز مهاجرت کنند. از طرف دیگر ارتباط با کشور ترکیه (عثمانی سابق) که دروازه دیگری به کشورهای اروپای غربی بود اندیشه‌های متجددانه را تشدیدتر کرد. قسمت اعظم تجارت بین اروپا و ایران در استانبول و تبریز که می‌توانند به عنوان دو قطب بازرگانی به حساب آیند، متمرکز شده است. تأسیسات اروپایی استانبول که مستقیماً تجارت ایران را راه می‌اندازد دارای شعبی در تبریز هستند و تجار ارمنی و ایرانی شهر تبریز از طریق مکاتبه با عُمالشان در استانبول رابطه برقرار می‌کنند. تجارت‌خانه‌ها و کارخانه-های اروپایی به‌طور مستقیم با ایران دادوستد ندارند. تجارت آن‌ها با ایران غیرمستقیم است و در استانبول از طریق شرکت‌هایی که در آنجا مستقر شده و مشغول تجارت با ایران هستند صورت می‌گیرد. این چنین وضعی در ایران در مورد صدور کالاها به اروپا برقرار است. این کالاها از نقاط مختلف کشور سرازیر شده و در تبریز گرد می‌آید و از آن‌جا به اروپا صادر می‌گردد و عملیات هم توسط شرکت‌های تبریز انجام می‌گردد (عیسوی، ۱۳۶۲: ۱۵۰).

عیسوی(۱۳۶۲) مواد اصلی صادرات اروپا به تبریز را : پنبه، چلوار، ماهوت، فلزات، شیشه، قند و شکر، آئینه و انواع و اقسام محصولات ماشینی برمی‌شمارد (عیسوی، ۱۳۶۲: ۱۵۹). در مجموع می‌توان گفت «آشنایی با فرآورده‌های فکری از طریق عثمانی، رفت و آمد به قفقاز در قالب کار و فعالیت‌های شغلی و حضور ولیعهدان قاجاری در تبریز و نیز تلاش برای آشنا ساختن آنان با دنیای جدید زمینه‌هایی بود که این شهر را بالقوه آماده نوعی جهش به سمت و سوی تجدد کرده بود. این‌ها عواملی بودند که در اصفهان یا فارس وجود نداشتند» (جعفریان، ۱۳۸۵: ۱۲).

به این عوامل می‌توان این موارد را نیز اضافه کرد: حضور گسترده هیأت‌های تجاری و نظامی و سیاسی خارجی در تبریز، آشنایی تجار و بازرگانان تبریزی با دنیای متمدن غرب، بازگشت دانشجویان اعزامی به خارج، «واردات محصولات ترکیه نظیر مسکوکات، مفتول طلا، جواهرات، حریر، آهن‌آلات، قلع، لعل و...از طریق تبریز به ایران» (عیسوی، ۱۳۶۲: ۴۰۸) و نهایتاً تأسیس چندین مدرسه با مدیریت فرنگی‌ها در تبریز. مطالعه‌ی نقاشی های دیواری خانه‌های اعیان و اشراف تبریز در دوره‌ی قاجار نشان-دهنده‌ی علاقه آنها به مظاهر غربی است (شکل۱۰)، به نحوی که هنرمندان سعی در الگوبرداری از سبک زندگی اروپاییان دارند.

شکل۱۰- نقاشی دیواری خانه حریری تبریز متأثر از نقاشی‌های اروپایی (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

در طی این سالها با ورود معیارهای هنر غربی و تغییر در سبک زندگی، هنرمندان ناخواسته در مسیر امواج برآمده از تجددگرایی قرار گرفتند. عدم نیاز جامعه به محصولات سنتی فلزکاری و علاوه بر آن مهاجرت قشر گسترده طبقه‌ی کارگری به قفقاز که به

طبع در بین این افراد، صنعتگران و هنرمندانی هم بوده‌اند، باعث کم شدن تولید مصنوعات فلزی شده است، زیرا با فاصله گرفتن از سبک سنتی زندگی، ضرورتی برای تولید مصنوعات فلزی دیده نمی‌شده است.

۸- نتیجه‌گیری

هنر فلزکاری تبریز دوره قاجار را می‌توان به انواع آهنگری، زمودگری، قیچی‌سازی، قفل‌سازی، مسگری، ساخت وسایل روشنایی، چاقوسازی، حلبی سازی و زرگری تقسیم کرد. این اشیاء در جهت تأمین نیازهای ضروری مردم جامعه ساخته می‌شد. رونق کشاورزی، دامپروری و قالی‌بافی در منطقه نیاز به ابزارهای فلزی مخصوص به خود را می‌طلبیده که توسط صنعتگران فلزکار ساخته می‌شده است. به طور کلی صنعتگران تبریز فقط به وجه کاربردی ابزار و اشیا فلزی تأکید می‌کرده‌اند بنابراین اشیاء ساخته شده فاقد نقوش و تکنیک‌های تزیین متنوع بوده است. بعد از سفر ناصرالدین شاه قاجار به اروپا و رویارویی ایرانیان با مظاهر تجدد و مدرنیته و در کنار آن آذربایجان با مرکزیت تبریز که دروازه ورود کالاهای غربی بود تغییر زیادی در سبک زندگی مردم پدید آمد. مهاجرت طبقه کارگری به باکو و سایر شهرهای منطقه قفقاز، مراودات تجاری از طریق تبریز به سایر کشورهای اروپایی، همسایگی با کشورهای روسیه و عثمانی و واردات محصولات اروپا تأثیر زیادی نیز در سبک زندگی منطقه به همراه داشت. جامعه ایرانی که دیگر الگو برداری از مظاهر تجدد را در سر می‌پراند به یک جامعه وارد کننده انواع محصولات اروپایی تبدیل شد. بدین ترتیب تبریز که دروازه ورود محصولات اروپا به ایران بود زودتر از شهرهای ایران از این تجدد بهره جست و تلاشی برای بهبود و پیشرفت صنایع و محصولات خود نکرد و از آنجایی که تغییر در سبک زندگی نیاز به تغییر در اشیا مورد استفاده را دارد، تحت تأثیر شرایط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به یک مصرف کننده محصولات اروپایی تبدیل شد.

منابع

۱. اتابکی، تورج، (۱۳۹۱)، «دولت و فرودستان: فراز و فرود تجدد آمرانه در ایران و ترکیه»، مترجم: آرش عزیزی، تهران: ققنوس.
۲. آرین‌پور، یحیی، (۱۳۵۵)، «از صبا تا نیما»، تهران: فرانکلین.
۳. اسکارچیا، جیان روبرتو، (۱۳۸۴)، «هنر صفوی، زند و قاجار»، مترجم: یعقوب آژند، تهران: مولی.
۴. اسمیت، دوروتی، (۱۳۴۴)، «خاطراتی از شرق»، مترجم: عبدالعلی کارنگ، تبریز: کتابفروش تهران.
۵. بنیاد دایره المعارف اسلامی، (۱۳۸۱)، «تبریز، دانشنامه جهان اسلام»، جلد ۶، تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی.
۶. بهنام، جمشید، (۱۳۷۵)، «ایرانیان و اندیشه تجدد»، تهران: نشر فرزان‌روز.
۷. پولاک، یاکوب ادوارد، (۱۳۶۸)، «سفرنامه پولاک؛ ایران و ایرانیان»، مترجم: کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
۸. جعفریان، رسول، (۱۳۸۵)، «درک شهری از مشروطه: مقایسه حوزه مشروطه خواهی اصفهان و تبریز»، تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
۹. جکسن، آبراهام والنتاین ویلیامز، (۱۳۵۲)، «سفرنامه جکسن»، مترجم: منوچهر امیری و فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات علمی فرهنگی
۱۰. جوادی، شفیع، (۱۳۵۰)، «تبریز و پیرامون»، تبریز: بنیاد فرهنگی رضا پهلوی.
۱۱. خسرو زاده، سیروان، رویا بارسلطان و سوده ابراهیم زاده گرجی، (۱۳۹۷). «نقش و جایگاه آذربایجان در مهاجرت نیروی کار ایرانی به قفقاز (۱۹۰۶-۱۸۵۵ م/۱۲۸۵-۱۲۳۴ شمسی)»، دو فصلنامه‌ی تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، دوره ۸، (۱) ۶۵-۸۶.
۱۲. دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، «لغت نامه دهخدا»، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، جلد۹، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۳. طباطبایی، سیدجواد، (۱۳۸۵)، «تأملی درباره ایران، جلد دوم: مکتب تبریز و مقدمات تجدد خواهی»، تبریز: ستوده.
۱۴. عیسوی، چارلز، (۱۳۶۲)، «تاریخ اقتصادی ایران»، مترجم: یعقوب آژند، تهران: گستره
۱۵. فلور، ویلم، (۱۳۹۳)، «صنایع کهن در دوره قاجار»، مترجم: علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.
۱۶. معین‌الدینی، محمد، احمد نادعلیان و محسن مراثی، (۱۳۹۳)، «بررسی مفهوم و جایگاه سبک هنری در هنر عامه»، مطالعات فرهنگ- ارتباطات، پژوهشگاه فرهنگ، هنر وارتباطات، تهران، سال ۱۵، (۲۷) ۸۷-۱۱۰.
۱۷. نادر میرزا، (۱۳۹۳)، «تاریخ و جغرافی دارالسلطنه تبریز»، تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، تبریز: آیدین و یاناز.
۱۸. نجفی، اصغر، و اشرف گلچین، (۱۳۹۳)، «بازار تبریز در دوره قاجار»، تبریز: آلتین.

۱۹. هاشمیان، احمد (ایرج)، (۱۳۷۹)، «تحولات فرهنگی ایران در دوره‌ی قاجاریه و مدرسه دارالفنون»، تهران: مؤسسه جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب
۲۰. هویان، اندرانیک، (۱۳۸۸)، «هنرمندان ارمنی ایران»، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۲۱. وولف، هانس ای، (۱۳۷۲)، «صنایع دستی کهن ایران»، مترجم: سیروس ابراهیم‌زاده، تهران: انتشارات علمی فرهنگی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

بررسی نقش مذهب در تحلیل شخصیت قهرمان داستان در نمایشنامه‌های برگزیده اول، دوره هشتم تا دهم جشنواره تئاتر رضوی

حسین حق پرست[۱*]، امین جعفری زاده[۲]، ساناز قادراحمدی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۰۱
کد مقاله: ۶۹۳۴۲

چکـیده

جشنواره تئاتر رضوی یکی از بزرگ‌ترین رخدادهای فرهنگی و هنری کشور پس از انقلاب اسلامی ست. این رخداد بسترساز ایجاد آثار هنری در جهت ترویج فرهنگ رضوی و اشاعه الگویی متعالی از تئاتر در جهان امروز است. جهانی که تشنه معنویت است و از ناملایمات فرهنگی و روزمرگی اجتماعی رنج می‌برد. پس برگزاری چنین رخدادهایی به‌منظور ایجاد نگاهی نو به مذهب و جایگاه آن در جامعه، امری مؤثر می‌باشد. بر این اساس پژوهش حاضر با درک ضرورت موجود به بررسی نقش مذهب در شکل‌گیری شخصیت قهرمانان نمایشنامه‌های برگزیده اول، دوره هشتم تا دهم جشنواره تئاتر رضوی می‌پردازد. جهت بررسی متغیرهای تحقیق از روش کتابخانه‌ای استفاده گردید. به‌منظور بررسی تأثیر مذهب بر قهرمان داستان از مؤلفه‌های؛ نام، ویژگی‌های ظاهری، احساسات و تمایلات درونی، رفتار و کردار، گفتگو و کشمکش قهرمان داستان استفاده گردید. که نتایج حاصل نشان داد؛ میان نام و ویژگی‌های مذهبی قهرمانان تناسب معناداری وجود دارد. همچنین میان احساسات و تمایلات درونی، رفتار و کردار، گفتگو و کشمکش قهرمان داستان با تأثیر مذهب بر وی رابطه مثبت و معناداری وجود داشته و در مقابل میان جنس و سن قهرمان داستان و تأثیر مذهب بر وی رابطه معناداری وجود ندارد.

واژگـان کلـیدی: قهرمان داستان، تئاتر رضوی، مذهب، گفتگو، کشمکش

۱- کارشناسی ارشد هنرهای نمایشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز (نویسنده مسئول)
Hosseinhaghparast9090@gmail.com
۲- دکتری هنرهای نمایشی، استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد هنرومعماری
۳- دکتری هنرهای نمایشی، استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد هنرومعماری

۱- مقدمه

در طول عصار مذهب همچون اسبی جسور کباده جامعه بشری را میراند و تمامی زوایای هستی او را در برگرفته است. هنر و به‌خصوص هنر تئاتر نیز از این قاعده مستثنی نبوده است. تئاتر به عنوان هنر آگاه ساز و ابزار آموزشی جامعه بشری، همواره تحت تاثیر مذهب و ارکان آن قرار گرفته است. بطوریکه در هر دوره ای نمودی نو و جدید از آن زاییده می گردد. که این نمود پیرو دیدگاه و محیطی ست که آن هنر در آن متولد می گردد. از میان اجزاء تشکیل دهنده تئاتر، نمایشنامه مهمترین عضوی است که بشدت تحت القا مذهب قرار گرفته است. بطوریکه تاریخچه نمایشنامه جهان به دو بخش پیش از میلاد مسیح و پس از میلاد مسیح تقسیم می گردد. در واقع ظهور مسیحیت موجب ایجاد تغییرات شگرفی در نمایشنامه نویسی گردید (یونسی، ۱۳۷۹: ۸۰).

نمایش و مهمترین ابزار آن یعنی نمایشنامه نویسی در طول تاریخ، در جوامع مختلف نقش ویژه ای را در انتقال فرهنگ، تاریخ، هنجارهای اجتماعی و باورها و عقاید و نیز حفظ میراث زبانی ایفا کرده است. نگاهی به متون ادبی نشان می دهد که از دوران باستان، نهادهای اجتماعی با استفاده از نمایش و نمایشنامه نویسی، بخشی از کارکردهای آموزشی و آگاهسازی خود را به انجام میرساندند. در واقع نمایشنامه ها، با نشان دادن وضعیت اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و مذهبی، جامعه را از چگونگی و چرایی بسیاری از معضلات موجود آگاه ساخته و بدین سان آنها را برای انتخابهای صحیح و بهنگام راهنمایی می کردند(فتاحی، ۱۳۸۶: ۱۲۸). از دیگر سوی، با نشان دادن بنیادهای رفتار و پیامد های آن، مبانی اخلاقی اجتماع را روشن کرده و نقش بسزایی در پیشبرد اجتماعی جامعه دارند. در واقع نمایشنامه نویسان، با جدا کردن مطالب مختلفی که تأثیرات بی شماری بر زندگی افراد اجتماع دارند، و انتخاب یک یا چند موقعیت خاص، این امکان را فراهم می آورند که مسئلهٔ مورد نظر خود را برجسته ساخته و با بهره گیری از ابزارهای ادبیاتی و قوه تخیل و تحلیل خود، که مورد تایید جامعه مورد نظر گاه می تواند باشد و گاه نمی تواند باشد، آن را در قالب نوشتاری صریح و قابل درک و متناسب با ادبیات اجتماعی، سیاسی و مذهبی آن جامعه تبدیل نمایند و به شنوندهٔ نیز این امکان را می دهند تا با حذف پیچیدگی های مسائل پیرامونی، تأثیر و کارکرد مسائل مختلف را بهتر متوجه شوند(میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۹). از سوی دیگر می توان مواردی را در تاریخ اندیشه دید که در آنها، از نمایشنامه به عنوان وسیله ای برای انتقال مفاهیم و شرح اندیشه های پیچیده استفاده شده تا بدین سان، اندیشمند را از دشواری شرح چگونگی پدید آمدن یک ایده و روند استدلالی آن برهاند و مخاطب را در فهم آسان تر آن ایده ها یاری کند. برای مثال، می توان به زنون الئایی[1] اشاره کرد. وی چندین معما در غالب داستان مطرح می کند تا بر اساس آنها نظریات پارمنیدس را در محال بودن حرکت و انکار وجود عدم یا خلاء، تقویت کند. تکثر بسیاری در زمینه کاربرد نمایشنامه ها جهت درک بهتر علم و موازین هستی وجود دارد. به عبارتی نمایشنامه همیشه ابزاری در دست اندیشمندان جهت تعلیم و القاء دانشی جدید به جامعه بشری بوده است(گلشیری، ۱۳۸۲). در این میان، مذهبگرایان و علما دینی نیز جهت آگاه سازی مردم و آموزش موازین مذهبی از این ابزار بسیار استفاده نموده اند. از نمونه های آن می توان به نمایشنامه "مسیح در آسمان" اشاره کرد که چگونگی شهادت مسیح و رهایی شان به سمت پروردگار را به نشان می دهد و یا نمایشنامه "شمایل" که داستان زندگی یکی از یاران حضرت مسیح را پس از به صلیب کشیده شدنشان را بیان می کند و یا نمایشنامه هایی که به نقل سرگذشت بسیاری از امامان و پاکان روزگار می پردازد تا یادشان زنده بماند و از سیرهٔ آنها شیوهٔ زندگی و دینداری آموخته شود. مثال بارزی از این کارکرد مقاتل مختلفی است که در زنده داشت و بزرگداشت یاد حسین بن علی(ع) به رشتهٔ تحریر درآمده است. لهوف سید بن طاووس از نمونه های آن است که گذشته از کارکرد مذکور از لحاظ ادبی نیز حائز اهمیت است. بنابراین مذهب در هر دوره و زمان، گاه از طریق وقوع واقعه ای مذهبی و یا از طریق ایجاد نگرش و فکری نو در خالقان اثر، موجب ایجاد تغییر و چرخشی بنیادی در نمایشنامه نویسی می گردد. که این تغییرات را می توان در ایجاد سبک جدید نگارشی، دیالوگها و به خصوص خلق قهرمان نمایشنامه ها به روشنی مشاهده کرد. در واقع مذهب با تاثیری که بر اعتقادات و تفکرات جامعه می گذارد و موجب تحول در سیستم فرهنگی و اجتماعی می‌گردد و به تناسب آن متفکران جامعه نیز اقدام به خلق سرمایه های ادبی و نمایشی متناسب با آن می نمایند.

از آنجا که قهرمان نمایشنامه یکی از تاثیرپذیرترین و تاثیرگذارترین عناصر تشکیل دهنده نمایشنامه است، تحت تاثیر نگرش‌های اجتماعی و اعتقادی جامعه می باشد بطوریکه با ظهور هر ایدئولوژی مذهبی و اجتماعی سمت و سوی نوی به خود میگیرد. مثال بارز این مطلب را می توان در آثار نویسندگان نامدار ادبیات نمایشی جهان مشاهده نمود. براین اساس پژوهش حاضر با درک اهمیت نقش و جایگاه مذهب در نمایشنامه نویسی به بررسی نقش مذهب در تحلیل شخصیت قهرمان داستان در نمایشنامه‌های برگزیده اول، در دوره های هشتم تا دهم می پردازد.

۲- گزاره‌های تحقیق

۲-۱- بیان مساله

در جوامع توسعه یافته، تئاتر از ارکان اصلی و تحول آفرین نهاد اجتماعی محسوب می شود. این نهاد اجتماعی در راستای رفع نیازهای انسانی و اجتماعی، ضمن تعامل با ساختارها و هنجارهای جمعی، با هنرآفرینی و خلق آثار نمایشی به تجلی زیبای حقایق و

1- Zeno of Elea

بیان جذاب انگیزه ها و احساسات مردم می پردازد و کارکرد عمیق و فراگستر خود را هم بعنوان آینه حیات جمعی و هم بعنوان الگوی زندگی اجتماعی بروز می دهد (خیراندیش، ۱۳۸۹). شواهد و تجارب هنرهای نمایشی در گذشته و حال حاکی از آن است که تئاتر بعنوان وسیله ای موثر و کارآمد برای تقویت تلاشهای معیشتی و دفاعی و یا تحکیم مبانی حقوقی، اجتماعی شدن، قانون پذیری و نظم و انضباط اجتماعی درقالب نمایش های متنوع، جذاب و اگاهی بخش مورد استفاده برنامه سازان جامعه در سطوح خرد و کلان قرار گرفته است. در حقیقت زمانی تئاتر و هنرهای نمایشی به جایگاه حقیقی خود نزدیک می شود که جامعه تئاتر را برای تئاتر دوست بدارند و آن هنگامی است که تئاتر با فرهنگ، ادب، تعالی افکار و احساسات انسان ها و روحیات وجدان جمعی جامعه سروکار داشته باشد و رویکرد آن بگونه ای باشد که به معنای حقیقی خود یعنی تجلی حقیقی ویژگی های ضروری مردم و روشنگری و تحول آفرینی آن نزدیک گردد.

در آن هنگام که قشر با فرهنگ و هنرمند جامعه فزونی یافته و هنردوستی و فرهنگ پذیری رواج یابد، امکان ایجاد جامعه ای آرمانی و فرهنگی افزایش می یابد(استارمی،۱۳۹۰). در چنین شرایطی تئاتر منزلتی فراخور رسالت خود داشته، از نقش و جایگاهی بالا در میان توده های مردم بویژه نخبگان برخوردار خواهد بود. با توجه به آنچه بیان گردید می توان اذعان داشت که تئاتر و نمایش رسانه ایست که می توان تنها با شناخت صحیح قابلیت ها و استعداد های نهفته اش از سوی ذینفعان و صاحبنظران عرصه خود، رسانه ای تاثیرگذار برای انتقال پیامهای ملی، قومی و ارزشی یک جامعه باشد. همانگونه که نمایش می تواند آیینه فرهنگ جامعه باشد، میتواند بر آن نیز تاثیر بگذارد. آنچه در صحنه تئاتر اجرا می شود بر ذهن مخاطب می تواند تاثیر عمیق و بلندمدتی بگذارد، نمایشنامه نیز از این قاعده مستثنی نیست، نمایشنامه نویس نیز با بهره گیری از الگوهای رایج در جامعه و بیان دغدغه خویش میتواند بر فرهنگ، رفتار و حتی انتخاب نوع ارزش های یک جامعه تاثیر بگذارد. واضح و مبرهن است که شالوده و زیربنای هر اثر نمایشی که به صحنه می رود، نمایشنامه است و بدون متن نمایشی تئاتر هویتی پیدا نخواهد کرد.

در ایران، پس از پیروزی انقلاب اسلامی مسولان و متولیان فرهنگی با برگزاری جشنواره های مختلف تئاتری سعی بر این داشته تا گامی مهم در مسیر اعتلا و پیشرفت هنر نمایش بردارند که در این مسیر گاه موفق و گاه نیز با برگزاری جشنواره های با کیفیت اجرایی و محتوایی پایین ناموفق بوده اند. هر چند در سال های اخیر شاهد هستیم که از کمیت برگزاری جشنواره های نمایشی تقلیل یافته است و هنرمندان عرصه نمایشی به مانند گذشته انتخاب زیادی در کار کردن در جشنواره های مختلف ندارند.از جمله این جشنواره ها که میتوان گفت به دوران بلوغ خود نزدیک شده است، جشنواره سراسری تئاتر رضوی است که دوازده دوره برگزاری را تجربه کرده است. جشنواره ای با ماهیت ومحتوای آثاری در زمینه امام هشتم شیعیان، امام رضا(ع). در نخستین ادوار برگزاری آن آثار به نگارش درآمده و مورد پذیرش در جشنواره محدود بوده است. اما هر چه روند جشنواره رو به جلو حرکت می کرده است این امر رنگ و بویی متفاوت به خود گرفته است و تعداد متقاضیان و آثار شرکت کننده بیشتر و بیشتر شده است. متولی برگزاری این جشنواره سازمان آستان قدس رضوی است که با برپایی دبیر خانه جشنواره بین المللی امام رضا(ع) بسیاری از جشنواره های فرهنگی و هنری در رشته های مختلف با موضوعیت امام رضا(ع) را برگزار و مدیریت می کند. که یکی از مهم ترین بخش های آن جشنواره سراسری تئاتر رضوی است. که پژوهش حاضر با درک جایگاه و نقش این جشنواره در توسعه و ترقی تئاتر به ویژه تئاتر با مضامین مذهبی، به بررسی نمایشنامه های برگزیده اول، دوره های هشتم تا دهم آن از حیث تاثیر مذهب بر قهرمانان این نمایشنامه ها می پردازد.

۲-۲- پیشینه تحقیق

بر اساس مطالعات صورت گرفته، تاکنون پژوهشی در زمینه تاثیر تاثیر مذهب بر تحلیل شخصیت قهرمانان نمایشنامه های برگزیده اول دوره های دهم تا دوازدهم تئاتر سراسری رضوی انجام نشده است. همچنین پژوهشی نیز در موضوعات دیگر جشنواره سراسری تئاتر رضوی به صورت مبسوط صورت نگرفته است. براین اساس پژوهش حاضر در بعد نظری و کارکردی جدید می باشد.

۲-۳- فرضیات تحقیق

- بین نام قهرمان داستان و ویژگیهای مذهبی وی تناسب معناداری وجود دارد.
- بین نوع کردار و رفتار شخصیت قهرمان داستان و تاثیر مذهب بر او رابطه معناداری وجود دارد.
- بین احساسات و تمایلات درونی شخصیت قهرمان داستان و تاثیر مذهب بر او رابطه معناداری وجود دارد.
- بین گفتگو قهرمان داستان و تاثیر مذهب بر او رابطه معناداری وجود دارد.
- بین کشمکش قهرمان داستان و تاثیر مذهب بر او رابطه معناداری وجود دارد.

۲-۴- روش تحقیق

از آنجا که در این تحقیق محقق قصد دارد به توصیف تاثیر مذهب در قهرمان نمایشنامه های برگزیده سه دوره جشنواره سراسری رضوی بپردازد، بنابراین درحیطه روش تحقیق کتابخانه ای و اسنادی قرار میگیرد که از طریق بررسی مقالات و کتب

مرتبط، پرسش از افراد متخصص و متبحر و بررسی چند مورد برگزیده مانند پایگاه های اطلاعات معتبر قصد پاسخگویی به سئوال اصلی تحقیق (چگونه مذهب بر روی قهرمانان نمایشنامه های برگزیده اول(دوره هشتم تا دهم)جشنواره سراسری تئاتر رضوی تاثیر گذاشته است؟) را دارد. جامعه آماری این پژوهش شامل؛ سه نمایشنامه برگزیده اول دوره هشتم تا دهم(آنم آرزوست،) جشنواره سراسری تئاتر رضوی است.

۳- بحث و بررسی

به منظور بررسی تاثیر مذهب بر تحلیل شخصیت قهرمان نمایشنامه های برگزیده اول، دوره هشتم تا دهم جشنواره سراسری تئاتر رضوی از مولفه های؛ نام قهرمان، ویژگیهای ظاهری، احساسات و تمایلات درونی، رفتار و کردار، گفتگو و کشمکش قهرمان داستان استفاده گردید. که نتایج حاصل از بررسی آنها در ادامه ارائه گردیده است.

۳-۱-آنم آرزوست؛ برگزیده دوره هشتم/ نویسنده: سید علی موسویان/ آدم‌های نمایش: حشمت، ناصر

خلاصه اثر: این نمایشنامه داستان برخورد دو گروه آسیب دیده از جامعه را بیان می کند؛ یکی حشمت(قهرمان داستان) که شیرین عقل است و مورد اذیت و تمسخر اهالی روستا قرار گرفته و دیگری ناصر، جانباز دفاع مقدس، که همچنان در دوران جنگ زندگی می کند و آسیب روانی دیده است. حشمت برای رساندن دعای اهالی روستا و اجابت حاجتهایشان عازم حرم امام رضا(ع) است. او از اتوبوس مشهد جا می ماند و نمی تواند به مشهد برود. پس تصمیم میگیرد پیاده راهی مشهد شود. در طی مسیر با ناصر(جانباز دفاع مقدس) روبه رو میشود. ناصر از یک بیماری روانی که نتیجه دفاع مقدس است رنج میبرد. او هنوز در فضای جنگ زندگی می کند و خودش را یک تخریب چی می داند. برخورد ناصر و حشمت، موجب مرور بخشهایی از گذشته و نشان دادن احساسات و اعتقادات آن‌ها می‌گردد. در پایان نمایش در اثر برخورد با یک مین شهید می شوند.

تحلیلی بر نمایشنامه آنم آرزوست وبررسی نقش مذهب بر قهرمانان آن

تحلیل بر مبنای توصیف ظاهر قهرمانان داستان: قهرمان داستان، حشمت جوان ۲۸ ساله ای است که شیرین زبان و شیرین عقل است. نویسنده در توصیف قهرمان داستان، بر قدرت تخیل مخاطب تکیه نموده و او را در زمینه قضاوت در مورد آن آزاد گذاشته است.

تحلیل بر مبنای توصیف کردار و رفتار قهرمانان داستان: حشمت رفتارش مذهبی و معنوی بودنش را توجیه می کند آنجا که قدم در راه سفر به زیارت امام رضا(ع) می گذارد. بوسیدن پارچه سبز و بردن کبوترش برای آقا نمی‌داند که آقا در فضای حرم کبوتر فراوان دارد اینها همه همچنان که عنوان شد نشان دهنده اعمال مذهبی در اوست. دعاهایی که میکند این امر را روشن می‌کند. زمانی که با خدا حرف می زند، مشخص می شود که او فردی معتقد است. معتقد بودن در فرهنگ ایران یعنی اعتقاد داشتن به مذهب است. حشمت همچنان که گفته شد شاید انگیزه اصلی زندگی اش و دغدغه مهم و اصلی اش رسیدن به حرم امام رضا(ع) است در حالی که برای انسانهای به ظاهر سالم این دغدغه شاید زیاد بزرگ نباشد اما برای حشمت این دغدغه و انگیزه انسانی بسیار بزرگی است آنقدر بزرگ که حتی با جا ماندن از اتوبوس پیاده حرکت می‌کند و این مسیر ۱۰۰ روزه به قول خودش را به چشم می بیند تا بتواند کبوترش را تقدیم آقا کند و آرزو ها و دعا هایش را برآورده کند.

تحلیل بر مبنای توصیف عواطف، احساسات و حالات درونی قهرمانان داستان: حشمت در گفتن احساساتش بسیار صادق است آن هم به خاطر شرایطی است که در آن قرار دارد او به خاطر شیرین رفتار بودنش احساساتش را در زمینه خواسته های مذهبی و اعتقادی هاش راحت بیان می کند. آنجا که می گوید برای خواهر و مادر و دوستانش هر کدام به یک دلیل می خواهد به حرم برود یا در قسمتی که با خدا درد و دل میکند و از آرزوهایش می گوید بیان احساسات را به راحتی بیان می‌کند. در واقع ویژگیهای مذهبی شخصیت حشمت موجب گردیده در بیان احساسات و حالات درونی اش صراحت و صداقت مطلوبی دارد.

تحلیل بر مبنای گفتگو قهرمانان داستان: حشمت: (روبه کبوتر)آخی بمیرم ...نفست گرفت آره...؟ !بیا بیا آب بخور (از قمقماش به کبوتر آب می دهد) بخور ...بخور بگو سلام بر حسین لعنت بر یزید (خودش هم آب می خورد) سلام بر حسین لعنت بر یزید.....سلام بر حسین لعنت بر یزید.....سیر شدی؟....(قدری گندم می پاشد روی زمین)بخور.....گشنه ته.....بخور دیگه.....چرا نمی خوری.....مگه اینقدر تو راه نق و نوق نکردی گشنمه، تشنمه، نفسم گرفت....قُر نزن از همون اولشم بهت گفتم راه خیلی زیاده.....پیاده تاا مشهد صد روز راهه.....اتوبوس نیستم که دو روز تو راه باشم.....آدمم .....بنزین و گازوئیل هم نمیخورم که گاز بدم برم.....آبه آب میخورم(آب میخورد) سلام بر حسین لعنت بر یزید و شمر و معاویه و حرمله و خولی(رو به کبوتر) بگو.....تو هم بگو.....یزید و شمر و معاویه و حرمله و خولی.....آفرین.....همیشه بهشون لعنت بگو.....ننه ام می گی اگه بگی لعن الله جمیعاد ولد.....نه.....لعن اله جمیعا و.....همون لعن اله و جمیعا.....یعنی بگی.....می ری بهشت پیش امام حسین با امام رضا.....بگو لعنت بر مأمون.....بگو.....آفرین ... می‌ری بهشت پیش کفترای امام رضا که مردن.....همونا که پیر شدن

خیلی.....کفترا رو میگم.....فقط آدما که نمیرن بهشت، حیونا هم میرن.....مثلا ذوالجناح اسب وفادر امام حسین.....دُل دُل اسب با وفای حضرت ابوالفضل.....و کبوترهای امام رضا و همهٔ اماما.....میرن بهشت.....قُر نزن، با اون چشمای قرمزتم اینجوری نگام نکن.....هی بهونه می گرفتی بریم مشهد بریم مشهد میخوام برم پیش دوستام همینه.....هر که هندوستان طاووس کشد.....ننه ام گفته.....مشهد دیگه.....شانس آوردی من جوونم اگه پیر بودم هزار روز باید راه می رفتیم.....روز راه میریم شبا استراحت می کنیم.....الان برای استراحت زوده.....یه کم دیگه راه میریم بعد.....هرچی که یه قدم یه قدم میریم جلو.....یه قدم به قربونش برم امام رضاا نزدیکتر میشیم .....برم مشهد دیگه همه بهم می گن مشهدی حشمت.....دیگه نمیگن حشمت خُله دیگاه هم نمیرم تو کوچه..... همش میشینم تو خونه که همسایه ها بیان ماچ بارونم کنن که خیلی مشهد بودم.....دیگه خیلی مشهدی شدم..... اونوقت دیگه بهم نمی گن حشمت خله تو کوچه وله.....نه.....ناراحت نشو.....من اونجا میمونم پیشت.....بعداً می یام خونه.....اینقدر نمی یام نمی یام تا اونائی که یادشون رفت منو ببرن خودشون بیان مشهد منو ببرن خونه.....که دیگه دل مادرم نشکنه.....تو هم همونجا یه زن خوب و نجیب بگیر از اون کفترای باا اصاالت وخونواده دار.....همونجا هم بچه دارشو.....خونه و آب و دونه ات هم بهت می دن.....دیگه چی می خوای.....الانم بیا رو شونه من بشین قُرهم نزن.....(حشمت به راه می افتد)

در این مونولوگ، حال و هوای معنویت حشمت مشاهده می شود، که از نگاه کبوترش به امام حسین(ع) سلام می دهد و بر یزید لعنت می فرستد و این را با آب دادن به کبوترش عنوان می کند. ایجاد فضایی کمدی در انتقال مفهوم به مخاطب بسیار کمک می کند و تاثیرگذار خواهد بود، در آن جایی که خودش آب می خورد و شعار می دهد. اما کبوترش را نیز مجبور می کند همراه او شعار بدهد و این بار نه تنها بر یزید لعنت می فرستد. بلکه بر شمر، معاویه، حرمله و خولی نیز لعنت می فرستد. او هنگامی که از زبان مادرش جمله ای عربی می گوید که تلفظ درست آن را بلد نیست. که به مخاطبش هم این حس را انتقال می دهد که او زاده معنویت است و مذهب و دین جایگاهی خاصی در زندگی خانوادگی او دارد و با این عبارت به معنای آن می خواهد برسد. که همان رسیدن به بهشت است. یا زمانی که از اسب امام حسین(ع)، ذوالجناح و اسب حضرت ابالفضل و کبوترای امام رضا(ع) حرف می زند این حس را پر رنگ تر می کند و هدفش در واقع رساندن این پیام است که درست است که در ظاهر او شاید انسانی شیرین عقل باشد. اما در باطن ریشه در مذهب دارد و از کودکی با این روش بزرگ شده است. او حتی این آرزو را دارد که با رفتن به مشهد نامش به مشهدی حشمت تغییر کند. شاید همیشه حسرت انسان هایی را می خورده است که پیشوند نامشان حاجی یا کربلایی بوده است. او این ذکر را دوست داشته حالا با رفتن به مشهد می تواند به دنیای خودش این پیشوند را برای خود در نظر بگیرد و از عنوان حشمت خله که از طرف مردم گفته می شود رها شده و دیگر مورد احترام آنها قراربگیرد. در اینجا به این نکته نیز میتوان اشاره کرد که دست اندازی حشمت به مذهب و راهی شدن به این سفر و قصد زیارت امام رضا(ع) یکی از دلایلش رها شدن از تمسخر مردم است که او را بعنوان یک ناقص العقل می بینند. او می خواهد با تکیه بر مذهب و سفر زیارتی خلاصی یابد. وجود کبوتر در این سفر در کنار حشمت حکمتی دارد. اساسا بحث حیوانات و استفاده از آنها، داستان را وارد مقوله ای می کند که منظور و هدف آن را باید درک شود. کبوتر در ادبیات نمایشی و حماسی نماد پاکی و آزادی است. در مراسماتی که از دوران گذشته تا به امروز وجود داشته استفاده از کبوتر همیشه در مسیر دوستی و آزادی بوده است. در ایام گذشته، ارتباطات بین شهرها بسیار ضعیف بوده و کبوتران در نقش نامه رسان ظاهر می شدند و در ادامه نیز در مراسمات کبوتر را از قفس آزاد می کردند که نماد صلح، دوستی و آزادی بوده است. وجود کبوتر در قفس در کنار حشمت شاید همان رهایی از تعلقات زندگیست که او می‌خواهد با رهاسازی کبوتر در فضای حرم این تعلقات را در فضای معنوی رها کند که در انتهای داستان، کبوتر بر اثر انفجار مین از بین می رود و به رهایی می رسد.

تحلیل بر مبنای نام قهرمان داستان: در زمینه نام قهرمان داستان یعنی حشمت؛

معنی لغوی نام: در فرهنگ فارسی عمید حشمت را به معنی؛ شرم، حیا، بزرگی و بزرگواری ترجمه شده است.

تحلیل شخصیت حشمت: مهربان، دلسوز، دلرحم، آرام، متعهد به قول و پیمان، نادیده گرفتن اشتباه دیگران، کمال گرا

حشمت زمانیکه مورد تمسخر مردم(حشمت خله) قرار میگیرد با آنها بدرفتاری نمی کند و به دل نمیگیرد. حتی برای رسیدن به خواسته هایشان عازم حرم میشود و برای هر کدام نشانه ای به همراه خود میبرد. او تلاش میکند از حشمت خله به مشهدی حشمت برسد که این نشانه کمال گرایی اوست. برای کبوترش دلسوزی می کند و با او همچون یک دوست و یک انسان برخورد می کند. تا پای جان برای رفتن به حرم حتی با پای پیاده تلاش می کند تا به عهد و قولی که داده عمل کند. تمام این ویژگیها متناسب با معنی لغوی نام حشمت است که نویسنده به درستی آن را برگزیده است.

تحلیل بر مبنای کشمکش قهرمانان داستان با سایر شخصیت‌ها: مهمترین کشمکش در این نمایشنامه، میان حشمت و ناصر است که در آن به وضوح می توان دیدگاهها و شخصیت اصلی، قهرمان داستان را مشاهده کرد و نقش مذهب را در تحلیل آن تحلیل نمود. در زمانیکه حشمت پیاده به سمت مشهد حرکت می کند و در راه با ناصر(جانباز اعصاب و روان) برخورد می کند در واقع تلاقی میان دو شخصیت آزاردیده یکی به واسطه معضلات اجتماعی و دیگری به واسطه معضل جنگ است. هر دو دچار یک حراس هستند اما یکی به دلیل حمایت ارزشی از جایگاه مطلوبتری برخوردار است. دیالوگهای میان حشمت و ناصر

شخصیت صادق و آرام حشمت را به خوبی نمایان می کند. حشمت با آنکه در ظاهر از هوش مطلوبی به نظر میرسد که برخوردار نمی باشد اما به دلیل نفوذ موهبتهای مذهبی در او موجب جلب نظر ناصر می گردد بطوریکه در ادامه داستان آن دو با هم همراه می گردند و به کمک ارتباط خوبی که با یکدیگر پیدا نموده اند گذشته و حال خودشان را مرور کرده و مخاطب را با خود همراه می کنند. در واقع قسمت اعظم و مهم این همراهی دیالوگها و اعمال بی پیرایه و بسیار صادقانه حشمت است که ضمختی و عصبانیت ناصر را کمرنگ می کند. به عبارت دیگر نمودهای مذهبی که از کودکی در وجود حشمت نهادینه شده، در پی کشمکشی که با ناصر دارد به خوبی عیان می شود. مثلا در ابتدای دیدن ناصر به او سلام می کند، آنهم در شرایطی که به ظاهر با اسلحه ای مورد تهدید قرار گرفته است. که این خود یکی از مهمترین اعمال در مذهب مسلمانان است و یا بقچه ای که با خود به همراه دارد. زمانیکه ناصر شروع به تفتیش وسایل حشمت می کند و بقچه او را باز می کند هر یک از وسایلی که حشمت با خود به همراه دارد یک نماد از شخصیت مذهبی و دستگیر حشمت است مانند نان که نشان برکت خداوند است و یا قفلی که مادرش برای شفا گرفتن و شفاعت به او داده تا به ضریح بزند و مانند آن. در پایان هم همراهی و همدلی میان او و ناصر موجب می شود که حشمت به درجه ای فراتر از مشهدی حشمت دست یابد و از تمامی تعلقات رها گردد. پس می توان گفت کشمکش میان حشمت و ناصر موجب رسیدن حشمت به درجه رفیع شهادت گردید که خود یکی از نمودهای مذهب می باشد.

۳-۲- هفت دریاشبنمی، برگزیده دوره نهم/ نویسنده: سعید تشکری/ آدم‌های نمایش: خاتون، مهیار، استاد، ندیمه، امیر، مادر

خلاصه اثر: نمایشنامه "هفت دریا شبنمی" نمایشنامه هفت دریا شبنمی اثری است که برمبنای واقعه ای تاریخی به نگارش درآمده است. واقعه تاریخی در مورد ساخت مسجد گوهرشاد در مشهد توسط بانویی به نام گوهرشاد. که زنی بسیار خیرخواه بود. او هر روز هم به وضعیت ساخت و ساز مسجد سر می زد و بر آن نظارت می کرد. در همین رفت و آمد ها کارگر جوانی(مهیار)، عاشق بیقرار بانو شد و از فرط این عشق حتی جان به شمشیر بران امیر (پادشاه مغول) هم سپرد. «گوهرشاد» بظاهر خواستگار را پذیرفت و شرط کرد جوان عاشق باید چهل روز را در مسجد تازه ساز به اعتکاف بگذراند. چهل روز عبادت که به پایان رسید نه از جوان سابق خبری بود و نه از آن عشق داغ و جوشان. جوان معشوق حقیقی اش را یافته بود و به دنبالش رفته بود.

تحلیلی بر نمایشنامه و بررسی نقش مذهب بر قهرمانان آن

تحلیل بر مبنای توصیف ظاهر قهرمانان داستان: نویسنده در توصیف ظاهر و ویژگیهای شخصی مهیار به صورت واضح مطلبی را عنوان نکرده است اما از مجموع آن میتوان چنین متصور شد که مهیار جوانی عیاش و خوشگذارن است که با شکار کبوتران چاهی امرار معاش میکند. جوانی مهیار و صفات رفتاری که نویسنده در توصیف وی بکار میبرد، نشان از فقدان مولفه های مذهبی در ویژگیهای ظاهری و شخصی وی دارد. بطوریکه نویسنده توصیفی از اسباب مذهب در ظاهر مهیار نکرده است.

تحلیل بر مبنای توصیف کردار و رفتار قهرمانان داستان: مهیار در ابتدای نمایشنامه، جوانی عیاش و خوش گذران است که روزگارش را از شکار کبوتر می گذراند؛ «مادر: خواب ...تا کی می خواهی خواب جا کنی؟ صبح شد! دانه های عرق روپیشانیت نشسته. به کار نمی روی، به حمام که برو! بو گرفتی از بس می خوری و سرت را به شانه ی آن قُلتشَن ها می گذاری. دهان آن ها نجس است». اما در زمانیکه بطور اتفاقی درگیر ساخت بنای مسجد میشود و عاشق خاتون میگردد. به جوانی کوشا و پرتلاش تبدیل میگردد؛ «استاد: وامانده شده ای شکارچی! چه کسی تیر انداخت که این طور زمین گیر شده ای؟ نگاهش کن. تو اسیری می کنی یا عملگی؟....». در پی شرطی که خاتون برای مهیار می گذارد و او چهل شب دخیل امام رضا(ع) می گردد. از عشقی زمینی به عشق حقانی و آسمانی میرسد. در واقع مهیار در چهل شب که دخیل حرم است به نیمه فراموش شده خود میرسد و طریق کمال را طی می کند. حضور موهبت مذهب در وجود مهیار او را از جوانی عیاش و لاابالی به بالغی راه یافته و کمال گرا تبدیل می کند بطوریکه زمانیکه در پایان داستان شرط خاتون را به جا آورد. دیگر به دنبال تحقق خواسته اش و وصال خاتون نبود. چرا که او به موهبتی عظیم تر و اولاتر از رسیدن به خاتون دست یافته بود. معشوق زیبنده تری یافته بود و آن عشق به ذات احدیت است. همانطور که در پایان داستان مشاهده می شود؛ «خاتون: نرسیده ای که می روی.....یا می بخشی و می روی؟ من بر شرط خود ایستاده ام». اما مهیار او را پس میزند. او به پیروزی فراتر از رسیدن به خاتون دست یافته است. این تغییر بزرگ و از نو زاده شدن مهیار موجب تغییر و تحولی شگرف در وجود خاتون و حتی امیر می گردد بطوریکه در پایان داستان امیر نوای عرفانی می نوازد و به سمت حرم می رود تا دخیل آن گردد و خاتون چون کبوتران حرم به گرد خود میگردد و آرزوی رسیدن به آنچه مهیار یافته را دارد. پس میتوان گفت مذهب و موهبتهایش موجب تبدیل شدن مهیار از فردی لاابالی و عیاش به انسان نوزاده و کمال یافته شده است که حتی از وصال خاتون سرباز زده و راهی دیگر را در پیش میگیرد.

تحلیل بر مبنای توصیف عواطف، احساسات و حالات درونی قهرمانان داستان: در ابتدای دیالوگهای میان مهیار با مادرش، به وضوح می توان بی هدفی و لاابالی گری را در مهیار احساس نمود؛ «از کجا می دانی دهان من پاک است / بگذار روزگاری خوش باشیم مادر». که حتی این حس بی پروایی و باری به هرجهت بودن مهیار را میتوان در مواجهه شدنش با

خاتون نیز مشاهده کرد؛ «خاتون: جوانک، راهت را بگیر و برو. / مهیار: (خیره) جوانک باید جوانی کند، مستی کند.....تا راستی کند. همه ی حرفت همین است. / خاتون: شکارت را پراندم و رفت تا با کبوتران حرم دانه بخورد. دیگر این جا کبوتری نیست. / مهیار: چرا هست....هست! فقط من میبینم. کُنجِ سینه ی دلم که دارد پی بهانه ای میگردد تا بماند.» اما مرور و حلول موهبتهای مذهب در وجود مهیار این تمایلات درونی به نوعی از شجاعت تبدیل می شود؛ «زیر گِل رُس، پاهایم به هم چسبیده اند. خیرگی می کنم تا سهمم را بستانم. تیری به دلت بیندازم، یا خشتی بر سرم بزنند تا بشکند. اما گِل را نمی توانم ورز بدهم. دست هایم زمخت شده اند. کاش خاتون، دخترک اوستای من بود. خوش نامی اش همه ی طوس را می خرد. آی ...خانه ات خراب که این طور ما را نامراد کردی». و این حس به او کمک میکند تا در مقابل امیر و ظلم و استبداد آن بیستد، از عشق خاتون بگذرد و به دنبال شناخت خویش و موهبتی عظیمتر برود.

تحلیل بر مبنای گفتگو قهرمانان داستان: با توجه به جریان نمایشنامه و حرکت مهیار از فردی عیاش و خوشگذران به انسانی خودشناخته و کمال یافته می توان سیر تحول در نوع گفتگوهای مهیار را در سه مرحله بررسی نمود؛

۱- مرحله عیاشی و بی پروایی:

مادر: خواب... تا کی می خواهی خواب جا کنی؟ صبح شد! دانه های عرق روپیشانی ات نشسته. به کار نمی روی، به حمام که برو! بو گرفتی از بس می خوری و سرت را به شانه ی آن قُلتشَن ها می گذاری. دهان آن ها نجس است..

مهیار: (خواب آلود) از کجا می دانی دهان من پاکیزه اس؟

مادر:خوش خیالم! بد است که به تو خیال بد ندارم؟

مهیار: جایش بچه های مردم را رفیق بد، می خوانی!

مادر: خوب، شیرین زبانی بس است. می خواهم حرفم را به تمامی به تو بزنم. بی بتُه شده ای. هیز و سر به هوا. از بس یلَه گی کردی... هیچ کس تو را به نام خوب، نام برُد نمیکند. حیا کن!

۲- مرحله عشق:

مهیار: چشم استاد .چشم!

استاد: دیگر باد توی کله ات نیست. غرور نداری. این بله گویی ات هم از تسلیم است و ناچاری و واماندگی، نه از سر حرف گوش کردن. من می‌دانم.

مهیار: اگر می‌دانی، چرا هی سیخ به این خر لنگ می زنی؟ گفتی بمیر! من هم گفتم چشم!

استاد: گِل را وَرز بده تا نمیرد. گِل مُرده، خاکشیر است. چسبندگی ندارد. طاق ها می ریزند. ضربی ها جان نداشته باشند، در فرداها، جانِ آدمیزاد را میگیرند.دل به کار بده تا مزدت حلال شود .شنیدی؟

مهیار: بله استاد، شنیدم.

استاد: حرف شنویت از کار نیست. محتاج نیستی. فقط، وقت می گذرانی.

مهیار: می خواهی مثل سپند روی آتش جِز و وِلز مرا ببینی؟ اوستای پیر، ولم کن دیگر. بر سَندان دلم می زنی که چه؟ ها.....زخم دارم. درد دارم. آتش بگیرد این مُزد که هی توی سرم می زنی.

استاد: خوب به آتش بیا ببینم چه می شوی؟ یعنی چه مانده است که نشده ای؟

مهیار: گفتی دل به کار بدهم. گفتم چشم! گفتی گِل وَرز بدهم، گفتم چشم! گفتی بیگاری نکن....یلَه گی و دَله گی نکن، باز هم گفتم چشم! گریه کنم، تا دست از سر این دل بی صاحب شده ام برداری؟ کَلمَ.....گَرَم.....کاش قلم پایم می شکست، این جا نمی آمدم.

۳- مرحله تحول و دگرگونی:

خاتون: با من سخن بگو. زبانت برگشته است. چون عارفان سخن می گویی!

مهیار: چون عاشقان سخن می گویم. تو از عشق، هیچ نمی دانی دخترک، بزرگ بانویِ هزار سلام!

خاتون: آینه ات را خوب تاباندی!

مهیار: حالا وقت چگور نواختن است امیر.

خاتون: چه چیز می گذرد که من نمی دانم؟

مهیار: عشق می گذرد؟ تو نه عشق امیر را باور کردی، و نه عاشقی مرا دیدی. هم چنان که مهر استاد را نمیبینی. نگاه کن تا ببینی. گوش کن تا بفهمی. مهربورز بر این خانه که به نام تو آبادان می شود و می ماند. مادر اوسنه ی بخت ما را آن قدر بگو تا اگر مهیار نماند، عشق او بماند. استاد مانده نباشی!

تحلیل بر مبنای نام قهرمان داستان:

معنی لغوی نام: براساس فرهنگ لغت دهخدا، مهیار به معنی یارماه و روشنی بخش است.

تحلیل شخصیت مهیار: تحول و دگرگونی که در وجود مهیار به واسطه حلول مذهب صورت گرفت موجب گردید تا او به باطن نیت خاتون و رویای امیر پی ببرد و به واسطه شجاعتش همچون ماهی روشنی بخش تاریکی گردد.

با توجه به عملکرد مهیار در نمایشنامه، می توان گفت که نام قهرمان داستان، تناسب کامل و به جایی دارد با آنچه وی در طی نمایش تجربه می کند. پس نام قهرمان داستان موید ویژگیهای مذهبی وی میباشد.

تحلیل بر مبنای کشمکش قهرمانان داستان با سایر شخصیتها:

نمایشنامه "هفت دریا شبنمی" علاوه بر اشاره به یک واقعه تاریخی، داستانی ست که روند تحول و بلوغ معنوی را در یک فرد براساس ویژگیهای اجتماعی، سیاسی و دینی دوره ای ازتاریخ ایران به تصویر می کشد. آنچه بیش از سایر مولفه ها می تواند محتوی و چگونگی این بلوغ مذهبی را نشان دهد، کشمکشهای میان مهیار به عنوان قهرمان داستان با سایر شخصیتهای نمایش است. در این کشمکشها به وضوح می توان تغییر نگاه و هدف را در شخصیت مهیار و روند بلوغ او را دید. که در ادامه بطور جداگانه به بررسی آن پرداخته می شود.

- کشمکش میان امیر و مهیار: آنچنان که امیر از نیت مهیار برای ازدواج با خاتون(نامزد امیر) آگاه می شود در ابتدا دستور قتل او را می دهد اما چون نمی خواهد که محبت خاتون را در نتیجه قتل مهیار و خونخواه دیده شدنش از دست بدهد پس در ابتدا قبول می کند تا مهیار را نکشد. ولی زمانیکه مهیار چهل شب در حرم دخیل بسته بود تا شرط خاتون را به جا آورد امیر بارها و بارها قصد جان او را کرد. در شبی که امیر تصمیم به قتل مهیار گرفته بود رویایی را دید که او را بسیار هراسان کرد و از تصمیمش برگشت. در کشمکش میان امیر و مهیار در انتهای داستان، حکایت دو عاشق را دیده می شود که یکی به در زمره ظالمان اما بقعه پادشاهی ست و دیگری در زمره پاکبازان و بقعه گدایی است. عاشقی به واسطه موهبت الهی حقگو و حق بین شده است در این کشمکش پیروز می شود و این پیروزی نه به معشوق رسیدن است که اثبات بلوغ اندیشه او به مدد مذهب است.
- کشمکش میان مهیار و خاتون: مهیار با اولین ملاقات خاتون عاشق او شد آنچنان که به کارگری و کمک در ساخت مسجد پرداخت تا اینطور بتواند نظر خاتون را به خود جلب کند. بنا بر شرطی خاتون برای او گذاشت مهیار چهل شب در حرم بست ماند تا دلدادگی اش را به خاتون نشان دهد. که این چهل شب او را چنان دچار تغییر و تحول عظیم نمود که به مهیار آگاهی از باطن افراد و رازهایشان را اطلاع کرد. در واقع موهبتی بزرگ از رحمت خداوند نصیبش شد. چنان که مهیار از قصد خاتون برای شرطی که با او گذاشته بود آگاه شد و در کشمکشی که در پایان داستان میان خاتون و مهیار رخ می دهد مهیار باطن و حقیقت نیت وی را به او بازگو می کند؛ « دروغ می گویی خاتون هزار سلام. من مَرد و مردانه و قلَندرانه، دیگر نامت را فریاد نمی زنم. چون میدانم آرزویت این بود که من طیب و طاهر شوم و دیگر تو را نخواهم و حال نمی خواهم. اما تو چرا با خودت تعارف میکنی؟ من با جان خود به حرم مهربانی رفتم و بی تو بازگشتم. تو خاتون خواب های امیری هستی که اکنون تشنه ی خون من است. اما ای کاش، تو نیز بر شرط خود ایستاده بودی». خاتون به درستی وجود موهبت الهی را در مهیار میبیند و متحول می گردد.

در واقع کشمکش میان مهیار، امیر و خاتون بعد جدیدی از شخصیت مهیار را حال دچار تحول و دگرگونی عظیمی گردیده است نشان می دهد. در تمام طول داستان آنچه از مهیار در نگاه مخاطب ایجاد شده بود فردی عیاش و خوشگذران که بر حسب اتفاق مهر خاتونی بر دلش افتاده اما انتهای داستان و جدال میان امیر و مهیار و همچنین مهیار با خاتون حق گویی و حقیقت جویی مهیار را به رخ مخاطب می کشد. در واقع این کشمکش ها میان قهرمان داستان با سایر شخصیتها نیمه ای از وجود قهرمان داستان را نشان می دهد که مخاطب هرگز متوجه آن نشده است. نیمه ای که تحت تاثیر مولفه های مذهبی، به درجه ای از کمال رسیده است که می تواند علاوه بر ایجاد تحول در سایر شخصیتهای داستان، مخاطب را نیز تحت تاثیر قرار دهد.

۳-۳- سفر؛ برگزیده دوره دهم۹۴/نویسنده :علی میرزاعمادی/آدم های نمایش: فرهاد، پرویز، آزاده، پروانه، یعقوب، بتول

خلاصه اثر: نمایشنامه "سفر" یک نمایش مونولوگ است که به روایت زندگی مردی با نام یعقوب می پردازد که در جوانی عکاس حرم امام رضا(ع) بوده است. که عاشق دختری به نام پروانه می گردد که با خانواده اش به مشهد مسافرت کرده و به زیارت آمده است. یعقوب هیچ نام و نشانی از پروانه ندارد و سراپا دلباخته او شده. پس نذر خادمی حرم امام رضا(ع) می کند و خادم حرم می شود. تا شاید دوباره پروانه را ببیند. یعقوب به اجبار پدر و مادرش با دختری به نام بتول ازدواج می کند و از او صاحب دختری به نام آزاده می گردد. اما این ازدواج دوام نیاورده و خیلی زود از هم جدا می‌شوند. حال یعقوب پیرمردی ۶۲ ساله است و در روزهای

آخر بازنشستگی اش از خادمی حرم است و هنوز حاجتش برآورده نشده. از سوی دیگر بتول و آزاده و پروانه به همراه پسرش فرهاد در همسایگی یکدیگر در تهران زندگی می کنند و با هم دوستان بسیار صمیمی هستند بطوری‌که وصلتی میان آن دو در حال شکل گیری است. دوست فرهاد از بتول و آزاده و پروانه دعوت می کند تا سفری به مشهد داشته باشند و در پی سفر آنها به مشهد و پیدا نکردن مکانی برای استقرار، به طور اتفاقی در خانه یعقوب مستقر می شوند و سال جدید را در کنار یعقوب تحویل می کنند. که این مهمترین و آخرین خواسته یعقوب از امام رضا(ع) بود در واقع به واسطه کرامت آقا، یعقوب به حاجتش رسید. اما در پایان نمایش مشخص می شود که یعقوب پنج سال پیش فوت کرده است.

تحلیلی برنمایشنامه و بررسی نقش مذهب بر قهرمانان آن

تحلیل بر مبنای توصیف ظاهر قهرمانان داستان: نویسنده قهرمان داستان را اینگونه توصیف می‌کند: «یه پیرمرد مسن چشم سبز با لباس فرم و چهره پرچین ولی صمیمی!» یعقوب پیرمردی، ۶۲ ساله با چشمانی سبزرنگ است که خادم حرم می باشد و در شرف بازنشستگی است. از نظر ویژگیهای اخلاقی فردی مهربان و صمیمی است. مهمترین المان مذهبی در ظاهر یعقوب، لباس فرم خادمی است که نشان از اعتقادات مذهبی وی دارد و البته با توجه به سن(۶۲ سال) یعقوب او فردی است که مولفه های مذهبی در رفتار، گفتار و سبک زندگی اش نهادینه گردیده است.

تحلیل بر مبنای توصیف کردار و رفتار قهرمانان داستان: نوع اعتقادات مذهبی که در قهرمان داستان وجود دارد به خوبی در نوع رفتار و کردار او نشان داده می شود و از او شخصیتی با ویژگیهای خوب را ایجاد می کند. بطور مثال تا پایان عمرش به عهدی که با امام رضا(ع) بسته وفادار است و خادمی زائران او را می کند. در واقع یعقوب به نوعی به کرامت امام رضا اعتقاد دارد و میداند که بالاخره به حاجتش میرسد ولو با گذشت چندین سال. این اعتقاد مذهبی او در عمل او را فردی صبور و آرام نشان می دهد. از سوی دیگر یعقوب فردی است که حقوق دیگران را پایمال نمی کند و این ویژگی اعتقادیش در رفتارش نسبت به پدر و مادرش(پذیرفتن ازدواج با بتول)و بتول(گفتن حقیقت به او و دادن تمامی حق و حقوق مادی و معنویش) به خوبی مشخص است. در واقع اعتقادات مذهبی یعقوب از او فردی صبور، عادل و وفادار ایجاد کرده است.

تحلیل بر مبنای توصیف عواطف، احساسات و حالات درونی قهرمانان داستان: «و اون شب، شب تحویل سال شش نفری دور سفره هفت سین غریبانه نشستیم و دعا خوندیم. اونا همگی مهمون خونه من بودن. خونه ای که سالها کسی رو به خودش ندیده بود و سفره ای توش پهن نشده بود. همه رو دیدم. همه بودن. همه نشسته بودن. کنار خودم. اگر معجزه نبود پس چی بود؟! دخترم رو دیدم. تنها ثمره زندگی ام. یه تیکه جواهر !همیشه براش دعا می کنم. بتول، ازش حلالیت خواستم ومعصومانه حلالم کرد و اونی که اسمش پروانه بود. پروانه خانم. دیدمش ولی خیلی دیر. دیدنش برام کافی بود ولی انتظار دیدنش برام رویایی تر بود. قشنگ ترین لحظاتی بود که امام بهم عیدی داده بود. عیدی نه، بزرگترین معجزه ای که می شد برام اتفاق بیفته.....دیگه آرومم. دیگه کافیه. دیگه وقت خوابمه....کنار پدر و مادرم بهترین جاست که می تونم دراز بکشم و آرامش داشته باشم. دیگه باید برم.» در این مونولوگ و تمامی مونولوگهای یعقوب به خوبی می توان ریشه های اعتقادی و مذهبی او را دید. در واقع احساسات و حالات درونی یعقوب، نقش مذهب را در شخصیت وی نشان می دهد. چه در ابتدای نمایش که حس تنهایی و انتظار در او موج می زند اما هرگز ناامید نیست و ایمان دارد که به حاجتش میرسد و حتی تاخیر آن را در گناهکاربودن خودش جستجو می کند و در هر مونولوگ توبه می کند. همچنین زمانیکه به حاجتش میرسد، شکرگزار است و این را لطف و رحمت خدا و کرامت امام رضا می داند. در واقع اعتقادات مذهبی یعقوب او را فردی امیدوار به رحمت خدا و کرامت امام رضا تبدیل کرده است.

تحلیل بر مبنای گفتگو قهرمانان داستان: در نمایشنامه "سفر" کلیه گفتگوها در قالب مونولوگ صورت می گیرد و هیچ دیالوگی در آن وجود ندارد. در واقع کلیه شخصیتها، داستان زندگی و روند حضورشان را به صورت مونولوگ بیان می کنند.

«مادرم گریه کرد. دستش رو روی قرآن گذاشت وقسمم داد که اگه زن نگیرم دق می کنه و هیچوقت حلالم نمی کنه. چیزی نگفتم. برام یکی رو خواستگاری کرد و عروسی کردیم» ⟵ احقاق حق والدین

«دخترخوبی بود ولی من دلم با اون نبود. نمی تونستم خوشبختش کنم. اشتباه کرده بودم. نمیشد باید بهش میگفتم حقش این نبود.مادرم فوت کرد و یک سال بعد با یه بچه از هم جدا شدیم. حقوقش رو تمام وکمال پرداخت کردم و بچه هم موند پیش او/ یعقوب تمام مهریه و خرجی من و بچه و هر چی که می باید رو بی کم و کاست پرداخت کرد ». ⟵ احقاق حق همسر

«همیشه براش دعا می کنم. هم موقع نماز و هم وقت خواب. امیدوارم به آرزوش رسیده باشه. مرد پاک و با خدایی بود همون روز اول که با مادرش اومد خونه امون خواستگاری فهمیدم. بابام هم همین رو می گفت». ⟵ دعای خیر

«شاید مقدر بوده که بعد از چهل سال امروز بیادش و اون وقت من بی خبره غافل اینجا سر به بالش گذاشتم! شاید همه یک امتحان بوده! نه! من نباید اینجا باشم. من با خودم عهدی بستم و با امام قول و قراری داشتم! منی که چهل سال هر روز چشم انتظار بودم نباید ناامید بشم!» ⟵ امید به رحمت خدا و کرامت امام رضا(ع)

«چهره اش از آخرین باری که توی حرم دیدم فراموش نمیکنم خیلی با حیا بود حتی وقتی خواست کاغذ بده دستم یه جوری این کار کرد که دستش به دستم نخوره» ⟵ اخلاق مذهبی

براین اساس می توان بخوبی در مونولوگهای یعقوب و سایر شخصیتهای نمایش ویژگیها و نوع اعتقادات مذهبی او را مشاهده کرد. به عبارت دیگر ریشه های مذهبی در رفتار و گفتار یعقوب به خوبی نمایان است و شخصیت مطلوبی را از او در نمایش نشان می‌دهد.

تحلیل بر مبنای نام قهرمان داستان: در زمینه نام قهرمان داستان یعنی یعقوب

- معنی لغوی نام: یعقوب نام پدر حضرت یوسف است و در فرهنگ لغت اشاره به فردی دارد که تحت آزمایش سخت و دشواری قرار میگیرد. در قرآن بسیاری از کتب مقدس به این نام اشارات بسیار شده است.
- تحلیل شخصیت یعقوب: با توجه اعجاز داستان و شرایط حاکم بر آن، نام انتخاب شده برای قهرمان داستان تناسب کامل و به جایی با معنای مفهومی و تاریخی دینی دارد و نویسنده نام مناسبی را انتخاب نموده است.

تحلیل بر مبنای کشمکش قهرمانان داستان با سایر شخصیت‌ها: در این نمایشنامه مهمترین کشمکش قهرمان داستان، با خودش است؛ «طلبکارش نیستم. خدا شاهده که طلبکارش نیستم. وقتی دلم خون می شه و کارد به استخوانم می رسه، دهنم باز می شه و گله می کنم! کسی دور و برم نیست، دستم به جایی نمی رسه و یقه امام رضا رو می گیرم. هر چی باشم و هر چی نباشم لااقل سنم ازش بیشتره و به احترام موی سفیدم به دل نمی گیره و ازم می گذره! دیواری کوتاه تر از این برای من نیست ...من و امام سالهاست که به هم عادت داریم. اون به گله ها و بد و بیراه های من، من به بی محلی هاش! خیلی وقت ها خیلی ازش طلب کمک کردم، ولی او نه دستم رو گرفته، نه رهام کرده..... خیلی وقت ها خیلی حرف ها بارش کردم ولی اون نه جونم رو گرفته، نه شفام داده! می دونم قابل ندونسته...! هر کی ندونه، خودم و خودش خوب می دونیم. خودش از حالم از دل زارم خبر داره.....خودش سختی انتظار رو می فهمه. درد و تنهایی غریبی رو می دونه....حتما میدونه! به هر حال دیگه تموم شد.....». یعقوب سالها در طلب خواسته ای،لباس خادمی امام رضا(ع) را پوشیده است. او هر روز به امید برآورده شدن خواسته اش به حرم می آید و به مهمانان امام خدمت می کند. یعقوب اعتقاد و امید به رسیدن به حاجتش را دارد و این امید تا ۴۰ سال دوام می آورد یعنی تا پایان عمر یعقوب ادامه پیدا می کند و پس از مرگش بالاخره حاجتش برآورده می شود و این روح یعقوب است که در کنار دختر و همسر سابقش و همین طور زن مورد علاقه اش، همانطور که آرزو داشت، سال را تحویل می کند؛ «اون شب، شب تحویل سال شش نفری دور سفره هفت سین غریبانه نشستیم و دعا خوندیم. اونا همگی مهمون خونه من بودن. خونه ای که سالها کسی رو به خودش ندیده بود و سفره ای توش پهن نشده بود. همه رو دیدم. همه بودن. همه نشسته بودن. کنار خودم. اگر معجزه نبودپس چی بود؟! دخترم رو دیدم. تنها ثمره زندگی ام. یه تیکه جواهر! همیشه براش دعا می کنم. بتول، ازش حلالیت خواستم ومعصومانه حلالم کرد و اونی که اسمش پروانه بود. پروانه خانم. دیدمش ولی خیلی خیلی دیر. دیدنش برام کافی بود ولی انتظار دیدنش برام رویایی تر بود. قشنگ ترین لحظاتی بود که امام بهم عیدی داده بود. عیدی نه، بزرگترین معجزه ای که می شد برام اتفاق بیفته....دیگه آرومم». یعقوب در تمام کشمکشهایش با خودش هرگز از رحمت خدا و کرامت امام رضا(ع) ناامید نمی شود و هر لحظه که دلسرد می شود دوباره به خودش تلنگر می زند و برای تحقق آرزویش تلاش می کند. امید و اعتقاد به رحمت خداوند یکی از بزرگترین نشانه های ایمان در تمامی مذاهب است و نامیدی نشانه ای حضور شیطان است پس می توان گفت یعقوب فردی با گرایش های مذهبی است که همین اعتقاداتش است که به او کمک می کند تا مورد لطف خدا و کرامت امام گردد. در واقع مذهب در شخصیت یعقوب موجب پایداری او در رسیدن به حاجتش شده است.

۴- نتیجه گیری

نتایج حاصل از تحلیل مولفه نشان داد که؛

- در بیشتر موارد توصیف نویسنده با ویژگیهای درونی قهرمان داستان تطابق مناسبی داشته است. مثلا در نمایشنامه "سفر" بین صفات ظاهری قهرمان داستان با ویژگیهای مذهبی قهرمان داستان تناسب مناسبی وجود دارد؛ مثلا لباس خادمی یعقوب، خود یکی از المانهای توصیف ظاهر مذهبی شخصیت داستان است. همچنین در نمایشنامه "آنم آرزوست" چپیه و تسبیح حشمت نیز از المانهای مذهبی است که تناسب به جایی با ویژگیهای اخلاقی و رفتاری حشمت دارد گرفت. پس مذهب بر توصیف ظاهر قهرمان داستان موثر می باشد و ویژگیهای مذهبی و اخلاقی وی در نوع پوشش و ویژگیهای ظاهری آنان تاثیر مستقیمی دارد. پس مذهب بر روی ویژگیهای ظاهری قهرمان داستان موثر است و رابطه مثبت و معناداری با تحلیل شخصیت آن دارد.
- نتایج نشان می‌دهد که میان رفتار و کردار قهرمان داستان و تاثیر مذهب بر وی رابطه مثبت و معناداری وجود دارد؛ بطور مثال در نمایشنامه"هفت دریا شبنمی" حلول مذهب در شخصیت مهیا موجب تبدیل شدن او از فردی لاابالی به

انسان نوزاده و کمال یافته می شود و به مقصد و عشق نهایی میرسد و یا در نمایشنامه "سفر" یعقوب باوجود گذشت بیش از چهل سال همچنان به رحمت خداوند امید دارد و تا پایان نمایش جهت تحقق آن تلاش می کند. بر این اساس می توان نتیجه گرفت که مذهب بر روی رفتار و کردار قهرمان داستان تاثیر مستقیمی دارد و به عنوان یک مولفه تاثیرگذار در تحلیل شخصیت قهرمان داستان است.

- براساس نتایج میان احساسات و حالات درونی قهرمان داستان با تاثیر مذهب بر وی رابطه مثبت و معناداری وجود دارد؛ بطوریکه در نمایشنامه "آنم آرزوست" حشمت به دلیل ویژگیهای مذهبی که دارد در گفتن احساساتش بسیار صادق است، دعاهایش را بلند می گوید و با صدای بلند با خدا درد و دل می کند. همچنین در نمایشنامه "سفر" ریشه های مذهبی یعقوب را میتوان در عدم ناامیدی و صبرش در مقابل ناکامیها به خوبی مشاهده کرد. پس می توان نتیجه گرفت که مذهب در نوع احساسات و عواطف قهرمان داستان موثر است. براین اساس فرضیه تحقیق تایید می شود.
- نتایج نشان می دهد که؛ مذهب بر روی نوع دیالوگها و مونولوگهای قهرمان داستان تاثیر می گذارد. بطوریکه در نمایشنامه "سفر" مونولوگهای قهرمان داستان و سایر شخصیتهای نمایش گواه اعتقادات مذهبی یعقوب است. همچنین تاثیر مذهب بر روی دیالوگها و مونولوگهای مهیار به خوبی مشاهده می گردد و یا در تمامی دیالوگ‌ها و مونولوگ‌هایش حشمت ریشه های مذهبی دیده می شود. براین اساس فرضیه تحقیق تایید می‌گردد.
- در هر سه نمایشنامه مورد بررسی نام قهرمان داستان تناسب مشخصی با نوع دیدگاه و عملکرد وی دارد. پس فرضیه تحقیق تایید می گردد.
- براساس تحلیل صورت گرفته میان کشمکش قهرمان داستان و تاثیر مذهب بر وی رابطه معناداری وجود دارد. بطوریکه در هر سه نمایشنامه مذهب تاثیر مشخص و مثبتی در کشمکشهای قهرمان داستان دارد. پس فرضیه تحقیق تایید می‌گردد.

منابع

۱. آخوندزاده، میرزافتحعلی(بی تا)، ستارگان فریب خورده، ترجمه رسول پدرام. تهران: بی نا.
۲. آخوندزاده، میرزافتحعلی(۱۳۵۱)، مقالات، تهران: نشر آوا.
۳. استارمی، ابراهیم(۱۳۹۰)، مبانی تئاتر روایی برشت با استناد به نمایشنامه ننه دلاور، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره۶۱، صص۵۴-۲۴.
۴. خیراندیش، پریسا(۱۳۸۹)، بررسی تئاتر نو، پژوهش ادبیات معاصرجهان، شماره۶۰، صص ۱۱۳-۱۲۶.
۵. غلام، محمد(۱۳۸۱)، رمان تاریخی(سیر و نقد و تحلیل رمان های تاریخی فارسی ۱۳۳۲ - ۱۲۸۴)، تهران: چشمه.
۶. دهخدا، علی اکبر(۱۳۳۸)، لغت نامه دهخدا، تهران: دانشگاه تهران.
۷. رزمجو، حسین(۱۳۸۲)، نقد و نظری بر شعر گذشتهٔ فارسی از دیدگاه اخلاق اسلامی، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۸. میرصادقی، جمال(۱۳۸۵)، عناصر داستان، تهران: سخن، چاپ پنجم.
۹. میرصادقی، جمال(۱۳۸۶)، ادبیات داستانی، تهران: سخن، چاپ پنجم.
۱۰. ملک پور، جمشید(۱۳۶۳)، ادبیات نمایشی در ایران، تهران: توس.
۱۱. ناظرزاده کرمانی(۱۳۸۳)، درآمدی بر نمایشنامه نویسی، تهران: سمت.
۱۲. یوسفی، هادی و هادی مدبری(۱۳۸۶)، قهرمان و ضد قهرمان در شاهنامه ایران، تهران: نشر پژوهش گویا.
۱۳. یونسی، ابراهیم(۱۳۷۹)، صد سال داستان نویسی، تهران: نگاه.

Investigating the role of religion in the analysis of the protagonist s personality in the first selected plays of the eighth to tenth period of Razavi Theater Festival

Hossein haghparast[1] , Amin Jafarizadeh[2] ,Sanaz Ghader Ahmady[3]

1. Master of Science in Dramatic Literature, Islamic Azad University, Electronic Branch
2. PhD in Performing Arts, Assistant Professor, Islamic Azad University, Sepidan Branch
3. PhD in Performing Arts, Assistant Professor, Islamic Azad University, Sepidan Branch

Abstract:

Razavi Theater Festival is one of the biggest cultural and artistic events in the country after the Islamic Revolution. This event provides the basis for the creation of works of art to promote Razavi culture and disseminate a transcendent pattern of theater in today's world. A world hungry for spirituality and suffering from cultural and social disadvantages. So it is important to hold such events in order to give a new look at religion and its place in society. Based on the present study, with an understanding of the necessity of the present study, it examines the role of religion in the character analysis of the protagonists of the first selected plays, the eighth to tenth period of the Razavi Theater Festival. Librarian method was used to investigate the research variables. In order to investigate the influence of religion on the protagonist, the name, appearance, internal characteristics and feelings, behaviors, behavior, dialogue and struggle of the protagonist were used. The results showed that there was a significant correlation between the names and the religious characteristics of the heroes. There was also a positive and significant relationship between the feelings and tendencies, behaviors, behaviors, struggles and struggles of the protagonist with the influence of religion on him, while there was no significant relationship between the sex and age of the protagonist and the influence of religion on him.

Keywords: The Hero of the Story, Razavi Theater, Religion, Dialogue, Struggle

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

جریان‌شناسی مطالعات روان‌شناسی محیطی در معماری

هادی فرهنگدوست[1]*، هیرو فرکیش[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۴
کد مقاله: ۲۲۹۸۸

چکـیده

مطالعه روان‌شناسی محیطی به شیوه جریان‌شناسی (محتوی و روش‌شناسی به‌صورت مستقل)، در بین پژوهشگران این حوزه، نوپاست و کاربردهای زیادی در نگاه کل‌نگرانه به آن وجود خواهد داشت. مثلاً برای ارائه چارچوب علمی، و رسیدن به استقلال در تولید محتوی علمی و روش تحقیق، یا رسیدن به ملاک‌های ارزشیابی نسبتاً مستقل، و .... اصولاً، بدین صورت است که می‌توان جایگاه علمی، کارکرد و ارتباط انواع مطالعات علمی را در این رشته شناخت. پژوهش کیفی حاضر، سعی در بازشناسی مسیر مطالعات صورت‌گرفته، دسته‌بندی و شاخص‌گذاری این مطالعات، با نگاهی جریان شناسانه، به هدف پاسخگویی به نیازهای یک نظریه‌پردازی اثبات‌گرا دارد. بدین منظور، ابتدا مطالعات کتابخانه‌ای بر اساس الگویی برای تفکیک منابع، و بر اساس نگاه زمینه نگر، مورد بازشناسی قرار گرفته است. سپس محتوی آنها بدون توجه به، منظور و هدف مستقیم پژوهشی آنها، صرفاً برای کشف زمینه‌های مطالعاتی موجود، بررسی شد. در ادامه، متناسب با اهداف پژوهش، دسته‌بندی اولیه، اصلاح شده و نهایتاً عوامل استحصال شده، به روش سیستماتیک، موردِ ارتباط شناسی قرار گرفته و در الگوی نهایی، متناسب با اهمیت و وزن پژوهشی‌شان، جایگاه و حوزه نفوذ گرفته‌اند.

واژگـان کلـیدی: تحلیل سیستماتیک، چارچوب علمی، روان‌شناسی محیطی، معماری، مرور ساختاریافته

۱- کارشناس ارشد، معماری، دانشگاه بین‌المللی امام رضا ع، مشهد، ایران. (نویسنده مسئول)
(*h.farhangdoust@imamreza.ac.ir*)
۲- دکترای تخصصی، معماری، استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد، مشهد، ایران.

۱- مقدمه

رابطهٔ انسان با جهان هستی (عام) ، محیط‌زیست پیرامونی آن (خاص) و محیط کالبدی (اخص)، کلیتی است تفکیک‌ناپذیر که شناخت، تعریف و ساختاربخشی به آن (به روش و گفتمان علمی) از یک‌سوی، و فرایندهای ترجمان و به‌کارگیری آن در معماری، از دیگر سوی دغدغهٔ بسیاری از نظریه‌پردازان و پژوهشگران این حوزه بوده است (اقتباس تکمیلی از: امامقلی و همکاران،۱۳۹۳). روان‌شناسی محیطی، "که در واقع فصل مشترک علوم طراحی محیطی از جمله معماری و علوم رفتاری بوده و باور بر روشمندی امور و پدیده‌ها و ساختار محوری معنادار در آنها را مورد تأکید قرار می‌دهد" (رضایی و همکاران، ۱۳۹۷،ص۵۰)، ضرورتی بود که خود را در نوشته‌های افرادی همچون چرچیل در ۱۹۴۳، نشان داده بود، آنجا که او می‌گوید: ما به ساختمان‌ها شکل می‌بخشیم و از این جا به بعد آنها به ما شکل می‌دهند (به نقل از Gosling, et al, 2014). در حال حاضر، نظریه‌پردازان و پژوهشگران زیادی در این حوزه، (به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم) معتقدند برای دستیابی به چنین هدفی، نیازمند داشتن چارچوب دانش علمی که کل‌نگرانه و سیستماتیک باشد، هستیم. زیرا با آشکار شدن نقش غیرقابل‌انکار روان‌شناسی محیطی در معماری، در نبود چنین نگاه جامعی، می‌توان گفت"ضعف نظریه‌های طراحی و کیفیت پایین فضاهای معماری" (نقره‌کار و همکاران،۱۳۹۳،ص۲۲)، از جمله مهم‌ترین نتایج آن است. پژوهش جاری، باهدف ایجاد الگوی جریان‌شناسی (بررسی و ارزیابی نظریه‌ها) در مطالعات روان‌شناسی محیطی معماری، با نگاهی سیستماتیک صورت‌گرفته است، و در پی آن است که، با روش مرور تحلیلی – تفسیری، در مطالعات حوزه محیط و رفتار، دسته و طبقه‌بندی‌های مبتنی بر مطالعات موجود (زمینه مطالعاتی)، به شیوه موردنیاز برای ارائه یک نظریه‌پردازی اثبات‌گرا، استحصال و توصیف شاخص شناسانه و تحلیل استقرائی کند. در انتها چارچوبی برای (شناخت، نوع محتوا، هدف، جایگاه و ارتباط) این مطالعات، ارائه کند. ضرورت دستیابی به چنین چارچوبی بدین‌گونه است: (۱) از لحاظ علم‌سنجی (شاخص، محتوی، ارزش، حوزه شناسی و...)، (۲) و در مسیر دستیابی به نظریه‌ای تبیینی و اثبات‌گرا در معماری، (۳) و جهت‌شناسی و ارزش‌گذاری مسیر پیموده شده مطالعاتی و اصلاحات احتمالی آن، (۴) توجه به علم اطلاعات و دانش‌شناسی و اینکه هر رشته‌ای، مستقلاً باید به سمت مدیریت دانش و توجه به نگاه بنیادین (فلسفهٔ علم و بنیان‌های حکمی – فلسفی) حرکت کند.

همچنین در مورد نتیجه شناسی آن در حوزه طراحی معماری، باعث ایجاد الگوهای طراحی مبتنی بر دستاوردهای روان‌شناسی محیطی می‌شود، "و البته باید توجه داشت که تنها با بهره‌گیری از الگوها است که امکان تولید و ارائه آثار فاخر معماری به‌دوراز تقلید و تکرار فراهم می‌شود" (سلطانی و همکاران، ۱۳۹۱). در راستای این هدف پژوهشی، سؤال اصلی این است که مطالعات روان‌شناسی محیطی در معماری، شامل چه دسته‌بندی موضوعی و روشی از دید علم‌سنجی و علم‌شناسی می‌شود؟ (که در بدنه اصلی پژوهش بدان پاسخ داده شده است). همچنین، چگونه می‌توان به دید سیستماتیک (جامع، منعطف، پایا و روا، مستدل)، به جریان‌شناسی این مطالعات پرداخت؟ (که در ادبیات تحقیق، یافته‌ها و نتیجه‌گیری بدان پاسخ داده شده است). تا بتوان به تحلیل وضع موجود، و تبیین وضع مطلوب (آینده‌نگاری علمی) در این زمینه پرداخت.

۲- روش تحقیق

باتوجه‌به ماهیت کل‌نگر در تحقیقات جریان‌شناسی از یک سو، و اهداف پژوهش فوق که نیازمند دیدگاه سیستماتیک برای توسعه محتوایی است از دیگر سوی، به‌صورت کلی، این پژوهش از نوع مرور سیستماتیک، به‌قصد اهداف بنیادین و برای توسعه معرفت پژوهشگران این حوزه نسبت به جهت، محتوی و روش مطالعات است. مرور ساختاریافته (سیستماتیک)، از روش‌های دستیابی به زمینه‌های موجود در مطالعات کتابخانه به‌قصد یافته‌های سطح بالای پژوهشی و بنیادین است. قطعاً مخاطب مقاله، نظریه‌پردازان و نظریه شناسان، و پژوهشگران سطح بالای روان‌شناسی محیطی است که می‌دانند نمی‌توان با یکبار مرور، یا بدون داشتن مطالعات زمینه‌ای، یا خوانشی مشابه مقالات پژوهشی، به عمق مطالب منتشر شده دست‌یافت.

روش تحقیق آن از نوع توصیفی (تحلیل محتوایی با روش استدلال استقرائی) به‌منظور دستیابی به‌نظام حاکم بین مطالعات (از طریق ارتباط شناسی بین دسته‌های مطالعات جاری، از بین منابع کتابخانه‌ای غالباً دست اول) است، و «شامل مجموعه روش‌هایی است که هدف آنها توصیف کردن شرایط یا پدیده‌های مورد بررسی، برای شناخت بیشتر شرایط موجود یا یاری دادن به فرایند تصمیم‌گیری است» (سرمد و همکاران،۱۳۹۱،ص۸۲). براین‌اساس، طبق (نمودار ۱) فرایند پژوهش بر اساس مرور ساختاریافته (سیستماتیک) پیاده سازی شده است. دستاور مهم آن رسیدن به پارادایم‌هایی است که در بدنه اصلی پژوهش، مورد استفاده و استناد دهی قرار گرفته‌اند. گفتمان و روش‌شناسی در هر دسته‌بندی، به همین خاطر ارائه شده است. همچنین این پارادایم ها از معتبرترین کتاب جریان‌شناسی موجود حال حاضر دنیا، استخراج و پایه ای برای دسته‌بندی اولیه محقق ساخته شده. بعد از جریان‌شناسی به شیوه مرسوم در ایجاد گروندد تئوری، این دسته‌بندی اولیه اصلاح و به آنچه که در مقاله گزارش شده، منتهی شده است. استفاده از اشکال و داده های مصور برخی از تحقیقات شاخص، به‌عنوان مثالی است که ارتباط جامعی با موارد و مثال های مرور شده در قبل از خود داشته است. نه اینکه مرورهای صورت‌گرفته منجر به آنها شده باشد. رابطه سلسله‌مراتبی ندارند و در

راستای یکدیگر اند. نمیتوان به نتایج بنیادین این پژوهش با روش های پژوهشی موجود دست‌یافت. زیرا پیچیدگی در گفتمان مطالعات نظریه‌پردازی خصوصا پیرامون محیط، همانطور که در اثار زیادی به ان اشاره شده است، یکی از خصوصیات مطالعات روان‌شناسی محیطی بوده است.

هدف	فرایند	روش شناسی
مبانی شناسی	الف) تعریف بر اساس ظرفیت ب) تعریف بر اساس چیستی ج) تعریف بر اساس چگونگی	- کل نگر و پدیدای برای شناخت تاثیرات محیط بر رفتار - گفتمان دیالتیکی بین فضا (ذهنیت) و محیط (عینیت) - رویکرد ها و نظریه های متوجه به نظام نیازهای انسانی - گفتمان تقدم عمل انسانی بر ایجاد عکس العمل محیطی - نگاه بین رشته ای به مفاهیم مشترک با روانشناسی محیطی
قابلیت شناسی	الف)تعریف محیط بر اساس عوامل هم پایه ب) تعریف محیط بر اساس عوامل سلسه مراتبی	پاسخ معمارانه به نیازهای انسانی بر اساس زمینه گرایی -ارتباط بین فعالیت های رفتار محور و قابلیت های محیط -ارتباط بین قابلیت محیطی با ظرفیت های فضای معماری -تبدیل قابلیت محیطی به فرصت های مبتنی بر قابلیت در فرایند های طراحی معماری
کارکرد شناسی	الف) مشترک با سایر رشته ها ب) مرتبط با مصادیق و شاخص های مشترک	-ارتباط بین محرک های محیطی با واکنش های رفتار انسان -بررسی مستقلانه عوامل محیطی و تاثیر شناسی بر رفتارانسان

نمودار ۱ - فرایند پیاده سازی مرور سیستماتیک در پژوهش حاضر (منبع: نگارندگان)

۳- روان‌شناسی محیطی بر اساس مبانی شناسی

آن‌گونه که از محتوی پژوهش‌های این دسته، بر می‌آید، به نظر می‌رسد که منشأ این دسته، نه فقط انسان‌شناسی به‌صورت عام، بلکه روان‌شناسی به خاص، و علوم رفتاری به‌صورت اخص است. در مورد رویه کلی، از یک سو در شناخت مبانی از انسان و نیازهای او، به این واسطه است که، "طراحی معماری، ارتباطی مستقیم با نیازمندی‌های انسان دارد، (پس) در جهت دستیابی به این نیازمندی‌ها، ابعاد و محدوده دسترسی انسان باید موردمطالعه و شناخت کامل قرار گیرد. به عبارتی، انسان‌شناسی که عبارت از مطالعه و شناخت، اندازه‌ها و محدوده دستیابی انسان است؛ قدم مطمئنی در این راستا محسوب می‌شود" (جغتایی،۱۳۹۴) و از دیگر سو، چون محیط همواره منشأ اثر است (Wohlwill,1976) و انسان‌ها مطابق معیارهای خود محیط را می‌سازند و این محیط ساخته شده عامل اصلی تأثیر بر روان آنهاست (Gehl, 2010)، پس محیط و انسان‌شناسی، را می‌توان دو جنبه اصلی در مطالعات مبانی شناسی در نظر گرفت.

۳-۱- گفتمان‌شناسی مبتنی بر مبانی

می‌توان کلیه محققینی که معتقدند، شناخت جامع از انسان و ویژگی‌های محیط پیرامون او، و فهم چگونگی برقراری ارتباط بین این دو، مراحلی است لازم برای روان‌شناسی محیطی، را می‌توان جزء مبنا گرایان در روان‌شناسی محیطی دانست.

جدول ۱- انواع نگرش به انسان از دیدگاه روانشناسی محیط (منبع: رازجویان،۱۳۷۵)

ویژگی ها		نوع نگرش به انسان
آنتروپومتریک: ابعاد فیزیکی انسان و محدودیتها و توانایی های او	هدف خلق محیط فیزیکی متناسب با توانمندی و محدودیت های احساسی، حرکتی و هوشی انسان بوده است.	انسان، پدیده ای مکانیکی
ارگونومیک: مسایل مربوط به رابطه انسان و ماشین		
انسان مجموعه ای از فرایند های درونی(ادراک حسی و عقلی) و تاثیرپذیر از انگیزه و هیجانات همراه با محرکهای محیطی و عکس العمل های معنایی و محتوایی نسبت به محیط است.		انسان، پدیده ای ادراکی و انگیزه ای
از طریق مطالعه رفتار انسان می توان به خصوصیات او پی برد.		انسان، پدیده ای متجلی در رفتار
انسان به عنوان پدیده ای مرکب از قابلیت های درونی (ادراک حسی و عقلی) و نمودهای بیرونی (صورتهای مختلف رفتار) در رابطه با محیط است.		انسان، پدیده ای مبتنی بر بوم و محیط

در ادامه، می‌توان دسته‌بندی زیر را برای دیدگاه‌های برخی از پژوهشگران که در مقام **آسیب‌شناسی** چنین رویه‌ای، سخن گفته‌اند ارائه نمود:

– دسته‌ای که مکاتب انسان‌شناختی را، کافی و مناسب برای شناخت انسان و محیط می‌دانند. اینان معتقدند که انسان در هر دوره‌ای، متناسب با میزان شعور و ادراک خود، نسبت به محیط نیز ادراک پیدا می‌کند. می‌توان این‌گونه بیان کرد که، مراحل و فرایند نگاری‌هایی که در زمینه ادراک شناسی انسان انجام‌گرفته است، را می‌توان از نقاط اتکای چنین مکاتبی دانست. نقش ادراک مبتنی بر" فرایند کسب اطلاعات از محیط اطراف انسان "که (لنگ،۱۳۸۱) بیان می‌کند، را می‌توان گفت که از دیدگاه این رویه در "مرکز هرگونه رفتار محیطی قرار دارد زیرا منبع تمام اطلاعات محیطی است" (مک اندرو،۱۳۸۷). همچنین لنگ معتقد است که انگیزه، ماحصل همین رفتار محیطی انسان است. درحالی‌که افرادی همچون (مطلبی،۱۳۹۴) بر اساس نظریات (Maslow, 1954) معتقدند، انگیزه بر رفتار تقدم دارد. تقدم‌وتأخر انگیزه و رفتار محیطی، به معنای دو پارادایم پارادوکسی است. یکی بر تأثیرگذاری انسان تاکید می‌کند و دیگری تأثیرپذیری انسان از محیط را پیش می‌کشد. پس انسان متأثر یا تأثیرگذار، نقش ابزاری در یک بستر بزرگ محیطی پیدا می‌کند که همیشه درصدی از چنین نقشی را، به دوش می‌کشد. در آسیب‌شناسی این روند (رضایی و همکاران،۱۳۹۷،ص۵۴) معتقدند " : تقدم نیاز بر انگیزه در موردنیازهای اولیه و حداقل انسانی صادق است و در موردنیازهای ثانویه و تکمیلی در افراد مختلف با ویژگی‌های شخصیتی گوناگون، انگیزه بر نیاز مقدم خواهد بود".

– دسته‌ای که مکاتب الهی (ابراهیمی) را مکمل یا تنها مرجع انسان و محیط‌شناسی می‌دانند. اینان معتقدند، مکاتب الهی اصولی حقیقی و خطاناپذیر دارند که بر خلاف مکاتب انسانی که مجموعه‌ای از دانش تجربی، نسبی و خطاپذیر هستند، می‌توانند پایداری در مبانی نظری و نتایج معمارانه را، بر مبنی شناخت خطاناپذیر انسان از نیازهایش نتیجه دهند (اقتباس از: نقره‌کار و همکاران، ۱۳۹۳،ص۲۲). مثلاً همان منبع، در مورد پیشینه چنین نگاهی با اشاره به متفکران اسلامی همچون (صدر،۱۳۸۵،صص ۶۹–۱۰۳) ، (مطهری،۱۳۷۰،ص۴۹) و (مصباح یزدی،۱۳۸۸،ص۴۱۲)، با بر شمردن مجموعه نیازهای انسانی، معتقد است که گفتمان آنان، این‌گونه است که این نیازها برای هر انسانی به‌صورت هم‌زمان مطرح است و مدل مطلوب برای پاسخ به نیازهای انسانی، نیز باید توان پاسخگویی هم‌زمان را به آنها داشته باشد.

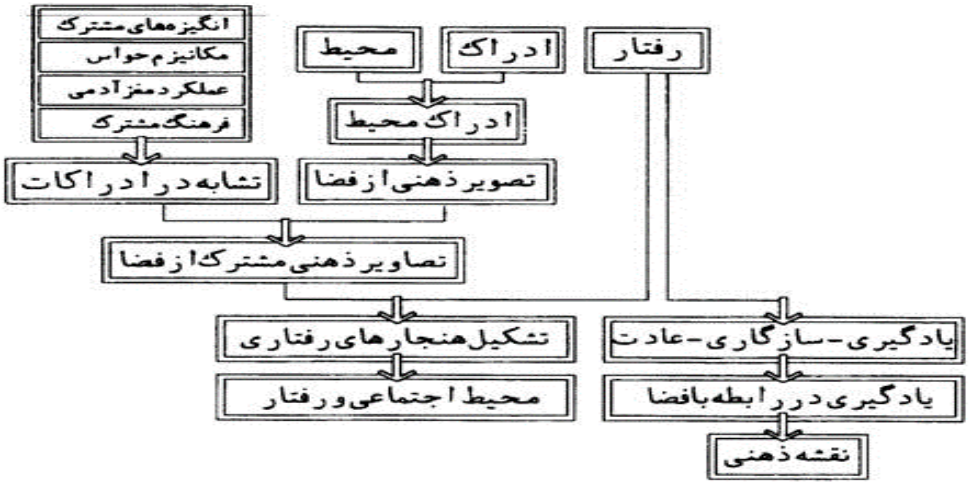
– توجه اندک به بستر و تحولات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی بر اراده، قدرت و اختیار انسان. یعنی بررسی تأثیرات محیط بر رفتار گزینی و بروز رفتارهای انسانی، کمتر وارد فضای فکری و مدل‌سازی‌های انسان‌محور شده است (اقتباس از: شاملو،۱۳۸۸،ص۱۴۵).

– رابطهٔ سلسله‌مراتبی و طولی، قائل شدن برای نیازهای انسانی (در بسیاری از مدل‌های پیشنهادی همچون هرم نیازهای مازلو). یعنی نیازهای متعالی، هنگامی فضای حضور و بروز پیدا می‌کنند که نیازهای مراتب پایین (جسمانی)، برآورده شده باشد. به دیگر سخن، کرامات انسانی را باید از افرادی که از جنبه مادیات تأمین هستند، متوقع بود و برعکس. بدیهی است، چنین امری به طبقات اجتماعی و تفکیک فرهنگی میان ملل و جوامع بر اساس بهره‌مندی و توسعه‌یافتگی، دامن می‌زند (اقتباس از: نقره‌کار و همکاران،۱۳۹۳،ص۲۳).

۳-۲- روش‌شناسی مبتنی بر مبانی

الف– رویکردهای کل به کل: نظرات پژوهشگرانی که با نگاهی کل‌نگر و پدیدارشناختی، به دنبال نتایج کلی همچون شناخت تأثیرات محیط بر تغییرات رفتاری انسان بودند، را می‌توان مصداقی مناسب دانست. مثلاً نظرات افرادی همچون (Ittelson,et al,1974) و حتی بیشتر تحقیقات دهه ماقبل آن که تحت عنوان علوم اکو رفتاری یا روان‌شناسی اکولوژیک منتشر می‌شد، را می‌توان شاخص‌ترین منابع ازاین‌دست دانست (ر.ک: مرتضوی،۱۳۸۰ و رضایی و همکاران، ۱۳۹۷،ص۵۴). ایتلسن و همکاران، معتقد بودند ادراک چهار بُعد دارد: شناختی، احساسی، تفسیری و ارزش‌گذاری و منشأ آنها در ارتباط با محیط، سه نوع عملیاتی، واکنشی – عاطفی و استنباطی دارد (نوری مطلق،۱۳۸۹).

همچنین افرادی همچون (نصیرسلامی و سوهانگیر،۱۳۹۲) که معتقد به وجود یک گفتمان دیالکتیکی بین فضا (ذهنیت) و محیط (عینیت) و قابل ادراک توسط انسان هستند، نیز به‌واسطه نگاه کل‌نگر، به دنبال کشف مبانی هستند. چنین رویکردی را می‌توان در مطالعات افرادی همچون الکساندر نیز دید. آنجا که او زندگی را شامل رویدادهایی الگومدار می‌داند که نمی‌توان آنها را از فضای وقوع آنها، مستقل در نظر گرفت و آن‌گونه که (Hidalgo & Hernandez, 2001) درباره نظرات (Relph, 1976) بیان می‌کند، معتقد است که در نگرش پدیداری او نسبت به مکان، تجربه ذهنی فرد، بیشترین نقش در ادراک محیطی او دارد. این نگاه کل‌نگر نسبت به محیط و ادراک انسانی است.



نمودار ۲- تأثیر شناسی پدیداری از رابطه محیط و رفتار انسانی (منبع: زراعت دوست،۱۳۷۹،ص۸)

ب- رویکردهای کل به جزء: می‌توان به کلیه رویه‌هایی که بر مبنای توجه به استعداد بالقوه و نیازهای انسانی شکل‌گرفته‌اند اشاره کرد. یعنی کلیه نظریه‌ها و دیدگاه‌هایی که، بر اساس توجه به‌نظام نیازهای انسانی شکل‌گرفته، از جهتی که به کلیت آنها به‌صورت هم‌زمان توجه و اشاره دارد، کل‌نگر است و چون به جزئیات متکی است، جزءنگر است. همچنین از این بُعد که، شروع این سلسله نیازها، از کمیت زیاد و کیفیت عمومی، می‌باشد و نهایتاً به کمیت کم و کیفیت شخصی می‌رسد، می‌توان گفت از نیازهای عمومی شروع و به نیازهای اختصاصی منجر می‌شود، و این اختصاصی بودن، منافاتی با فراگیر بودن آن در بین افراد ندارد.

ازاین‌دسته می‌توان به مدل‌هایی که توسط افرادی همچون (Fromm,1950&1932 a&b)، (Ericson,1950) ، (Leighton,1959) و از همه کامل‌تر (به دلیل توجه هم‌زمان به نیازهای زیستی و متعالی انسان (ال هربرت،۱۳۸۹ و، شاملو،۱۳۸۸)) یعنی (Maslow,1943&1954)، اشاره کرد که نهایتاً به‌صورت "هرم سلسله نیازهای مازلو" (Maslow,1971)، ارائه شده است. "مازلو ضمن تأکید بر انگیزه‌ها و نیازهای انسانی، آنها را از بدو تولد همراه انسان دانسته و اعتقاد دارد که وی در تعامل با محیط و با تغییر قابلیت‌های آن به دنبال ارضای نیازهای خود در سطوح مختلف است" (رضایی و همکاران،۱۳۹۷،ص۵۷). در معماری و شهرسازی اسلامی، آن دسته از افراد که معتقد به نیازهای برگرفته از ابعاد جسمانی، نفسانی و روحانی هستند، در این دسته‌اند (اقتباس از: نقی‌زاده،۱۳۸۵). همچنین برخی همچون (نقره‌کار و همکاران، ۱۳۹۳،صص ۳۲-۳۰) دسته‌بندی جزئی‌نگری نسبت به نیازهای چهارگانه و کل‌گرای مبتنی بر متون اسلامی ارائه کرده‌اند که معتقدند، نگاهی جامع و مبتنی بر راهکارهای الهی - عملی است که به اعتقاد ایشان، در معماری سنتی ایران پس از اسلام، نیز سابقهٔ طولانی دارد.

ج-پارادایم‌های جزء به کل: برخی همچون (مرتضوی،۱۳۸۰،ص۲) نیز وجود دارند که معتقدند، انسان، ابتدا بر اساس نیاز، ارزش و اهداف خود، (به‌صورت جزئی) محیط را دگرگون می‌کند، و سپس، محیط (با کلیتش) متقابلاً، بر آنها تأثیر می‌گذارد. یعنی، روند یک‌طرفه جزء به کل، به‌صورت دوطرفه خواهد شد. یا (Manzo & Perkins, 2006) که کلیتی به نام احساسات (و نهایتاً رفتار) جمعی را، برگرفته از جزئیاتی همچون جنس، نژاد، فرهنگ، ملیت و... می‌دانند.

د-پارادایم‌های جزءبه‌جزء: شامل گفتمان و خوانش‌های متنوع در رشته‌هایی است که با استفاده از فرایند شناسی به دنبال تعریف مفاهیم اصلی در روان‌شناسی محیطی‌اند. مثلاً تعریف‌های متفاوتی که رشته‌های علمی درباره کلیدواژه "محیط"، "رفتار" و ... ارائه می‌دهند و هرکدام از این تعاریف و طبقه‌بندی‌ها به مقاصدی که از محیط انتظار می‌رود، ربط دارند (اقتباس از: Porteous, 1977)، و اگرچه که جزئیاتی از ماهیت محیط را بر اساس شواهد بیان کرده‌اند، ولی بعید است که تعاریف و خوانش‌های پراکنده، چارچوب و گفتمان علمی یا منسجمی را شکل دهند.

جدول ۲- رویکرد های مطالعاتی در روش‌شناسی مبتنی بر مبانی در روان‌شناسی محیطی (منبع: نگارندگان)

رویکرد	شاخص‌های مطالعاتی
کل به کل	با نگاهی کل‌نگر و پدیدارشناختی، به دنبال نتایج کلی همچون شناخت تأثیرات محیط بر تغییرات رفتاری انسان‌اند
کل به جزء	توجه به‌نظام نیازهای انسانی که از نیازهای عمومی شروع و به نیازهای اختصاصی منجر می‌شود
جز به جزء	تعاریف و طبقه‌بندی‌هایی جزءنگری که، به مقاصدی خاص و جزئیِ مورد انتظار از محیط منجر می‌شود
جزء به کل	نظریاتی که بر اجتماع تغییرات جزئی انسان بر محیط اشاره دارند و معتقدند، پاسخ محیط در بلندمدت، کلی است

۳-۳- سطوح چندگانه محیط‌های ساخته شده (بر اساس مبانی، در معماری)

می‌توان تمامی محیط‌شناسی‌هایی که صرفاً به بررسی ظرفیت‌های ممکن محیط (توان و حوزه)، چیستی (ماهیت) محیط یا رفتارهای انسانی مرتبط با محیط، و چگونگی (روابط و سیستم شناسی، رفتارشناسی، فرایند شناسی رفتارهای محیطی) این ظرفیت‌ها می‌پردازند را در این دسته‌بندی جای داد. در این زمینه دسته‌بندی زیر قابل‌ارائه است:

الف) تعریف بر اساس ظرفیت: تعاریفی از محیط که در آنها نگاه «ممکن» بودن حاکم است. مثلاً (لنگ،۱۳۸۳) نظر گیبسون را این‌گونه نقل می‌کند که او، محیط را شامل سه مؤلفه می‌داند:

(۱) محیط زمینی یا جغرافیایی (Terrestrial or geographical environment): ماهیت زمین (زمین‌شناسی) و ترکیب شناسی (جغرافیا سنجی یا آمایش محیطی) آن در مکان‌های مختلف (ترکیبات حاوی گاز، مایع و جامد).

(۲) محیط زنده (Animate environment): موجودات زنده (انسانی و غیرانسانی) و شامل موارد زیر است:

– انگیزه: شامل انگیزش‌های بصری، صوتی، شیمیایی، گرمایی و مکانیکی نسبت به محیط (جاندار و بی‌جان‌ها)

– محرک: کنش و واکنش‌های فردی – گروهی به علت تعاملات اجتماعی

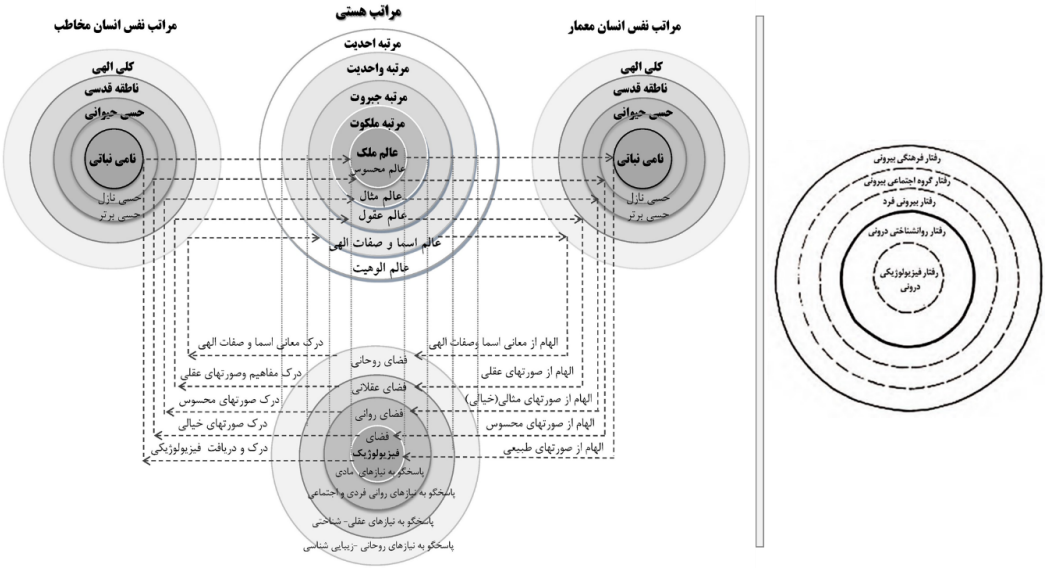
(۳) محیط فرهنگی (Cultural environment): باورها و نگرش‌هایی (فردی – اجتماعی) که مسیر جداگانه‌ای نسبت به فرصت‌های طبیعی، علایق و شایستگی‌های فرد، را برای بالفعل شدن طی می‌کند.

ب) تعریف بر اساس چیستی (ماهیت): همه پژوهش‌هایی که بر اساس ماهیت «کنش – واکنش» بین «انسان – محیط» شکل‌گرفته‌اند، در این دسته‌اند. مثلاً تالمن (Tolman) معتقد است رفتارهای انسانی با منشأ محیطی است و در دو سطح اتفاق می‌افتد (اقتباس از: جلیلی،۱۳۸۹،صص ۲۹-۳۰):

– مولکولی (Molecular): بستر فیزیولوژیکی بدن جانداران زنده، (ارگانیسمی) و شامل: گیرنده‌ها، انگیزش، پاسخ، و فرایندهای ایجادی (انگیزش و پاسخ) است.

– مولاری (Molar): بستری برای شکل‌گیری رفتارها آشکار (محیطی) و پنهان (ذهنی).

می‌توان از نظریات (Moor, et.al, 1985) نیز استفاده کرد، زیرا او ماهیت رفتارهای انسانی را از نوع واکنش به محیط می‌داند، و آنها را در طیف کلی فردی (درونی) تا اجتماعی – فرهنگی (بیرونی) جای می‌دهد (جلیلی،۱۳۸۹،ص۳۰).



شکل ۱- سطوح رفتاری انسان در واکنش به محیط (منبع س. راست: جلیلی،۱۳۸۹،ص۳۰ از ماخذ: Moor, et.al,1985 ؛س. چپ: نقره‌کار و همکاران،۱۳۹۳،ص۲۶)

رفتارهای درونی:

– فیزیولوژیکی: واکنش‌های فیزیکی – تجربی به محرک‌های محیطی (نور، صدا، گرما، دیدن، تصمیم و تفکر) برای حفظ تعادل و تحرک در ارگانیسم‌های انسانی

– روان‌شناختی: شامل پیامدهای ادراکی، شناخت، معنا و نمادگرایی، فشارهای روانی، خلوت، یادگیری، رشد، و احساسات

رفتارهای بیرونی (ظهور تجارب درونی):

– فردی: رفتارهای قابل‌مشاهده و اندازه‌گیری شامل: حرکت فضایی، جهت‌یابی و راهیابی، انسان‌سنجی و مهندسی عوامل انسانی، شخصی‌سازی فضا، فضای شخصی و قلمرو، ارزیابی و سنجش، خلوت و ازدحام

– اجتماعی: پویایی گروه‌ها، هم‌جواری، همسایگی، رفتارهای سازمانی دررابطه‌با محیط فیزیکی

– فرهنگی: رفتار انسان یا گروه، ساختار خانواده، وضعیت، سلسله‌مراتب سازمانی و اجتماعی نقش‌ها، هویت گروهی و رفتار فرهنگی گروه، هنجارها و قوانین آن

ج) تعریف بر اساس چگونگی (روابط و سیستم شناسی): می‌توان کلیه تحقیقاتی مثل نظریه قرارگاه رفتاری جان لنگ، سرزندگی اجتماعی هاوس کلاً و... که به‌صورت سامانه پندار (سیستماتیک) به مجموعه انسان – محیط، نگاه می‌کند را در این دسته جای داد. همچنین با نگاه اقتباسی، (راپاپورت،۱۳۸۴) بدون شرح جزئیاتِ روابط، صرفاً معتقد است که محیط شامل اشیاء و مردم است، و حیات شامل روابط زیر می‌باشد:

– روابط داخلی: به‌صورت پیچیده‌ای بین عناصر فضا، زمان، معنی و ارتباط، وجود دارد.

– روابط محیطی: بین اشیاء و اشیاء (Things and things)، اشیاء و مردم (Things and people)، مردم و مردم (People and people)

۴- روان‌شناسی محیطی بر اساس قابلیت شناسی

به نظر می‌رسد بیشتر نظریه‌پردازان، معتقدند که منشأ روان‌شناسی بر اساس قابلیت، در حقیقت روان‌شناسی ادراکی است و در مورد فلسفهٔ قابلیت شناسی، (نمازیان و قارونی،۱۳۹۲،ص۱۲۵) معتقدند که کلیدواژه «تأمین فرصت‌ها»، ناظر بر (جهت‌دهی) رفتارهای کاربران از طریق شکل‌دهی به قابلیت‌های محیطی توسط طراحان است، و به نظر می‌رسد که نمایانگر هدف محتوایی ازاین‌دسته را تا حد زیادی، می‌باشد.

معروف‌ترین نظریه‌پردازی در این زمینه توسط گیبسون با ارائه «نظریه قابلیت‌های محیطی» انجام شده است. واژه قابلیت یا توانش در سال ۱۹۷۷ توسط گیبسون (و مبتنی بر روان‌شناسی گشتالتی) مطرح شد. او با تفکیک معنایی بین دو واژه قابلیت و کفایت، معتقد است که قابلیت، یک رابطه دوسویه، مکمل و کلی‌تر بین محیط و جاندار را تشریح می‌کند. به‌گونه‌ای که قابلیت، شامل کفایت می‌شود، ولی نه برعکس. او بیان می‌کند قابلیت (مثبت، منفی) محیطی، آن چیزی است که محیط فراهم و در دسترس جاندار قرار داده است و او را کفایت می‌کند (Gibson, 1986,p127). نظر وی بر این است که ترکیب مواد و سطوح گوناگون تشکیل‌دهنده جهان، کشف برخی قابلیت‌های محیطی را آشکار می‌سازد. انسان، سطوح محیط کالبدی را برای این دگرگون می‌سازد تا بتواند توانش های محیط را بر نیازهای خویش منطبق سازد (مطلبی،۱۳۸۰). یعنی، قابلیت‌ها، منشأ و علت رفتارها نیستند، بلکه مظروف، تعیین‌کننده نوع و کنترل‌کننده حدود آنها برای بروز و حادث شدن هست (Gibson, 1982,p 411). پس چنین مظروفی، ذات دائمی (قائم بالذات)، و بوم شناختی دارد، نه پدیدارشناسی که متکی به احوالات مشاهده‌کننده باشد. او در نگاهی تطبیقی برای معماری، انسان را همان جاندار معرفی می‌کند و محیط ساخته شده را، معادل مفهوم محیط در نظر می‌گیرد (Gibson, 1986,p138-140).

در تفسیر نگاه گیبسون، (Norman,1999) می‌گوید، قابلیت‌های محیط از نظر گیبسون، یک رابطه دوطرفه، بالقوه، جاری و طبیعی است (و به اعتقاد افرادی همچون (Still&Dark,2013,p285)، این رابطه، آشکار و واضح، و دارای دو نوع خوب و بد نسبت به توقعات، اهداف و نیازهای انسانی از محیط است)، ولی، ارتباطی به میزان ادراک جاندار از کمیت و کیفیت وجودی آن، و میزان توانایی او در بالفعل کردن (ادراک، مشاهده، شناخت و...) آنها یا علاقه (خوشایندی) و اهمیت آنها برای او، ندارد، و برگرفته از ماهیت هستی‌شناسی محیط و انسان است. همچنین منتقدینی همچون (Good,2007,p270)، قابلیت‌های محیطی را، به برداشت بوم شناختی گیبسونی، محدود نمی‌دانند و آن را، بیشتر از ذاتی بودن، به تفسیر مبتنی بر بستر اجتماعی و فرهنگی در هر دوره‌ای، محدود می‌دانند. یعنی، معنی مشتمل بر محیط و قابلیت‌هایش، دائمی نبوده و سیال گونه است. همچنین (Withagen et al, 2012,p251)، اگرچه درباره معناداریِ قابلیت‌های محیطی به‌صورت ماهیتی (بوم شناختی) با گیبسون موافق است، ولی محیط را علاوه‌برآن، دارای پتانسیل‌هایی برای فعالیت کردن می‌داند، و از کلیدواژه‌های «فرصت» و «امکان» برای آن، استفاده می‌کند. (Pols,2012,p113) پا را فراتر گذاشته، و برداشت انسان از قابلیت‌های محیط را، منحصر به معنی و مفهومی که «فرصت‌های فعالیت» برای او دارد، می‌داند. به نظر می‌رسد (لنگ،۱۳۸۶،ص۹۱) نیز با معنی سیال ظرفیت‌های محیط ساخته شده، موافق است. او دو شاخص معماری (نمود ظاهری، مواد و مصالح) و اجتماعی (جایگاه انتسابی در اجتماع)، را شاخص‌های معنی کنندگی این قابلیت‌ها می‌داند.

گفتمان‌هایی همچون نظر (Gibson, 1979) درباره اهمیت ادراک محیط و پدیده‌ها بر اساس «تأثیر و عملکرد شناسی آنها» (به دیگر سخن، شناخت مبتنی بر قابلیت‌ها (مطلبی،۱۳۸۵،ص۵۷))، در زمینه‌های زیر به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم به کار گرفته شده است:

– بخش عمومی و مشترک بین‌رشته‌ای: طراحی صنعتی و محصولات (Norman,1988;Pols,2012; Xenakis & Arnellos,2013)

– بخش طراحی تخصصی: کالبد معماری و (عناصر) طراحی شهری (Hertzberger,1991;Maier&Fadel,2009 a& 2009 b; Maier et al, 2009) و (دانشگر مقدم و اسلامپور،۱۳۹۱)

– آموزش طراحی تخصصی: (اژدری و بهرامی پناه،۱۳۸۷) و (نقد بیشی و همکاران،۱۳۹۵)

در مورد دیدگاه‌های غیر گیبسون، برخی همچون (Maier et al,2009a)، گونه‌شناسی سیستماتیکی از قابلیت کرده‌اند و آن را، الزامی وجودی برای سیستم هستی‌شناسی محیط می‌دانند:

– ماهیت و نوع قابلیت – امکان وجود بالقوه قابلیت – هدف وجودی قابلیت

افرادی همانند (Moore& Marans,1997)، با نگاهی سامانه‌ای به قابلیت‌های محیط، معتقدند قسمتی از این قابلیت‌ها، برای پایداری محیط، و به‌عنوان ماهیت آفرینشی آن است. به همین دلیل، دودسته کلی از جنبه ارتباط با انسان دارند: مرتبط با جانداران و انسان است، یا مرتبط با ماهیت بی‌جان محیط است. (Maier,et al,2009) در ادامهٔ این تفکیک، معتقدند جانداران (حتی اشیاء بی‌جان و به‌طورکلی زیر سیستم‌های محیط) متناسب با قابلیت‌های خود، می‌توانند از قابلیت‌های محیط بهره ببرند (و رفتاری را آشکار کنند یا بروز دهند).

(Norman,1999) با نگاهی سیستماتیک، معتقد است قابلیت‌ها، در مظروفی از فرهنگ، منطق و معنا، محاط شده‌اند و (Zhang & Patel, 2006) این مظروف را، محاط شده‌ای از عوامل زیست‌شناختی، فیزیکی، ادراکی، شناختی و اجتماعی می‌دانند.

همچنین نظریه‌پردازان دیگری در این زمینه وجود دارند که" برای مفهوم کلی رابطه محیط و قابلیت‌ها تعابیر دیگری به کار برده‌اند. الکساندر واژه تناسب، لوین واژه شایستگی، کافکا مفهوم درخواست و دعوت کنندگی، لویی کان مفهوم دست‌یافتنی و آلدو وان ایک مفهوم چندگونگی را مطرح می‌نماید" (دانشگر مقدم و اسلامپور،۱۳۹۱،ص۸۱).

به‌عنوان ماحصل نظریه‌های قابلیت محور، باید گفت "یک قابلیت، رویداد واقعی از رفتار را نشان نمی‌دهد بلکه مبین وجود توان بالقوه برای یک رفتار است، و بر این پایه نظری، هدف از طراحی ساختمان‌ها ایجاد قابلیت‌های مطلوب (بالفعل کردن قابلیت‌های محیطی) برای (شکل‌دهی به رفتار) استفاده‌کنندگان است" (نقدبیشی و همکاران،۱۳۹۵ ،ص۷۸). " قابلیت محیط، مفهومی وابسته به زمینه است که برخوردار از سطوح و یا لایه‌های مختلفی در توجه به فضاهای معماری است. فرایند طراحی مبتنی بر قابلیت و یا به‌عبارت‌دیگر فرایند طراحی قابلیت محور، فرایندی مرحله‌ای و مبتنی بر مطالعه دقیق زمینه یا بستر طراحی است" (دانشگر مقدم و اسلامپور،۱۳۹۱،ص۸۳).

۴-۱- گفتمان‌شناسی مبتنی بر قابلیت

الف– شناخت قابلیت‌های بالقوه هر محیط: قابلیت‌های متنوع و متناسب با نیازهای انسانی، در سطوح مختلفی از محیط‌های معماری وجود دارد (اقتباس از:Motalebi, 1998). گیبسون در این باره معتقد است که بنا با موجودیت خود چیزی را پیشنهاد می‌دهد (Lang, 1980: 91) که همان قابلیت بالقوه یک محیط است. «در حقیقت محیط کالبدی از مجموعه‌ای از سطوح تشکیل شده و آدمی با تغییر در این سطوح است که ساختمان‌ها را بنا می‌کند و در نتیجه معانی سطوح و یا محیط ساخته شده را تغییر می‌دهد» (مرتضوی،۱۳۸۰،ص۷۳).

ب–ادراک این قابلیت‌ها توسط افراد جامعه: تمامی قابلیت‌های بالقوه محیط، توسط مردم ادراک نمی‌شوند، و از تمام قابلیت‌های ادراک شده نیز ممکن است مردم استفاده نکنند (مطلبی،۱۳۸۵،ص۵۸ و لنگ،۱۳۸۶،ص۹۱). به دیگر سخن" یک محیط ممکن است دارای قابلیت‌هایی خاص برای فرد خاصی باشد. اما درعین‌حال برای شخص دیگری این قابلیت‌ها (بیشتر به علت عدم دانش به وجود آنها) بی‌معنی بوده و آن محیط آنها را بر او آشکار نسازد" (مطلبی،۱۳۸۰،ص۶۲) و در ادامه باید به تفاسیر مختلفی که درباره معنی شدگی قابلیت‌های محیطی نیز اشاره کرد. در این زمینه (Ching, 1979) به دو جنبه کلی اشاره می‌کند (رضایی و همکاران،۱۳۹۷،ص۵۹):

۱– معنی توصیفی محیط که از ظاهر بر می‌آید و به ادراک کلی نیز منجر می‌شود. در این زمینه (Gibson, 1977) معتقد است، ترکیب (کمپوزیسیون/ ساختار) کلی و ثابت از ویژگی‌های ظاهری اشیاء محیطی، در یک فرایند ادراک بصری، به‌اندازه قابلیت ذاتی شئ در دیده‌شدن، وتوان ادراکی مشاهده‌گر، باعث فهمیده شدن محیط و اجزاء می‌شود. البته، آن‌گونه که از گفتار (Smets, 1989) برمی‌آید می‌توان گفت که نظر گیبسون درباره ادراک قابلیت‌های محیط، و نقش ادراک‌کننده، صرفاً محدودکنندگی و

تعریف کنندگی است، و ادراک معنایی (از قابلیت‌های) محیط، بدون وابستگی به پیش‌فرض‌های تجربه شده و باقی‌مانده در حافظه، یا فرایندهای عقلانی، صورت می‌گیرد و احتمالاً، نظر وی درباره معنی ظاهری و توصیف کلی محیط بوده است، چرا که معنی نمادین، بدون دانش اکتسابی و فرایندهای ذهنی – عقلانی، ادراک نشدنی می‌نماید. نظر (لنگ،۱۳۸۶،ص۹۱)، نیز این است که شناخت (و ادراک) در این سطح، به ویژگی‌های زیست‌شناختی مشاهده‌گر، معطوف است.

۲- معنی نمادین محیط که به‌صورت ضمنی، از ادراک و توجه به درون (نظام دال و مدلول) منشأ می‌گیرد. در این زمینه استینی در نوشتارهای خود (Stiny, 2006) و (Stiny, 1985) معتقد به نقش خلاقیت، در کنار اجزاء، یک نظام ساختاری برای حصول معنی از اشیاء (محیطی) است. پرواضح است که چنین نگاه نظام‌مندی، به حصول معنی مفهومی‌تری نسبت به ظاهرشناسی می‌گردد. (لنگ،۱۳۸۶،ص۹۱) درباره این سطح از ادراک می‌گوید (اجماع نظرات و تجربیات افراد)، خود را به‌صورت عرف و تجربه عمومی، نمایان می‌کند.

ج-توانمندی در بالفعل و استفاده کردن از قابلیت‌های محیطی: افرادی همچون (Russ,1993)، معتقدند که شیوه تأثیرگذاری ادراک بر بعد نفسانی افراد، تعیین‌کننده است. در تبیین چنین دیدگاهی می‌توان گفت، بستگی به شایستگی‌های روحی، روانی و زیست‌شناختی اشخاص و استفاده‌کنندگان از آن قابلیت‌ها خواهد داشت (اقتباس از: لنگ،۱۳۸۶). به دیگر سخن، رفتار انسان در بالفعل کردن قابلیت‌های محیطی، خصوصاً محیط انسان‌ساخت، تعریف و البته محدود می‌شود (اقتباس از:Lang, 1980). در این زمینه، می‌توان به (Franck, 1984) اشاره کرد که با استفاده از نظریات لنگ و ترکیب آنها با نظر (Gans, 1968) به دو دستاورد مهم زیر، استناد کرد، و مدل ترکیبی رفتار محیطی را ارائه کرد:

(۱) محیط توسط متغیر واسطه‌ای به نام ادراک، ابتدا توسط ذهن درک می‌شود و سپس به مرحله رفتاری می‌رسد.

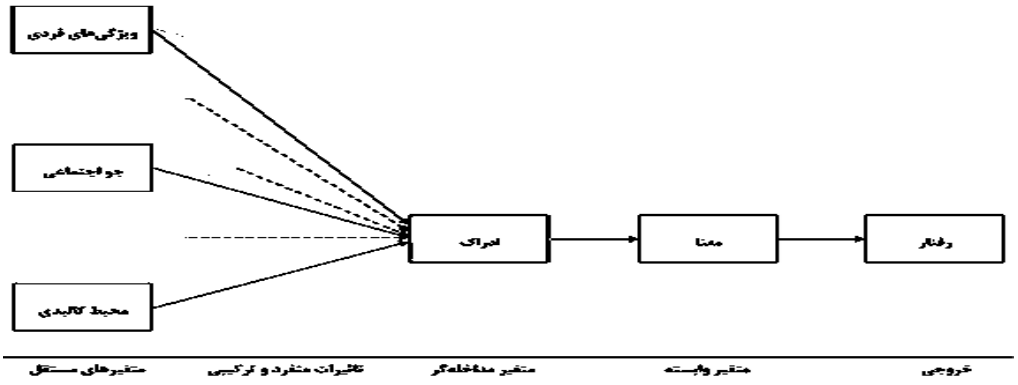
(۲) محیط، ترکیبی از قرارگاه‌های رفتاری است که ادراک آنها به‌واسطه استعداد و زمینه مناسب توسط افراد، باعث بالفعل شدن قابلیت‌های محیطی است.

د- در ادامهٔ چنین روندی، پژوهشگرانی همچون (Maier & Fadel, 2009 a, 2009 b; Maier et al., 2009)، گفتمان کاربردی، برای استفاده از قابلیت‌ها برای ترکیب کردن فرم و اهداف کارکردی، در فرایند طراحی ارائه کرده‌اند. آنها در (Maier & Fadel, 2009,p393)، قابلیت را در اولویت، جامعیت و تأثیرگذاری بیشتری نسبت به فرم در فرایند طراحی می‌دانند، و سه جنبه برای این ارتباط بین قابلیت و فرایند طراحی پیشنهاد داده‌اند:

(۱) ساختار کالبدی: از جنبه ارتباط شناسی و ادراک حجمی

(۲) فرایند طراحی: مراحل و شیوه پاسخ معمارانه به‌منظور مهندسی رفتارها و پاسخ به نیازها

(۳) ساختار کارکردی: از جهت انطباق با اهداف و نیازهای طراحی – اجرایی



نمودار ۳- بازنمایی نموداری از مدل ترکیبی رفتار محیطی ارائه شده توسط فرانک(Franck) (منبع: رضایی و همکاران،۱۳۹۷،ص۶۰)

در نتیجه می‌توان به مطالعاتی از قبیل مطالعات انسان‌شناسی (Anthropology)، جامعه‌شناسی (Sociology)، طراحی و برنامه‌ریزی شهری (Planning And Urban design)، و علوم سیاسی (Political science) که در آنها به مطالعه ابعاد مختلف رفتار فردی (معماری)- گروهی (شهرسازی)، بر اساس قابلیت‌های بستر محیطی پرداخته می‌شود، اشاره کرد.

۲-۴- روش‌شناسی مبتنی بر قابلیت

- پارادایم‌های کل به کل: در این دسته، نظریات و گفتمان‌هایی قرار دارند که قابلیت‌های محیطی را به‌صورت کلی و جامع مورد شناخت قرار می‌دهند، و بر اساس وضع موجود در زمینه پاسخ‌گویی معمارانه به نیازها انسانی، اقدامات معماری را دسته‌بندی و

ارائه می‌کنند. مثلاً می‌توان به نظریه قابلیت‌های رفتاری گیبسون، و یا قرارگاه رفتاری، جان لنگ (بر مبنی مطالعات اولیه بارکر (۱۹۶۸) درباره مکان – رفتارهای بوم شناختی و مطالعات سامر (۱۹۵۰) و آلتمن (۱۹۷۵) پیرامون رفتارهای فردی و اجتماعی) اشاره کرد. او از یک سو قابلیت‌های محیط ساخته شده را به نگاهی کل‌گرایانه معرفی می‌کند (لنگ،۱۳۸۶،ص۹۶)، و در مقابل، پاسخ‌های معمارانه‌ای تحت عنوان کلی نظام‌های اجتماعی – کالبدی را معرفی می‌کند که به‌گونه‌ای، پاسخ‌هایی در فرایند طراحی معماری است (لنگ،۱۳۸۶،ص۱۲۵). یا (الکساندر،۱۳۸۶) که معتقد است الگوهای کلی زندگی و تمدن انسانی خصوصاً در شهرها، به طرز جدانشدنی‌ای، با فضاهایی که چنین رفتارهای (فردی و جمعی) بروز می‌کند، پیوسته است. همچنین (آلتمن،۱۳۸۲) نیز ضمن قبول این رابطه درهم‌تنیده محیط و رفتار به‌صورت کلی، معتقد است که رفتار را در ارتباط با (قابلیت‌های) محیط بسترساز آن، باید تعریف کند. در ادامه می‌توان به نظر (جوان فروزنده و مطلبی،۱۳۹۰) اشاره کرده که کل‌نگری دوسویه در قابلیت شناسی را، به سه حالت ارتباطی (شناختی – اجتماعی – احساسی) بین انسان و محیط، تعبیر کرده‌اند. همچنین محققینی همچون (نقدبیشی و همکاران،۱۳۹۵،ص۸۱)، با تشکیل یک نظام دوقطبی بین فعالیت‌های رفتار محور از یک‌سوی، و محدودیت‌های محیط محور از دیگر سوی، سعی کرده‌اند، با اتکا به تجمیع تحقیقات قبلی، مدلی مفهومی برای طراحی قابلیت محور مبتنی بر عوامل، روش‌ها و بستر، ارائه کنند. در زمینه مدل مفهومی طراحی معماری بر اساس قابلیت‌های محیطی (ر.ک: نقدبیشی و همکاران،۱۳۹۵،ص۸۰).

– رویکردهای کل به جزء: افرادی همچون (Tuan, 1974) و (Relph, 1976) که اعتقاد دارند، محیط، همان مکان (کل) است در قالب یک کلیت متشکل از قابلیت‌های ناشی از تعریف فضا (جزء) به: محدوده کالبدی، فعالیت و معنا. همچنین با دیدگاه اقتباسی که از (Canter,1986) می‌توان برداشت کرد (او که نظریه‌ای با نام چهره مکان ارائه کرده است)، می‌توان مکان را به‌عنوان کلیتی که قابلیت‌های جزئی زیر را دارد، در نظر گرفت:

(۱) کاربری و عملکرد (فعالیت و رویدادهای مکانی متفاوت)

(۲) اهداف طراحی (توقعات و نیازهای عینی از مکان که باعث ایجاد مفهوم و معنی ذهنی متفاوتی نیز می‌شود)

(۳) ابعاد و مقیاس (تعیین حدود، مرز و اندازه حوزهٔ نفوذ مکان)

(۴) سبک و فرایند طراحی (بخش‌ها و عناصر کالبدی مکان)

همچنین تحقیقاتی که کلیات قابلیت محیط را از یک سو، به ظرفیت‌های معماری به‌صورت جزئی (ولو دسته‌بندی شده)، از دیگر سو منطبق کرده‌اند، در این دسته جای می‌گیرند. همچنین (Pols,2012,p113) با ارائه مدلی به نام توصیف قابلیت، برای طراحی محصول (این نگاه در طراحی معماری نیز قابل بهره‌برداری است)، به دنبال معنی کردن قابلیت، به فرصت در فرایند طراحی است. او یک برنامهٔ اختصاصی، برای فرصت‌های مبتنی بر قابلیت، به‌صورت کلی ارائه می‌کند که در هر طراحی، بتواند مصادیق خاص و جزئی بگیرد:

– فرصت‌های به‌کارگیری: حوزه شناسی نسبت به محل کاربرد قابلیت‌های محیطی (منطبق با نظرات گیبسون)

– فرصت‌های اثرگذاری: اثر شناسی تأثیرات ناشی از استفادهٔ فرصت‌های دست‌اندازی (مصنوعات) بر محیط

– فرصت‌های کاربردی: اثر شناسی تأثیرات تجمیعی ناشی از قابلیت‌های محیط بر محصول (معماری)

– فرصت‌های فعالیت: اثر شناسی تأثیرات بر کلیت (اجتماعی – فنی) بستری که محصول (معماری) قسمتی از آن است

(برای آشنایی با قابلیت‌های محیطی مؤثر بر حصول معنا، در تناظر با ویژگی‌های فضایی و فضاهای عملکردی زمینه‌ساز، ر.ک: رضایی و همکاران،۱۳۹۷،ص۶۲)

افرادی همچون (مطلبی،۱۳۹۰)، نیز با گسترش مفهوم قابلیت محیطی در فرایند طراحی خصوصاً در حال حاضر، معتقدند که فرم، تابع قابلیت محیطی است. گرچه می‌توان با چنین دیدگاهی، دوره‌های گذشته در معماری را نیز بازشناسی کرد.

۴-۳- سطوح چندگانه محیط‌های ساخته شده (بر اساسِ قابلیت در معماری)

آن‌گونه که (لنگ،۱۳۸۶) معتقد است، می‌توان از بین تعاریفی (قابلیت محور) که برای واژه محیط ارائه شده است، به این نکات کل‌نگر رسید:

– سطوح محیط (های مصنوع بر اساس قابلیت): ۱– کالبدی ۲– اجتماعی ۳– روان‌شناسی ۴– رفتاری

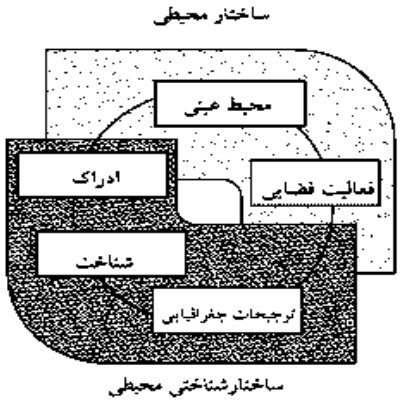
– ملاک دسته‌بندی فوق: تمایز بین جهان واقعی (حقیقی یا عینی) با جهان پدیدارشناختی و ذهنی (الگوهای رفتاری و واکنش‌های روحی فرد و جامعه)

براین‌اساس، می‌توان دسته‌بندی زیر را، بر اساس قابلیت شناسی جزئی‌نگر آنها، ارائه کرد:

الف) تعریف بر اساس عوامل هم پایه: در این تعاریف، محیط بر اساس عوامل کارکردی که به‌صورت هم زمان در ایجاد مفهوم محیط نقش دارند، تعریف شده است.

۱– آن‌گونه که (لنگ،۱۳۸۶) بیان می‌کند، می‌توان اولین تلاش‌های شاخص در این زمینه را از «کافکا» دانست، هنگامی که مبتنی بر دیدگاه روان‌شناسی گشتالت، محیط راه به دودسته رفتاری (تصویر ذهنی از ادراک محیط عینی) و جغرافیایی (محیط عینی

دربرگیرنده فرد) تقسیم کرد. سپس افرادی همانند (Jakle, et.al,1976)، چنین دسته‌بندی کل‌گرا را، به مؤلفه‌های جزئی‌تری تقسیم کردند. او فرایندی قابلیتی برای ادراک محیطی قائل شد.



نمودار ۴- ساختارشناسی محیطی از دیدگاه جکل (منبع: جلیلی، ۱۳۸۹،ص۳۰، از ماخذ : Jakle, et.al,1976)

۲- (Porteous, 1977) درباره تقسیم‌بندی سطوح محیط توسط (Kirk) که توسط خود پُرتئوس، مورد گسترش نیز قرار گرفت (محیط مفهومی اضافه شد)، این‌گونه سخن گفته (اقتباس از: جلیلی،۱۳۸۹،ص۲۹):

- محیط شخصی: (۱) تصورات فردی از جهان (۲) تجربه فردی (باورها، نگرش‌ها، ارزش‌ها، شخصیت‌ها)
- محیط مفهومی: (۱) محیط انسانی: فرد، مثل شئ است (۲)محیط فیزیکی: همه جانداران غیرانسانی و بی‌جان‌ها
- محیط پدیده‌ای: (۱) فرهنگ (خرده و) شخصی (۲) جایگاه اجتماعی شخص (۳)مرحله (زمانی - مکانی) زندگی فرد

۳- همچنین (مطلبی،۱۳۸۰،ص۱۰۰) درباره قابلیت‌های محیطی قابل تشخیص نسبت به نیازهای انسانی، اشاره می‌کند، می‌توان دریافت این سطوح سه‌گانه، تا حد زیادی مورد توافق اندیشمندان این حوزه، و (با اقتباس و تکمیل انطباقی) شامل موارد ذیل است:

- تعاملات فیزیکی - کالبدی: نیازهای اساسی و فیزیولوژیکی (راه‌رفتن، خوردن و خوابیدن و...) که در رابطه سنجی تجربه‌گرا، بین رفتارهای اساسی و محیط فیزیکی اتفاق می‌افتد و دیدگاه موردتوجه محققانی همچون (Holahan, 1982) بوده است.
- تعاملات اجتماعی: ارتباطات میان افراد یا همان رمزگذاری و رمزگشایی در بستر قابلیت‌های فضای معماری (Canter and Craik, 1981).
- تعاملات نمادین: ارضای تمایلات روحانی و معنوی افراد در بستر محیط: بیشتر مطالعاتی همچون (Russell and Ward, 1982) که به‌نظام شناسی رفتارهای فرد - محیط می‌پردازند، و این چارچوب را در راستای اهداف روان‌شناسانه معنی می‌کنند، به دنبال کشف نمودهای رفتاری از کنش - واکنش فرد و محیط هستند. در مقام مصداقی، در این دسته قرار می‌گیرند کلیه تحقیقاتی که درباره حس تعلق به مکان و... انجام‌گرفته‌اند، از جمله (Razavian et al,2014,10) که معتقد است ویژگی‌های کالبدی محیط، بر القاء حس تعلق به مکان، تأثیرگذار است.

۴- همچنین (Gustafson, 2001)، با نگاهی تعاملی (مشارکتی) نسبت به قابلیت‌های محیطی، نقش فرد - گروه را در بالفعل کردن قابلیت‌های محیطی، مهم‌ترین قسمت در شکل‌گیری رفتار می‌داند. او با نگاهی بنیادین معتقد است، سه‌گانه فرد - گروه - محیط، به علت محرک‌های ثانویه (یعنی قابلیت‌های بالفعل شده محیط) که برای فرد ادراک شده‌اند، می‌تواند باعث بروز رفتارهای مختلفی در فرد شوند. او این محرک‌ها را بر اساس نوع محیط به سه گروه دسته‌بندی می‌کند (Gustafson & Hertting, 2016):

- محرک‌های مشترک جمعی: ارتقای کیفی و اشتراک تعامل گونهٔ " تجربه - احساس" در محیطی عمومی
- محرک‌های شخصی: مبتنی بر شخصیت و علایق فرد به‌منظور کسب جایگاه اجتماعی مطلوب
- محرک‌های کاری: برگرفته از مهارت و توان فرد در محیط کاری به‌منظور کسب جایگاه حرفه‌ای مطلوب

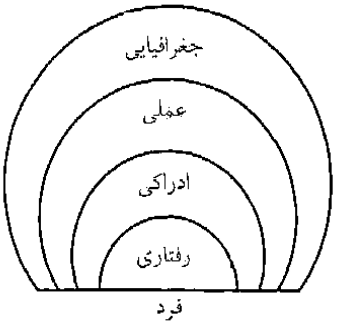
ب) تعریف بر اساس عوامل سلسله‌مراتبی: شامل کلیه نظراتی که لایه‌های مختلفی برای ماهیت محیط قائل هستند. ۱- مثلاً (Porteous, 1977) از سانفلد (Sonnefeld) نقل می‌کند که سلسله‌مراتب محیطی از بیرونی‌ترین لایه به درونی‌ترین (فرد) آن، این‌چنین است (اقتباس تکمیل شده از: جلیلی،۱۳۸۹،ص۲۹):

(۱) جغرافیایی: کل جهان خارج شامل همه جانداران و بی‌جان‌ها را، (به‌گونه‌ای کم ارتباط) به فرد نسبت می‌دهد.
(۲) عملی: تأثیر قسمتی از محیط جغرافیایی بر فرد، بدون توجه به (کمیت و کیفیتِ) آگاهی و اراده فرد

(۳) ادراکی (بستر کنش‌های رفتاری): بستر شکل‌گیری کنشگران محیطی مستقیم نسبت به فرد به‌گونه‌ای که هر فردی نسبت به آنها، به‌واسطه حواس پنج‌گانه و تجربیات گذشته، آگاهی دارد (اصطلاحاً محیط زندگی روزمره هر فرد).

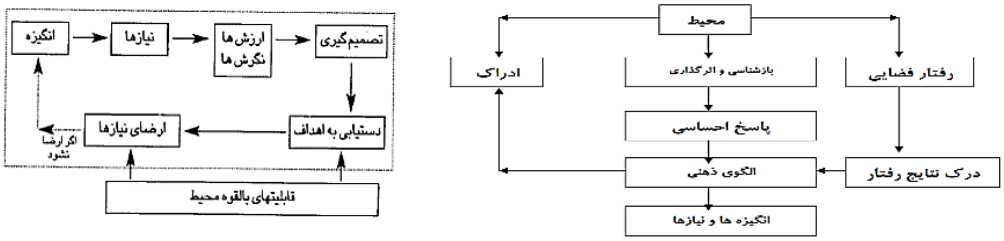
(۴) رفتاری (مجموعه واکنش‌های رفتاری): پاسخ‌های کنترلی و انتخاب آگاهانه و ارادی «رفتار» توسط فرد، به کنش گران ادراکی که اصلاح نمود رفتاری فرد را شامل می‌شود.

(۵) فرد: مرکز احاطه شده توسط سلسله‌مراتب محیطی که برهم‌کنشی از همه پدیده‌های محیطی است.



نمودار ۵- تعریف محیط بر اساس قابلیت های سلسله‌مراتبی از دیدگاه سانفلد (منبع:جلیلی،۱۳۸۹،ص۲۹، از ماخذ: (Porteous, 1977

ب) درصورتی‌که قابلیت‌های محیط، مسیری سلسله‌مراتبی را در یک چرخه شرطی طی کنند، نقش برخی عوامل کلیدی و بقیه عوامل، لازمه خواهند بود.



نمودار ۶- نقش قابلیت های محیط در چرخه ی رفتاری (منبع راست: مطلبی،۱۳۸۰،ص۶۲) ، (منبع چپ: پاکزاد،۱۳۸۵،ص۴۹)

۵- روان‌شناسی محیطی بر اساس کارکرد (کاربرد) شناسی

برخی همچون (مرتضوی،۱۳۸۰،ص۶) معتقدند که روان‌شناسی محیطی، علاوه بر بعد نظری، بعدی کاربردی در فرهنگ، اجتماع، و محیط دارد که در روان‌شناسی عمومی، کمتر موردتوجه بوده است و برخی مثل (Maier & Fadel, 2009 a) ریشه کارکرد شناسی را در گسترش مفهوم قابلیت‌های محیطی، به مصداق‌های معماری می‌دانند. آنها فرم (کالبد) ساختمان را معادل محیط، و رفتار مخاطبینش را، کارکردهای ساختمانی بیان کرده‌اند. می‌توان گفت کلیه نظریاتی که، معتقد به جنبه کاربردی مطالعات روان‌شناسی محیطی هستند، را می‌توان در این دسته جای داد. می‌توان معمارانی که در زمینه «کیفیت» طراحی فضاها سخن گفته‌اند را، مهم‌ترین گفتمان و شاخص‌ها در این زمینه دانست. به‌عنوان نمونه "کریستوفر الکساندر معتقد است که، هر اثر معماری تنها یک داعیه دارد و آن درک و ارتقای کیفیت زندگی انسان است؛ هر تصمیمی اعم از انتخاب اندازه‌ها، رنگ، حضور نور و سایه، نسبت بین فضاها، صورت ظاهری ساختمان و حتی مفهومی که اثر منتقل می‌کند، همه‌وهمه وقتی موضوعیت می‌یابد که هدف خود را بهره‌مندی بیشتر مخاطب قرار داده باشد. گذشته از اهمیت نظری به‌واسطه بحران کیفیت که در حال حاضر بیشتر فضاهای معماری و محیط‌های شهری با آن مواجه‌اند، مبحث کیفیت از نظر علمی نیز به یکی از پرسش‌های جدی بدل گردیده است" (گلکار،۱۳۷۹،ص۲). یا آن‌گونه که از نتایج (امامقلی و همکاران،۱۳۹۳) پیرامون دسته‌بندی کارکرد شناسانه آموس راپاپورت (۱۹۷۷) بر می‌آید، می‌توان چهار جنبه از کارکردگرایی در روان‌شناسی محیطی را (با اعمال تغییرات اقتباسی و تکمیل شده با: احدی،۱۳۹۱،ص۱۷) این‌گونه دسته‌بندی کرد:

سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

جدول ۳-رویکرد های روان‌شناسی محیطی با دیدگاه کارکردی (گردآوری: نگارندگان)

جنبه کارکردی	نوع فرایند	ماهیت فرایند	کارکرد قالب در رفتار زایی	توصیف کارکردی	طرف‌داران اولیه
جبرگرایی	یک‌سویه و مرتبط	کل‌نگر	محدود و تعریف‌کننده	رابطه قطعی بین عناصر و منظر معماری (مبدأ شکل‌دهی) بر رفتار فردی و اجتماعی (مقصد بروز نتیجه)	معماران و شهرسازان پیرو مدرنیسم
اختیارگرایی	یک‌سویه و مستقل	کل‌نگر	بسترساز (هم‌افزا/خنثی/ ناهم‌جنس)	نقش صرفاً بسترساز و خنثی محیط در شکل‌دهی به رفتارها، و انتخاب‌گری رفتاری بر اساس خصوصیات فردی و بستر اجتماعی	جامعه‌شناسان و دانشمندان جغرافیای شهری
احتمال‌گرایی	دوسویه و مرتبط	کل و جزءنگر	هم‌افزاییِ مستقل/مکمل	نقش احتمالی محیط در برانگیختگی رفتارهایی خاص در انسان بر اساس قابلیت‌های محیط و خصوصیات روان‌شناسی فرد	روان‌شناسان محیطی
امکان‌گرایی	یک‌سویه	جز نگر	محدود و تعریف‌کننده	نقش بسترسازی مبتنی بر قابلیت‌های بالقوه محیط در مقابل نقش انتخاب‌گری انسان متناسب با نیازهایش	معماران مدرنیسم و پست‌مدرنیسم
فرایند گرایی	چندسویه	کل و جزءنگر	بازشناسی و تعریف حدود	اولویت، جایگاه، توان و حوزهٔ عملکردی، الزامات بهره‌گیری، بازدهی، و معنی‌شناسی استفاده از عناصر به شیوه فرایند شناسی	پژوهشگران معاصر

۵-۱- گفتمان‌شناسی مبتنی بر کارکرد شناسی

الف) روان‌شناسی تأثیرگذاری محیطی بر مخاطب انسانی: جامع‌ترین رویه در این زمینه را می‌توان در نقل‌قولی که (مرتضوی،۱۳۸۰) از گیفورد بیان کرده، جستجو کرد. خصوصاً آنجایی که می‌گوید: «با استفاده از این دانش می‌توان پیش از طراحی و ساخت، ارزیابی‌هایی را انجام داد که بهترین ابزار برای طراحان حرفه‌ای به‌حساب می‌آید. با استفاده از تئوری‌های کنترل می‌توان مشاهده کرد که محیط، نقش اساسی را در شکل‌گیری احساس ارزش‌ها و توانمند ساختن برای افراد و گروه‌های مختلف ایفاء می‌کند». این‌گونه تحقیقات، به‌منظور تأثیرشناسی معماری و طراحی ابنیه، بر مخاطب انسانی شکل‌گرفته است. یعنی می‌توان از نتایج کارکرد شناسی، در مطالعات انسان‌شناسی (Anthropology)، جامعه‌شناسی (Sociology)، طراحی و برنامه‌ریزی شهری (Planning And Urban design)، و علوم سیاسی (Political science)، بهره برد. مثلاً (مک اندرو،۱۳۷۸) درباره تأثیرات محیط بر بازدارندگی‌های روانی (در رفتار و احساس) در زمان حضور و پس از حضور مخاطب، تحقیقاتی کرده است. یا (Pretty et al, 2003) درباره تأثیر عناصر روانی همچون تجربه، بر تبدیل محیط به مکان، پژوهشی انجام داده است. یا (رضایی و همکاران،۱۳۹۵،ص۴۲) درباره تجربه حسی و عاطفی بر هم ذات پنداری محیطی پژوهشی را انجام داده‌اند. همچنین (قشقایی و همکاران،۱۳۹۵،ص۲۶۲) عوامل ایجاد محیط باکیفیت از دید نیازهای انسانی را بررسی کرده‌اند.

ب) زیبایی‌شناسی تأثیرات متقابل هنر انسانی و محیط: به اعتقاد بسیاری همچون (امامقلی و همکاران،۱۳۹۳) ، (وینترز،۱۳۸۸) و (پالاسما،۱۳۸۸) و... زیبایی‌شناسی، مقوله‌ای برای «معنی یابی ارزشی» از هنرهای انسانی همچون معماری است، که" قسمتی از نظریه‌پردازی (اثباتی) و کارکردشناسی در روان‌شناسی محیطی" (اقتباس از: لنگ،۱۳۸۶) به خود اختصاص داده است. البته خودِ "معنای یک محیط حاصل تعامل بین توانش های آن محیط و نیازهای فردی و جمعی استفاده‌کننده آن است" (مطلبی،۱۳۸۰،ص۶۳). در بعد تحقیقات کاربردی، می‌توان مطالعات تأثیرات ناشی از رنگ‌پردازی، نورپردازی، موسیقی پردازی و... در محیط‌های کالبدی (معماری و شهرسازی) را، در این دسته جای داد. مثلاً مطالعاتی که درباره برخی از ویژگی‌های خاص (و در مواردی مشترک) از عوامل فوق، همچون چـون پیچیدگی، بداعت، تردید و مغایرت و... (که در حوزه مؤلفه‌های قیاسی یا جلب کنندهٔ محیط نسبت به حالت‌های موجود و مطلوب، قرار می‌گیرند)، توسط (Berlyne,1958; 1960; 1978) انجام شده است که منجر به ارائه نظریه‌ای به نام «کنجکاوی و شناسایی» در (Berlyne, 1967) شده است.

جدول ۴- کارکرد شناسی رویکردهای نظری در زیبایی‌شناسی محیطی(گردآوری: نگارندگان)

کارکرد	رویکرد	محقق اولیه	توصیف کارکردی		فرایند
ادراک شناسی	اسلوب هندسی و پیام محتوایی	آبراهام مولس (۱۹۶۶)	اجزاء ساختمان و محیط، هرکدام به‌تنهایی حاوی پیامی است که در مجموع نیز پیامی را می‌رسانند.	پیام کلی، هرچه منظم‌تر باشد، لذت‌بخش‌تر است (نقشه‌های شناختی).	کل‌نگر
		رودولف آرنهایم (۱۹۷۱)		پیام کلی، هر چه پیچیده‌تر، پرمعنی‌تر و لذت‌بخش‌تر است.	
		برلاین (۱۹۷۲)	ساختار محیط، در کنار آمادگی فردی (شخصیت، انگیزش، نیاز)، برانگیختگی ایجاد می‌کنند.	پیام محیطی، به میزان جذابیتش، باعث بر انگیختگی فرد می‌شود.	کل و جزءنگر
معناشناسی		میر چادالیاده (۱۹۵۴)	تداعی ذهنی از عناصر محیطی به‌جای توجه به ماهیت کلی و ساختاری محیط		کل‌نگر
	زمینه گرایی	فردیناند سوسور (۱۹۵۱)	معنی (احتمالاً) متفاوت عناصر معماری و محیطی، در بسترهای مکانی مختلف		
	بهینه گرایی	Rapoport& Kantor, 1967	مطلوبیت بصری در محیط، با تعداد بهینه از مشخصه‌های بصری، ارتباط همبستگی و غیرخطی دارد	مشخصه بصری کم، ملالت‌آور، یکنواخت و خسته‌کننده، و زیادش اغتشاش بصری دارد.	کل‌نگر

ج) تحقیقات مربوط به بازشناسی روابط محیطی دخیل در احداث ابنیه: بسیاری از تحقیقات مفهومی که دررابطه‌با مصادیق یگانه یا جمعی، در یک دوره زمانی یا مکانی انجام می‌گیرند، به‌منظور تعمیم‌دادن نتایج خود از حالت نمونه موردی به رویه کلی، در این دسته‌بندی جای می‌گیرند. مثلاً برخی همچون گیبسون، بر اساس نظریه روان‌شناسی بوم شناختی، لایه‌های مختلفی برای احداث ابنیه، معرفی کرده‌اند که می‌تواند، در مراحل مختلف طراحی و ارزشیابی، نیز از آن بهره برد.

جدول ۵- نگاه کاربردی در روان‌شناسی محیطی نسبت به جنبه های مختلف ابنیه (ترجمه:رضایی و همکاران،۱۳۹۷،ص۵۶، از منبع:Gibson,1977)

سطوح معنایی	تمرکز	شرح
۱	ایستایی و استحکام	تأکید بر مقاومت و پایداری کالبدی ساختمان
۲	سودمندی	قابلیت کاربرد مناسب ساختمان در کارکرد مشخص یا غیرمنتظره
۳	کارکردی	کارکرد مشخص و از پیش تعیین‌شده ساختمان
۴	ارزشی	بُعدی از ساختمان در ارتباط با عواطف کاربر آن
۵	نشانه‌ای	معانی و مفاهیم مرتبط با سایر حوزه‌های انسانی
۶	نمادین (رمزی)	مرتبه‌ای خاص از معنای نشانه‌ای متمرکز بر معانی و مفاهیم غیر مادی نهفته در قالب کالبدی ساختمان

د) مطالعات مفهوم و ارتباط شناسی (عوامل) محیطی: می‌توان کلیه تحقیقاتی که به‌نوعی به مصداق گزینی تطبیقی درباره اصولی همچون محیط، مکان و... مرتبط است را در این دسته جای داد. به دیگر سخن، بسیاری از رشته‌های علوم‌انسانی که تعاریفی مبتنی بر محیط (مادی/معنوی) و روابط محیطی (فیزیکی/روانی) ارائه کرده‌اند، نقطه مشترکی به نام روان‌شناسی محیطی دارند. مثلاً می‌توان به تعاریف متنوعی درباره "مکان" که توسط (گروتر،۱۳۹۰)، (رهبر و هدفی،۱۳۹۶)، (نوربرگ شولتس،۱۳۸۸) و... ارائه شده است، اشاره کرد. همچنین است تحقیقاتی که مثل (صدریان و همکاران،۱۳۹۳،ص۳۸)، (caivano et al,2005) و...، محیط مصنوع (کالبدی – مادی) را دررابطه‌با روابط محیطی همچون حس تعلق، دلبستگی، تعهد، پویایی، زیست‌پذیری، امنیت، سرزندگی، تعامل اجتماعی، تحرک، خلاقیت افزایی، محیط درمانی (درمان با طراحی محیطی)، و... موردمطالعه قرار داده‌اند. همچنین (فروتن و همکاران،۱۳۹۲،ص۶۷)، به نظریه‌پردازانی اشاره می‌کنند که مبتنی بر کارکردشناسی عوامل محیطی – کالبدی، نتیجه آن را ایجاد کیفیت سرزندگی در معماری می‌دانند. در این زمینه می‌توان به (Lewicka, 2011) یا (Jaskiewicz, 2015)اشاره کرد که با اضافه‌کردن دیدگاه زمان محور به مطالعات خود، معتقدند عوامل شکل‌دهنده به مفهوم حس مکان در دوران معاصر، در حال گذار از رویکرد سنت (فطری و ذاتی)، به تجدد (آشکار و اکتسابی) است. همچنین (Morgan, 2010) دلبستگی را یک عامل مهم و قابل توسعه، می‌داند که حس مکان را در نهایت معنی خواهد کرد. او دوره زمانی (نهفتگی) را نیز موردتوجه قرار داده و تجربه بلندمدت را نیز، از بعد زمان حضور در مکان مؤثر می‌داند. یا (Najafi & Kamal, 2012)، (Scannell & Gifford, 2010) و (Gifford, 2014)، با ارائه چهارچوب سه‌گانه زیر درباره تجربه دلبستگی به مکان، به رهیافتی تطبیقی، برای طراحی در معماری نزدیک‌تر شده‌اند:

(۱) آمادگی شخص در شناخت و ادراک (فرد یا جمع در بستر فرهنگی، تاریخی و مذهبی) که شامل رفتارهای: دوری یا نزدیکی گزینی در مکان می‌شود

(۲) فرایند روان‌شناختی اثرگذاری مکان بر فرد (بستری برای شناخت، ادراک، اثر، رفتار) شامل: شادی، غرور، علاقه

(۳) ویژگی‌های فیزیکی مکان (بستر اجتماعی و کالبدی) مبتنی بر خاطرات جمعی (فضا، نماد و نشانه‌های جمعی)

همچنین، کلیه نظریات مشترک بین معماری و شهرسازی که ابعاد رفتاری، کرداری و... را در فضاهای شهری جستجو می‌کنند، در این دسته قرار می‌گیرند (ر. ک: حاتمی،۱۳۹۵،ص۱۶۸) و درباره فرایند حصول معنی محیطی بر اساس الگوی روان‌شناختی (ر.ک: رضایی و همکاران،۱۳۹۷،ص۶۰)

ه) مطالعات تطبیقی در زمینه طراحی معماری: باتوجه‌به هدف اصلی از حضور روان‌شناسی محیطی در معماری که همانا تأثیرات معنی‌داری در زمینه طراحی ابنیه است، می‌توان کلیه تحقیقاتی که تمام یا قسمتی از آنها به روش‌های استفاده تطبیقی از دستاوردهای روان‌شناسی محیطی پرداخته است، را در این دسته جای داد. گرچه آموزش معماری، فرایند طراحی و علوم رفتاری سه حوزه پژوهشی هستند که به‌واسطه ادبیات وسیع پژوهش، به‌خصوص در زمینه زیرمجموعه اندیشه‌ها و رویکردهای مختلف آنها، به‌راحتی قابل تجمیع نیستند (نقدبیشی و همکاران،۱۳۹۵،ص۷۶)، ولی پیشینه تلاش‌ها برای چنین اقدامی، با نام «علمی سازی فرایند طراحی»، در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ م، از طریق ائتلاف میان پژوهشگران حوزه روان‌شناسی محیط، روان‌شناسی بوم شناسانه و روان‌شناسی اجتماعی و طراحان محیط، شناخته می‌شود (همان،ص۷۹).

جدول ۶- نمونه ای از مطالعات تطبیقی روان‌شناسی محیطی در ایجاد کیفیت (منبع: فروتن وهمکاران،۱۳۹۲،ص۷۶)

مؤلفه عملکردی	کیفیت قرارگاه‌های رفتاری	کیفیت محیط برای فعالیت(سازگاری فعالیت ،زمان ،فضا) کیفیت امنیت محیط برای فعالیت‌ها تغوذپذیری(فیزیکی)، تنوع، انعطاف‌پذیری
مؤلفه کالبدی	کیفیت "محیط کالبدی_فضایی" (محیط عینی)	استخوان‌بندی فضایی، سازمان کالبدی، توده فضا، مواد مصالح...
مؤلفه شناختی	کیفیت" محیط ادراک ذهنی و حسی"(محیط شناختی)	نفوذپذیری(بصری)، تنوع(بصری)، انعطاف‌پذیری(بصری)، خوانایی، غنای حسی و رنگ تعلق ...
مؤلفه زیست محیطی	کیفیت اقلیم خرد فضاها (آسایش اقلیمی) تعادل اکوسیستم‌ها و تقلیل آلودگی‌ها کیفیت اصوات، بو و رایحه محیط	آفتاب‌گیری، سایه‌اندازی، باد، رطوبت، و...

همچنین آن‌گونه که (امامی،۱۳۸۲،ص۴۱) می‌گوید، «فرایندها و روش‌های طراحی معماری، قابلیت الگوپذیری در چارچوب الگوهای رفتاری را دارند و اصول، عینیت، عقلانیت، کمیت و شکل سیستماتیک روش‌های طراحی، به‌صورت برداشت‌های متفاوت از مدل رفتار، برای تبدیل به همسازی گوناگون روش‌های طراحی، می‌تواند نمودهایی از یک تنوع سالم در این روش‌ها باشد.». پس کلیه تحقیقاتی که جایگاهی برای روان‌شناسی محیطی در فرایند یا الگوی طراحی پیشنهادی خود قرار داده‌اند نیز، این‌گونه اند. مثلاً در بعد نظریه‌پردازی، (Pallasmaa, 2005)، (Alexander, et al,1977) و (Csikszentmihalyi, 1996) با توسعه مفهوم ساختارهای دستوری اشکال هندسی در طراحی (زبان الگو)، (که ادامه راه (Stiny &Gips, 1972) در معرفی زبان الگوی شکلی بود)، به مقولات روان‌شناختی مرتبط با مخاطبان معماری آن (تجربه متعالی و سرزندگی درونی مخاطب)، پایه‌گذار مطالعات الگو محور، در ایجاد کیفیت محیطی بر اساس عوامل کالبدی در طراحی معماری شده‌اند. در ادامه می‌توان به تحقیقاتی کاربردی، به مواردی همچون (Steadman, 2004) اشاره کرد، سعی در تفکیک، و دوقطبی‌سازی بین ابعاد کالبدی و روان‌شناختی ابنیه کرده است. او معتقد است مکان، بستری محیطی است برای سه بعد رفتاری، عاطفی و شناختی انسان که می‌توان این ابعاد مکان را (به ترتیب) به، عملکرد، معنی و فرم ابنیه نسبت داد.

۵-۲- روش‌شناسی مبتنی بر کارکردشناسی

الف - رویکردهای جزء به کل: نظریاتی همچون کنجکاوی و شناسایی که توسط (Berlyne,1971,1972) ارائه و توسط (Wohwill)، مورد تشریح قرار گرفته است، مثال مناسبی است. آنها بیان می‌کنند که میـزان انگیختگـی و تحریک فرد عامل (جزئی و) اصلی تعیین سطح مطلوبیت در محیط (به‌عنوان عاملی کلی) است. البته این ارتباط، همبستگی و از نوع غیرخطی است (بخارایی و خلیلی،۱۳۹۵،ص۹۲). در این جا، مطلوبیت، مفهومی سیال و متناظر با تفسیر و شناخت محرک‌های محیطی توسط مشاهده‌گر دارد، و مظروفی است بر مؤلفه‌های قیاسی همچون پیچیدگی، بداعت و تازگی، ناهمگونی، غافلگیرکنندگی، ابهام، تنوع، افزونگی و مغایرت (Wohlwill, 1976).

نمودار ۷- طیف شناسی مقوله پیچیدگی در محرک های بصری محیط (منبع: بخارایی و خلیلی،۱۳۹۵،ص۹۳)

ب- رویکردهای جزءبه‌جزء: می‌توان کلیه افرادی که عوامل محیطی را مستقل یا تفکیک شده، مورد بررسی قرار می‌دهند و نتایج پژوهش را، به‌صورت مستقیم، مرتبط با صرفاً همان عوامل بررسی می‌کنند و به دنبال تعمیم، شناخت جامع یا تسری بخشی به کارکردهای مشابه نیستند، را در این دسته جای داد. مثلاً (Scannell&Gifford,2017, p256)، (Scannell&Gifford,2010,p2) درباره کارکردهای مثبت حس تعلق به مکان، عوامل جزئی را به‌صورت تفکیک شده از هم، مستقلاً مورد سنجش و توان سنجی قرار داده‌اند و نتیجه هرکدام را نیز، تا حد زیادی مستقل از سایر عوامل بررسی کرده‌اند و در ادامه از تجمیع این نتایج، نتیجه حکمی گرفته‌اند که:

(۱) عواملی که باعث حس تعلق به مکان می‌شوند، عواملی مستقل همچون امنیت، آزادی، حریم، آسایش روانی و فیزیولوژیکی را تقویت می‌کنند

(۲) این عوامل نیز (احتمالاً از جهتی مقابل با آن عوامل اولیه)، مفهوم حس تعلق به مکان را، به سمت ارتقاء (اندک و جزئی) الگوهای رفتاری، گسترش می‌دهند. هرچند الگوهای رفتاری توسط عوامل دیگری نیز قابل تغییر باشند، ولی احتمالاً عوامل فوق، به‌صورت مشترک در حس تعلق به مکان و الگوهای رفتار محیطی نقش دارند (Vaske&Kobrin,2001,p16).

(۳) احتمال دارد مسیر این تأثیرگذاری ادامه داشته، و (بر عواملی که ادراک اجتماعی را شکل می‌دهند تأثیر گذاشته و نهایتاً) بر مسئولیت‌پذیری اجتماعی افراد تأثیر بگذارد (Comstock et al,2010,p1).

این‌گونه می‌توان نقش عوامل اولیه را به‌صورت مستقل، از ابتدا تا انتهای این چرخه، رصد کرد. هرچند این مسیر در تمامی مراحل آن، به‌صورت تفکیک شده به نقش این عوامل نپرداخته و از تجمیع آنها، نتایج اولیه گرفته است، ولی مسیری را برای سایر محققین برای بررسی مستقلانه این عوامل در چرخه پیشنهادی، و بدون اتکا به تجمیع ارائه کرده است.

۵-۳- سطوح چندگانه محیط‌های ساخته شده (بر اساسِ قابلیت در معماری)

باتوجه‌به روش‌شناسی انجام شده، می‌توان نتیجه گرفت محیط در نگاه کارکردی آن، بیشترین تنوع دسته‌بندی و لایه انگاری را تجربه می‌کند. به‌گونه‌ای که در غالب تحقیقات این دسته، تعریفی (جزئی یا موردی) از لایه‌های محیط توسط پژوهشگر ارائه شده است. زیرا در اکثر آنها، ارائه چنین برداشتی از محیط، پاسخ‌دهی منطقی به سؤالات پژوهش، در نظر گرفته شده است. پس می‌توان گفت، نگاه کاربردی، بیشترین زایش کمی را (درباره عوامل تعریف ویژگی‌های محیط، و ارتباط این عوامل با یکدیگر) داراست. از سویی دیگر، بیشتر عوامل در نگاه کاربردی به محیط، در لایه‌هایی قرار می‌گیرند که ارتباطی نه فقط بین آنها، بلکه با سایر رشته‌ها برقرار می‌کنند. این ارتباط اگرچه (باتوجه‌به نگاه جزءنگر در کاربردشناسی)، برگرفته از مبانی و قابلیت شناسی است، ولی راهی برای اثبات، رد یا اصلاح آنها در محیطی عملی‌تر از آنها را فراهم می‌کند. مثلاً "حس تعلق به مکان مفهومی چندبعدی است که محققین رشته‌های مختلف (جامعه‌شناسی، روان‌شناسی محیطی و طراحان محیطی) جنبه‌های گوناگون این مفهوم را مورد ارزیابی قرار داده‌اند" (Windsong ,2010,p209)، (Trentelman, 2009,p191).

در عمل می‌توان تنوع بالایی از لایه‌های انتصابی به محیط را در تفکرات کارکردی، پایش نمود. در بسیاری از پژوهش‌ها، این لایه‌نگاری‌ها، پیرامون کلیدواژه‌های اصلی و تعریف‌کنندهٔ محیط از دید کارکردش برای انسان، دارد. مثلاً درباره حس تعلق به مکان و... . در بسیاری از موارد می‌توان، نتایج چنین پژوهشی را در سایر کلیدواژه‌های اصلی نیز به کار برد. زیرا همه این کلیدواژه‌ها، هم‌افزا، هم‌جهت و مشترک المعانی می‌نمایند. مثلاً (قنبران و همکاران، ۱۳۹۷ ،صص ۵۰-۵۳) عوامل تأثیرگذار بر ایجاد لایه‌های های حس تعلق به مکان را، بررسی و در دودسته کلی عینی و ذهنی که ادامه نگاه قابلیت شناسی به نظر می‌رسد، و سپس عوامل و مصادیق آنها، شاخص شناسی کرده است.

جدول ۷- لایه های سازنده محیط در نگاهی کارکردی (اقتباس از: قنبران و همکاران، ۱۳۹۷،صص۵۱-۵۳)

نوع کلی	عوامل شرکت‌کننده		مصادیق مستند به یافته‌های پژوهش‌های مختلف
عینی	بستر طرح (عوامل طبیعی)		اقلیم، دید و منظر، توپوگرافی، تعامل با بافت، وضعیت هم‌جواری‌ها، نحوه دسترسی به مکان، فضای سبز منظرآرایی شده
	مصنوع ساخته شده طرح	عناصر کالبدی	سایت و محوطه، ریتم، تقارن، تعادل بصری، شفافیت، کف‌سازی، تجهیزات و مبلمان شهری، آب و آب‌نما، نفوذپذیری، تناسب، صدا، بو، مصالح، نورپردازی، شکل، بافت و تزیینات، رنگ، اندازه
		ساماندهی فضایی	ساماندهی اجزا، سلسله‌مراتب، عرصه بندی، خوانایی، محدوده و قلمرو، محصوریت فضا، دسترسی، تعادل بین فضای باز و ساخته شده
		ساماندهی فعالیتی	وجود خدمات و تسهیلات، وجود فضاهای عمومی، تنوع فعالیتی
ذهنی	عوامل فردی		احساس امنیت، مالکیت فردی، خاطرات فردی، رضایت‌مندی، رابطه فرد با اجتماع و برعکس، غرور، شادی، عشق، زمان حضور فرد در مکان، سرزندگی، سازگاری، کنترل و نظارت، برداشت‌ها و تصورات ذهنی،
	عوامل اجتماعی – فرهنگی		هویت، خاطره جمعی، ارزش‌ها، باورها، بومی گرایی، نمادها و نشانه‌ها، برقراری روابط اجتماعی، مذهب، مالکیت جمعی

گونهٔ دیگری از تحقیقات کارکردشناسی، بر رابطه شناسی بین مؤلفه‌های محیطی، با عوامل یک موضوعِ احتمالاً مرتبط است، تا بتوان ادعایی درباره سازوکار و مصادیق این ارتباط، حاصل کرد. این‌گونه از تحقیقات، به‌صورت مستقیم، لایه‌های کارکردی را شناسایی می‌کند و به‌صورت غیرمستقیم و ضمنی، به ایجاد یک چرخه دانشی – محتوایی و عمق‌بخشی، در مبانی و قابلیت شناسی، کمک شایانی می‌کند (ر.ک: علیزاده و همکاران،۱۳۹۶،صص ۳۲۴-۳۲۵)

۶- یافته‌ها

(۱) به نظر می‌رسد بسیاری از قابلیت‌های محیط، بالقوه‌اند و چرخه طبیعی خاصی برای بالفعل شدن آنها متناسب با نیازهای انسانی وجود ندارد. پس همان گونه که (نقدبیشی و همکاران،۱۳۹۵،ص۷۷) می‌گویند: " فعالیت‌ها به علّت محیط ایجاد نمی‌شوند یا توسط انگیزش، استخراج نمی‌شوند، بلکه روش‌های جاندار (انسان) برای به‌کاربردن قابلیت‌ها در محیط خود هستند که باعث به‌وجودآمدن فعالیت‌ها می‌شوند". یعنی برای بهره‌گیری از قابلیت‌های محیط، نیازمند روش مبتنی بر چارچوب علمی هستیم، تا با **مدیریت چرخه‌های مصنوعی و طبیعی**، ضمن جایگزین شدن برخی از قابلیت‌های محیط و عدم فرسودگی طبیعت، به سمت پایداری آنها حرکت کنیم.

(۲) معنای واژه «ظرفیت» یا همان «قابلیت»، بیشتر به سمت مفهوم محیطی خود رفته است، و نسبت به قابلیت (های بعضاً متنوع و متفاوت فردی – گروهی) در بُعد ایجاد فعالیت انسانی متناظر، کمتر پرداخته شده است. به دیگر سخن، بیشتر تحقیقات، مبنی را بر تأثیرگذاری انسان بر محیط قرار داده‌اند. به‌نوعی، دستبرد به بافت ارگانیک طبیعت را امری قطعی و حتمی معرفی می‌کنند. درحالی‌که، حفظ تعادل در این زمینه (دستبرد و تغییر شکل حداقلی)، خود یکی از عوامل مهم در زمینه معماری پایدار است، و حفظ کیفیت فضایی و تأثیرپذیری انسان معاصر از طبیعت را نیز در برخواهد داشت. لازم است مطالعات روان‌شناسی محیطی را به سمت، **مهندسی ارزش** از بعد حفظ چهره، بافت و ... منظر طبیعی هر منطقه، سوق داد. به نظر می‌رسد، با افزایش اطلاعات پژوهشگران از چرخه‌های زیستی پرتکرار در معماری (همچون باغ، پارک و...) از یک سو، و توجه به نقش ارزش‌آفرین آنها (همان گونه که در معماری منظر و طراحی شهری موردتوجه هست) ، نسبت به حفظ اصالت و پایداری محیط‌زیست، توجه بیشتری داشت.

(۳) به نظر می‌رسد که برخی از خصوصیات محیطی، نقش ماهیتی برای این مفهوم دارند. همچون احاطه کنندگی، پیچیدگی (Rapoport&Howkes, 1970). یعنی فارغ از (کمیت و کیفیت) جنبه‌ای از محیط که مورد شناخت و بررسی قرار می‌گیرد، در تمامی حالات و ابعاد، رابطه خود را با مفهوم محیط، حفظ می‌کند، و دارای درجاتی از این خصوصیات است. به همین روی، داشتن **نگاه جامع و ابزار تفکیک محتوایی**، نقش بسزایی برای جلوگیری از تداخل و چندپارگی محتوایی، و کمک به تجانس و قوت محتوایی در تحقیقات علمی خواهد داشت.

(۴) احتمالاً عواملی همچون گذشت زمان و تفاوت‌های معرفتی انسان معاصر (از طریق افزایش دانایی و آگاهی حاصل از پژوهش، تجربه، فناوری و افزایش (کمی و کیفی) مهارت‌های فردی و اجتماعی افراد، گسترش دامنه‌های حضور روان‌شناسی محیطی، و ...) باعث ایجاد دیدگاه و روش‌های متفاوتی در روان‌شناسی محیطی خواهد شد. کلیدواژه پیچیدگی، مسائل خبیث و... در

علوم‌انسانی، گرچه گسترهٔ بیشتری را شامل شده‌اند، ولی ناظر به همین موضوع در روان‌شناسی محیطی نیز هستند. پس لزوم انعطاف روشی، برای دستیابی به **محتوی نظری راهگشا** در هر دوره‌ای، نیازمند داشتن چارچوبی علمی است. به‌گونه‌ای که یافته‌های اثبات شده و نقض نشده قبلی را نیز، به‌روزرسانی و مورداستفاده قرار دهد.

(۵) معماری پایدار، از ابتدای مطرح‌شدنش تا اکنون، شامل اصولی فنی و اخلاقی بوده است که گسترش آنها به حیطه روان‌شناسی محیطی، می‌تواند مفهوم پایداری مبتنی بر یافته‌های روان‌شناسانه را به ارمغان بیاورد. رشد مستقل مفاهیم معماری پایدار و محدود دانستن آنها به فازهای طراحی، باعث نادیده‌گرفتن دستاوردهای روان‌شناسی محیطی، و تکرار تاریخ در کمبودهای معماری مدرن خواهد شد. این‌گونه به نظر می‌رسد که کمتر نظریه‌پردازی به **ترکیب ساختاری** (نه کاربردی) این دو حوزه پرداخته است.

(۶) بسیاری از مطالعات روان‌شناسی محیطی، خصوصاً در مبانی شناسی، به‌صورت فزاینده‌ای، به لبه‌های ادراک و دانش ما از حیاط پیرامونی (منعکس در مبانی نظری) افزوده است. ولی در نبود چارچوبی مشخص برای بهره‌گیری از این دستاوردها، رابطهٔ علمی موجود (در یک چرخه رفت و برگشتی اطلاعات بین معماری و روان‌شناسی محیطی)، حاکی از ادغام و بهره‌گیری موضوعی، جزئی و موردی است، نه یک ارتباط روشمند علمی که ضمن تولید علم مستقل و هم‌زمان، قابل‌اتکا (پایا، روا و تعمیم‌پذیر)، به هم‌افزایی کلی نیز برسد. پیشنهاد می‌گردد، مقالات بنیادین، در مسیر پژوهشی و نتیجه‌گیری خود، توجه بیشتری به تعیین **ارتباط و جایگاه نتایج با معماری** داشته باشند، تا این مسیر که فعلاً یک‌طرفه و متمایل به سمت معماری است، به حالت دوطرفه تبدیل گردد و باعث بازخوردهایی برای روان‌شناسان محیطی نیز گردد. در این زمینه، علوم مختلف اگر بخواهند با معماری از مدخل روان‌شناسی محیطی، ارتباط برقرار کنند، یا بستر مشترک خواهند داشت (مسائل مشترک) یا فرایندهای مداخله و حل مسئله مشابه (روش مشترک) که شیوه این ارتباط به این صورت خواهد بود:

نمودار ۸- شیوه های تعامل پیشنهادی برای رشته های مختلف با روان‌شناسی محیطی (منبع: فرهنگدوست، ۱۳۹۸، ص ۳۱)

(۷) اگر نیازهای خاصی باعث پیدایش روان‌شناسی محیطی بوده است، ولی اکنون نیازمند توجه به جنبه‌های پراکنده و غیرمتمرکز که به‌صورت غیرمستقیم در راستای اهداف روان‌شناسی محیطی قرار می‌گیرد، نیز هستیم. یعنی صرفاً افزایش دانایی طراح و تمرکز بر مقوله طراحی کافی نیست. بلکه احتمالاً **فراگیر شدن** استفاده از یافته‌های متقن در روان و جامعه‌شناسی، لازمه مفید و مؤثر واقع‌شدن روان‌شناسی محیطی در معماری است. زیرا نقش توان و قابلیت‌های مخاطب معماری، گرچه ادراک عمومی از هنر تلقی می‌شود ولی در کنار هنرآفرینی‌های معمار، ضروری به نظر می‌رسد. احتمالاً این روند **فرهنگ‌سازی**، باعث پیدایش الگوهای طراحی و ابنیه جدیدی، خواهد شد.

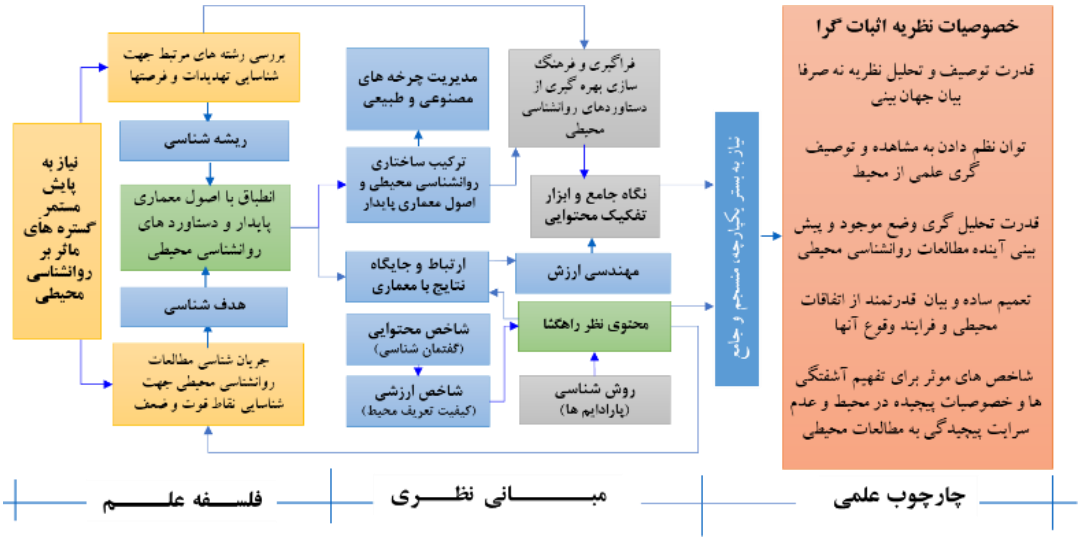
۷- نتیجه‌گیری

میان‌رشته‌ای روان‌شناسی محیطی، از ابتدای شکل‌گیری آن، در نبود چارچوب مشخص علمی، دچار آمیختگی و عدم تفکیک محتوایی بوده است. به‌گونه‌ای که حتی در تعیین هدف، روش، و موضوع دارای تعاریف، مفاهیم و روش‌های مختلفی بوده است. درنتیجه، شاهد کاهش و محدودیت بهره‌گیری از نتایج آن، به صورتی فراگیر در زمینه‌های کاربردی مختلف گشته است. همچنین برای دستیابی به اهداف کاربردی، نیاز به ارائه شاخص، شیوه و محتوایی کاربردی است که اصطلاحاً، راهگشا و مفید بودن نتایج، را حاصل می‌کند. به این معنی که تعیین شیوه ارتباط و جایگاه در فرایندهای مختلف معماری، به‌صورت مفهومی و کل‌نگر خواهد بود، و از تکثر روش‌های بهره‌گیری به‌صورت موردی که باعث آشفتگی در ارزش و توان شناسی روش‌های موردی شده است، جلوگیری خواهد گردید.

می‌توان در بررسی منابع کتابخانه‌ای پیرامون مفاهیم فوق، به مواردی رسید که به‌صورت پراکنده، به زمینه‌های کاربرد، منابع مسئله (ریشه‌ها)، اهداف (نیازها و ظرفیت‌ها)، و روش‌های بهره‌گیری از مطالعات روان‌شناسی محیطی پرداخته‌اند. حال‌آنکه ارتباط

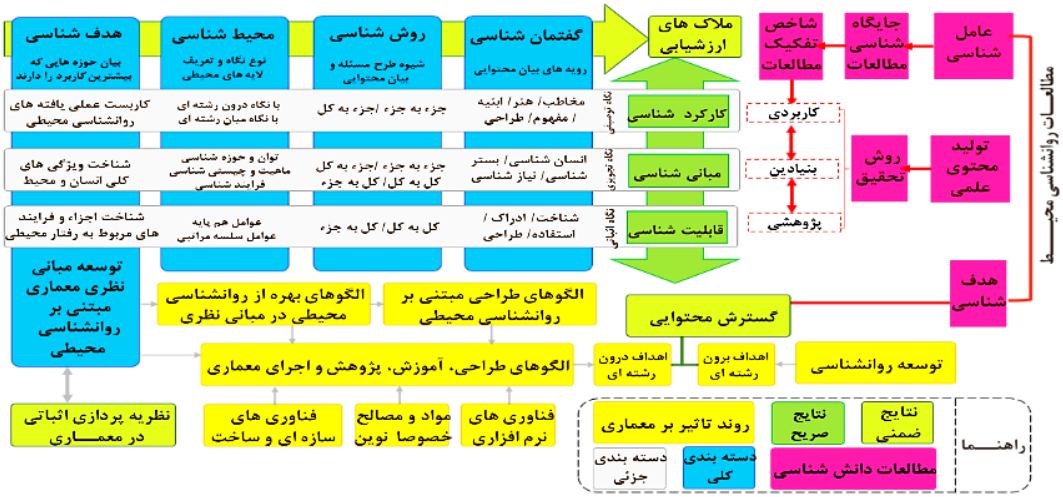
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

این موارد با یکدیگر، و سیر شکل‌گیری آنها به صورتی سیستماتیک (که به معنی ساختاریافتگی علمی است)، بیان نگردیده است. اگرچه برخی منابع به چنین بستری به‌عنوان موضوعات لازم برای بحث به قالب «نظریه‌پردازی اثبات‌گرا» و لزوم آن پرداخته‌اند، ولی کمتر به سیر شکل‌گیری این موضوعات، پرداخته شده است. پژوهش حاضر با درک چنین نیازی، تلاش کرد، سیر شکل‌گیری موضوعات و روش‌های تحقیق، اهداف و زمینه‌ها را به‌گونه‌ای مرور کند که در راستای پاسخ‌دهی به مفاهیم موردنیاز در یک نظریه اثبات‌گرا باشد. آنچه در نتیجه‌گیری بیان شده، نقش مقاله موجود در ایجاد و شکل‌گیری چارچوب علمی است که از اهداف بیان شده برای پژوهش حاضر است، نه حل شدن چنین موضوع و نیاز مهمی توسط آن.



نمودار ۹- چرخه مطالعات علمی پیشنهادی برای دستیابی به چارچوب علمی در روان‌شناسی محیطی بر اساس یافته های این پژوهش (منبع: نگارندگان)

مرور به‌قصد رسیدن به الزامات نظریه‌پردازی اثبات‌گرا، در بین انبوه مطالعات منتشر شده در طی ۸۰ سال گذشته انجام‌گرفته است. ملاک کارا بودن دسته‌بندی از دید نویسندگان، این‌گونه بوده است: ۱- بر خواسته بودن از زمینه موجود ۲- در راستای رفع نقص‌های مرور شده در پیشینه باشد ۳- به نیازهای مطالعاتی نظریه‌پردازی اثبات‌گرا، درباره شناخت وضع موجود پاسخ بدهد. بدین روی، نقش تحقیقاتی که بتواند جایگاه منطقی و علمی این نظریات و پژوهش‌ها را اولاً به‌صورت مستقل، دوماً در ارتباط با یکدیگر، شناسایی کند، بسیار مهم خواهد بود. چنین امری، ضمن جلوگیری از تحقیقات موازی، نتایج یکسان، هم‌پوشانی حوزه‌های پژوهشی، مغالطه‌های مفهومی و...، باعث «ساختاریافتگی» علمی در میان‌رشته‌ای روان‌شناسی محیطی خواهد شد که این ساختاریافتگی، لازمه‌ای برای آینده‌پژوهی و نظریه‌پردازی اثبات‌گرا نیز می‌باشد.



نمودار ۱۰- فرایند شناسی مطالعات روان‌شناسی محیطی در معماری (منبع: نگارندگان)

در پژوهش مرور ساختار یافتهٔ حاضر، انتخاب منابع بدون توجه به تاریخشان بوده است، و بر اساس تأثیر آنها در سیر تحول محتوایی است نه صرفاً سال انتشار. در این پژوهش ابتدا مراحل شکل‌گیری و منابع اولیه، سپس سیر تحول آن در سایر منابع، و آخرین گفتهٔ ساختاری در آن زمینه بررسی شد. هرگاه منابع جدید رویکرد یا نگاه جدیدی به مبانی نظری و بنیادهای علمی در یک‌رشته داشته، در پژوهش حاضر به آنها استناد شد. در این نوع مرور هدفمند، صرفاً شاخص‌های هر دسته‌بندی را ارائه و به تفکرات تأثیرگذار فارغ از سال انتشار آنها پرداخته شد، تا مخاطب در شناخت جایگاه منابع جدید به شیوه مقایسهٔ محتوایی، اقدام کند. در (نمودار ۱۰) ضمن جمع بندی یافته ها، روند تأثیر بر معماری به‌صورت فرایندی پیشنهادی ارائه شده است. این نمودار، حاصل یافته های گزارش شده در پژوهش است.

منابع

۱. ال هربرت، پتری. ۱۳۸۹، آبراهام مازلو و خودشکوفایی، ترجمه: مطهری طشی، جمشید، پایگاه اینترنتی حوزه، تاریخ دسترسی (۱۳۹۰/۰۴/۲۰).
۲. احدی، پریسا.۱۳۹۱، روان‌شناسی محیط. دانشگاه آزاد اسلامی، واحد هیدج.
۳. اژدری، علیرضا؛ و بهرامی پناه، امیر.۱۳۸۷، به‌سوی رهیافت مشترک در آموزش طراحی، امکان‌سنجی به‌کارگیری نظریه بسایند (افردنس) در شیوه آموزش معماری و طراحی صنعتی. ویراستار: امیر سعید محمودی. در مجموعه مقالات سومین همایش آموزش معماری. (صص ۴۸-۵۵). دانشگاه تهران: تهران.
۴. امامقلی، عقیل و همکاران. ۱۳۹۳، روان‌شناسی محیطی عرصه مشترک معماری و علوم رفتاری. مجله فصلنامه علوم رفتاری، صص ۲۳-۴۰.
۵. امامی، سید جواد.۱۳۸۲، طراحی معماری به‌مثابه یک الگوی رفتاری. ویراستار: امیر سعید محمودی، در مجموعه مقالات دومین همایش آموزش معماری، ۲۷-۲۶ آذر. صص ۴۴-۳۹، تهران: نگاه امروز و دانشکده هنرهای زیبا.
۶. آلتمن، ایروین.۱۳۸۲، محیط و رفتار اجتماعی، مترجم: علی نمازیان، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
۷. بخارایی، صالحه؛ خلیلی، محمود. ۱۳۹۵، تجربه بافت: رمزگشایی معنا در منظر بافت سنتی، هفت شهر، (۵۵-۵۶): ۹۰-۱۰۲.
۸. پاکزاد، جهانشاه.۱۳۸۵، مبانی نظری و فرایند طراحی شهری، تهران، انتشارات شهیدی.
۹. پالاسما، یوهانی. ۱۳۸۸، چشمان پوست، معماری و ادراکات حسی. مترجم: رامین قد، تهران، انتشارات گنج هنر و پرهام نقش.
۱۰. جغتایی، قاسم.۱۳۹۴، نقش معماری و فضاهای شهری در شکل‌دهی مناسب به جایگاه افراد کم‌توان حرکتی در راستای تحقق پایداری اجتماعی. همایش ملی معماری و شهرسازی بومی ایران، یزد.
۱۱. جلیلی، محمد. ۱۳۸۹، مروری تحلیلی بر مفهوم محیط در ادبیات روان‌شناسی محیط (ماهیت محیط). منظر، (۱۲): ۲۸-۳۱.
۱۲. جوان فروزنده، علی و مطلبی، قاسم.۱۳۹۰، مفهوم حس تعلق به مکان و عوامل تشکیل‌دهنده آن، فصلنامه علمی‌پژوهشی هویت شهر، (۸):۲۷-۳۷.
۱۳. دانشگر مقدم، گلرخ؛ و اسلامپور، مرمر.۱۳۹۱، تحلیل نظریه قابلیت محیط از دیدگاه گیبسون و بازخورد آن در مطالعات انسان و محیط انسان‌ساخت. معماری و شهرسازی آرمانشهر، ۵(۹):۷۳-۸۶.
۱۴. راپاپورت، اموس.۱۳۸۴، معنی محیط ساخته شده: رویکردی در ارتباط غیرکلامی. ترجمه: فرح حبیب، انتشارات پردازش و برنامه‌ریزی شهری، تهران.
۱۵. رازجویان، محمود.۱۳۷۵، نگاهی بـه ائتلاف معماری و علوم رفتاری در نیم‌قرن گذشته، نشریه صفه، (۲۳).
۱۶. رضایی، حسین، کرامتی، غزال و دهباشی شریف، مزین و نصیرسلامی، محمدرضا. ۱۳۹۷، تبیین الگووارهای فرآیند روان‌شناختی حصول معنای محیطی و تحقق حس مکان با تمرکز بر نقش واسط ادراک. باغ نظر، ۱۵(۶۵): ۴۹-۶۶.
۱۷. رضایی، سولماز؛ رفیعیان، مجتبی و عباس ارغان. ۱۳۹۵، ارزیابی تأثیرپذیری حس تعلق شهروندی از حس مکان با تاکید بر مؤلفه معنایی آن؛ نمونه موردی: شهر جدید پردیس. فصلنامه علمی‌پژوهشی مدیریت شهری، (۴۴):۴۱-۶۴.
۱۸. رهبر، شبنم؛ هدفی، فرزانه. ۱۳۹۶، مقایسه تطبیقی فضاهای اداری دو مجتمع تجاری مجموعه ستاره‌باران و لاله پارک تبریز با تاکید بر مفهوم حس مکان. مجله علمی رویکردهای پژوهشی در مهندسی عمران و معماری، (۶):۸۱-۹۶.
۱۹. زراعت دوست، مهتاب. ۱۳۷۹، طراحی یک مرکز محله باتوجه‌به تأثیر معماری بر رفتار. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید بهشتی، تهران.
۲۰. سرمد، زهره، هرندی بازرگان، عباس و حجازی، الهه. ۱۳۹۱، روش‌های تحقیق در علوم رفتاری. چاپ سیزدهم، تهران: آگاه.

۲۱. سلطانی، مهرداد، منصوری، سید امیر و فرزین، احمدعلی. ۱۳۹۱، تطبیق نقش الگو و مفاهیم مبتنی بر تجربه در فضای معماری. باغ نظر، (۲۱): ۳-۱۴.
۲۲. شاملو، سعید. ۱۳۸۸، مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت، انتشارات رشد، چاپ نهم، تهران.
۲۳. شاملو، سعید.۱۳۸۸، مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت، انتشارات رشد، چاپ نهم، تهران.
۲۴. صدریان، زهرا؛ حسینی، سید باقر؛ و نوروزیان ملکی، سعید. ۱۳۹۳، ارتقاء حس تعلق به مکان از طریق نوسازی بافت فرسوده باتوجه‌به فضای واسط (نمونه موردی: محله باغ شاطر تهران). نشریه علمی – پژوهشی انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران، (۷):۳۵-۴۴.
۲۵. فروتن، منوچهر؛ صنعتگر کاخکی، مریم؛ و رضایی، محمدکاظم. ۱۳۹۲، روش ارزیابی سرزندگی محیطی در مجتمع‌های تجاری و مراکز خرید. پژوهش‌های شهری هفت حصار، (۶).
۲۶. فرهنگدوست، هادی. ۱۳۹۸، ارائه الگوی طراحی فرایندی در معماری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بین‌المللی امام رضا ع، دانشگاه امام رضا ع، دانشکده هنر و معماری اسلامی، مشهد.
۲۷. قشقایی، رضا؛ موحد، خسرو، و محمدزاده، حجت ا... .۱۳۹۵، ارزیابی حس تعلق به مکان با تاکید بر عوامل کالبدی و محیطی در سواحل شهری (مطالعه موردی: ساحل بوشهر). پژوهش‌های جغرافیای برنامه‌ریزی شهری، ۴(۲):۲۶۱-۲۸۲.
۲۸. قنبران، عبدالحمید؛ صالحی، بهروز؛ و فردوسیان، سیما؛ و فتح الهی، سجاد. ۱۳۹۷، شناسایی عوامل مؤثر بر حس تعلق به مکان در فضاهای دانشگاهی شهر تهران. فصلنامه علمی‌پژوهشی آموزش عالی ایران، (۲): ۴۷-۶۴
۲۹. الکساندر، کریستوفر.۱۳۸۶، معماری و راز جاودانگی، راه بی‌زمان ساختن. مترجم: مهرداد قیومی بید هندی، ویرایش دوم، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی (نشر اصلی ۱۹۷۹).
۳۰. گروتر، یورک گروت. ۱۳۹۰، زیبایی‌شناسی در معماری. مترجم: جهانشاه پاکزاد، و عبدالرضا همایون، چاپ هفتم، تهران، دانشگاه شهید بهشتی، مرکز چاپ و انتشارات.
۳۱. گلکار، کوروش. ۱۳۷۹، مؤلفه‌های سازنده کیفیت طراحی شهری. مجله علمی‌پژوهشی صفه، (۳۲):۳۸-۶۵
۳۲. لنگ، جان. ۱۳۸۶ و ۱۳۸۱، آفرینش نظریه معماری، نقش علوم رفتاری در طراحی محیط. مترجم: علیرضا عینی فر، تهران: دانشگاه تهران، (نشر اصلی ۱۹۸۷).
۳۳. علیزاده، امین؛ ستاری ساربانقلی، حسن؛ و قربگلو، مینو. ۱۳۹۶، چهارچوب نظری سنجش معیارهای رضایتمندی سکونتی با رهیافت روان‌شناسی دین از دیدگاه شناخت‌شناسی. فصلنامه مدیریت شهری، (۴۹): ۳۰۹-۳۲۸.
۳۴. مرتضوی، شهرناز.۱۳۸۰، روان‌شناسی محیط. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۳۵. مصباح یزدی، محمدتقی. ۱۳۸۸، معارف قرآن. مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی، چاپ دوم، قم.
۳۶. مطلبی، قاسم. ۱۳۸۵، بازشناسی نسبت فرم با عملکرد در معماری. نشریه هنرهای زیبا، (۲۵): ۵۵-۶۴
۳۷. مطلبی، قاسم.۱۳۹۰، درس گفتار کارگاه تخصصی معماری و علوم رفتاری. (متن انتشـــار نیافته) در چهارمین همایش آموزش معماری. دانشکده معماری. پردیس هنرهای زیبا. تهران: دانشگاه تهران.
۳۸. مطلبی، قاسم.۱۳۹۴، کاربرد علوم رفتاری در طراحی و نقد فضا. جزوه کلاسی دوره دکتری تخصصی، تهران: گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجائی.
۳۹. مطلبی، قاسم. ۱۳۸۰، روان‌شناسی محیطی: دانشی نو در خدمت معماری و طراحی شهری. فصلنامه هنرهای زیبا، شماره ۱۰.
۴۰. مک، اندرو، و تی، فرانسیس.۱۳۷۸، روان‌شناسی محیطی. مترجم: غلامرضا محمودی، چاپ اول، زرباف اصل، تهران.
۴۱. نصیرسلامی، محمدرضا و سوهانگیر، سارا. ۱۳۹۲، راهکارهایی جهت ارتقا کیفیت اثر متقابل انسان و محیط بر یکدیگر با رویکرد روان‌شناسی محیط. نشریه علمی‌پژوهشی تحقیقات روان‌شناختی، (۱۹):۱۰-۳۱.
۴۲. نقدبیشی، رضا، برق جلوه، شهیندخت و اسلامی، سید غلامرضا، و کامل نیا، حامد. ۱۳۹۵، الگوی آموزش معماری بر اساس نظریهٔ قابلیت‌های محیطی گیبسون. هویت شهر، ۱۰ (۲۶):۷۵-۸۴.
۴۳. نقره‌کار، عبدالحمید، مظفر، فرهنگ و تقدیر، سمانه. ۱۳۹۳، بررسی قابلیت‌های فضای معماری برای ایجاد بستر پاسخ‌گویی به نیازهای انسان از منظر اسلام. فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی، (۱۵): ۲۱-۳۴.
۴۴. نقی‌زاده، محمد و امین‌زاده، بهناز. ۱۳۸۵، مدخلی برای تبیین معنای معماری. دوفصلنامه مدرس هنر، دوره ۱، (۱): ۸۱-۹۵.
۴۵. نمازیان، علی و قارونی، فاطمه. ۱۳۹۲، حلقه گم شده روان‌شناسی محیط در آموزش معماری. نشریه انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران، (۵): ۱۲۱-۱۳۱.
۴۶. نوربرگ شولتس، کریستیان.۱۳۸۸، روح مکان: به‌سوی پدیدارشناسی معماری، مترجم: محمدرضا شیرازی، تهران، رخدادنو.

۴۷. نوری مطلق، علی.۱۳۸۹، نقش راست مغزی – چپ مغزی در پدیداری و پایداری فرهنگ‌ها و تمدن‌ها، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، (۲):۱۲۳-۱۴۶.
۴۸. وینترز، ادوارد. ۱۳۸۸، مبانی فلسفی و روان‌شناختی ادراک فضا. مترجم: آرش ارباب جلفایی، چاپ سوم، تهران، انتشارات خاک.
49. Alexander, C., Ishikawa, S., Silverstein, M., Jacobson, M., Fiksdahl-King, I., & Angel, S. (1977), A pattern language: towns, buildings, construction. New York: Oxford University.
50. Berlyne, D. E. (1960), Conflict, arousal, and curiosity. New York: McGraw-Hill.
51. Berlyne, D. E. (1967), Arousal and reinforcement. In Nebraska symposium on motivation. University of Nebraska Press.
52. Berlyne, D. E. (1971), Aesthetics and psychobiology (Vol. 336). New York: Appleton-Century-Crofts.
53. Berlyne, D. E. (1972), Uniformity in variety: Extension to three-element visual patterns and non-verbal measures. Canadian Journal of Psychology/Revue canadienne de psychologie, 26(3): 277.
54. Berlyne, D. E. (1978), Curiosity and learning. Motivation and Emotion, 2(2): 97-175.
55. Caivano, J.L: Juanl. Nieves: Javier Hernandez, Andres. (2005), The Research on environmental color desighn: Brief history, current developments, and possible future. AIC Colour 05 – 10 the congress of the International Color Association, 8 – 13 may 2005, Granada, spain: Granada.
56. Canter, D. (1986), Putting situations in their place foundations for a bridge between social and environmetal psychology. In Social behavior in context. A – Furnham (Eds.). London: Allyn & Bacon.
57. Canter, D. and Craik, K. (1981), Environmental Psychology. Journal of Environmental Psychology 1,1-11.
58. Ching, F.D.K. (1979), Architecture: form, space and order. New York: Van Nostrand Reinhold.
59. Comstock, N., Dickinson, L., Marshall, J., Soobader, M.-J., Turbin, M., Buchenau, M., & Litt, J. (2010), Neighborhood Attachment and its Correlates: ExploringNeighborhood Conditions, Collective Efficacy and Gardening. Journal of Environmental Psychology, 1-8.
60. Csikszentmihalyi, M. (1996), Creativity: flow and the psychology of discovery and invention. New York: Harper Collins.
61. Ericson, Eric H. (1950), Chidhood and Society, Norton, New York.
62. Franck, K. A. (1984), Exorcising the ghost of physical determinism. Environment and Behavior, (16): 411-435.
63. Fromm, Erich. (1932) a, Über Methode und Aufgaben einer analytischen Sozialpsychologie. Zeitschrift für Sozialforschung, Bd. 1, S. 28–54.
64. Fromm, Erich. (1932) b, Die psychoanalytische Charakterologie und ihre Bedeutung für die Sozialpsychologie. Zeitschrift für Sozialforschung, Bd. 1, S. 253–277.
65. Fromm, Erich. (1950), The Sane Society, Reinhart, New York.
66. Gans, H. J. (1968), The effect of a community on its residents. In People and plans. H. J. Gans (Eds.). New York: Basic Books.
67. Gehl, J. (2010), Cities for people. Island press.
68. Gibson, J. J. (1977), The theory of affordances. In Perceiving, acting, and knowing. R. Shaw & J. Bransford (Eds.). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
69. Gibson, J. J. (1979), The Ecological Approach to Visual Perception, Boston, Houghton Mifflin.
70. Gibson, J. J. (1982), Notes on affordances in E.Reed and R. Jones. (Eds.) , Reasons for realism: selected essays of James J. Gibson. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, (pp. 401 – 418)
71. Gibson, J. J. (1986), The Ecological A roach to Visual Perception. New York: Psychology Press, Taylor & Francis.
72. Gifford, R. (2014), Environmental psychology matters. Annual Review of Psychology, (65): 541-579.
73. Good, J. M.M. (2007). The Affordance for Social Psychology of the Ecological A roach to Social Knowing.Theory and Psychology, 17, (2):265-295.
74. Gosling, S.D, Gifford, R, & Mccuan, L. (2014), *Environmental perception and interior design.* The Body, Behavior, and Space, (242): 278-290.
75. Gustafson, P. (2001), Meaning of place: every day experience and theorethical conceptualization. Journal of Environmental Psychology, (21): 5-16.

76. Gustafson, P., & Hertting, N. (2016), Understanding participatory governance: an analysis of participants' motives for participation. American Review of Public Administration: 1-17.
77. Hertzberger, H. (1991). Lessons for Students in Architecture. Rotterdam: 010.
78. Hidalgo, C., Hernandez, B. (2001). Place attachment: conceptual and empirical questions. Journal of Environmental Psychology, (21): 273-281.
79. Holahan, C.J. (1982), Environmental Psychology. New York: Random House.
80. Ittelson, W. H., Prochansky, H. M., Rivlin, G., & Winkel, G. H. (1974), An introduction to environmental psychology. New York: Holt, Rinehart and Winston.
81. Jakle J.A., Brunn S., Roseman C.C. (1976), Human Spatial Behavior. A Social Geography. Duxbury Press, California, United States.
82. Jaskiewicz, M. (2015), Place attachment, place identity and aesthetic appraisal of urban landscape. Polish Psychological Bulletin, 46(4): 573-578.
83. Lang, J. (1980), The built environment and social behavior: architectural determinism re-examined. Via, (4): 146-153.
84. Leighton, Alexander H. (1959), My name is Legion: Foundations for a theory of Man in Relation to Culture. basic books, New York.
85. Lewicka, M. (2011), On the varieties of people's relationships with Places: hummon's typology revisited. Environment and Behavior, 43(5): 676-709.
86. Maier, J., Fadel R. A., & Georges, M. (2009 b). Affordance Based Design Methods for Innovation Design, Redesign and Reverse Engineering. Research in Engineering Design. (20): 225-239.
87. Maier, J., Fadel R. A., Georges, M. & Battisto, D. (2009). An Affordance–Based a roach to Architectural Theory, Design and Practice. Design Studies. (30): 393-414.
88. Maier, J., Fadel, R. A., & Georges, M. (2009 a), Affordance Based design: a Relational theory of Design. Research in Engineering Design. 20. 13-27.
89. Manzo, L. C., & Perkins, D. D. (2006), Finding common ground: the importance of place attachment to community participation and planning. Journal of Planning Literature, 20, (4): 335-350.
90. Maslow, A. H. (1943), Theory of Human Motivation. Psychological Review, (50):70-396.
91. Maslow, A. H. (1954), Motivation and Personality. Harper& Row, New York.
92. Maslow, A. H. (1970), Motivation and personality. New York: Harper & Row.
93. Moor, A. J. and et.al. (1985), The behavioral ecology of Libellula luctosa, Journal of thology, (75): 246-254.
94. Moore, G. T., Marans, R. W. (1997). Advances in Environmental Behavior and Design. New York: Plenum Press.
95. Morgan, P. (2010), Towards a developmental theory of place attachment. Journal of Environmental Psychology, (30): 11-22.
96. Motalebi, G. (1998), A theory of Meaning in Architecture and Urban Design: An Ecological Approach. Unpublished PhD dissertation, Faculty of the Built Environment, The University of New South Wales, Sydney.
97. Najafi, M., Kamal M. S, M. (2012), The concept of place attachment in environmental psychology. Sustainable Architecture, (45): 7635-7641.
98. Norman, D. A. (1988), The Design of Everyday Things. New York: Currency Doubleday.
99. Norman, D. A. (1999), Affordance, Conventions and Design. Interactions, 5 (3), 38-42.
100. Norman, D. A. (1999), Affordance, Conventions and Design. Interactions, 5 (3), 38-42.
101. Pallasmaa, J. (2005), The eyes of the skin: architecture and the senses. Chichester UK: Wiley Academy.
102. Pols, Auke J. K. (2012), Characterizing affordance: The descriptions-of-affordance-model. Design Studies, (33): 113-125.
103. Porteous, J.D. (1977), Environment and Behavior: planning and everyday urban life. Reading, MA: Addison-Wesley.
104. PressBerlyne, D. E. (1958), The influence of complexity and novelty in visual figures on orienting responses. Journal of experimental psychology, (55)3: 289.
105. Pretty, G.H., Chipuer, H.M., Bramston, P. (2003), Sense of Place Amongst Adolescents and Adults in two Rural Australian Towns: The Discriminating Features of Place Attachment, Sense of Community and Place Dependence in Relation to Place Identity. Journal of Environmental Psychology, (23): 273-287.
106. Rapoport, A., & Hawkes, R. (1970), The perception of urban complexity. Journal of the American Institute of Planners, 36(2):106-111.

107. Rapoport, A., Kantor, R. E. (1967), Complexity and ambiguity in environmental design. Journal of the American Institute of Planners, 33(4): 210-221.
108. Razaviyan, M., Shamspooya, M., Molatabarallahi, A. (2014), The Quality of the Physical Environment and Sense of Place; Case Study: Students of Shahid Beheshti University of Tehran. Geography and Urban Experiment, Regional. 10.
109. Relph, E. (1976). Place and Placelessness. London: Pion
110. Russ, S. W. (1993), Affect and creativity: the role of affect and play in the creative process. NJ: Lawrence Erlbaum.
111. Russell, J.A. and Ward, L.A. (1982) Environmental Psychology, Annual Review of Psychology (33): 651-658.
112. Scannell, L., Gifford, R. (2010), Defining place attachment: a tripartite organizing framework. Journal of Environmental Psychology, (30): 1–10.
113. Scannell, L., Gifford, R. (2017), The experienced psychological benefits of place attachment. Journal of Environmental Psychology, 256-269.
114. Smets, Greta J.F. (1989). Perceptual Meaning. Design Issues, 5 (2), 86-99.
115. Steadman, P. (2004), Guest editorial. Environment and Planning B: Planning and Design, 31: 483 – 486.
116. Still, J. D., Dark, V. J. (2013). Cognitively Describing and Designing Affordance. Design Studies, 34, 285-301.
117. Stiny, G. (1985), Computing with form and meaning in architecture. Journal of Architectural Education, 39 (1): 7-19.
118. Stiny, G. (2006), Shape: talking, seeing, and doing. London: MIT Press.
119. Stiny, G., & Gips, J. (1972), Shape grammars and the generative specification of painting and sculpture. In Information processing.
120. Trentelman, C. (2009), Place Attachment and Community Attachment: A Primer Grounded in theLived Experience of a Community. Sociologist Society and Natural Resources, (22): 191-210.
121. Tuan, Y. F. (1974), Topophilia. Englewood Cliffs: Prentiss Hall.
122. Vaske, J., Kobrin, K. (2001), Place attachment and environmentally responsible behavior. The Journal of Environmental Education, 32(4): 16-21.
123. Windsong, E. (2010), There is no Place Like Home: Complexities in Exploring Home and Place Attachment. The Social Science Journal, (47):205-214.
124. Withagen, R., J.de Poel, H., Araujo, D. & Pepping, G-J. (2012), Affordance Can Invite Behavior: Reconsidering the Relationship between Affordance and Agency. New Ideas in Psychology, (30)250-258.
125. Wohlwill, J. F. (1976). Environmental aesthetics: The environment as a source of affect. In Altman & J. F. Wohlwill (Eds.) Human behavior and environment: Advances in theory and research, (1): 37-86, New York: Plenum.
126. Xenakis, I., & Arnellos, A. (2013). the Relation between Interaction Aesthetics and Affordances. Design Studies. (34): 57-73.
127. Zhang, J., & Patel, V. L. (2006). Distributed Cognition, Representation and Affordance. Cognition & Pragmatics, (14): 333-341.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

تحلیل مصداقیِ شرایط حمایت از آثار ادبی و هنری در نظام حقوق مالکیت فکری

پریا کرم زاده[۱]*، رضا نیکخواه سرنقی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸
کد مقاله: ۵۷۸۶۴

چکـیده

آثار هنری یکی از مهم‌ترین موضوعاتی است که موردحمایت حقوق مالکیت فکری است. در بیان مفهوم آثار هنری در قوانین مالکیت فکری، به‌طورکلی در قانون مالکیت ادبی و هنری یا کپی‌رایت کشورها ذکرشده است. این آثار همچنین نمونه‌های مختلفی دارند ازجمله هنرهای تجسمی و هنرهای هفتگانه که خود شامل دو زیرمجموعه هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی است. با توجه به اینکه موضوع مالکیت فکری امری اعتباری، ناملموس و غیرمادی است، لازم است در قالب پژوهشی توصیفی – تحلیلی، مفاهیم و نحوه حمایت از آن در سیستم‌های حقوق مالکیت فکری و به دلیل ظهور و وارداتی بودن حقوق مالکیت فکری به‌روشنی توضیح داده شود در کشور ما پیشینه فقهی و حقوق در این زمینه وجود ندارد. با توجه موضوع این امر نیازمند تبیین مسائلی از قبیل تفکیک آثار ادبی از آثار هنری، همچنین بررسی وجود دسته‌بندی در میان آثار هنری در قوانین موردنظر هست. افتراق، تشتت و عدم تعارض دقیق و منطقی در قوانین موردبررسی، عدم‌حمایت از برخی از آثار هنری در سیستم فعلی مالکیت فکری و لزوم ایجاد سیستم‌های حمایتی ویژه تحت نظام‌های حمایتی در حقوق مالکیت فکری در زمره مواردی است که در نظر گرفته‌شده‌اند.

واژگـان کلـیدی: حقوق مالکیت فکری، آثار هنری، هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، حمایت آثار هنری

۱- کارشناسی ارشد حقوق خصوصی (نویسنده مسئول) *pariya.karamzadeh@gmail.com*
۲- استادیار دانشگاه ارومیه

۱- مقدمه

امروزه تقریباً در همه کشورهای جهان مقررات قانونی برای حمایت از مالکیت فکری وجود دارد و کشورها به دنبال ایجاد مقرراتی برای تعیین جایگاه این رشته از قانون در مجموعه مقررات خود هستند. در بعضی از کشورها این حقوق بر اساس تحولات تاریخی تا به امروز رشد کرده و وجود قوانین مربوط به این حوزه با تجارب تاریخی، مباحث فلسفی و مطالعات علمی همراه است. اما در برخی دیگر، پذیرش وجود این قوانین تنها به دلیل ملاحظات اقتصادی و سیاسی است. زیرا اکنون پذیرش توافق در مورد جنبه‌های مربوط به مالکیت فکری «موسوم به تریپس[1]»، شرط پذیرش کشورها در سازمان تجارت جهانی است. آثار هنری یکی از مقوله‌های عمده آفرینش‌های فکری است که در سیستم‌های حقوقی مالکیت فکری تحت حمایت واقع می‌شود. آثار هنری دامنه بسیار گوناگونی دارند و نمونه‌های متنوعی را شامل می‌شوند که در نگاه اول کاملاً واضح و بدون ابهام به نظر می‌رسند. درحالی‌که تنوع آثار هنری و ابهام در مفهوم و مثال‌ها و از طرف دیگر، شرایط و قوانین مختلف مربوط به دسته‌های مختلف آثار هنری، ازجمله آثار هنری کاربردی یا عکاسی، مانند تفاوت در زمان حمایت، مالکیت برخی از آن‌ها آثار و مانند آن. در عمل به ابهامات بسیاری منجر شده است.

بنابراین، این موضوع به‌عنوان یک مسئله حقوقی نیاز به شفافیت و عدم ابهام دارد. باید موردبررسی دقیق‌تری قرار گیرد تا حمایت قانونی از هنرمندان و آثار ناب آن‌ها با صراحت و ابهام کمتری انجام شود. و موقعیت برای ایجاد انگیزه در تولید آثار هنری متنوع‌تر و خلاقانه‌تری باید فراهم شود. از طرف دیگر، حقوق مالکیت فکری یکی از مهم‌ترین و جوان‌ترین شاخه‌های قانون است که نقش بسزایی در محافظت از آثار هنری در برابر تفکر بشری و منافع اقتصادی آن برای کشورها دارد و این غیرقابل‌انکار است. این امر باعث شده تا کشورها از دسته‌های مختلف آثار فکری با توجه به نیازهای خود درزمینه‌های مختلف، به‌ویژه درزمینه اقتصادی، حمایت یا پشتیبانی نکنند که همین امر، باعث اختلافات زیادی در قوانین داخلی برخی کشورها شده است که برخی از آن‌ها موردبررسی قرار می‌گیرد.

با توجه به مطالب فوق، هدف اصلی این تحقیق پاسخ به این سؤال است: چگونه می‌توان از آثار ادبی یا علمی و مقررات قانونی مربوط به آثار هنری مختلف را در کشورهای مختلف تفکیک کرد. سیستم حقوق مالکیت طبق قوانین و مقررات بین‌المللی، قانون داخلی کشورها ازجمله ایران چیست؟ با توجه به ابهامات جدی در مفهوم هنر و آثار هنری، رویکرد سیستم‌های حقوقی برای محافظت از مالکیت فکری نسبت به آثار هنری چگونه است و چگونه آن‌ها را دسته‌بندی و حمایت می‌کنند؟ برخلاف نظر اولیه، به نظر می‌رسد تعریف یک اثر هنری به دلیل دشواری در تعریف هنر با مشکلات خاصی مواجه است و نمی‌توان انتظار تعریف جامع و پذیرفته‌شده‌ای از یک اثر هنری را داشت. البته این به معنای عدم توافق در مورد عناصر مشترک سازنده یک اثر هنری نیست. این عناصر مشترک می‌توانند حس زیبایی‌شناختی و درک جامعه هدف از کار هنری را تحریک کنند. تعریف و شناخت نمونه‌هایی از آثار هنری در تعیین نوع مناسب حفاظت و شرایط و اثرات آن مؤثر خواهد بود.

۲- مفاهیم

برای درک موقعیت و شرایط حمایت از آثار ادبی و هنری در سیستم حقوق مالکیت فکری، ابتدا لازم است که به مفاهیم و سپس به‌طورکلی، دسته‌های موجود آثار هنری پرداخته شود، و سپس به تجزیه‌وتحلیل موارد حمایت پرداخت می‌کنیم.

هنر: کلمه هنر در اصل اوستایی است و ترکیبی از دو کلمه «هور» به معنای نیک، خوب، زیبا، بسیار، کافی و رسا و "نر" به معنای مرد است که به‌طورکلی به معنای یک انسان خوب یا یک انسان پاک و خالص با فضایل و صفات انسانی است. و نظر دیگری وجود دارد که هنر، کلمه‌ای پهلوی به شکل هورن اره است به معنای انجام کاری تا حد کمال، (بلخاری، ۱۳۸۷، ۱۷)، بیان هوش خلاق انسان، به‌ویژه ازنظر بصری، مانند نقاشی یا مجسمه‌سازی (هورنبی،[2] ۵۶ ص ۱۹۹۷).

تریپس (TRIPS)[3]: توافق‌نامه مربوط به جنبه‌های مرتبط با تجارت حقوق مالکیت فکری؛ این‌یک توافق‌نامه بین‌المللی است که توسط سازمان تجارت جهانی[4] اداره می‌شود و حداقل استانداردهای بین‌المللی را برای قوانین مالکیت فکری در کشورهای عضو WTO معین می‌کند. (زرکلام، ۱۳۹۳ ص ۵۹)

کنوانسیون برن: کنوانسیون برن برای حمایت از آثار ادبی و هنری،[5] که معمولاً بانام کنوانسیون برن شناخته می‌شود، یک معاهده بین‌المللی درزمینه حق مؤلفه و کپی‌رایت است که اولین بار در سپتامبر ۱۸۸۶ (در برن، سوئیس تصویب شد.

1 Trade Aspects Related of Intellectual Property Rights (TRIPs)
2 Hornby
3 Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights
4 WTO
5 Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works

هنرهای گرافیکی: " نوعی هنر زیبا که طیف گسترده‌ای از اشکال هنری را در بر می‌گیرد. هنر گرافیک معمولاً دو بعدی است و شامل خوشنویسی، عکاسی، طراحی، نقاشی، لیتوگرافی و غیره می‌شود.[1] هنر گرافیک در فرهنگ لغت[2] به معنای: "هنرهای تجسمی مبتنی بر استفاده از خطوط نور و سایه‌ها به جای آثار سه‌بعدی با استفاده از رنگ" در فرهنگ لغت مصور هنرهای تجسمی در معنای هنرهای گرافیکی: انواع نقاشی‌ها و کنده کاری ها و نقش برجسته بر روی فلز، چوب، سنگ و موارد مشابه برای چاپ، که امروزه شامل طراحی و ترسیم پوستر و نمودارهای خطی، آرم‌های تجاری و صنعتی، تصاویر و طرح‌های روی جلد کتاب‌ها و مجلات و علائم اقتصادی و راهنما می‌باشد. (باشان، پدرو،[3] ۲۰۱۵)

طراحی گرافیک: طراحی گرافیک "هنر ترکیب تصویر و متن در تبلیغات، مجلات و کتاب‌ها" است (گیفورد[4]، ۲۰۰۲) طراحی گرافیک اصطلاحی عمومی برای آثاری است که شامل طراحی حروف، تصویرگری، عکاسی و چاپ برای ارائه اطلاعات یا دستورالعمل است. (شبیری، ۱۳۹۱ ص ۱۱)

نقاشی: [5] نقاشی بسیار قدیمی‌تر از خوشنویسی و زبان در بین انسان‌ها است و یکی از بارزترین و صریح‌ترین نمونه‌های آثار هنری و هنرهای زیبا است. این فقط برای هنر و برای جلب حس زیبایی‌شناختی به معنای هنر است. نقاشی استفاده از یک رنگدانه محلول در یک ماده رقیق کننده و چسب بر روی سطح نگهدارنده مانند کاغذ، بوم یا دیوار است. این کار توسط یک نقاش انجام می‌شود. این اصطلاح به‌ویژه هنگامی استفاده می‌شود که حرفه شخص موردنظر باشد. (عیوضی، ۱۳۸۴ ص ۷۸) نقاشی شش برابر بیشتر از استفاده از زبان نوشتاری در بین انسان‌ها است. تعریف نقاشی در فرهنگ لغت تمرین یا مهارت استفاده از رنگ است، چه روی تصویر و چه به‌عنوان تزیین. (زوارت[6]، ۲۰۰۶)

طراحی: عکس یا طرح هندسی که با مداد، خودکار یا مداد شمعی کشیده شده و از رنگ استفاده نمی‌کند. (دیکشنری انگلیسی آکسفورد) در مقایسه با نقاشی، طراحی، یک سری عملیات ایجاد مجموعه‌ای از جلوه‌ها و نمادها با استفاده از فشار یا حرکت ابزاری روی یک سطح است. (عیوضی، همان، ص ۱۵۵) به نظر می‌رسد تفاوت اصلی بین نقاشی و طرح استفاده از رنگ در نقاشی و عدم وجود آن در طراحی است.

طرح اولیه یا انگاره: نقاشی یا کشیدن تند به وضوح یا به‌طور کامل، اغلب برای کمک به ایجاد یک تصویر کامل‌تر. (جیمز مونتگومری فلگ، ۲۰۱۵)[7]تعریف دیگر[8] این ایده این است: "طراحی تند و بدون جزئیات. نمونه این موارد همان چیزی است که یک طراح لباس قبل از شروع لباس واقعی ایجاد می‌کند. اسکچ، یک طرح کاملاً ساده است که معمولاً پر از اشکال و اشتباه و خطوط اضافی است که نقاش و طراح برای ترسیم ایده‌هایی که ناگهان به ذهن خطور می‌کند از آن استفاده می‌کند. (واسیلیویچ گوگول[9]، ۱۳۹۰ ص ۲۱۶)

خطاطی: در فرهنگ لغت آکسفورد، خوشنویسی به‌عنوان "هنر ساخت دست خط تزئینی یا تایپوگرافی با قلم یا قلمو" تعریف شده است. یکی از اساتید در این زمینه در تعریف خوشنویسی می‌گوید: خوشنویسی، ترکیبی از تلاش بدنی دست برای نوشتن است و همین امر آن را جذاب و فکری و زیبا می‌کند (کشمیری، ۱۳۹۶ ص ۲۵) خوشنویسی، نقشی اساسی و مهم در فرهنگ‌های سراسر جهان دارد. (کاووسی و همکاران، ۱۳۹۲ ص ۱۵)،

تذهیب: در فرهنگهای ایرانی تعریف دقیقی از تذهیب وجود ندارد. در فرهنگ لغت، تذهیب را طلاکاری و زر گرفتن دانسته‌اند، اما این معنای کامل تذهیب نیست. در هر صورت تذهیب را می‌توان مجموعه‌ای از طرحهای بدیع و زیبا دانست که نقاشان و متدینین از آن‌ها برای زیبایی هر چه بیشتر کتابهای مذهبی، علمی، فرهنگی، تاریخی و ... و خوشنویسی‌های زیبا استفاده می‌کنند. سابقه تذهیب در هنر تزیین کتاب در ایران به دوره ساسانیان برمی گردد. اما به‌طور قطع نمی‌توان گفت که خاستگاه این هنر ایران است. (مجرد تاکستانی، ۲۰۰۷ ص ۱۹)

مجسمه‌سازی: هنر ساخت اشکال دو یا سه‌بعدی با اشکال انتزاعی، به‌ویژه با تراش سنگ یا چوب یا با ریخته گری آهن یا گچ، مجسمه‌سازی نامیده می‌شود. مجسمه یا تندیس پیکره‌ای است که اغلب ساخته می‌شود برای بزرگداشت یا نمایش وجود انسان، شیء، حیوان یا واقعه. (آیتی، همان ص ۵۸) به شخصی که مجسمه‌سازی می‌کند، مجسمه ساز می گویند که با حجم سازی متفاوت است. مجسمه‌ها را می‌توان از مواد مختلفی مانند گچ، فایبرگلاس، فلزاتی مانند طلا، نقره و برنز، انواع سنگها مانند سنگ

1 Graphic art art definition
2 Http//:www.oxforddictionaries.com
3 Bashan, pedro
4 Gifford
5 Painting
6 Zwart
7 James Montgomery
8 Http//:www.oxforddictionaries.com
9 Vasilyevich Gogol

مرمر و ... ساخت و بسته به نوع استفاده، اندازه‌های مختلفی وجود دارد: مجسمه‌های کوچک را تندیسک نیز می‌نامند. (کشمیری، ۱۳۹۶ ص ۱۷۴)

پرتره: معانی کلمه پرتره در قوانین و فرهنگهای مختلف بسیار شبیه و نزدیک به یکدیگر هستند. بنابراین، ما به دو تعریف از این کلمه بسنده می‌کنیم؛ طراحی، نقاشی، عکاسی یا حکاکی از یک شخص، به‌ویژه مواردی که فقط صورت یا سر و شانه‌ها را نشان می‌دهد. یک نقاشی، عکس یا طرحی از یک شخص (در فرهنگ لغت آکسفورد) یا در تعریفی دیگر: پرتره به معنی یک تصویر، نقاشی، پیکره، مجسمه و ... است و در شکل خاص آن، به یک مجسمه صورت، یک تصویر چهره، به عکس نیم تنه و عکس صورت اشاره دارد. قانون کپی‌رایت اندونزی نیز در بخش تعاریف ماده (۷) ۱ تعریفی ارائه می‌دهد که البته فقط به عکس پرتره محدود می‌شود: «پرتره به معنای هر عکسی است که با هر تجهیزاتی یا وسیله‌ای گرفته شده و صورت فرد را با سایر قسمت‌های بدن یا بدون آن به تصویر می‌کشد». (آیتی، همان ص ۱۶۱)

۳. پیشینه تحقیق

با توجه به پیشینه آثار هنری و همچنین مالکیت فکری در رابطه با این آثار و با توجه به بررسی در میان کتاب‌ها، مقالات و تحقیقات فارسی موجود، به تفصیل، و به‌ویژه موقعیت و شرایط حفاظت از آثار ادبی و کارهای هنری در سیستم حقوق مالکیت فکری پرداخته نشده است. با این وجود، در برخی از زیرمجموعه‌ها مانند توجه به صنایع‌دستی، فرش و فرهنگ عامیانه، مقالات و رساله‌هایی مانند ص رساله دکتر سید حسن شبیری با عنوان نقل و انتقال اموال فکری از منظر فقه و حقوق (۱۳۹۱)، رساله آقای رحمانی خلیلی یک رساله با عنوان حقوق مالکیت فکری در صنایع‌دستی (۱۳۸۱)، رساله حمید خوبکار با عنوان سیاست گذاری مالکیت فکری درزمینه دانش سنتی و فولکور (۱۳۸۲)، باقری و همکاران (۱۳۹۶) وجود دارد. در تجزیه‌وتحلیل اقتصادی، حمایت کیفری از مالکیت فکری به این نتیجه رسیده است که استفاده از ضمانت اجرایی در موارد نقض مالکیت ادبی و هنری و حق ثبت اختراع به نظر سودمند نمی‌رسد، درحالی‌که استفاده از این ضمانت اجرایی در علائم تجاری نتایج بهتری دارد. همچنین، هیچ زمینه فقهی در این زمینه وجود ندارد و در میان کتاب‌های مربوط به مالکیت فکری، چه فارسی و چه انگلیسی، که شامل بیش از پنجاه کتاب به زبان انگلیسی درزمینه مالکیت فکری است، می‌توان گفت که هیچکدام دقیق نیستند یا به‌تفصیل به کارهای هنری نپرداخته است، فقط در کتاب‌ها و مقالات مربوط به حقوق انگلستان، چند خط کوتاه به آثار هنری اختصاص‌یافته است. همچنین، در بیان و تشریح نمونه‌های آثار هنری و چگونگی حمایت از حقوق مالکیت فکری و شرایط آن، مقررات خاصی وجود ندارد. و باید اشاره به این نکته کرد که حقوق مربوط به این دسته از آثار اغلب از قانون کشورهایی مانند فرانسه گرفته‌شده است که این امر به دلیل تازگی و واردات مسائل مربوط به مالکیت فکری است. درواقع، قوانین موجود در ایران درزمینه مالکیت فکری ترجمه حقوق مالکیت فکری فرانسه با کمی تغییر است. همان‌طور که در بررسی پیشینه مشخص شد، در کتاب‌ها و مقالات بررسی‌شده، هیچ‌یک از آن‌ها به‌طور خاص نمونه‌های آثار هنری محافظت‌شده توسط حقوق مالکیت فکری، آثار خاص در این زمینه و مقررات خاص مربوط به آن‌ها را به‌طور دقیق شرح نداده است. در مقاله بعدی، سعی در تجزیه‌وتحلیل موردی، موقعیت و شرایط حمایت از آثار ادبی و هنری در سیستم حقوق مالکیت فکری شده است.

۴. تحلیل مصداقی انواع آثار هنری قابل حمایت در حقوق مالکیت ادبی و هنری

در میان دو زیرشاخه اصلی حقوق مالکیت فکری و حقوق مالکیت ادبی و هنری یا کپی‌رایت، راه اصلی حمایت از آثار هنری است. فقط در موارد خاص برخی از آثار هنری توسط شاخه‌های دیگر حمایت می‌شوند. کدام‌یک از آثار هنری تحت سیستم حقوق مالکیت ادبی و هنری قابل محافظت هستند یا خیر، موضوعی است که در این مقاله بررسی خواهد شد.

۴-۱- بررسی مصادیق آثار هنری

انواع آثار هنری قابل حمایت[1]: در قوانین ادبی و هنری یا کپی‌رایت کشورها، بخشی به آثار موردحمایت تخصیص داده می‌شود. در برخی قوانین، این آثار حصری[2] و محدودشده و وظیفه سیستم قضایی و قضات است که موارد جدید را با موارد ذکرشده در قانون تطبیق دهند. در برخی دیگر، لیست آثار باز و غیر حصری[3] است و مثال‌های ذکرشده به‌عنوان‌مثال آورده شده است. و با توجه به پیشرفت سریع علم و اضافه شدن روزانه آثار جدید در حوزه حمایتی حقوق مالکیت فکری، روش دوم مناسب‌ترین روش هست.

1 Protectable Works
2 Exhaustive
3 Non-Exhaustive

آثار موردحمایت در کنوانسیون برن: ماده ۲ کنوانسیون برن، آثار تحت حمایت خود را این‌گونه توصیف می‌کند: اصطلاح آثار ادبی و هنری شامل هر محصولی درزمینه ادبی، علمی و هنری به هر شکل یا شکلی است که بیان شود. سپس از هر دسته به‌عنوان نمونه مثال می‌زند. از دسته آثار هنری، بدون ذکر تقسیم‌کننده، آثار طراحی، نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی، حکاکی و لیتوگرافی یا چاپ سنگی، کارهای عکاسی که به آثار تولیدشده با روندی معادل عکاسی اطلاق می‌شود، آثار هنرهای کاربردی، تصویرگری، نقشه جغرافیایی، نقشه، نمونه اولیه یا کارهای سه‌بعدی مربوط به جغرافیا، توپوگرافی، معماری یا علم را نام می‌برد. (صالحی و ابراهیمی، ۱۳۸۹، ص ۵۶)

آثار موردحمایت در حقوق ایران: آثار حمایت‌شده در قانون سال ۱۳۴۸: ماده ۲ قانون ۱۳۴۸ ایران، نمونه‌هایی از آثار را که تحت حمایت حقوق مالکیت ادبی و هنری هستند، آورده است. در مورد منحصر بودن یا غیر انحصاری بودن لیست ارائه‌شده در این قانون، بین حقوقدانان اختلاف‌نظر وجود دارد، که این امر بسته به شکل ظاهری ماده است. (صالحی و ابراهیمی، همان، ص ۵۳) عبارت ابتدای ماده بیانگر انحصاری بودن است، اما در مقابل، برخی عبارات در پاراگراف‌های مقاله ماهیت تمثیلی موارد را بیان می‌کنند. سرانجام، با توجه به موضوع فوق‌الذکر و تمثیلی پنداشتن موارد ذکرشده به فرایند منطقی، می‌توان نظر دوم را صحیح‌تر دانست و لیست ذکرشده در این قانون را غیر انحصاری دانست زیرا به دلیل ماهیت سیویل‌لایی حقوق در ایران و محدودیت اختیارات و توانایی‌های قضات در تفسیر قوانین، به‌کارگیری موارد متعددی که به‌سرعت وارد این حوزه می‌شوند در موارد فوق بسیار دشوار است.

۴-۲- مصادیق آثار هنری در قوانین کپی‌رایت سایر کشورهای موردبررسی

قوانین مالکیت فکری تعریف روشنی از "هنر" یا حتی " اثر هنری" ارائه نداده است و حقوقدانان فقط به ذکر نمونه‌هایی از آثار هنری اکتفا کرده‌اند. این دو مفهوم جزء مفاهیمی هستند که علی‌رغم شفافیت هدف، توضیح آن‌ها در قالب‌های خاص امکان‌پذیر نیست. تمام نظرات نشان می‌دهد که این آثار از اندیشه، خلاقیت و هنر بشر سرچشمه می‌گیرند و به معنای خاص آن‌ها "مادی" به‌حساب نمی‌آید. اما اینکه معیار شناسایی نمونه‌های آن چیست، سؤالی است که هنوز پاسخی شایسته داده نشده است. تحول و تکامل شتابنده فناوری نیز باعث این امر شده است و ظهور موضوعات جدید و در حال تکامل مانع از توافق در مورد اصول و معیارهای خاص است. به همین جهت، تلاش شده است تا از دو طریق به حل مسئله کمک شود: اول، با ارائه مثال‌های متنوع و متعدد، و دوم، با تأکید بر تمثیلی بودن این نمونه‌ها و اینکه قانون‌گذاران می‌توانند بسته به شرایط مکانی و موضوع، نمونه‌های جدیدی پیدا کنند. (اسماعیلی، ۱۳۸۰ ص ۲۸)

حقوق مالکیت فکری از دو زیرمجموعه برخوردار است: مالکیت ادبی و هنری و مالکیت صنعتی. اگرچه برخی از شاخه‌های مالکیت صنعتی از برخی آثار هنری نیز پشتیبانی می‌کنند، معیارهای شناسایی همان آثار با عناوین اثر هنری، معیار، دارایی‌های ادبی و هنری و قوانین مرتبط هستند. بنابراین، باید عبارت‌های این قوانین را بررسی کنیم تا انواع آثار هنری را شناسایی کنیم.

کشورهایی که قوانین کپی‌رایت با مالکیت ادبی و هنری آن‌ها در این مقاله موردبررسی قرارگرفته است، اغلب رویکرد کلی به آثار محافظت‌شده داشته‌اند. اگرچه هیچ‌یک از رده‌های پیشنهادی آثار هنری در هیچ‌یک از این قوانین به‌طور کامل دیده نمی‌شود، اما ردپای دسته‌بندی‌ها در همه آن‌ها وجود دارد و به نظر می‌رسد نگاهی اجمالی به آن توسط قانون‌گذاران مشاهده‌شده است. در کشورهایی که پس از شکل‌گیری قالب عمومی کپی‌رایت و تصویب قوانین بین‌المللی و بالاتر از همه کنوانسیون برن، قوانین مالکیت فکری، به‌ویژه دارایی‌های ادبی و هنری را نوشته و تصویب کرده‌اند (کشورهایی مانند ایران، و بسیاری از کشورهای در حال پیشرفت) آن‌ها اغلب تحت تأثیر قوانینی قرارگرفته‌اند؛ مانند قوانین انگلیس یا فرانسه، و همان روند رامش را اتخاذ کرده‌اند. اما کشورهای پیشرو در این زمینه در تهیه پیش‌نویس قانون به شکل کنونی، روندی تاریخی و گاها طولانی داشته‌اند. ما اشاره‌کرده‌ایم که دو دستورالعمل کلی برای بیان نمونه‌هایی از آثار تحت پوشش حمایت از مالکیت ادبی و هنری در قوانین کشورهای موردبررسی وجود دارد.

دسته اول شامل آلمان، فرانسه، ایتالیا، تونس، مصر، چین، اندونزی و ایران است. این گروه از کشورها بدون ذکر ادبیات، هنری، موسیقی یا سینماتوگرافیک، کلیه آثار دارای کپی‌رایت را در یک ماده گنجانده‌اند. با نگاهی به نحوه نگارش مواد مربوطه در قانون‌های این کشورها، می‌توان گفت که نویسندگان این قانون، از هنر، اولین مفهوم آن یعنی هنرهای هفتگانه را در نظر گرفته‌اند. عدم تمایل به جدایی کامل آثار ادبی از آثار هنری، قراردادن آثاری مانند مجسمه‌سازی و معماری در بندهای جداگانه به شکلی که در طبقه‌بندی هنرهای هفتگانه موجود است و مواردی مانند این، که بیانگر نظر نویسندگان این متون قانونی در مورد تعریف اول از هنر می‌باشد. اما می‌توان گفت که در هیچ‌یک از کشورهای موردمطالعه، طبقه‌بندی کاملاً با طبقه‌بندی ذکرشده مطابقت ندارد و نقض شده است. مقوله‌ای که بیشتر از همه موردتوجه است، دسته‌ای از آثار عکاسی است که در همه آن‌ها وجود دارد اما در

طبقه‌بندی هنرهای هفتگانه موجود نمی‌باشد. این دسته که ازنظر هنر و قانون یکی از بحث‌برانگیزترین هنرها است، سرانجام موردحمایت همه قوانین قرارگرفته است.

با توجه به قوانین بین‌المللی موجود در این زمینه، به‌ویژه عناوین و سرفصل‌های استفاده‌شده در این قوانین، ازجمله کنوانسیون برت، توافقنامه کپی‌رایت Wipo و قوانین داخلی، بدیهی به نظر می‌رسید که حتی در این کشورها قانون‌گذار، آثار ادبی را از سایر آثار هنری جدا می‌داند و در غیر این صورت تأکید بر تفکیک اصطلاح مالکیت ادبی یا اثر ادبی، زائد و به‌دوراز خرد قانون‌گذار است. (دفتر مالکیت فکری انگلستان، آثار مکتوب شامل نرم‌افزار و پایگاه داده، ۲۰۱۴)[۱]

بنابراین، از میان هفت دسته مشهور هنرهای هفت‌گانه، قانون‌گذار مالکیت فکری، دسته آثار ادبی را تفکیک کرده است، زیرا به‌موجب قوانین بین‌المللی[۲] و قانون داخلی کشورهایی مانند (انگلستان[۳]، ایالات‌متحده[۴]) از نرم‌افزار و برنامه‌های رایانه‌ای تحت عنوان اثر ادبی پشتیبانی می‌شود. (ماده ۱۰ تریپس، ۱۹۹۱) این آثار نیز از محدوده بررسی این مقاله خارج است.

تاریخچه کپی‌رایت در انگلستان همچنین نشان می‌دهد که آثار هنری، متناسب با نیازهای زمان و بدون هیچ‌گونه ابهام هنری خاصی، به‌تدریج موردحمایت قانون کپی‌رایت واقع‌شده‌اند، تا اینکه سرانجام در سال ۱۹۱۱ قانون کپی‌رایت همه آن‌ها را همراه با معماری و صنایع‌دستی موردحمایت خود قرار داد. همین کارها را می‌توان امروزه، بدون طبقه‌بندی منطقی ازنظر هنری، در قانون حق چاپ، طرح‌های صنعتی و ثبت اختراعات ۱۹۸۸ انگلستان[۵] (از این به بعد قانون کپی‌رایت انگلیس) مشاهده کرد. (آن بارون[۶]، ۲۰۰۲)

درواقع نحوه دسته‌بندی آثار و افزودن آن‌ها به لیست آثار دارای کپی‌رایت وابسته به مقدار فشار و موفقیت گروه‌های علاقه‌مند به جلب حمایت از قانون‌گذاران تأثیرگذار است. فقدان طبقه‌بندی منطقی در کشورهایی مانند انگلستان که نمونه‌های انحصاری از آثار را آورده است، موجب شده است بسیاری از آثار هنری اعم از سنتی و جدید را از حیطه حمایت از کپی‌رایت خارج کرده است. آثاری مانند بسیاری از صنایع‌دستی و هنرهای نوین مانند هنرهای محیطی یا آثاری که بر روی بدن انسان[۷] ساخته‌شده و بسیاری از هنرهای مفهومی[۸]، بااین‌حال، در قوانین این کشورها، معمولاً چندین دسته از آثار از یکدیگر جداشده‌اند. در قانون کپی‌رایت انگلستان[۹] و قانون کپی‌رایت ۱۹۵۷ هند (ماده ۱)، دسته‌های آثار ادبی، هنری، نمایشی و موسیقی در یک بند و دسته‌های صداهای ضبط‌شده، پخش رادیو و تلویزیون، فیلم‌ها و ... نیز در دسته‌های دیگر ذکرشده است. (بنت و شرمن، ۲۰۱۸ ص ۷۹) [۱۰]

قانون کپی‌رایت آفریقای جنوبی ۱۹۷۸، علاوه بر شش دسته بیان‌شده، سیگنال‌های حامل برنامه و نسخه‌های منتشرشده و برنامه‌های رایانه‌ای را در دسته‌های جداگانه طبقه‌بندی می‌کند. آنچه در تمام این قوانین مشاهده می‌شود، جدایی آثار هنری از آثار ادبی، موسیقی و سینماتوگرافیک است و علاوه بر این، در مواد جداگانه یا در قسمت تعاریف، اثر هنری را مطابق بامعنای هنرهای تجسمی تعریف کرده است. (زرکلام، ۱۳۹۳ ص ۵۷)

گرچه قانون کشور ما این دسته از آثار را نشان نمی‌دهد، اما برخی از نویسندگان حقوقی به این مقوله گرایش دارند و آثار هنری را با همان معنای هنرهای تجسمی پذیرفته‌اند؛ به‌عنوان‌مثال، یک نویسنده حقوقی طبقه‌بندی آثار را به آثار ادبی، موسیقی، هنرهای تجسمی و برنامه‌های رایانه‌ای و دیگری به دسته‌های هنرهای نوشتاری، سمعی و بصری، تجسمی، کارهای بدیع مبتنی بر فرهنگ‌عامه و کارهای فنی که جنبه نوآوری و ابتکار و کارهای ترکیبی داشته باشد، پذیرفته است. (آیتی، ۱۳۹۰ ص ۸۱).

بنابراین مشاهده می‌شود که این مقوله، به‌طور عرفی در بین نویسندگان ایرانی پذیرفته شده و معنای اثر هنری را هنرهای تجسمی می‌دانند. زیرا در هر دو مورد، دسته آثار تجسمی به‌طور جداگانه پذیرفته شده است. در کانادا، یک اثر هنری اثری است که ادبی، موسیقی یا نمایشی نباشد. از تعریف موجود در قانون کپی‌رایت انگلیس در مورد یک اثر ادبی، که یکی از تعاریف نادر مصوب قوانین داخلی است، می‌توان همین تعریف را برداشت کرد. طبق ماده ۱۰۳ این قانون، «اثر ادبی عبارت است از هر اثر غیر نمایشی و غیر موسیقایی که به‌صورت مکتوب، شفاهی یا کلامی پدید آمده باشد. (زرکلام، همان ص ۳۱۸)

۱- ماده ۲ کنوانسیون برن، ذیل عنوان آثار مورد حمایت از محجبارت آثار ادبی و هنری و در متن ماده از عبارت قلمرو ادبی، هنری و کلاً علمی استفاده نموده است. ماده ۱ موافقت نامه کپی رایت وایپر عبارت آثار ادبی و هنری را بکار برده است.

۲- طبق ماده ۱۰-۱ موافقت نامه تریپس برنامه‌های کامپیوتری، طبق کنوانسیون برن بعنوان اثر ادبی حمایت می‌شود.

3 UK intellectual property office, Written works including software and databases,

4 US copyright office, Copyright Registration for Computer Programs, (2012)

5 CDPA

6 Ann Barron,.

7 Environmental Art

8 Body Arts

9 Conceptual arts.

10 Lionel Bently and Brad Sherman,

در اسناد بین‌المللی، در سال ۱۹۲۸، حقوق مسلم خالق در ماده ۶ کنوانسیون برن و در اعلامیه جهانی حقوق بشر در سال ۱۹۲۸ به رسمیت شناخته شد و در ماده ۲۷ (۲)، حقوق فکری ذکر شد.[1]

حق صداقت؛ صداقت یا حق تقدس یک اثر جنبه‌های منفی و مثبت دارد. جنبه مثبت این است که منحصراً، پدیدآورنده حق دارد در کار خود تغییراتی ایجاد کند، محتوایی به آن اضافه کند و قسمت‌هایی از آن را حذف کند. جنبه منفی حق خالق این است که دیگران را از ایجاد هرگونه تغییر، دخالت، تصرف یا تحریف جلوگیری کند. (آیتی، همان ص ۱۴۱)

حق افشای یک اثر یا حق ارائه اثری برای اولین بار به مردم یکی از حقوق فکری است که غالباً در قوانین کشورهای سیویل لا گنجانده‌شده است. این حق در کنوانسیون برن و درنتیجه، توافقنامه کپی‌رایت وایپو و تریپس مشخص نشده است. حق افشای یک اثر حتی از حقوق مالکیت فکری پیشرفته‌تر است و مربوط به حقوق کشورهایی مانند فرانسه بر اساس شخصیت است. با توجه به این حق، خالق اثر حق دارد هر زمان بخواهد اثر خود را در دسترس عموم قرار ندهد. برخلاف کشورهای سیویل‌لا، که اصالت را به حقوق فکری بر اساس شخصیت نسبت می‌دهند، کشورهای سیویل‌لا، بر اساس منفعت‌گرایی، معتقدند که این اساساً کپی‌رایت حقوق مادی است، اگرچه هر دو دیدگاه با گذشت زمان اصلاح‌شده و اشتراکات بیشتری بدست آورده‌اند. (ریکتسون و گینسبورگ[2]، ۲۰۰۶)

حق تکثیر[3] در قانون سال ۱۳۴۸ از واژه تکثیر استفاده‌نشده و از واژه انتشار استفاده‌شده است. در اصطلاح حقوقی، نشر به معنای چاپ و تکثیر و در عرف به همان معنا استفاده می‌شود. (امامی، ۱۳۷۶ ص ۱۷۹) گرچه کپی‌رایت در تمام نسخه‌های کنوانسیون برن گنجانده‌شده بود، اما تقریباً یک قرن طول کشید تا استکهلم برن آن را حداقل حق اعضای کنوانسیون اعلام کرد. به گفته ریکتسون[4]، دلیل حذف حق تکثیر از متن اصلی کنوانسیون برن، اختلاف اعضا در مورد قلمرو و محتوای این حق بود. سرانجام، در مروری بر استکهلم، تصمیم بر این شد که فرمولی پیدا کنند که به‌اندازه کافی گسترده باشد و همه موارد معمول را پوشش دهد، اما آنقدر گسترده نباشد که ابهام ایجاد کند. (گلدشتاین، همان، ص ۲۴۹)

قانون مربوط به کپی‌رایت و حقوق مرتبط آلمان مصوب ۹ سپتامبر ۱۹۶۸ و اصلاحی ۱۹۹۸ در ماده (۱) ۲ به ذکر آثار ادبی، علمی و هنری موردحمایت قانون پرداخته است. ماده (۱) ۲: آثار ادبی، علمی و هنری موردحمایت به‌ویژه شامل موارد زیر خواهد بود: ... ۴. آثار هنرهای زیبا همچنین آثار معماری و هنرهای کاربردی و نقشه‌های این‌گونه آثار. ۵. آثار عکاسی، همچنین آثاری که با روندهایی شبیه عکاسی تولید می‌شوند؛ ۶. تصویرسازی از ماهیت فنی یا علمی، مانند طراحی‌ها، نقشه‌ها، نقشه‌های جغرافیایی، انگاره‌ها با طرح‌های اولیه، جدول‌ها و تصاویر سه‌بعدی. (بنت و شرمن، همان ص ۳۳۲)

قانون کپی‌رایت فرانسه، برخلاف اکثر قوانین سایر کشورها، در بندهایی از آثار محافظت‌شده توسط حقوق مالکیت ادبی و هنری یا کپی‌رایت نظم پذیرفته‌شده‌ای دارد. اگرچه مشکل اصلی عدم تفکیک صریح آثار ادبی، هنری و علمی است، اما با استفاده از عبارات جامعی مانند هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی، همه آثار هنری بصری را زیر چتر کپی‌رایت قرار داده است. این قانون دودسته نقشه را از هم جدا می‌کند. نقشه‌هایی از آثار هنری زیبا و کاربردی و آثار معماری ذکرشده در بند (۴) و نقشه‌های فنی و علمی در بند (۷). با این طبقه‌بندی می‌توان نقشه ارائه‌شده در بند (۴) را شامل طرح اصلی، نقشه و طرح‌های آثار هنری مانند نقشه فرش، طرح اولیه نقاشی یا نقشه معماری دانست. (بنت و شرمن، همان ص ۱۵۸)

ماده ۱-۱۱۲ قانون مالکیت فکری فرانسه آثار موردحمایت این قانون را این‌گونه معرفی می‌کند: مقررات این قانون، از حقوق مؤلفان براثر ناشی از ذهن، صرف‌نظر از نوع، شکل بیان، ماهیت یا هدف حمایت می‌کند و ماده ۲-۱۱۲ مصادیق را به‌صورت فهرستی باز و غیر جامع و مثالی با بکار بردن عبارت «به‌ویژه»[5] بیان می‌نماید.

یکی از نکات مهم در مورد قانون مالکیت فکری فرانسه بند ۱۴ ماده مذکور است که از صنایع فصلی در برابر قانون کپی‌رایت پشتیبانی می‌کند و همچنین خود آن را تعریف می‌کند. قراردادن چنین آثاری در یک دسته جداگانه، اهمیت اقتصادی آن را در فرانسه نشان می‌دهد. (کوهن[6]، ۲۰۰۵)

در قانون کپی‌رایت ایتالیا از هنرهای زیبا نام‌برده شده است اما از هنرهای کاربردی فقط به معماری اشاره‌شده است. بااین‌حال، اصطلاح هنرهای تجسمی شامل هنرهای کاربردی و زیبا هست. یکی از ویژگی‌های این قانون، ذکر یک طرح صنعتی با ویژگی‌های خلاقانه با هنر ذاتی در میان آثار محافظت‌شده توسط کپی‌رایت است. البته به نظر می‌رسد اگرچه قوانین سایر کشورها این را مقرر کرده است، اما به‌طور خودبه‌خود، اگر یک پروژه صنعتی از شرایط حفاظت از کپی‌رایت (مانند اصالت و خلاقیت) برخوردار باشد، توسط قانون کپی‌رایت با مالکیت ادبی و هنری محافظت می‌شود آن کشور زیرمجموعه‌ای از آثار هنری گنجانده

1 Ibid, p108
2 Ricketson, S. Ginsburg, JC
3 Right of reproduction
4 Ricketson
5 In Particular
6 Cohen

خواهد شد. به‌استثنای کشورهایی که تحت حمایت از قانون طراحی و قانون کپی‌رایت امکان پشتیبانی هم‌زمان از طرح صنعتی وجود ندارد. ایتالیا یکی از کشورهایی است که قوانین خاصی برای حمایت از پروژه‌های صنعتی ندارد. (بنت، جان[1]، ۲۰۱۵)

ماده ۱ قانون کپی‌رایت انگلیس تقسیم‌بندی زیر را در ماده (۱) پیش‌بینی کرده است: کپی‌رایت نوعی حق مالکیت است که طبق این بخش در گروه‌های زیر وجود دارد: (الف) ادبیات، تئاتر، موسیقی و هنری اصلی آثار؛ (ب) صداهای ضبط‌شده، فیلم‌ها، رادیو و تلویزیون و برنامه‌های کابلی: (ج) به ترتیب چاپ نسخه‌های منتشرشده و در ماده (۱) ۴ با کارهای خام برخورد می‌شود: در این بخش، آثار هنری به معنای: (a) کارهای گرافیکی، عکس، مجسمه‌سازی یا کولاژ، صرف‌نظر از کیفیت هنری آن‌ها. (ب) کارهای معماری، چه ساختاری و چه ماکت. (ج) تأثیر صنایع‌دستی هنری؛

در ماده ۱۰۲ از فصل یک قانون کپی‌رایت آمریکا، تحت عنوان موارد حق چاپ، عنوان‌شده است: کپی‌رایت تحت این عنوان در آثار اصلی طبق این عنوان در آثار اصیل تألیفی تثبیت‌شده به‌وسیله هر حامل بیانی، که امروزه یا در آینده شناسایی می‌شود که از طریق آن حامل می‌تواند درک، تولیدمثل یا انتقال در هر شکلی، مستقیماً یا توسط ماشین یا ابزار، وجود خواهد داشت. آثار تألیفی شامل دسته‌های زیر است: د. آثار تصویری، گرافیکی و مجسمه‌سازی در بخش تعاریف این قانون، بند ۵ به‌عنوان کارهای تصویری، گرافیکی و مجسمه‌سازی، شامل کارهای دوبعدی و سه‌بعدی هنرهای زیبا، گرافیک و کاربردی، عکاسی، چاپ و تولیدمثل هنر، نقشه، کره، نمودار تعریف‌شده است.، نمودارها، مدل‌ها و طرح‌های فنی، ازجمله نقشه‌های معماری.

ازاین‌رو در تجزیه‌وتحلیل موردی از مالکیت ادبی و هنری یا قوانین کپی‌رایت کشورها، به شرایط حمایت از آثار هنری اختصاص داده‌شده است. مهم‌ترین آن‌ها؛ حقوق نشانه‌های جغرافیایی، آثار هنری با ویژگی‌های خاص، علائم جغرافیایی، علائم تجاری، صنایع‌دستی و فولکلور است که در بخش بعدی به‌طور مفصل بحث خواهد شد.

۵. بحث

با توجه به تجزیه‌وتحلیل موردی از انواع آثار هنری که می‌توانند در حقوق مالکیت فکری محافظت شوند، در این بخش شرایط حمایت از آثار هنری و مالکیت فکری موردبحث قرار می‌گیرد. به همین خاطر شرایط پشتیبانی از آثار هنری بر طبق حقوق علامت‌های جغرافیایی و مالکیت فکری شروع می‌کنیم.

شرایط حمایت از آثار هنری بر اساس حقوق نشانه‌های جغرافیایی و مالکیت فکری

نشانه‌های جغرافیایی زیرشاخه دیگری از قانون مالکیت صنعتی است. شخص جغرافیایی علامتی است که منشأ کالا را به قلمرو، ناحیه یا منطقه‌ای از کشور نسبت می‌دهد، مشروط بر اینکه کیفیت، شهرت یا سایر مشخصات کالا اساساً به منشأ جغرافیایی آن منتسب باشد. (قانون حمایت از نشانه‌های جغرافیایی ۱۳۸۳) محصولی که در این تعریف ذکرشده است، یعنی "هر محصول طبیعی و کشاورزی یا محصولات آن با صنایع‌دستی یا محصولات صنعتی" تعریفی که در قانون کشور ما ارائه‌شده بسیار شبیه به تعریف WIPO است که از نشانه جغرافیایی فراهم کرده است. (ماده (ب) ۱ همان قانون) ماده (۱) ۲۲ تریپس، تحت عنوان حفاظت از نشانه‌های جغرافیایی، تعریف مشابهی را ارائه می‌دهد. (شایسته، ۱۳۹۵ ص ۲۵)

برای اینکه یک اثر هنری موردحمایت حقوق مالکیت فکری واقع شود، شرایطی وجود دارد که باید رعایت شود. در ایران شرایطی مانند (درک شکل اثر، اصالت، چاپ یا توزیع با انتشار اثر با توجه به نوع آن برای اولین بار در ایران، مالیات اثر و اعلان مشخصات) ذکرشده است. (آیتی، ۱۳۷۵ ص ۸۳) در سایر کشورها، شرایطی مانند اصالت، توانایی محافظت توسط قوانین داخلی و شرط ادغام در یک حامل مادی نیز ذکرشده است. به‌طورکلی، دو شرط اصالت و شکل ظاهری اثر را می‌توان ازجمله شرایط مشترک و اجباری در کلیه قوانین ملی و بین‌المللی دانست. (انصاری، باقر، ۱۳۸۶ ص ۱۵) شرایط دیگری نیز وجود دارد که در همه قوانین و سیستم‌های حقوقی رعایت نمی‌شود و گاهی بخشی از شرایط اختیاری مانند ثبت‌نام و ثبت اثر است.

۱. محسوس بودن شکل اثر (بیان اثر) و شرط تثبیت بر روی یک حامل مادی[2]

حقوق مالکیت فکری، حقوق موردحمایت از فکر که قابل‌لمس باشد نمی‌باشد، بلکه حمایت از آفرینه‌های فکری هست، خصوصاً وقتی در یک رسانه ملموس اعمال شود. هر یک از پدیده‌های فکری به روش و شکل خاصی تجلی می‌یابد. درنتیجه، اولین شرط دریافت حمایت این است که شکل اثر قابل‌درک باشد. ماده ۲ کنوانسیون حمایت را شامل بیان اثرات می‌داند. ماده (۲) ۲ کنوانسیون برن تصریح می‌کند که کشورهای عضو در مقرر نمودن شرط تثبیت بر روی یک حامل مادی برای همه یا برخی آثار موردحمایت، مخیرند. طبق قانون برخی از کشورها، مانند انگلستان، که اهمیت ویژه‌ای برای حامل مواد هنری دارند، ممکن است از کپی‌رایت محافظت نشود. به‌عنوان‌مثال در این کشور یک اثر هنری بر اساس حامل آن تعریف می‌شود و بنابراین دسته‌بندی آثار بخشی از نقاشی محسوب نمی‌شوند. همین دیدگاه در قوانین آمریکا نیز دیده می‌شود. (انصاری، همان ص ۴۸)

1 Benet, John
2 Tangible medium

۲. اصالت و خلاقیت و نو بودن

اگرچه شرط اصالت در همه سیستم‌های حقوقی پذیرفته‌شده است، اما مفهومی کاملاً واضح و روشن نیست. بحث در مورد کپی‌رایت با این فرضیه آغاز می‌شود که حق چاپ در حقایق محض وجود ندارد. هیچ خالقی نمی‌تواند ایده‌های خود را شامل حمایت کپی‌رایت بکند. اصالت به معنای کپی نبودن اثر است و از خالق آن نشات گرفته است. (مایکل موری، ۲۰۰۶ ص ۵۹)[1] یک استاندارد مشترک برای حمایت از آثار ادبی و هنری در هر دو سیستم کامن لا و سویل لا این است که این اثر باید مشخصاً محصول تلاش خالق آن باشد و نه کپی از اثر یا آثار دیگران. یعنی تأثیر ذهن و خلاقیت انسان. (داتفیلد و ساترسانن، همان ص ۷۹)

نکته دیگر این است که اصالت در مورد بیان اثر می‌باشد، نه ایده آن، همانگونه که قاضی پرونده (که در قانون انگلیس اظهار داشت: (گلدشتاین،۲۰۰۱ ص ۱۰۶)[2] کلمه "اصیل" در این رابطه به این معنی نیست که اثر باید بیانگر یک فکر بدیع و نو و ابتکاری باشد. قانون کپی‌رایت هیچ ارتباطی به اصالت عقاید ندارد بلکه با اصالت بیان ارتباطی سروکار دارد و قانون تصریح نکرده است که بیان باید جدید باشد، درواقع این اثر نباید کپی از آثار دیگران باشد و از خود خالق منشأ گرفته باشد. (گریت برن، ۲۰۰۳)[3]

۳.چگونگی حمایت از آثار هنری با ویژگی‌های خاص

برخی از آثار هنری به دلیل ویژگی‌های خاص و اهمیت فرهنگی و اقتصادی به‌طور ویژه موردمطالعه قرارگرفته‌اند. به آثاری از قبیل معماری که در اکثر قوانین مشخص‌شده است، در معرفی آثار، به آن بندی جداگانه اختصاص داده می‌شود و از ویژگی‌های منحصربه‌فردی برخوردار است. صنایع‌دستی و فرش نیز از صنایع مهم و استراتژیک کشورمان هستند که در دنیا جایگاه ویژه‌ای در هنر دارند و نیاز به توجه بیشتر و حمایت بهتر دارند.

حمایت داخلی و بین‌المللی از صنایع‌دستی: صنایع‌دستی هر منطقه نمادی از فرهنگ، تاریخ و سنت‌های آن منطقه است. مردم هر منطقه با استفاده از تجربیات به‌دست‌آمده از پیشینیان خود و ابزار و امکانات بومی همان منطقه و با استفاده از حس زیبایی‌شناسی خود صنایع‌دستی ایجاد می‌کنند. چنین آثاری علاوه بر جنبه فرهنگی، دارای اهمیت اقتصادی نیز هستند. چنین صنایعی در کشورهای پیشرفته اغلب جنبه‌های تزئینی و هنری دارند، اما در کشورهای درحال‌توسعه که اغلب صاحبان این صنایع هستند، جنبه‌های دیگری نیز برجسته است، ازجمله ایجاد شغل برای بومیان هر منطقه. ولی بسیاری از این صنایع به دلیل عدم وجود سیستم حفاظت مناسب در گذشته و حتی امروزه در بسیاری از کشورها ازجمله کشور ما ایران توسط افراد غیربومی مورد سوءاستفاده قرارگرفته و حقوق افراد بومی در این صنعت زیر پا گذاشته‌شده است. بنابراین، تکیه‌بر سیستم‌های حفاظتی موجود و ایجاد قوانین داخلی مناسب‌تر از ضرورت‌های موجود در سیستم حقوق مالکیت فکری در بیشتر کشورها و حتی سیستم بین‌المللی است. (آیتی، همان ص ۲۱۴)

عبارت صنایع هنری، در قوانین انگلستان، هند و آمریکا به کار گرفته‌شده است. [4] همان‌طور که از ظاهر عبارت مشخص است، "صنایع هنری" دو عنصر دارند: "هنری بودن" [5] و "صنعت بودن"[6].

در میان آثار هنری دارای حق چاپ، صنایع هنری تنها مقوله‌ای هستند که باید توسط قاضی "هنری" بودن آن مورد قضاوت قرار گیرد و این روند غیرمعمولی است. پرونده‌ای به نام هنشر[7] در این زمینه در قانون انگلستان و سایر کشورهای کامن لا موجود است. در این حالت، هر یک از لوردها، معیاری برای تعیین هنری بودن یا نبودن صندلی مورد مناقشه ارائه دادند، اگرچه همه آن‌ها به هنری نبودن آن رأی دادند. معیارهای لذت دیدن، ساخته‌شدن توسط صنعتگر هنرمند، قصد ساختن یکشی هنری توسط صنعتگر و ... که توسط متخصص تعیین می‌شود، ازجمله معیارهای آن‌ها بود. در مورد اینکه آیا اثر موردنظر باید دست‌ساز (صنایع‌دستی)[8] باشد، یا نباشد اختلاف‌نظر وجود داشت. اما درهرصورت، این صنعت در محدوده آن می‌شود. (بنت و شرمن، ۲۰۱۸ ص ۷۹) البته اختلاف دوم در ایران وجود ندارد، زیرا عبارت صنایع‌دستی به معنای دست‌ساز بودن کار است. در این کشورها، اگر در اثری هنر بودن بیش از مفید بودن باشد، به‌عنوان یک صنعت هنری پشتیبانی می‌شود. بنابراین، مبل راحتی که به نظر بیننده زیبا دیده می‌شود اما چندان خاص نیست، به‌عنوان یک صنعت هنری قابل پشتیبانی نیست. (رحمانی خلیلی، ۱۳۸۱، ص ۱۸)

با پیوستن به کنوانسیون‌های بین‌المللی، کشورهای صنایع‌دستی ثروتمند و ارزشمند می‌توانند حمایت خود را از صنعتگران در این زمینه به عرصه بین‌الملل گسترش دهند. در سطح بین‌المللی، یونسکو از طریق فعالیت‌هایی مانند مسابقات و اهدای جوایز و

1 michael murray,
2 Goldstein
3 Garrett Breen
4 Artistic craftsmanship
5 artistic
6 craftsmanship
7 Hensher v. Restwile Upholestry
8handicraft

لوح تقدیر به احیای مجدد و توسعه صنایع‌دستی کمک می‌کند. شورای جهانی صنایع‌دستی[1] و مرکز بین‌المللی ترویج صنایع‌دستی[2] از اقدامات جهانی برای حمایت از صنایع‌دستی است. ماهیت دوگانه این صنایع مستلزم رعایت کنوانسیون‌های مختلف بین‌المللی درزمینه‌های مختلف است. در این میان کنوانسیون‌های مربوط به مالکیت ادبی و هنری و مالکیت صنعتی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها کنوانسیون برن و کنوانسیون پاریس است. و درصحنه بین‌الملل قانون خاصی در این زمینه وجود ندارد و فقط قوانین پیشنهادی مانند قانون نمونه WIPO در مقررات این حوزه دیده می‌شود. (قانون نمونه ۱۹۸۲ وایپو ص ۳۷۱)

۱. حمایت از طریق مالکیت هنری: اصلی‌ترین و مؤثرترین راه حمایت از صنایع‌دستی، حمایت از آن‌ها از طریق مالکیت ادبی و هنری یا کپی‌رایت هر کشور می‌باشد. این امر در صورتی ممکن می‌باشد که صنایع‌دستی به‌طور خاص و هنرهای کاربردی به‌طورکلی توسط قانون مربوطه در سیستم حقوقی هر کشور محافظت شود. تعلق داشتن به مقوله هنرهای کاربردی دلیل محافظت دقیق آن توسط مالکیت ادبی و هنری را تعیین می‌کند. بررسی ارزش هنری هنرهای کاربردی، برخلاف هنرهای زیبا، منجر به‌دقت بیشتری در حمایت و دامنه حمایت از آن شده است. دیگر کشورهای موردبررسی به‌صراحت از هنرهای کاربردی و صنایع‌دستی در میان آثار موردحمایت نام نبردند. در قانون ۴۸ ایران، اگرچه صراحتاً به هنرهای کاربردی با صنایع‌دستی اشاره نشده است، اما چند نمونه از آن ذکرشده است، اما در پیش‌نویس لایحه، هنرهای کاربردی و به‌عنوان نمونه بارز آن صنایع‌دستی را مشخص کرده است.

۲. حمایت از طریق علائم جغرافیایی: صنایع‌دستی هر منطقه با کار مردم آن منطقه با استفاده از دانش بومی منطقه و ابزار و وسایل موجود در آن ایجاد می‌شود و کیفیت و شهرت آن به همان منطقه بستگی دارد. این ویژگی‌ها همان تعریف نشانه‌های جغرافیایی است. ارزش خاتم‌کاری اصفهان، حصیربافی جنوبی، گلیم‌های عشایری مناطق مختلف، به همان منطقه جغرافیایی نسبت داده می‌شود. تکنیک‌ها و مواد ویژه‌ای که مردم همان مکان برای خلق اثر استفاده می‌کنند بسیار مهم است و تأثیر زیادی در محبوبیت و شهرت محصول دارد. بنابراین، با توجه به اینکه قوانین مربوط به مالکیت ادبی و هنری یا کپی‌رایت کشورها در محافظت از صنایع‌دستی به‌عنوان یک اثر هنری سختگیرانه است، و آن‌ها به‌راحتی کپی‌رایت را نمی‌دهند، توسل به حقوق نشانه‌های جغرافیایی بسیار مفید است. درست است که مزایای حفاظت از این طریق مستقیماً بر خالق اثر نمی‌گذارد، اما با ایجاد نوعی انحصار برای مردم آن منطقه، امکان دستیابی به بازار بزرگتر و جلوگیری از تقلب و تکثیر را فراهم می‌کند، که اغلب باعث کاهش کیفیت چنین کالاهایی می‌شود. نمونه بارز استفاده از این علائم در مورد فرش‌های مناطق مختلف ایران مانند فرش مشهد یا سفال‌های سرخپوستان جنوب غربی ایالات‌متحده وجود دارد. قوانین بین‌المللی مرتبط در این زمینه می‌تواند در توافق‌نامه مادرید برای جلوگیری از نشانه‌های منبع و توافق غیرواقعی یا گمراه‌کننده مورداستفاده قرار گیرد. لیسبون به پشتیبانی از نام های اصلی و ثبت بین‌المللی آن‌ها اشاره کرد. نمونه بارز استفاده از این علائم در مورد فرش‌های مناطق مختلف ایران مانند فرش مشهد یا است. لیسبون به پشتیبانی از نام های اصلی و ثبت بین‌المللی آن‌ها اشاره کرد.

۳. حمایت از طریق علائم تجاری: همان‌طور که قبلاً ذکر شد، با توجه به تعاریف علامت تجاری، مهم‌ترین ویژگی علامت تجاری متمایز بودن آن است. بنابراین علامت تجاری باید به‌گونه‌ای باشد که گمراه‌کننده نباشد و بتواند کالاها یا خدمات یک شخص را از کالاها یا خدمات شخص دیگر متمایز کند، اگرچه علامت تجاری برای محافظت باید ثبت شود و ثبت آن معمولاً پرهزینه و زمان‌بر است. اما مزیت این علامت این است که در اکثر کشورهای جهان پذیرفته‌شده است و با پرداخت هزینه تمدید می‌توان به‌طور دائمی از آن حمایت کرد (سالارپور گل ختمی، ۱۳۸۶ ص ۸۹). صنایع‌دستی ازجمله آثاری است که تحت سیستم قانون علائم تجاری قابل محافظت است. بنابراین، با پایبندی به مقررات بین‌المللی یا موافقت‌نامه‌های دو یا چندجانبه بین کشورها و با توجه به اینکه اکثر کشورها این سیستم حفاظتی را پذیرفته‌اند، پشتیبانی از صنایع‌دستی در همه دنیا آسان است. به‌عنوان‌مثال، در مکزیک، مردم قبیله سری برای مقابله با تولید انبوه، علامتی[3] در جهت حمایت از یک محصول تولیدشده سنتی از چوب درختی به نام اولنیا تسوتا[4] ثبت کردند. (سلیمانی، ۱۳۸۸ ص ۱۲)

۴. حمایت تحت عنوان فولکلور :اگرچه هنوز در اکثر کشورها، به‌ویژه در سیستم بین‌المللی در مورد فولکلور، سیستم محافظت مشخص و مناسبی وجود ندارد، اما تلاش‌های زیادی انجام‌شده و تاکنون منجر به تدوین قانون نمونه توسط WIPO شده است. مخالفت کشورهای پیشرفته که اغلب درزمینه‌های فولکلور واردات می‌کنند، مانع از مقررات لازم‌الاجرا شده است. به‌استثنای چند کشور، سایر کشورها و حتی کشورهای ثروتمند در این زمینه مانند ایران قانون خاصی در مورد فولکلور تصویب نکرده‌اند. ازآنجاکه بسیاری از صنایع‌دستی به‌عنوان فولکلور منطقه در نظر گرفته می‌شود، در صورت تدوین مقررات مناسب در این زمینه، این خلأهای موجود در حمایت از صنایع‌دستی را پر خواهد کرد.

در سیستم کنونی مالکیت فکری، فولکلور بخشی از حوزه عمومی است. علاوه بر این، سیستم فعلی از فولکلور با قوانین موجود پشتیبانی نمی‌کند. از طرف دیگر، کشورهایی که ظرفیت بالایی در فولکلور در جامعه خود می‌بینند و دریافته‌اند که دانش بومی و

1 world craft council or W.C.C
2 International centre for the promotion of crafts or CIPA
3 Arte Seri
4 Olneya tesota

نمودهای فرهنگ‌عامه جوامعشان بهانه‌ای برای موفقیت دیگران شده‌اند. بدون اینکه به کوچک‌ترین منفعتی برای جوامع خود دست بیابند، دنبال مناسب‌ترین راه‌حل برای حمایت از دانش سنتی و فولکلور می‌باشند (خوبکار، ۲۰۰۳ ص ۳)

در سطح جهان، اصلاحیه کنوانسیون برن برای محافظت از آثار منتشرنشده و بی‌نام در سال ۱۹۷۶ تنظیم شد. درخواست نویسندگان این اصلاحیه، که در ماده ۴. ۱۵. کنوانسیون منعکس‌شده است، حمایت بین‌المللی از مظاهر فولکلور است. در همان سال، قانون نمونه تونس برای کشورهای درحال‌توسعه شامل سیستم ویژه‌ای برای حمایت از فولکلور تدوین شد. در سال ۱۹۸۲، وایپو و یونسکو به تیمی از متخصصان مأموریت دادند تا سیستم ویژه‌ای برای حفاظت از مالکیت فکری[1] برای فولکلور تهیه کنند.

در سال ۱۹۸۴، WIPO و یونسکو گروهی از متخصصان را گرد هم آوردند تا درباره حمایت بین‌المللی از مالکیت فکری در فولکلور بحث کنند. هدف آن‌ها تهیه پیش‌نویس توافق‌نامه‌ها بر اساس آیین نامه ۱۹۸۲ بود، اما اکثر شرکت‌کنندگان زمان تهیه پیش‌نویس توافق‌نامه بین‌المللی را مناسب نمی‌دیدند.

در سال ۱۹۹۷، وایپو – یونسکو برای حمایت از نمودهای فرهنگ‌عامه در تایلند انجمنی را تشکیل دادند. در سال‌های ۱۹۹۸–۱۹۹۹ کمیته‌های حقیقت‌یاب برای این منظور به ۲۸ کشور ارسال شدند که نتایج آن در گزارش WIPO در مورد کمیته‌های حقیقت‌یابی ۱۹۹۸–۱۹۹۹ منعکس شد. در سال ۱۹۹۹، وایپو مشاوره‌های منطقه‌ای را برای حمایت از نمودهای فولکلور برای آفریقا، آسیا–اقیانوسیه، جهان عرب و آمریکای لاتین و کارائیب آغاز کرد. (زوارت[2]، ۲۰۰۶)

در سال ۲۰۰۰، کمیته بین‌المللی مالکیت فکری، منابع ژنتیکی، دانش سنتی و فولکلور وایپو تشکیل شد.[3] باوجود همه این تلاش‌ها، به دلیل مخالفت کشورهای پیشرفته با تصویب موافقت‌نامه‌های بین‌المللی در این زمینه، هنوز تلاش‌هایی در سطح بین‌المللی حاصل نشده است. دلیل مخالفت این کشورها این است که بیشتر این آثار متعلق به کشورهای درحال‌توسعه است و آن‌ها واردکننده‌هایی در این زمینه هستند.

اما متأسفانه در جوامعی مانند ایران که متشکل از اقوام مختلف بافرهنگ‌ها، آداب‌ورسوم و فولکلورهای مختلف مردمی است، ایجاد یک سیستم پشتیبانی مناسب برای حمایت از فولکلور (که نمودهای آن به‌ویژه در صنایع‌دستی و آثار هنری بسیار پررنگ است) مهم است. اما علیرغم تدوین قانون نمونه در این زمینه، هیچ اقدامی برای تصویب چنین قانونی انجام‌نشده است و فقط تعداد معدودی از کشورها قانون خاصی را در این زمینه تصویب کرده‌اند. هماهنگی بیشتر کشورهای دارای فولکلور در تلاش برای جلب حمایت بین‌المللی و ایجاد یک سیستم هماهنگی پشتیبانی، به حفظ میراث گاه هزاران ساله آن‌ها و استفاده سودمند از آن کمک خواهد کرد.

۶- نتیجه‌گیر

اگرچه ارائه تعریفی جامع از موانع رویه دادرسی مهم است و همیشه سعی در کاهش ابهام و واگرایی در احکام دادگاه‌ها داشته است، اما این امر در بسیاری از موارد کاملاً موفق نبوده است. ازجمله در حقوق مالکیت ادبی و هنری و به‌ویژه حقوق مالکیت هنری که زمینه موردبحث در مقاله می‌باشد.

در این مقاله، مطالعات نشان داده است که در قوانین همه کشورهای موردمطالعه، آثار هنری طبقه‌بندی علمی مشخصی ندارند. حتی چنین آثاری نیز به‌درستی از آثار ادبی جدا نشده‌اند. با توجه به تفاوت بین آثار ادبی و هنری، ازجمله حقوق مختلفی که برای این دودسته از آثار وجود دارد، مانند حق تعقیب و حق نمایش آثار هنری، یک طبقه‌بندی واضح بین دربی و آثار هنری موردنیاز است. از طرف دیگر، آثار هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی ازنظر میزان و نحوه پشتیبانی تفاوت‌هایی دارند. به نظر می‌رسد تمایز و طبقه‌بندی واضح بین این دودسته کاربردهای علمی و عملی دارد. ارائه تعریفی از یک اثر ادبی و یک اثر هنری و همچنین انواع مختلف آثار هنری می‌تواند نقش مهمی در روشن شدن مرزهای این آثار داشته باشد. علاوه بر این، ارائه یک طبقه‌بندی منطقی کمک زیادی به رفع ابهامات در تعیین پرونده‌ها و جلوگیری از برخورد سلیقه دادگاه‌ها با پرونده‌های جدید می‌کند. از طرف دیگر، حقوق مالکیت فکری، حقوقی است که عمدتاً بر اساس منافع کشورها تصویب می‌شود و حدود و محدوده‌ی آن تعیین می‌شود. در کشوری مانند ایران که صنایع‌دستی از جایگاه ویژه‌ای در اقتصاد اشتغال‌زایی، جلوگیری از مهاجرت روستاییان به شهرها، توسعه فرهنگی و ... برخوردار است، تعریف و اختصاص حمایت ویژه و مشخص نمودن آن در متون قانونی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. پشتیبانی از این آثار در سایر کشورها به میزان و نحوه پشتیبانی در داخل کشور بستگی دارد. بنابراین لازم است قانون کشورها کارهای مختلف را با توجه به نیازها و علایق آن‌ها طبقه‌بندی، تعریف و حمایت کنند.

با امعان نظر و دقت در قوانین، مقررات داخلی و دستورالعمل‌های اجرایی نظام حقوقی ایران، آیین‌نامه‌ها، می‌توان گفت؛ به‌طورکلی، حمایت از مالکیت فکری در قوانین ایران موردتوجه قرارگرفته است و قوانینی که قبل و بعد از انقلاب اسلامی

1 WIPO-UNESCO model provisions
2 Zwart
3 Intellectual property and traditional cultural expressions folklore, WIPO, WWW.wipo.int, p3

تصویب‌شده‌اند، تا حدودی به این حق توجه داشته‌اند. از طرف دیگر، مالکیت فکری مربوط به خالق اثری است که نمونه‌های آن در کنوانسیون جهانی مالکیت فکری ثبت‌شده است. مهم‌ترین آن‌ها آثار ادبی، علمی و هنری است. به‌طور مشخص؛ قانون حمایت از حقوق نویسندگان، مؤلفان و هنرمندان که در سال ۱۳۴۸ تصویب شد، برای اولین بار از مالکیت ادبی و هنری پشتیبانی کرد و در قوانین بعدی، دامنه این حمایت گسترش یافت. بااین‌وجود، حقوق ایران در محافظت از دارایی‌های ادبی و هنری هنوز با خلأ مواجه می‌باشد.

منابع

۱. اسماعیلی، محسن، (۱۳۸۴) «آثار موردحمایت در حقوق مالکیت فکری ایران و شرایط آن، نشریه پژوهشی دانشگاه امام صادق (ع)، شماره ۲۸
۲. امامی، اسدالله، (۱۳۷۶)، «حقوق مالکیت فکری، جلد اول، نشر میزان، تهران، چاپ اول
۳. انصاری، باقر، (۱۳۸۶) «شرایط اثر قابل حمایت: در نظام با مالکیت‌های ادبی و هنری، مجله تحقیقات حقوقی، شماره ۴۵
۴. آیتی، حمید، (۱۳۹۰)، «حقوق آفرینش‌های فکری، ادبی و هنری، تهران، چاپ اول
۵. بردزلی، (۱۳۸۷)، «زیبایی‌شناسی فلسفی، ترجمه فریبرز مجیدی، فرهنگستان هنر
۶. بلخاری، حسن، (۱۳۸۷)، «آشنایی با فلسفه هنر، انتشارات سوره مهر، تهران
۷. حسینی راد، عبدالمجید، (۱۳۸۳)، «مبانی هنرهای تجسمی، چاپ چهارم، تهران، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران
۸. دهخدا علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، «لغت نامه دهخدا، جلد ۱۵، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم از دوره جدید، تهران
۹. زرکلام، ستار، ۱۳۹۳، «حقوق مالکیت ادبی و هنری، انتشارات سمت، تهران، چاپ چهارم (۱۳۹۳)
۱۰. سالارپور گل ختمی، اکرم، (۱۳۸۶) «معیارهای حمایت از علامت تجاری، مجله اتاق بازرگانی، فروردین، شماره ۴۶۸، ص ۳۹
۱۱. شایسته، شوکت، (۱۳۹۵) «نگاهی به حقوق مالکیت ادبی و هنری در اسناد بین‌المللی، مجله: کانون وکلا» شماره ۲۳۲ و ۲۳۳ – ۸۱ تا ۱۰۲
۱۲. شبیری زنجانی، (۱۳۸۷)، «سید حسن، مبانی نظری و فقهی حقوق مالکیت فکری، رساله دکتری، دانشگاه تهران (۱۳۸۷)
۱۳. صالحی، جواد، ابراهیمی، یوسف، (۱۳۸۹) «حمایت از کپی‌رایت و مبنای آن در مالکیت فکری، مجله قضاوت، شماره ۶۶.
۱۴. عیوضی، فاطمه، (۱۳۸۴)، «تاریخچه نقاشیhttp://danesh.roshd.ir/mavara
۱۵. قانون ثبت اختراعات، طرح‌های صنعتی و علائم تجاری، ۱۳۸۶
۱۶. قانون حمایت از حقوق مؤلفین و مصنفین و هنرمندان، ۱۳۴۸
۱۷. قانون حمایت از نشانه‌های جغرافیایی، ۱۳۸۳
۱۸. کشمیری، مریم، (۱۳۹۶)، «تذهیب در ایران؛ تاریخچه، نقوش و اصطلاحات ناشر: سازمان سمت
۱۹. لایحه قانون جامع حمایت از حقوق مالکیت ادبی و هنری و حقوق مرتبط، ۱۳۹۰
۲۰. مجرد تاکستانی، اردشیر، (۱۳۸۶)، «شیوه تذهیب، چاپ ششم، تهران، سروش (انتشارات صداوسیما)،
۲۱. محمود خوبکار، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، (۱۳۸۲) «سیاستگذاری مالکیت فکری درزمینه دانش سنتی و فولکلور، دانشگاه تهران
۲۲. نیکلای‌واسیلیویچ گوگول، (۱۳۹۰) «پرتره، ناشر: کوله‌پشتی مترجم: معصومه احمدی ویراستار: عاطفه بخشایش ناشر: گیسوم
۲۳. ولی‌الله کاوسی، شیلا بلر، (۱۳۹۲) «افسانه منفرد، مهدی صحراگرد، آیدین آغداشلو، محمدمجتبی حسینی، علیرضا هاشمی نژاد خوشنویسی، ناشر: کتاب مرجع
24. Agreement of trade- related aspects of intellectural property rights, at: http://www.austili. edu.au/ other/dfatitreaties/1995/38.html. (2015/8/17)
25. Ann Barron, copyright law and the claims of art, Sweet and Maxwell LTD and contributors, (2002), www.ssrn.com, (2015-09-17)
26. Bashan, pedro, Protecting your Artwrk under Trademark Law,http://indiatradema rks. blogspot. com/ 2011/06/ protecting-your-artwork- under-trademark.html, (2015-06-12)
27. Benet, John, what is industrial Design, http://whatisindustriatdesign.com, (2015-07-12)
28. Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works (as amended on September 28, 1979)
29. Cohen, HJ. (2005). Restrictions on copyright and their abuse. European Intellectual Property Review. 24(2): 1.

30. France Intellectual property code German Law on Copyright and Neighboring Rights 1965 India Copyright Act 1957 Italy Law on Protection of Copyright and Rights Related to its Exercise1941
31. Garrett Breen and others, Intellectual property law, Cavendish publishing Itd, London, (2003), p59
32. Gervais, Daniel, Traditional Knowledge & Intellectual Property: A TRIPS-Compatible Approach, 2005 Mich. St. L. Rev. 137 (2005).
33. Gifford, Daniel J. (2002) "The Antitrust/Intellectual Property Interface: An Emerging Solution to an Intractable Problem," *Hofstra Law Review*: Vol. 31: Iss. 2, Article 3.
34. Goldstein, Paul, International copyright Principles Laws and Practice, New York, Oxford university press, (2001)
35. Hornby, A S, oxford dictionary, oxford university press, 1997, fifth edition Edited by salty wehmiere, oxford advance dictionary, oxford university press, 2006,seventh edition http://guizIet.com/dictionary/gra phic-art-arti.
36. Intellectual property and traditional cultural expressions folklore, WIPO, WWW.wipo.int, p3
37. International centre for the promotion of crafts or CIPA
38. Lionel Bently and Brad Sherman, Intellectual Property Law, The definitive account of IP law: thorough coverage combined with exceptional analysis. (2018)
39. Ricketson, S. Ginsburg, JC. (2006). International copyright and Neighboring Rights; The Berne convention and beyond. New York: Oxford University Press, 575
40. UK intellectual property office, Review of intellectual property and growth, on behalf of the pirate party UK, (2014), www.ipo.gov.uk/ipreview/ipreviewc4e.htm, (2015-07-23)
41. US copyright office 'library of congress, copyright claims in architectural works, (2014), www.copyright.gov, (2015-08-25)
42. WIPO publications, Intellectual property and traditional cultural expressions folklore, www.wippt (2015-09-28)
43. Zwart, MD. (2006). Australian Intellectual property law Resources. The Future of Fair Dealing in Australia: protecting Freedom of communication, 17.
44. Http//:www.oxforddictionaries.com
45. http: / / www. mehrpress. com / profile
46. http://egressfoundation.net/egress/index.php?option=com

An example analysis of the conditions for the protection of literary and artistic works in the system of intellectual property rights

Abstract

Works of art are one of the most important issues that are protected by intellectual property rights. In expressing the concept of works of art in intellectual property laws, it is generally mentioned in the literary and artistic property law or copyright of countries. These works also have various examples, including the visual arts and the seven arts, which themselves include two sub-categories of fine arts and applied arts. Given that the issue of intellectual property is a matter of credit, intangible and intangible, it is necessary in the form of descriptive-analytical research, concepts and how to support it in systems of intellectual property rights and due to the emergence and import of intellectual property rights are clearly explained in Our country does not have a jurisprudential background and law in this field. Given the subject matter of this matter, it is necessary to explain issues such as the separation of literary works from works of art, as well as to examine the existence of classification among works of art in the laws in question. The distinction, fragmentation and lack of precise and logical conflict in the laws under consideration, the lack of protection of some works of art in the current system of intellectual property and the need to create special protection systems under the protection systems in intellectual property rights are among the items considered.

Key words: Intellectual Property Rights, Works of Art, Visual Arts, Applied Arts, Protection of Works of Art

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

تحلیل مراسم محرم ایران از منظر هنر مشارکتی-تعاملی؛
نمونه موردی: مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع)

علی شهبازی[۱]، سحر ذکاوت[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۸
کد مقاله: ۳۶۴۹۲

چکـیده

هنر مشارکتی- تعاملی، یکی از هنرهایی است که امروزه جایگاه مهمی در میان انواع هنر دارد و به نظر می‌رسد ریشه‌های آن به گذشته بسیار دور برمی‌گردد. هم‌چنین هنرهای آیینی یکی از انواع هنرهای سنتی هستند که در زیرمجموعه هنرهای مشارکتی- تعاملی قرار می‌گیرند. هم‌چنین مراسم ماه محرم در ایران یکی از آیین‌های مهم مذهبی مردم محسوب می‌شود که در کیفیت‌های مختلف و در قالب مراسم گوناگون در سرتاسر ایران برگزار می‌شود. مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) یکی از مهم‌ترین این رسم‌ها است. هدف پژوهش حاضر شناخت مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) در میان مراسم ماه محرم به عنوان هنر مشارکتی- تعاملی و شناسایی مشخصه‌های هنر تعاملی در فرآیند برگزاری این دو مراسم است. پرسش‌های پژوهش نیز عبارتند از: ۱- مشخصه‌های هنر مشارکتی- تعاملی شامل چه مواردی است؟ ۲- چه مواردی مشخصه‌های هنر مشارکتی- تعاملی را در ساختار و فرآیند برگزاری مراسم شیرخوارگان حسینی و حجله‌گردانی نمادین حجله حضرت قاسم (ع)، تشکیل می‌دهند؟ برای پاسخ به پرسش‌ها اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی با رویکرد توصیفی- تحلیلی مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته و در بررسی مراسم شیرخوارگان حسینی، شهر تهران و در مورد تزئین حجله حضرت قاسم (ع) بندرعباس و بوشهر مورد هدف قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد در هر دو مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع)، مخاطبان و شرکت‌کنندگان مراسم به عنوان مؤلف اثر هنری محسوب می‌شوند و چگونگی فرآیند برگزاری آن به عملکرد مخاطبان و شرکت‌کنندگان وابستگی مستقیمی دارد.

واژگـان کلـیدی: هنر مشارکتی- تعاملی، محرم در ایران، مراسم شیرخوارگان حسینی، حجله حضرت قاسم (ع).

۱- دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، رشته هنر اسلامی، گرایش کتابت و نگارگری، دانشگاه شاهد تهران.
۲- دانشجوی دکتری تخصصی، رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران.
Sahar.zekavat@shahed.ac.ir

۱- مقدمه

حوزه‌های هنری از تنوع و کثرت زیادی برخوردار هستند و امروزه انواعی از هنرها و اقسام مختلفی از تعاریف هنر از سوی صاحب‌نظران و هنرپژوهان مطرح شده است. از این میان می‌توان به هنر مشارکتی- تعاملی اشاره کرد که قدمتی طولانی دارد و می‌توان گفن هنرهای سنتی و آیینی و سنتی، شاید از مثال‌های مهم این نوع هنر می‌باشند. در ایران نیز مراسم ماه محرم و مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) در این ماه از نوع مراسم آیینی، سنتی و به نوعی هنر تعاملی محسوب می‌شوند. هدف پژوهش حاضر به شناخت مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) در میان مراسم ماه محرم به عنوان هنر مشارکتی- تعاملی و شناسایی مشخصه‌های هنر تعاملی در فرآیند برگزاری این دو مراسم اختصاص یافته است و پژوهشگران در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها هستند:

۱. مشخصه‌های هنر مشارکتی- تعاملی شامل چه مواردی است؟
۲. چه مواردی مشخصه‌های هنر مشارکتی- تعاملی را در ساختار و فرآیند برگزاری مراسم شیرخوارگان حسینی و حجله‌گردانی نمادین حجله حضرت قاسم (ع)، تشکیل می‌دهند؟

برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش حاضر، ابتدا تعریف هنر تعاملی و هنر مشارکتی- تعاملی و مشخصه‌های آن اراده شده و سپس به اهمیت ماه محرم در ایران پرداخته شده و بخش بعدی پژوهش نیز به بررسی مراسم شیرخوارگان حسینی در ماه محرم اختصاص یافته است. سپس تزئین حجله حضرت قاسم (ع) و سوگواری مسلمانان برای آن حضرت و حجله‌گردانی نمادین مورد تحلیل قرار گرفته و در نهایت مؤلفه‌های هنر مشارکتی- تعاملی در مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) بررسی شده است.

۲- پیشینه تحقیق

در مورد پیشینه پژوهش باید خاطرنشان کرد موضوعی با عنوان "تحلیل مراسم محرم ایران از منظر هنر مشارکتی- تعاملی (نمونه موردی: مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع))" مشاهده نشده است. اما در زمینه تعزیه و هنر تعاملی مقاله‌ای با نام "بررسی تعزیه و هنر اجرا (پرفورمنس آرت) با تأکید بر تعامل با مخاطب" نوشته زهرا رهبرنیا و روشنک داوری (۱۳۹۶) در شماره ۴۹ از نشریه باغ نظر به چاپ رسیده است و در آن به جایگاه مخاطب در تعزیه و ویژگی‌های پرفورمنس پرداخته شده است و نتایج نشان می‌دهد تعزیه با توجه به ویژگی‌های هنر پرفورمنس، قابلیت شرکت و همکاری و دخالت مخاطب را در خود دارد به گونه‌ای که مخاطب با دخالت در فرآیند تعزیه همچون هنر پرفورمنس در فرآیند شکل‌گیری آن نقش مهمی را ایفاء می‌کند. "پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی- تعاملی" مقاله دیگری است که عرفان قادری و محسن مراثی (۱۳۹۳) در دوره ۹ و شماره ۱ از مجله جهانی رسانه به چاپ رسیده است و نتایج پژوهش حاکی از آنست که اصطلاح هنر تعاملی، مشارکتی و یا اینترنتی هریک دارای تعاریف متمایز و مجزا از هم هستند و هریک قابل طبقه‌بندی هستند. مقاله دیگر در زمینه هنر تعاملی، "پیوستار زمانی- مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی)" است که حاصل تلاش گیتا مصباح و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۰) است و در شماره اول از نشریه مطالعات تطبیقی هنر چاپ شده است. هم‌چنین "هنر تعاملی به مثابه یک متن با اشاره به یکی از آثار تعاملی به نمایش درآمده در بینال ونیز ۲۰۱۱ اثر نوراماجین"، پژوهش دیگری است که زهرا رهبرنیا و مریم خیری (۱۳۹۲)، در دوره ۸ و شماره ۱ از مجله جهانی رسانه آن را به چاپ رسانده‌اند و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که در فرآیند تعاملی شدن، انتخاب رسانه، تعامل و مشارکت مخاطبین در خلق اثر، باعث تبدیل اثر به متن هنری و همین‌طور کمرنگ شدن هنرمند له عنوان مؤلف شده است. فاطمه پورمند (۱۳۹۶) هم نویسنده دیگری است در شماره ۳ از نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی مقاله "افق بیناذهنی هنرمند و مخاطب در هنر تعاملی معاصر (با نگاهی به پروژه تعاملی کتابخانه قلب)" را به چاپ رسانیده و پژوهشگر به این نتایج دست یافته که مخاطب تعامل‌گر در اثر مذکور، به واسطه تغییر آشکاری مه می‌تواند آگاهانه در تجسم بدنش ایجاد نماید و شکل نهایی اثر را رقم بزند، هم‌تراز با هنرمند در خلق اثر، تعیین‌کننده و مهم است. در اولین همایش بین‌المللی مبانی هنرهای تجسمی ایران با رویکرد محیط زیست در سال ۱۳۹۶ نیز مقاله "تأثیر هنر محیطی بر مخاطب با تأکید بر شیوه تعاملی" نوشته سارا جهانگیری و سید نظام‌الدین امامی‌فر ارائه شده است و در این پژوهش هم به تعاریفی از هنر تعاملی پرداخته شده است. لازم به ذکر است بعد نوآورانه پژوهش حاضر در تحلیل مراسم محرم ایران از منظر هنر مشارکتی- تعاملی معطوف شده است و نمونه موردی پژوهش یعنی بررسی مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) از حیث تعاملی و مشارکتی بودن فرآیند آن پژوهشی جدید در راستای مطالعات هنر مشارکتی- تعاملی است.

۳- روش تحقیق

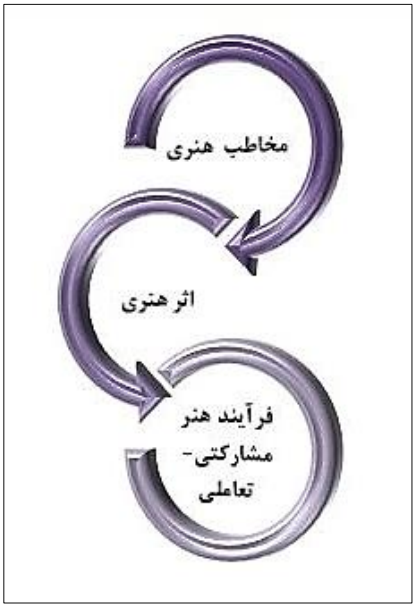
پژوهش پیش‌رو با تجزیه و تحلیل کیفی اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی و میدانی و با رویکرد توصیفی- تحلیلی انجام شده است و نمونه‌های پژوهش حاضر شامل تحلیل مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) از منظر هنر

سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

تعاملی است و به بیان دیگر مؤلفه‌ها و ویژگی‌های هنر تعاملی در ساختار مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم و برپایی بزرگداشت آن حضرت مورد بررسی قرار گرفته است.

۴- تعریف هنر تعاملی و هنر مشارکتی- تعاملی[1] و مشخصه‌های آن

هنرهای تعاملی به گونه‌ای از هنر گفته می‌شود که مخاطبان به شیوه‌های مختلف در آن شرکت کرده و از مشارکت و تعامل آن‌ها اثر هنری تولید می‌شود و این فرآیند تا حدود زیادی به عملکردهای مخاطب بستگی دارد. (Paul, 2003: 11) "مشارکت بخشی از ماهیت هنرهای تعاملی است و یگانگی هر یک از محصولات پدید آمده خاصیت آن است." (قوامی، ۱۳۹۶: ۹۹) به بیان دیگر اساس این نوع هنر بر دعوت کردن مخاطب در فرآیند شکل‌گیری اثر است و گونه‌ای خاص از هنر که مبنای آفرینش آن، تعامل و ارتباط میان مخاطب و اثر هنری است. هنر تعاملی با بهره‌گیری از کنش تعامل‌گری مخاطبان به منظور تعبیر نمایشگری و نیز با اصرار بر کنش فعالانه مخاطبان در تغییر این نمایشگری هستی مستقل خود را از گونه‌های مشابه مشخص می‌کند. به نقل از لوپز یک اثر هنری فقط در صورتی تعاملی است که تصور کند کنش‌های کاربران آن است که به پدید آوردن نمایشگری آن کمک می‌کند." (جهانگیری، امامی‌فر، ۱۳۹۶: ۶- ۵)



نمودار (۱)، تشریح فرآیند هنری در هنر مشارکتی- تعاملی منبع: (نگارندگان)

کنش فیزیکی و واقعی مخاطبان در هنر تعاملی که منجر به تغییر نمایشگری اثر می‌شود، مهم‌ترین ویژگی این گونه هنر است بر این اساس می‌توان هنر تعاملی را گونه‌ای هنری دانست که در آن مخاطب می‌تواند نمایشگری اثر را تغییر دهد. به دلیل آن‌که اثر اساساً تعاملمحور است، دریافت کامل اثر منوط به تعامل با آن و تغییر نمایشگری اثر است. درگیری مخاطب با اثر به صورت فیزیکی و فعالانه و با میانجی‌گری واسطه‌ای رایانه محصور صورت خواهد پذیرفت. (Lopes, 2010: 26) یعنی اگر مخاطب اثر هنری از اثر فاصله بگیرد یا تعامل و دخالت خود را در فرآیند شکل‌گیری اثر هنری قطع نماید و به شکلی بی‌کنش به نظاره آن بنشیند هیچ یک بهره‌ای از اثر نخواهند برد. مخاطبان با تماشای مشارکت در (یا با تعامل در) اثر بر مفهوم و ایده اثر واقف می‌شوند. بنابراین برای آن‌که اثری در گروه هنرهای مشارکتی- تعاملی طبقه‌بندی شود باید مخاطبانش بتوانند نمایشگری آن را تغییر دهند یا دگرگون نمایند و به این ترتیب فهم کامل اثر حاصل می‌شود. (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۹۴) نمودار (۱) فرآیند هنر مشارکتی- تعاملی را برای خوانندگان تشریح می‌نماید.

هم‌چنین لازم به ذکر است که انواع مختلفی از هنرهای تعاملی وجود دارد که مهم‌ترین این طبقه‌بندی به نتایج پژوهش قادری و مراثی اختصاص دارد. این پژوهشگران در مقاله "پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی- تعاملی" انواعی از هنرهای مشارکتی – تعاملی را در قالب جدول (۱) ارائه نموده‌اند:

با توجه به اطلاعات جدول (۱) و انواع هنرهای تعاملی می‌توان گفت هنرهای مردمی و هنرهایی که ریشه‌های آیینی و دینی در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف دارد از نوع هنرهای مشارکتی هستند. در این پژوهش مراسم محرم ایران از منظر هنر مشارکتی- تعاملی مورد مطالعه قرار گرفته و در محوریت آن به مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع) پرداخته شده است.

جدول (۱)، طبقه‌بندی و ویژگی‌های هشت گونه هنر مشارکتی- تعاملی (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۱۱۲- ۸۸)

ردیف	گونه هنری	قابلیت مخاطب برای تغییر نمایشگری اثر	نوع کنش	رسانه هنری
۱	مشارکتی	دارد	مشارکت، فیزیکی و فعالانه	رسانه‌های سنتی
	تعریف	"هنری که مخاطب آن بر تغییر یا دگرگونی نمایشگری اثر توانا باشد و معنا و مفهوم اثر را به واسطه همین تغییر نمایشگری دریابد و این ایجاد تغییر در نمایشگری اثر بدون میانجی‌گری واسطه‌ای رایانه- محور صورت گیرد." (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۹۶)		
۲	سیبرنتیکی[۲]	دارد	مشارکت، فیزیکی و فعالانه	استفاده از تکنولوژی سیبرنتیک
	تعریف	"هنری که مخاطبان بتوانند بر نمایشگری اثر تأثیر بگذارند و آن را تغییر دهند و به واسطه ایجاد این نمایشگری اثر را دریابند و هنرمند با استفاده از حلقه بازخورد سیبرنتیکی این امکان ایجاد تغییر در نمایشگری را به مخاطبان بدهد." (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۹۷)		
۳	نسبت‌مند[۳]	دارد	مشارکت، فیزیکی و فعالانه	حضور فیزیکی مخاطبان در گالری و ایجاد تعامل میان افراد
	تعریف	"هنری که مخاطبان بتوانند وارد آن شوند و نمایشگری آن را تغییر دهند و مخاطبان به واسطه همین تغییر نمایشگری، با انجام کنش‌های اجتماعی، به فهم کامل اثر دست یابند و این تغییر نمایشگری؛ به واسطه تعامل خود مخاطبان با یکدیگر و نه مخاطب با اثر، حاصل شود." (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۹۹)		
۴	ماهواره‌ای	دارد	مشارکت، فیزیکی و فعالانه	حضور فیزیکی مخاطبان دور از هم و ایجاد تعامل میان افراد از راه دور
	تعریف	هنری که مخاطبان می‌توانند نمایشگری اثر را تعیین کنند و تغییر دهند و با تکیه بر برقراری یک شبکه از روابط انسانی بدون تبعیض به صورت هم‌زمان و بدون محدودیت جغرافیایی، درک اثر تماماً، وابسته به این تغییر نمایشگری است، اما آن کنشی که این تغییر نمایشگری را موجب می‌شود، نه تعامل بلکه ارتباطی بینانسانی میان مخاطبان دور از هم است. (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۱۰۱- ۹۹)		
۵	دورباشی[۴] یا تله‌رباتیک[۵]	دارد	تعامل بی‌کنش	اینترنت/ ربات
	تعریف	"هنری که مخاطبانش بتوانند از طریق شبکه (اینترنت) نمایشگری اثر را تغییر دهند و این تغییر نمایشگری، به واسطه تعامل بی‌کنش مخاطبان با اثر ایجاد شود و با در نظر گرفتن خصلت فردی این گونه هنری، درک کامل اثر منوط به تعامل دیگر مخاطبان نباشد." (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۱۰۲)		
۶	تله‌ماتیک[۶]	دارد	مشارکت، فیزیکی و فعالانه	همگرایی رایانه و خطوط تلفن
	تعریف	"هنری که مخاطبان آن می‌توانند (و باید) نمایشگری اثر را تغییر دهند و هرگونه درکی از اثر منوط به ایجاد و تغییر نمایشگری اثر است، اما کنش مخاطب برای تغییر نمایشگری اثر را نمی‌توان تعامل نامید." (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۱۰۴)		
۷	نت[۷]	دارد	تعامل بی‌کنش	اینترنت/ گشت‌زن‌ها
	تعریف	"هنری که نمایشگری آن، خود همان تارنما است که مخاطبان می‌توانند با اتصال به آن، آن را تغییر دهند و از آن‌جا که اساس هنر نت بر قابلیت تعامل مخاطبان استوار است، فهم کامل آن‌ها از اثر نیز وابسته به آن است و کنش مخاطبان در تغییر نمایشگری اثر، تعامل بی‌کنش است." (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۱۰۵)		
۸	تعاملی	دارد	تعامل فعالانه	رایانه (تعاملی)
	تعریف	"هنری که مخاطبان آن می‌توانند نمایشگری اثر را تغییر دهند و به دلیل آن‌که اثر اساساً تعامل- محور است؛ دریافت کامل اثر منوط به تعامل با آن و تغییر نمایشگری اثر است و درگیری مخاطبان با اثر به صورت فیزیکی و فعالانه و با میانجی‌گری واسطه‌ای رایانه- محور صورت خواهد پذیرفت." (قادری، مراثی، ۱۳۹۳: ۱۰۷)		

۵- محرم در ایران و اهمیت آن

عاشورا حادثه‌ای دینی است که در سال ۶۱ هجری و در ماه محرم به وقوع پیوسته و حضرت امام حسین (ع) و ۷۲ تن از یاران باوفای ایشان به شهادت رسیده‌اند. (منتظرالقائم، کشاورز، ۱۳۹۶: ۳۸) مراسم عزاداری محرم قدمتی طولانی در ایران دارد. نخستین نشانه‌های عزاداری بر شهدای کربلا در میان توابین دید می‌شود که رنگ و بوی پشیمانی داشته است.(براون، ۱۳۶۳: ۴۴- ۴۳) هم‌چنین از نخستین قرون اسلامی، مراسم محرم و عزاداری عاشورا رایج بوده است. (پرغو، غلام‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۸) در دوره آل بویه تا زمان روی‌کار آمدن طغرل سلجوقی، عزاداری‌ها و سوگواری‌های محرم با سیاست‌گذاری‌های معزالدوله در ۳۵۲ ه. ق در بغداد و

بیشتر نقاط ایران به صورت آشکار و رسمی برگزار می‌شد. (ابن اثیر، ۱۳۵۴: ۲۲۵۸) گسترش این گرایش و بازتاب آن را در اشعار شاعرانی چون صاحب ابن عباد (۳۸۶ ه. ق) و ابوبکر خوارزمی (۳۸۳ ه. ق) می‌توان مشاهده نمود. (پرغو، غلام‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۸) در این عهد، مراسم عزاداری به صورت سوگواری دسته چمعی در مکان‌هایی معین و مشخص، دسته‌گردانی و سینه‌زنی اجرا می‌شد. (همایونی، ۱۳۶۸: ۴۸) بعدها با روی کار آمدن صفویان و تثبیت مذهب تشیع در ایران، این مراسم با شکوه هر چه تمام‌تر برگزار می‌شد. (پرغو، غلام‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۸) و از آن پس تا به امروز این مراسم هر ساله در ماه محرم در سرتاسر ایران برگزار می‌شود. مراسمی چون سینه‌زنی، زنجیرزنی، روضه‌خوانی، مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم و ... از رسومات مختلفی است که در مناطق مختلف ایران برگزار می‌شود.

۶- مراسم شیرخوارگان حسینی در ماه محرم

همایش شیرخوارگان حسینی آئین سوگواری به یاد کودکانی است که در روز عاشورا به شهادت رسیده‌اند. این مراسم در صبح روز اولین جمعه ماه محرم هر سال در مساجد، حسینیه‌ها و تکایای شهرهای ایران و برخی کشورهای جهان برگزار می‌شود. در این مراسم مادران به همراه کودکان شیرخوار خود با لباس، روسری و پیشانی‌بند به رنگ سبز حضور می‌یابند و شرکت‌کنندگان برای علی اصغر کودک شیرخوار امام حسین(ع) در کربلا به گریه و عزاداری و مرثیه‌سرایی می‌پردازند و گهواره نمادین او را در مجلس می‌گردانند. (https://fa.wikishia.net)

تصویر (۱)، مراسم شیرخوارگان حسینی، ایران. منبع: (https://fa.wikishia.net)

تصویر (۲)، مراسم شیرخوارگان حسینی، ایران. منبع: (https://www.irna.ir)

۷- تزئین حجله حضرت قاسم (ع) و سوگواری مسلمانان برای آن حضرت

تزئین حجله و رقص حجله از مراسم مهم دیگر ماه محرم در ایران است که در برخی مناطق کشور برگزار می‌شود. "رقص حجله تفسیری آیینی از روایت‌های کربلا است. این آیین در مناطقی از بندرعباس، میناب، شمیل و سیاهو اجرا می‌شود. در مراسم تعزیه‌خوانی در سه مجلس شهادت وهب که تازه ازدواج کرده است و در کربلا به شهادت می‌رسد. دوم در شب عاشورا در تعزیه حنابندان قاسم و سوم در روز عاشورا که حضرت قاسم قصد رفتن به میدان را دارد و پس از شهادت، حجله سیاه‌پوش می‌شود. اما در شب عاشورا بعد از مراسم تعزیه شهادت طفلان زینب (س) و نماز مغرب و عشا مردم حجله را به محلی دورتر از محل برپایی تعزیه یا حسینیه خود می‌برند. مردم حاجتمند طبق سنت سه بار از زیر حجله عبور می‌کنند. نوحه‌هایی در خصوص شب قتل و وداع شهدای کربلا با اهل بیت خوانده می‌شود. در مورد ناکامی قاسم بن حسین (ع) با ساز و دهل چاووش‌خوانی می‌کنند. در روستاهای اطراف بندرعباس صبح تاسوعا متولیان حسینیه‌ها تابوت‌ها را از حسینیه‌ها بیرون می‌آورند و از شهر خارج می‌کنند و به سمت قدمگاهی می‌برند که به اعتقاد مردم منطقه قدمگاه حضرت علی (ع) است و این گونه به صورت نمادین فرزند (امام حسین (ع)) را به دیار پدر (امام (ع)) می‌برند. آن‌ها که هم‌چون پدرانشان نذر دارند در قدمگاه تابوتی می‌سازند به یاد تابوت‌هایی که قبیله بنی اسد با آن شهدا را در صحرای کربلا دفن کردند. از سویی گروهی در حسینیه حجله می‌سازند. حجله یک مکعب مستطیل در ابعاد ۲ متر در یک متر است. در صبح تاسوعا اسکلت حجله غسل داده و شسته می‌شود. با پارچه سفید بر اسکلت کفن می‌پوشانند. بعد از کفن تنه را سیاهپوش می‌کنند. مرحله اصلی آن آرایش و تزیین حجله است. تمامی این مراحل را متولیان و پیشکسوتان انجام می‌دهند. در آماده‌سازی حجله زنان همکاری بیشتری دارند و حجله با تزئین کاملاً بومی و متناسب با فرهنگ منطقه انجام می‌شود. آن‌ها هنر خود را در تزئینات سنتی چون گلابتون‌دوزی و زری‌دوزی برای تزئینات حجله به کار می‌برند تا در این سوگواری سهمی داشته باشند. سمبل‌های زیادی در این مراسم می‌توان یافت که رنگ و بوی مراسم ازدواج سنتی است. ابزارهای خاص آلات موسیقی در این مراسم دگرگون شده و کاربرد سوگواری پیدا می‌کند. آیینه‌کاری و پارچه‌های منقش عجین شدن مراسم محرم با فرهنگ هر منطقه را نشان می‌دهد. اجرای مراسم حنابندان، رخت بران و وصل (حجله) شاهزاده قاسم به صورتی نمادین اجرا می‌شود." (https://www.chamedanmag.com) در تصاویر (۳) و (۴) نمونه‌ای از حجله حضرت قاسم و نیز برگزاری مراسم دیده می‌شود:

تصویر (۳)، مراسم حجله‌گردانی حضرت قاسم (ع)، بندرعباس. منبع: (www.chamedanmag.com)

تصویر (۴)، مراسم حجله‌گردانی حضرت قاسم (ع)، بندرعباس. (https://www.chamedanmag.com)

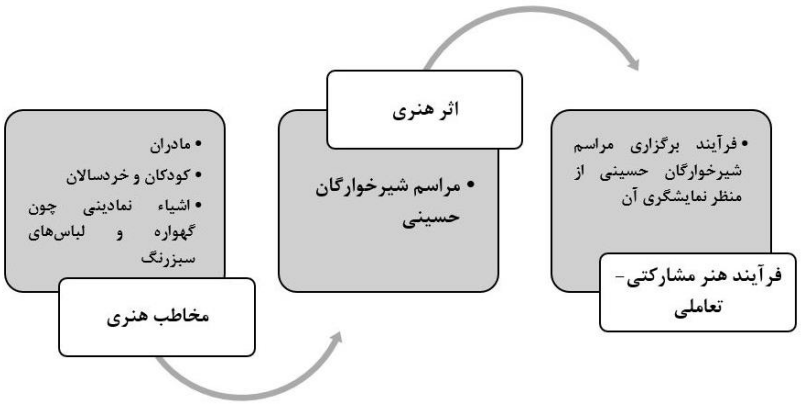
در بوشهر نیز این مراسم تزئین و رقص حجله حضرت قاسم (ع) رایج است. حجله نمادین حضرت قاسم را با پارچه‌ها و نوارهای رنگی تزیین و چراغانی می‌کنند. این حجله روی دست توسط چهار نفر حمل می‌شود و زنان با دیدن آن کل می‌کشند و گریه و زاری سر می‌دهند. همراهان حجله نوحه حضرت قاسم‌بن‌الحسن(ع) می‌خوانند. (http://sook.ir) در تصاویر (۵) و (۶) جزئیاتی از مراسم تزئین حجله حضرت قاسم (ع) ارائه شده است:

تصویر (۵)، مراسم حجله حضرت قاسم (ع)، بوشهر. منبع: (http://sook.ir)

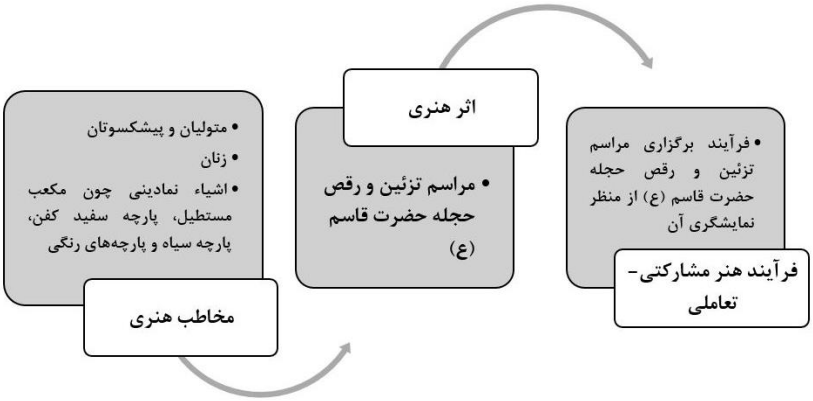
تصویر (۶)، مراسم حجله حضرت قاسم (ع)، بوشهر. منبع: (http://sook.ir)

۸- تحلیل مؤلفه‌های هنر مشارکتی-تعاملی در مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع)

مراسم شیرخوارگان حسینی و رقص و حجله‌گردانی نمادین حجله حضرت قاسم (ع)، مراسمی آیینی هستند که از نوع هنر تعاملی سنتی محسوب می‌شوند. در واقع در این مراسم‌ها شرکت‌کنندگان در مراسم و عزادارن هم مخاطبان اثر هنری‌اند و هم نقش مؤلف و خلاق اثر هنری را دارند. در مراسم شیرخوارگان حسینی، مادران با استفاده از اشیاء نمادینی چون گهواره و پوشاندن لباس‌های سبزرنگ بر تن کورکان و خردسالان خود فرآیند برگزاری مراسم و شکل‌گیری اثر هنری را آغاز کرده و فراهم می‌کنند و هرساله این مراسم آیینی اجرا می‌شود و نقش محوری این مراسم را همین مخاطبان ایجاد می‌کنند. در مراسم رقص حجله حضرت قاسم (ع) نیز متولیان و پیشکسوتان حسینیه‌ها و مساجد و زنان، با استفاده از اشیاء نمادینی چون مکعب مستطیل، پارچه سفید کفن، پارچه سیاه و پارچه‌های رنگی به طراحی، ساخت و تزئین حجله‌ای نمادین برای حضرت قاسم مبادرت می‌کنند و فرآیند مراسم از همین مرحله آغاز و تا حجله‌گردانی در میان مردم ادامه می‌یابد. در نمودار (۱) و (۲) جزئیات فرآیند این مراسم از حیث مفهوم هنر تعاملی، توصیف و ارائه شده است:



نمودار (۲)، تشریح فرآیند هنری در هنر مشارکتی- تعاملی مراسم شیرخوارگان حسینی منبع: (نگارندگان)



نمودار (۳)، تشریح فرآیند هنری در هنر مشارکتی- تعاملی مراسم تزئین و رقص حجله حضرت قاسم (ع) منبع: (نگارندگان)

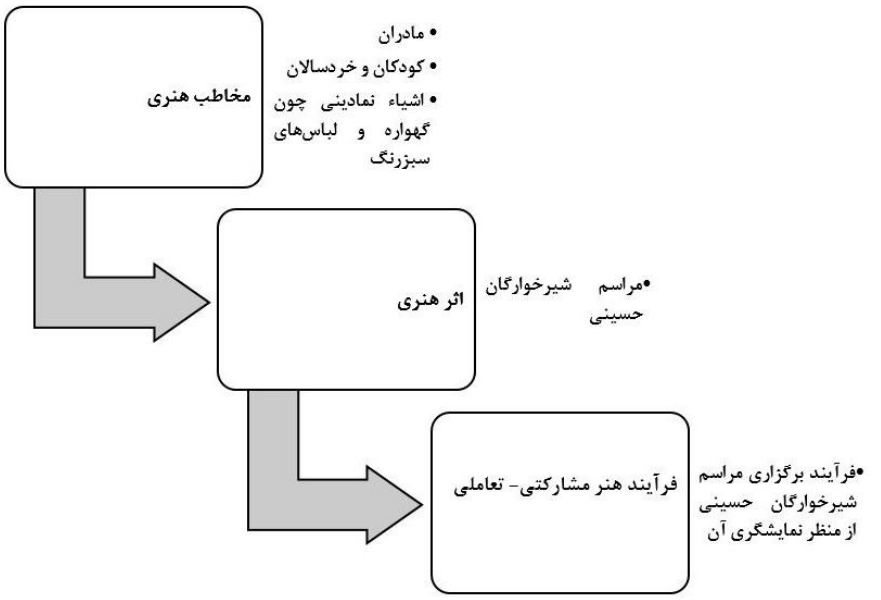
نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر دو سؤال مطرح شده است که پرسش اول عبارت است از: مؤلفه‌های هنر مشارکتی- تعاملی شامل چه مواردی است؟

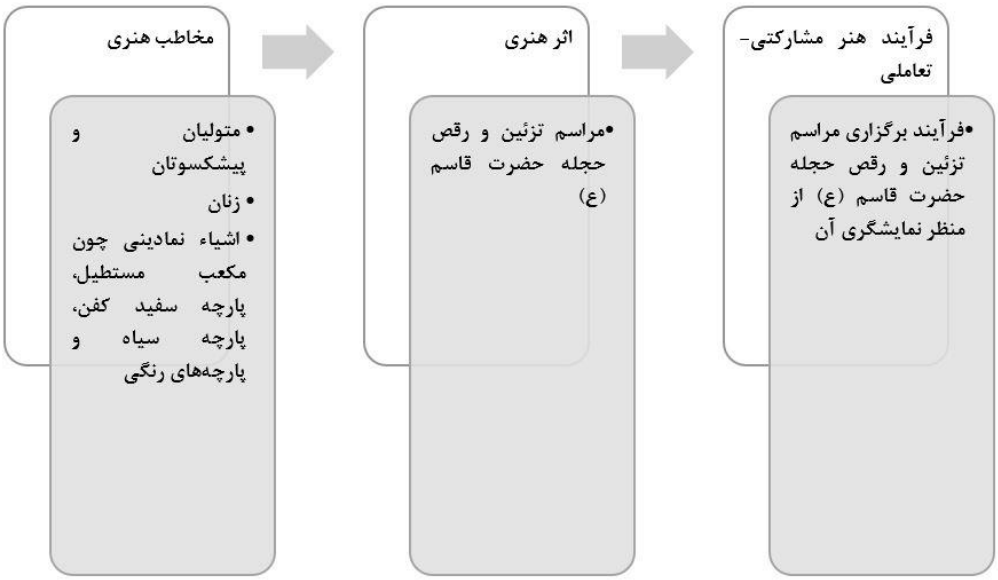
در پاسخ باید گفت هنرهای تعاملی به گونه‌ای از هنر گفته می‌شود که مخاطبان به شیوه‌های مختلف در آن شرکت کرده و از مشارکت و تعامل آن‌ها اثر هنری تولید می‌شود و مشارکت بخشی از ماهیت هنرهای تعاملی است و این فرآیند تا حدود زیادی به عملکردهای مخاطب بستگی دارد. مؤلفه و مشخصه اصلی هنر مشارکتی- تعاملی این است که مخاطب هنری نقش اصلی و مؤلف را در شکل‌گیری اثر هنری ایفاء می‌کند و مخاطب و مؤلف یا هنرمند در این نوع هنر هر دو یکسان هستند.

در ساختار و فرآیند برگزاری مراسم شیرخوارگان حسینی و حجله‌گردانی نمادین حجله حضرت قاسم (ع)، چه مواردی مؤلفه‌های هنر مشارکتی- تعاملی را تشکیل می‌دهند؟

در نمودار (۴) و (۵) به این پرسش پاسخ داده شده است:



نمودار (۴)، تشریح فرآیند هنری در هنر مشارکتی- تعاملی مراسم شیرخوارگان حسینی منبع: (نگارندگان)



نمودار (۵)، تشریح فرآیند هنری در هنر مشارکتی- تعاملی مراسم تزئین و رقص حجله حضرت قاسم (ع)منبع: (نگارندگان)

پی‌نوشت‌ها

1- Participation/Interactive-based Arts
2- Cybernetic Art
3- Relational
4- Telepresence Art
5- Telerobatic Art
6- Telematic Art
7- Networked Art

منابع

۱. ابن اثیر، (۱۳۵۴)، تاریخ کامل، ترجمه: حسن روحانی، جلد ۵، تهران: اساطیر.
۲. براون،ادوارد، (۱۳۶۳)، تاریخ ادبیات ایران از صفویه تا عصر حاضر، ترجمه: بهرام مقدادی، تهران: مروارید.
۳. پرغو، محمدعلی، غلامزاده، صدیقه، (۱۳۹۴)، عزاداری محرم در عهد صفوی؛ یک بررسی آسیب‌شناختی، تاریخ اسلام، سال ۱۶، شماره ۳، ۶۹– ۳۵.
۴. جهانگیری، سارا، امامی‌فر، سید نظام‌الدین، (۱۳۹۶)، تأثیر هنر محیطی بر مخاطب با تأکید بر شیوه تعاملی، اولین همایش بین‌المللی مبانی هنرهای تجسمی ایرلن با رویکرد محیط زیست.
۵. قادری، عرفان، مراثی، محسن، (۱۳۹۳)، پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی– تعاملی، جهانی رسانه، دوره ۹، شماره ۱، ۱۱۲– ۸۸.
۶. قوامی، فاطمه‌راهیل، (۱۳۹۶) هنرهای تعاملی و آموزش دانشگاهی، بررسی برنامه درسی رشته هنرهای تعاملی مدرسه هنر منچستر براساس رویکرد شناختی، پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، شماره ۴۰، ۱۲۲– ۹۴.
۷. منتظرالقائم، اصغر، کشاورز، زهراسادات، (۱۳۹۶)، بررسی تغییرات اجتماعی مراسم و مناسک عزاداری عاشورا در ایران، شیعه‌شناسی، سال ۱۵، شماره ۵۸، ۷۲– ۳۷.
۸. همایونی، صادق، (۱۳۶۸)، تعزیه در ایران، شیراز: نوید.
9. Lopes, D. M. (2010). A Philosophy of Computer Art. Routledge. London and New York.
10. Paul, C, (3002). Digital art, USA: New York, Thames and Hudson Inc.
11. http://sook.ir/fa/news/194939/ (access date: 2020/12/17).
12. https://www.chamedanmag.com/news/1716 (access date: 2020/12/17).
13. https://www.irna.ir/news/83465162/ (access date: 2020/12/17).
14. https://fa.wikishia.net/view/ (access date: 2020/12/18).

Analysis of Muharram Infants of Iran In terms of Participation/Interactive-based Arts (Case Study: the Mourning of Hosseini Infants and Decorating Hazrat Qasim's (AS) Cell

Ali Shahbazi[1], Sahar Zekavat[2]

Abstract

Participation/Interactive-based art has an important place among all types of art today and its roots seem to go back a long way. Ritual arts as a traditional art is also a type of the Participation/Interactive-based arts. Also, the Iran Muharram Infants is one of the most important religious rituals of the people, which is held in different qualities and in the form of various ceremonies throughout Iran. The mourning of Hosseini infants and decorating Hazrat Qasim's (AS) cell is one of the most important rituals. The purpose is to identify the mourning of Hosseini infants and decorating Hazrat Qasim's (AS) cell among the ceremonies of Muharram as a Participation/Interactive-based art and to identify the specification of Participation/Interactive-based art in the process of holding these ceremonies. Questions include: 1. what are the specification of Participation/Interactive-based art? 1- What constitute the specification of Participation/Interactive-based art in the structure and process of holding the mourning of Hosseini infants and decorating Hazrat Qasim's (AS) cell? Therefore library and documents information have been studied with a descriptive-analytical approach. In the study of mourning of Hosseini infants and decorating Hazrat Qasim's (AS) cell, the city of Tehran, Bandar Abbas and Bushehr has been targeted. The results show that in both mourning of Hosseini infants and decorating Hazrat Qasim's (AS) cell, the audience and the participants of the ceremony are considered as the authors of the work of art and how the process of holding it is directly related to the performance of the audience and participants.

Keywords: Participation/Interactive-based Arts, Muharram in Iran, Hosseini Infants Mourning, Hazrat Qasim's (AS) Cell.

1- Masters of Islamic Art; Field of study: Calligraphy and Paintings, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. Email: Shahbbazee@gmail.com
2- PhD student of Comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. Email: Sahar.zekavat@shahed.ac.ir

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

شناخت و تبیین مؤلفه‌ها و وجوه ازآن‌خودسازی

پانته‌آ رنجبرخانحسینی[۱]، منصور مهرنگار[۲]، پژمان دادخواه[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲
کد مقاله: ۷۲۲۱۷

چکـیده

از آن خودسازی یکی از مهمترین جریان‌های دنیای هنر معاصر است که در دهه‌های اخیر بسیار افراطی رواج یافته و در مقابل مسأله‌ی جعل قرار گرفته است. اما از آن خودسازی و جعل تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای با هم دارند. هنرمند از آن خودساز در واقع از آثار دیگران در کارهایش استفاده می‌کند و آشکارا این اقتباس یا استفاده را بیان می‌کند. در تاریخ هنر نیز گرته‌برداری از آثار هنرمندان دیگر کاری پذیرفتنی بوده است. هدف از پژوهش حاضر شناخت و تبیین ویژگی‌های ازآن‌خودسازی، نظریات مطرح شده و تفاوت‌های میان کپی، جعل، اقتباس و از آن خودسازی با رجوع به تعاریف این اصطلاح‌ها است. بنابراین جهت دستیابی به اهداف مذکور از روش تحقیق توصیفی تحلیلی استفاده شده و اطلاعات مورد نیاز به شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری گردیده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تفاوت‌های زیادی میان آثار اقتباسی و آثار جعلی در دنیای هنر وجود دارد که فراخور سطح بندی اقتباس آنها می‌توان آن‌ها را ارزیابی کرد و در این میان هنر از آن خودسازی جنبشی جدید در دنیای پست مدرن است که می‌توان از آن بهره برد.

واژگـان کلـیدی: از آن خودسازی، هنر معاصر، هنر پست مدرن، اقتباس، کپی

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد گرافیک، موسسه آموزش عالی ناصرخسرو، ساوه، ایران، (نویسنده مسئول) *ranjbar.p@hnkh.ac.ir*
۲- دکتری نشانه‌شناسی، استادیار موسسه آموزش عالی ناصرخسرو
۳- دکتری فلسفه هنر، مدرس مدعو موسسه آموزش عالی ناصرخسرو

۱- مقدمه

معمولاً استفاده از یک اثرجهت خلق یک اثر دیگر در طول تاریخ موضوع جدیدی نمی‌باشد اما جامعه هنری و مخاطبان عمومی هنر، معتقدند اثری که برگرفته از اثر هنری دیگری باشد، کم‌ارزش‌تر است و بسیاری از افراد این آثار را با عبارتی کپی می‌خوانند. از نظر عموم اصالت یک اثر امتیاز است و نمایش تأثیرات دیگران به عنوان یک اثر جدید، امری نفی شده و یا سطح پایین‌تری از هنر است. در واقع این مسأله در طول تاریخ آنقدر اهمیت دارد که برخی معتقدند یک عمل دست دوم و انشقاقی نیست. (میرشاه ولد ۱۳۸۸ ،۱۹-۲۱) خلق یک اثر با اقتباس از اثری دیگر می‌تواند با نوعی بهره‌مندی از سبک، تکنیک، مفهوم، موضوع و یا جنبه های مختلف ساختاری آن اثر همراه باشد. به طوری که میزان این بهره‌مندی یا در کمترین حد ممکن و یا در بیشترین میزان است. اما بکارگیری کلمه کپی برای تمام این آثار که با خصوصیات متفاوت استفاده می‌شود و این تنها به علت عدم وجود تعاریف و دسته‌بندی‌های مشخص در مورد بحث اقتباس است. هرچند موضوع اقتباس در دوران ما بسیار مطرح شده و ممکن است که از دوران ما با عنوان دوره اقتباس یادشود، که البته بخشی از آن نیز به دلیل عدم دسترسی به رسانه های جدید حاصل شده، اما کنش انتقال و یا آنچه که می‌توان آن را (به کارگیری دوباره یک اثر خواند) به اندازه عمر خود هنر قدمت دارد. از این رو تلاش می‌کنیم که میان نمونه آثاری که به شکلی با نوعی اقتباس ایجاد شده به یک دسته‌بندی از گونه‌های مختلف اقتباس برسیم. دسته‌بندی‌های ارائه شده تنها بر اساس تعاریف جمع‌آوری شده و نمونه‌های تصویری موجود خواهد بود.

۲- جنبش از آن خودسازی

در دهه‌های اخیر از آن خودسازی‌های بسیار افراطی رواج یافته است. البته از آن‌خودسازی چیز جدیدی نیست. در کل تاریخ هنر، گرته‌برداری از آثار هنرمندان دیگر کاری پذیرفتنی بوده است. مثلاً نقاشان آثار دیگران را دوباره کشیده‌اند تا کارکرد سبک‌شان را در مورد ترکیب‌بندی‌ها و موضوعات آشنا امتحان کنند. اما کشیدن کپی دقیقی از اثر یک هنرمند و ادعای تملک اثر هنری، همراه با شفاف بیان کردن کپی بودنش، مفهوم مؤلف بودن را به چالش می‌کشد. چالشی که پیشتر هرگز با آن مواجه نبوده است. حتی وقتی مارسل دوشان[1] اشیا حاضر و آماده را به گالری آورد و اندی وارهول[2] از فرهنگ عامه و مصرفی اقتباس کرد، هر دو تصمیم گرفتند که اشیاء خاصی را هنر قلمداد کنند. اما استرتوانت[3] حتی از این تصمیم‌گیری هم اجتناب کرد. برای او تشخیص اینکه چه چیزی ارزشش را دارد که هنر دانسته شود بر عهده هنرمندانی است که استرتوانت کارهای‌شان را کپی کرد و خودش هیچ دخالتی در این تصمیم‌گیری نکرد. (قیاثی،۱۳۹۵، ۱۲)

شری لوین از معروف‌ترین هنرمندان از آن‌خودساز است. او در دهه ۱۹۸۰ حجم عظیمی از عکس‌های ازآن‌خودسازی را تولید کرد. او برای این کارها آثار هنرمندان معروفی همچون واکر اوانز[4] و الکساندر روچنکو[5] را از روی کتاب‌های تاریخ هنر و کاتالوگ‌ها بازعکاسی کرد و نتیجه را به عنوان اثر خودش ارائه کرد. او علاوه بر عکس، نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی هم براساس آثار هنری معروف خلق کرد. لوین بیشتر این کارها را با رسانه‌ای غیر از رسانه اثر اصلی انجام می‌داد. مثلاً *رقاص* ماتیس را که برش قطعات کاغذ بود، با آبرنگ اجرا کرد و چشمه دوشان را با برنز صیقلی ساخت. Journal of Contemporary Art, vol. 2 (1989), (p. 43) مایک بیدلو[6] هم از هنرمندان از آن‌خودساز معروف است و در دهه ۱۹۸۰ پروژه‌هایی مشابه استرتوانت انجام داد و آثار وارهول، پولاک، دوشان و دی‌کریکو را از نو نقاشی کرد. در هیچ کدام از این کارها تلاشی برای فریب دادن نبود؛ در واقع نام هنرمند اصلی در عنوان اثر ذکر می شد. (Flash Art, no. 143 (1988), p. 76) مایک بیدلو در سال ۲۰۰۰ مجموعه «این قفسه بطری‌های دوشان نیست، ۱۹۱۴» را نمایش داد. این مجموعه تعدادی قفسه حاضر و آماده بطری بود دقیقاً مشابه کاری که دوشان در اوایل قرن بیستم ارائه کرده بود و بیدلو این اثر را با نام خودش نمایش داد. در همین سال استوارت نتسکی یکی از نقاشی های بزرگ روتکو در نمازخانه هیوستون را دوباره نقاشی کرد و به عنوان بافت کار از آن استفاده کرد. هرچند از آن - خودسازی رادیکال در دهه ۱۹۸۰ به اوج رسید، امروزه استفاده فراگیر از گرته‌برداری تصاویر در خلق آثار هنری رایج شده است. گلن براون[7] در اواخر دهه۱۹۹۰ آزادانه از کارهای هنرمندان دیگر در سبک‌های مختلف و از دوره‌های گوناگون تاریخ برمی‌گرفت و کارهایی می‌ساخت که هیچ مشخصه سبکی‌ای نداشتند. (New Haven, CT: Yale U. P., 1967) برخی از جنبش‌های مشهور تاریخ هنر که با از آن خودسازی گره خورده اند عبارت اند از دادائیسم، پاپ آرت و پست مدرنیسم که در طی فصول مفصل بدان پرداخته شده است. (قیاثی،۱۳۹۵، ۱۳)

از مهمترین راهکارهای پست مدرنیسم در هنرهای تجسمی، از آن خود کردن است ،راهکار از آن خودسازی پست مدرنیسم، هر شکل و ایماژی (تصویری) را که بخواهد از آثار پیشینیان و معاصران بیرون می‌کشد و از آن خود جلوه می‌دهد .این روش بر آن

1 Marcel Duchamp
2 Andrew Warhola
3 Elaine Sturtevant
4 Walker Evans
5 Alexander Michael Rodchenko
6 Mike Bidlo
7 Glenn Brown

است که، تجربیات زیبایی‌شناسانه و فرهنگ نهفته در هر ایماژ، کالاهایی هستند که، بیشتر در یک فرآیند فرهنگی تولید شده اند؛ و اکنون می‌توانند بی آنکه به فردی خاص، حتی خود هنرمند و آفریننده آن، تعلق داشته باشند، مورد بهره‌برداری همگانی قرار گیرند. عکاسی پست مدرن، بیش از هنرهای دیگر از این راهکار سود جسته و با آن چهره خود را دگرگون کرده است. لازم به ذکر است (از آن خود سازی) با (تأثیرپذیری) متفاوت است. زیرا نه باز پس دادنی در کار است نه احساس وام‌دار بودنی. از همین رو، فرآیند (مال خود کردن) بسیار پیچیده است و در هر فرهنگی، هم باید دستاوردهای چپاول‌کننده را در نظر داشت، و هم از دست رفتگی‌های قربانیانی را که در این فرآیند، بخشی از هویت و فرهنگ خود را از دست می‌دهند. (حسنوند، ۱۳۹۶، ۱۵) ریشه واژه اپروپریشن که عبارت ازآ ن خودسازی را معادل آن قرار داده‌اند، برگرفته از دو واژه لاتین ad به معنای «نسبت دادن» و Proprius به معنای «مال خود» است. جعل و استفاده از آثار دیگران در طی تاریخ هنر به وفور دیده می‌شود. ولی اینکه هنرمندی اثری را اقتباس یا اشتقاق کند و آن را به امضاء و نام خود ارائه دهد کاری است که شاید با شری لیواین در اثری تحت عنوان «پس از مارسل دوشان» (۱۹۹۱) آغاز و نمونه‌ای ثبت شده در تاریخ هنر است. نمونه‌های آثار مارسل دوشان در غالب سبک حاضر و آماد ه ها نیز ازاین دست تولید اثر است؛ شاید اشاره به تابلوی مونالیزا که وی با اضافه کردن سبیل ارائه نمود فراوان باشد چراکه تحولی در محتوای اثر مطرح نموده است. در شیوه ازآن خودسازی، خصوصاً در دنیای پست مدرن هنر به مثابه آثار جعل، تلقی نمی‌گردد چراکه هنرمند قصد فریب و جعل از آثار را ندارد تا آن را بانام همان هنرمند ارائه دهد؛ بلکه تنها با به کارگیری از آثار و استفاده از جایگاه هنری آ نها برای مخاطب، خوانش جدیدی از هنر در غالب هنر پست مدرن را بازگو می کند. جعل مفهومی است که تنها با ارجاع به مفهوم اصالت شناخته می شود. از رو این فقط با ارجاع به هنری که آن را کنشی خلاقه قلمداد می‌کند و نه کنشی بازآفرینانه و تکنیکی، معنادار می‌شود؛ بنابراین عنصر اجرا یا تکنیک در هنر نمی تواند موضوع جعل باشد چون تکنیک چیزی نیست که بتوان آن را جعل کرد. تکنیک، به اصطلاح، امری عمومی است. فرد یا دارای تکنیک هست یا نیست و فرد یا تکنیک را کسب می کند یا یاد می‌گیرد اما کسی نمی‌تواند تکنیک را جعل کند، چون برای جعل تکنیک باید پیشاپیش دارای آن باشد و بنابراین دیگر نیازی به جعل ندارد. (لسینگ؛ داتون، ۱۳۸۹ : ۳۳)

لازم به توضیح است مسیر هنر در دوران مدرن، مسیر اصالت و بیان ناب بودن را دنبال کرده است که این رویه در هنر پس تمدرن به چالش کشیده شده و ناب‌گرایی جای خود را به ارجاعات می‌دهد. برای شناخت هنر در دوران معاصر که ارتباطات بصری شکل عمده ای از آن را شکل می‌دهد، هنر ارتباط از طریق تبلیغات تجاری حائز اهمیت است که درواقع زیرشاخه ای از هنر گرافیک است و در تعریف ارتباط بصری تکثیر پیام، حائز اهمیت بیان شده است. حال که جامعه از دوران مدرن گذار کرده پس منطقی و قابل قبول خواهد بود ازآ ن خودسازی و استفاده از آثار دیگران در هنر تبلیغات قابل قبول و یا حتی شیوه‌ای کارآمد باشد. در حوزه پسامدرن جنکس بیان می‌دارد: «پسامدرنیسم آمیزه‌ی التقاطی همه سنت‌ها و همه گذشته‌های محسوس است: «پسامدرنیسم هم استمرار مدرنیسم است و هم برگذشتن از آن». (jencksT1989:41) در توضیح این مطلب ضروری است بیان شود، هنر ارتباط بصری که در حوزه پیام رسانی قرار می‌گیرد برای اقناع مخاطبان خود نیاز به به کارگیری دلالت‌های ضمنی دارد. پس نمادها، نشانه‌ها و هر آنچه روند کد گذاری و کدگشایی پیام را برای مخاطبان سهل الوصول نماید دست مایه هنرمند برای خلق اثر هنری در این زمینه است. (طاهری, ۱۳۹۵, ص۸۴ و۸۵) پس آفرینش اثر درواقع ارجاعاتی هستند به آثار دیگر که ایجاد فضایی برای گفتگومندی در دنیای پست مدرن و دوری از خودبسنده بودن این گونه آثار است. والتر بنیامین معتقد است هنر در دوران مختلف صورت بندی های متفاوت دارد دلیلش نه محتوای آثار بلکه چگونگی دریافت و تعامل مخاطبان آثار با آنهاست. (Benjamin 1965:325) از این منظر در مطالعات نظری عنوان بینامتنیت مطرح می‌گردد که به نوعی استفاده از ارجاعات به دنیاهای دیگر آثار را، توجیه و تبیین می‌کند. در حقیقت از آن خودسازی را می‌توان با بینامتنیت پیوند زد، به نحوی که میزان وفاداری به آثار قبلی و دخل تصرف در آن را می‌توان معیاری برای میزان خلاقیت در تولید آثار جدید در نظر گرفت.

۲- جایگاه از آن خودسازی در هنر معاصر

دهه ۱۹۶۰ شاهد ظهور روندی بود که به نظریه‌های فوکو و بارت جامه عمل پوشاند. هنرمندان از آن‌خودساز که الن استرتوانت نخستین‌شان بود، به سادگی آثار هنرمندان دیگر را بدون تغییر یا با اندکی دستکاری کپی کردند و به‌عنوان آثار خود نمایش دادند.کار هنرمندان از آن‌خودساز حمایت از ایده مرگ مؤلف است. این هنرمندان با اقتباس آزاد از هنرمندان دیگر همراه با فوکو می‌پرسند: «چه فرقی دارد که چه کسی صحبت کند؟» (Samuel Beckett's1988) اما اگر کارهای‌شان را دنبال کنیم برای‌مان روشن می‌شود که حتی در مورد هنرمندان ار آن خودساز هم این مهم است که چه کسی سخن می‌گوید.

۳- از آن خودسازی و مؤلف بینابینی

هنرمندان از آن خودساز جالبند چون رابطه تألیفی‌شان با اثر از اول بینابینی است و علتش به امانت گرفتن بخش‌های بزرگی از آثار هنرمندان دیگر است. درک سنتی از هنرمند او را در قبال همه وجوه اثر مسئول می‌داند. به قول ارنست گامبریچ: «هر ویژگی اثر هنری نتیجه تصمیم هنرمند است» (Gombrich1995) حتی اگر چیزی اتفاقی در حین خلق اثر رخ دهد، باز این هنرمند

است که تصمیم می‌گیرد که اجازه بدهد آن اتفاق در اثر باقی بماند یا نماند و ظاهرا این مسئولیت است که آثار هنری را تفسیرپذیر می‌کند. وقتی به اثر نگاه می کنیم می‌توانیم در مورد تک‌تک جزئیات سوال کنیم که چرا هنرمند آن را بدین صورت نمایش داده است؟ به گفته بسیاری از فیلسوفان معنای اثر هنری را با بازسازی چیزهایی که هنرمند با خلق این ویژگی‌ها در نظر داشته می‌توان دریافت. (Johns Hopkins U.P,1989) اما هنرمندان از آن خودساز از پذیرش هر مسئولیتی در برابر اثر سر باز می‌زنند و از داشتن منظور و قصد طفره می‌روند. آنها با وارد کردن اجزایی از آثار هنری دیگران، صدای دیگران را جایگزین صدای خود می‌کنند. وقتی به عکس واکر اوانز نگاه می‌کنیم، می‌دانیم که واکر اوانز برای جلوه نهایی عکس تصمیم‌های آگاهانه زیادی گرفته، تصمیم-هایی درباره جاگیری سوژه، کادربندی، زمان و شرایط عکاسی، اینکه عکس از روی کدام نگاتیو چاپ شود، چه تغییراتی در عملیات ظهور عکس انجام شود تا کنتراست مورد نظر به دست آید، حذف جزئیات و از این دست. وقتی به کپی لوین از کارهای اوانز نگاه می‌کنیم، می‌دانیم که ظاهر آن نشان‌دهنده چنین تصمیم‌گیری‌هایی از جانب لوین نیست، بلکه در واقع تصمیم‌های اوانز را نشان می‌دهد. عکس‌العمل عرف این است که تعلق اثر به لوین را از هر حیث منتفی می‌داند و هنرمند بودن وی را به واسطه خلق اثر انکار می‌کند. اما دیگر کار از کار گذشته! آثار تندروترین هنرمندان از آن‌خودساز را به عنوان هنر پذیرفته‌اند و هر نوع تأیید و تصدیقی را که شایسته هنرمندان است دریافت کرده‌اند. (paul taylor & sherrie levine1987) آثار لوین را در گنجینه متروپولیتن نگهداری می‌کنند و گلن براون نامزد جایزه ترنر شده است و در مجلات و محافل معتبر درباره هنرمندان از آن خودساز بحث می‌کنند. این تصدیق و تأیید نشان می‌دهد که دنیای هنر این هنرمندان را به عنوان مؤلف اثرشان جدی می‌گیرد. اگر براون مسئول کار خودش نبود، با وجود اینکه کارش اقتباسی از دالی و جان مارتین است، چه دلیلی وجود داشت که او رابرای چنین جایزه بزرگی در نظر بگیرند؟ اگر لوین به عنوان مؤلف جدی گرفته نمی‌شد برای چه مجلات معتبر با او مصاحبه می‌کردند؟ (قیاثی،۱۳۹۴)

البته این‌ها باعث نمی‌شوند که به اجبار آثارشان را شاهکار بدانیم. اما اگر بخواهیم نظریه‌هایمان جوابگوی پیشرفت‌های هنری باشد باید قبول کنیم که از آن‌خودسازی هنر است و آنان که به این هنر مشغولند مولف آثارشان هستند.

۴- الهام

آثار هنری، گویی بازنمای اشیاء جهان واقعی هستند. صحت این ادعا را می‌شود با نگاهی گذرا به سیر تاریخی هنرها، از زمان (هنر غارها) تا دوره‌ی حاضر، بررسی کرد. انسان غارنشین هر آنچه را در زندگی روزمره‌اش می دید، تا آنجا که توان تکنیکی‌اش یاری می‌کرد، بی کم و کاست بر دیوار غارهای محل اسکانش تصویر می کرد. این نقاشی ها بازنمای واقع‌گرایانه ی حیوانات و زندگی انسان‌های اولیه است. به این ترتیب، باید نخستین آثار هنری به جا مانده در تاریخ را از سنخ "بازنمایی" بدانیم؛ و برخورد ما هم با آنها از همین سنخ بازنمایانه است. ما این نشانه‌های تصویری را بازنمود حال و هوای همان دوران می‌دانیم. در هنرهای تصویری تمدن‌های بزرگ جهان باستان، مثل تمدن‌های بین‌النهرین، مصر، هند، چین و ژاپن، نیز همواره عناصری وجود دارد که برای بیننده آشنا بوده و اشاره به واقعیتی ملموس در زندگی روزمره، اعم از رسمی و یا مردمی، دارد و درواقع عناصر چشم آشنا و قابل شناسایی در آنها بازنمایی می‌شود. پس از اینها، به هنر یونان و روم باستان می‌رسیم. برای ایشان، با توجه به نگاه اومانیستی که داشتند و آن را از تمدن همسایه‌شان (کرت) به ارث برده بودند، بازنمایی تمدن انسان و زندگی او از اهمیت بسزایی برخوردار بود و این بازنمایی از منظری آرمانگرایانه صورت می‌پذیرفت. این پیکره‌ها، بازنمود انسان‌ها یا دال‌های آن دوران را در هیبتی آرمان‌گرایانه درمی‌یابیم و هنگام مشاهده ی آن ها، چیزی آشنا به ذهن مان متبادر میشود که همانا انسان آرمانی است. در شمایل‌سازی‌های صدر مسیحیت و قرون وسطا (هم رمانسک و هم گوتیک) داستان از همین قراراست. (۲۸میرزایی، عبدی، ۱۳۹۲ :۲۹-۲۸) هنر دوران رنسانس به تبع هنر یونان و روم باستان سبک و سیاقی مشابه در پیش گرفت و به بازنمایی آرمانی جهان خارج روی آورد، قالب همان بود، و فقط موضوع دینی شد. در هنر مِنریسم، شیوه‌گری این بازنمایی آرمانی رنسانسی جنبه‌ی آرمانی خود را از دست داد و با اطوارگرایی عمدی در بازنمایی تصاویر، که از پدرمعنوی خود میکلانژ در دوره ی آخر کارش و بعد از دیوارنگاره‌ی (داوری اخروی) و (آفرینش) در همان مکان، خلق کرد به ارث برده بود. نوع آرمان‌گرایی مضمونی وتکنیکی رنسانس پیشرفته را، که کوچکترین کژی و انحراف از معیار را برنمی‌تافت، به سخره گرفت. هنر دوران باروک و به ویژه روکو بازنمود شرایط اجتماعی و طبقاتی حاکم بر قرن هفدهم و هجدهم اروپا را از خلال دال‌های تصویری هنر باروک و بویژه روکوکو درمی‌یابیم. اواخرقرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم اروپا مصادف است با تحرکات سیاسی و اجتماعی گسترده، بنابراین، هنر نئوکلاسیک، بازتاب و بازنمای واقعیت بیرونی آن روزگار است. مکتب رمانتیک نیز با بزرگانی مثل جان کانستابل و فرانسیسکو گویا و دیگران، با رویکردی که به "احساسگرایی" (رمانتیسیزم) معروف است، عناصر چشمِ آشنای طبیعت و ادامه زندگی را در پرده‌هایشان بازنمایی می‌کرد. مکتب رئالیسم هم با بزرگانی مثل دومیه و کوربه ادامه منطقی همین سیر بازنمایانه تلقی می‌گردد و به اوج می‌رسد. ما بازنمود شرایط اجتماعی و هنر در خدمت اجتماع قرن نوزدهم اروپا را در هنر رئالیسم میبینیم. در حالی که هنر ناتورالیسم در همین دوره، مانند آیین‌های راست‌نما نه آرمان‌گرایانه و نه آرمان‌زدایانه فقط بازنمودی بی‌طرفانه از جهان و طبیعت ارائه و آن را تقدیس می‌کرد. این روند بالا انقطاع بازنمایانه، همانطور که امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم ادامه دارد. تقریباً تمام روند هنری برشمرده شده از دوران پارینه سنگی تا آخر قرن نوزدهم، عناصر یا دال‌هایی در تصویر هست که چیزی چشم آشنا را برایمان تداعی می کند، یا به بیانی رساتر، ذهن ما واقعیتی بیرونی را در درون این عناصر تصویری شناسایی می‌کند و ما اُبژه‌ای خارجی را از دل شکل‌ها و

رنگ‌ها برداشت می‌کنیم که یا واقعا در خارج سندیت دارد و یا چیزی شبیه به آن برای ذهن ما آشناست. (۲۸میرزایی، عبدی، ۱۳۹۲ :۲۹-۲۸) بسیاری از هنرمندان در طول تاریخ به روش‌های مختلف برای خلق یک اثر جدید الهام گرفته‌اند. الهام گرفتن از هنر اقوام وآیین ها مختلف مانند هنرهای بومی آفریقا و جزایر اقیانوس آرام با سوق دادن گروهی از هنرمندان غربی به سوی شکستن مرزها، جهان مدرن را متحول کردند. یک پیکره کوچک نشسته متعلق به مردمان ویلی که بخشی از جمهوری دمکراتیک کنگو امروزی است در زندگی دو تن از هنرمندان بزرگ قرن بیستم نقش تعیین کننده ای ایفا کرد. ماتیس در سال ۱۹۰۶ یعنی همان سالی که این پیکره کوچک آفریقایی را خریده بود (دقیقا همان سالی که او و پیکاسو اولین بار ملاقات کردند) شروع کرد به تجربه کردن با نقاشی‌هایی که موضوع آنها زنان برهنه آفریقایی هستند و تابلوی "دوشیزگان آوینیون" (اجزای چهره سه زن در سمت راست از سنگ تراشی های ساکنان کهن ایبریا الهام گرفته و ظاهر دو زنی که در سمت چپ هستند به نوعی آفریقایی شده و اینکه نقاب برچهره دارند.) در حقیقت پاسخی به کارهای ماتیس در آن سال‌هاست. پیکاسو قصد داشت تابلویی رادیکال‌تر و جسورانه‌تر بکشد که تأثیر فراوانی به جا بگذارد و شکی نیست که حتی پس از گذشت ۱۱۰ سال هنوز هم تأثیرخود را حفظ کرده است اما هنری ماتیس اولین هنرمند اروپایی نبود که هنر غیرغربی را ستود و از آن الهام گرفت. سبکی که بعدها "بدوی‌گرایی" نام گرفت از اواخر قرن نوزدهم توسط گروهی از هنرمندان فرانسوی تجربه می‌شد. هر چند بخشی از ریشه‌های آن به دورانی قدیمی‌تر و نقاشی‌های روستایی دوران طلایی نئوکلاسیک بازمی گردد. در این سبک نه فقط از هنر غیرغربی، هر چند نقش آن اساسی بود، بلکه از عناصر دیگری مثل هنر کودکان، هنرهای بومی و به قول معروف آثار غیرخودی ها الهام گرفته می‌شد و این در تکامل مدرنیسم، چه نقاشی و چه موسیقی نقش مهمی ایفا کرده است. الهام از آثار هنرمندان دیگر همیشه در طول تاریخ از روی آثار یکدیگر و اجرای آن به روش و تکنیک جدیدتر مثلاً آثار خاص پابلو پیکاسو الهام بخش تعداد بیشماری از هنرمندان در تمام دنیا، از جمله طراح پاکستانی، عمر عقیل بوده است. او برخی از آثار معروف این هنرمند شاخص اسپانیایی را به صورت مدل‌های سه‌بعدی، بازسازی کرده است. عقیل می‌گوید: «من آثار پیکاسو را از ابتدای شروع حرفه‌ام مطالعه و بررسی کرده‌ام، زبان انتزاعی آثار او همیشه برایم الهام بخش بوده است. در این بازسازی آثار او، نشان داده‌ام که وقتی پیچیدگی‌های ذهن شخصی را بررسی می‌کنیم، مهارت و چیره دستی الزام دارد و اینکه چگونه در این میان معنی اشکال و فرم‌ها تغییر می‌کند و کیفیت فیزیکی جدیدی خلق می شود.» این آثار که به صورت دیجیتالی ارائه شده اند بسیار جذاب هستند و به علت توجه بسیار زیاد عقیل به بافت و سایه، به نظر می‌رسد که به طور واقعی ساخته شده‌اند. (http://honargardi.com)

تصویر ۱- تصویرسمت چپ اثر پیکاسو و تصویر سمت راست اثر هنرمند پاکسانی بصورت ۳ بعدی
http://honargardi.com

۵- بازنمود (کپی)

همه هنرمندان با کپی کردن، وام گرفتن و بکاربردن شیوه‌ها و فرم‌های آثار هنری پیشین، در حال آموختن هستند. اولین مجسمه معروف میکل آنژ (بنابر بیوگرافی جورجیو واساری) سر فائنوس (که متأسفانه گم شده) بود که مو به مو از یک مجسمه یونانی اصل ساخته لورنزوی مدیچی کپی شده بود. بی‌تردید سال‌ها بعد مجسمه داوود، برای او، در زمینه آشکارسازی مهارت‌های بازتولیدی و بازتفسیری‌اش از هاله کلاسیک یونانی-رومی، شهرتِ (استادی) را به ارمغان آورد. پیکاسو می‌گوید: «هنرمندان خوب کپی می‌کنند، هنرمندان بزرگ می‌دزدند» عقیده‌ای که آشکارا به "از آن خودسازی "اشاره دارد. در واقع، بیشتر آثار پیکاسو و همچنین ژرژ براک از اشیاء زندگی روزمره، ساخته می‌شدند. مارسل دوشان در زمرهء اولین هنرمندانی بود که از اشیاء (حاضرآماده) در هنر، همانگونه که بودند، استفاده کرد. اثر او (چشمه) بسیار معروف است. او در نمایش این اثر تنها از یک پیشاب معمولی استفاده کرد. یکی از ویژگی‌های هنری تجسمی دهه ۱۹۸۰ اجارعات بی‌حساب و افراط‌آمیز به آثار شناخته‌ی بزرگان تاریخ هنر و تقلید از شاهکارهای هنری شمایل‌نگاری‌های گذشته بود. نقاشانی که به این کار روی آوردند خود را فرا مدرن وپست مدرن نامیدند و نه تنها از گسترده‌ی پردامنه و چاه ویل تاریخ هنر بهره گرفتند، بلکه بخشی از آن چه را که تمدن و هنر تجسمی نامیده می‌شود نیز به مو به مو کپی کردند و از آن به خود جلوه دادند. این نقاشان از طراحی اسب با گاو و گوزن و غارنگاری‌های پارینه سنگی و چشم‌های درشت سومریان و مینیاتورهای ایرانی و هندی و چاپ های ژاپنی گرفته تا آثار پیکاسو و موندریان را دستمایه ی آثار به

اصطلاح پست مدرن خود قراردادند. آثاری که از این راه پدید می‌آمد به ندرت شکل تأثیرپذیری و به بهره‌جویی از مکتب و مشرب و دوران خاصی از تاریخ نقاشی را داشت و بیشتر به تقلید آشکارا و نسخه‌برداری از آثار دیگران شباهت میافت. به هر دلیلی کپی فاقد وجه هنری و زیباشناختی است. ظاهراً منطق حکم می‌کند که تصور کنیم که کپی نزدیک به اصل اثر تقلبی است. یک توجیه دیگر می‌تواند این باشد که آثار کپی را مشابه آثار تقلبی می‌دانند، زیرا با کپی نزدیک به اصل می شود به آسانی کلاهبرداری کرد. اما چنین برداشتی از این جهت توجیه‌ناپذیر است که آثار کپی اساساً آثار تقلبی به شمار نمی‌آیند. سنت دیرینه‌ای در رونگاری یا کپی‌سازی وجود دارد که هدف مثبتی را دنبال می‌کند. برای تربیت هنرجو و بیش از اختراع دوربین عکاسی برای دسترسی به آثار هنری معروف ارزشمند. مثلاً، روبنس بسیاری از آثار تیسن را کپی کرد، کپی‌هایی که مدت‌هاست آنها را ارزشمند می‌دانند و در کلکسیون‌ها می‌گذارند. (گات/مک آیورلوپس، ۱۳۹۱، ۲۹۱)

۶- اقتباس

اقتباس به معنای تحت الفظی (وام ستانی)، (گرفته شده) و(فرعی) مفهومی است که در هنر معاصر جهان با روش‌هایی متعدد، به عنوان یکی ازرویکردهای اصلی در هنر و در همراهی با نظریه پست مدرن، در متون اندیشمندان مورد توجه است. در تعریفی کلی می‌توان گفت: اغلب با استفاده از عناصر عاریتی در خلق اثر هنری اشاره دارد. این عناصر می‌توانند شامل تصاویر، فرم ها یا سبک‌هایی از تاریخ هنر و فرهنگ عامه و یا أخذ مواد و تکنیک‌هایی از عرصه‌های غیره هنری باشد. در تعریفی محدودتر وقتی هنر، هنر می‌آفریند و اقتباس مفهومِ مهمِ این بازتولید هنری است. اقتباس هنری نه تنها در دوران معاصر بلکه همیشه در طول تاریخ هنر وجود داشته و چه بسا باعث پیشرفت و بروز فضاهای جدید در آثار هنرمندان تاریخ شده است. به عنوان مثال همه می‌دانند که ونسان ونگوگ تحت تاثیر هنر ژاپن به ویژه اوکی یوئه‌های ژاپنی بوده است یا آنری (هنری) ماتیس تحت‌تأثیر هنر شرق به ویژه نقاشی ایرانی بوده است. در واقع این ها همه به نوعی اقتباس هنری به شمار می‌آیند که نه تنها برای طراحان ضرری ندارند بلکه موجب پیشرفت و تعالی هنر جهانی خواهند شد، چرا که به نوعی می‌توان این نوع برخورد را استفاده از تجربیات هنرمندان در نقاط مختلف جهان دانست. در متون مربوط به اقتباس هنری به دو شکل هنر التقاطی و از آن خودسازی، به عنوان رایج‌ترین روش‌های اقتباسی، بیش از سایر روش‌ها پرداخته شده است. از آن خودسازی که در نخستین معنای تغییر مکان یک شیء از یک زمینه‌ی غیر هنر به زمینه هنری و پیامد و عملکردهای نوین آن در این متن جدید می‌باشد، می‌تواند اصلی‌ترین و رایج‌ترین روش‌های اقتباسی در هنر معاصر محسوب شود. تا آنجا که در برخی متون اصلی، در بیان سبک‌های هنری قرن بیستم به هنر از آن خودسازی در کنار دیگر تقسیم‌بندی ها هم چون هنر پاپ، هنر مفهومی، هنر مینیمال و... پرداخته شده است. این عنوان "تصرف"، "تخصیص" و" فراخورنمایی" نیز نامیده می‌شود. از میان دهه ۱۹۸۰ بود که این اصطلاح به استفاده یک هنرمند از کار هنرمند دیگر و تغییر از یک زمینه هنری به زمینه هنری اطلاق شد. (مهرگان ۸:۱۳۹۳) اصطلاحاتی از جمله: بینامتنیت، کپی، التقاط‌گرایی، تکثیر، بازآفرینی، تقلیدگری، از آن خودسازی، مونتاژ، کلاژ، تأویل، هجو، هنر التقاطی و غیره که گاهی برخی از آنها در متون ترجمه شده و به جای یکدیگر بیان می‌شوند، در واقع هر یک، نه جایگزینی مناسب در یک معنا و مفهوم، بلکه روش‌های منحصر به فرد اقتباس، با تعاریف جداگانه هستند. از آن جایی که کاربرد هر یک به جای دیگری، تمامی بیشینه‌ی فلسفی خود را به همراه می‌آورد، لذا استفاده به جا از این کلمات برای تفسیر آثار امری ضروری است؛ هر چند در بسیاری موارد مفاهیم آنها در بستر وضعیت غیرقطعی پست مدرنیسم دارای مرزهای مشخص نمی‌باشند. تمایز قائل شدن میان این اصطلاحات، در تعاریف شاید عمل ساده باشد، اما تفکیک این روش‌ها در عمل کار ساده‌ای نیست. به سختی می توان از آن خود سازی را از نقل قول و تقلید سبکی و دیگر شکل های بینامتنیت تمیز داد. (گلن وارد، ۱۳۸۳، ۲۷۶)

۷- تکثیر

اثر هنری همواره قابل تکثیر بوده است. هر کسی می‌تواند مصنوعات دیگران را تقلید کند. نسخه بدل را همیشه یا نوآموزان برای تمرین تهیه کرده‌اند، یا استادان برای انتشار آثارشان و یا کسانی که به دنبال سود مادی بوده‌اند. اما تکثیر مکانیکی آثار هنری، ارائه‌دهنده‌ی چیزی نوست. تکثیر مکانیکی در جریان تاریخ به طور متناوب و با جهش‌هایی که از هم فاصله‌ی زیادی دارند، با شدتی فزاینده پیش رفت. یونانی‌ها فقط با دو روش تکثیر فنی آثار هنری آشنا بودند: قالب‌سازی و مهرسازی. آثار برنزی، سفالی و سکه‌ها تنها آثاری هنری بودند که آنها قادر به تولید انبوه‌شان بودند. باقی آثار هنری را نمی‌توانستند به طور مکانیکی تکثیر کنند. با پیدایش کنده‌کاری روی چوب، هنر گرافیک برای اولین بار و مدت‌ها پیش از آنکه کلمات با دستگاه چاپ قابل تکثیر شوند، قابلیت تکثیر یافت. (بنیامین،۱۳۷۷، ۲۱۱) تغییرات عمده‌ای که چاپ یا به عبارتی تکثیر مکانیکی نوشتار در ادبیات ایجاد کرده است نیاز به بازگو ندارد. با این حال در پدیده‌ای که اینجا از نقطه نظر تاریخ جهان بررسی می‌کنیم، چاپ، فقط مورد خاص، گرچه بسیار مهم، به شمار می‌رود. در خلال سده‌های میانه، حکاکی و قلمزنی هم به شکل کنده‌کاری اضافه شدند، و در آغاز قرن نوزدهم لیتوگرافی پا به عرصه ی وجود گذاشت. با ظهور لیتوگرافی، فن تکثیر پا به مرحله‌ای اساساً نو گذاشت. در این فرآیند که بسیار دقیق‌تر بود، طرح را به جای کنده‌کاری روی قطعه‌ای چوب یا قلم زنی روی صفحات مسی، روی سنگ می‌انداختند و همین برای اولین بار به هنر

گرافیک این فرصت را داد تا فرآورده‌هایش را هم به طور انبوه و هم در شکل‌هایی بسیار متنوع روانه‌ی بازار کند. لیتوگرافی هنر گرافی را به تصویر کردن زندگی روزمره قادر ساخت، به طوری که دیگر شانه به شانه صنعت چاپ به پیش می‌رفت. اما فقط چند دهه از اختراع لیتوگرافی گذشته بود که عکاسی از آن پیش گرفت. عکاسی، برای اولین بار از پیدایش تکثیر تصویری، دست را از انجام مهم‌ترین وظایف هنری معاف کرد؛ وظایفی که از آن پس به عهده‌ی چشمی که به درون عدسی می‌نگرد گذاشته شد. از آنجایی که چشم بسیار سریع‌تر از آنچه که دست طرح می‌زند می‌بیند، فرآیند تکثیر تصویری آنقدر سرعت گرفت که به گفتار هم همگام شد. فیلم‌برداری که صحنه‌ای را در استودیو فیلمبرداری می‌کند، تصاویر را با سرعت گفتار هنرپیشه ضبط می‌کند. همانطور که لیتوگرافی عملاً از آمدن روزنامه‌های مصور خبر می داد عکاسی هم نشان از اختراع فیلم ناطق داشت. (همان) آثار هنری از زوایای مختلف مورد استقبال و ارزش‌گذاری قرار می‌گرند، در این میان دو قطب مخالف را می‌توان بازشناخت : در یکی از آنها تأکید بر ارزش‌های آیینی اثر و در دیگری بر ارزش‌های نمایشی اثر است. روش‌های مختلف تکثیر فنی آثار هنری قابلیت آنها را برای نمایش، آنقدر بالا برد که نوسان کمی میان دو قطب، به دگرگونی کیفی ماهیت آنها تبدیل شد. این حالت با موقعیت اثر هنری در دوران پیش از تاریخ قابل مقایسه است، یعنی زمانی که با تأکید مطلق بر ارزش آیینی آثار هنری، هر اثر پیش از هر چیز ابزار جادوگری به شمار می‌رفت. مدت‌ها طول کشید تا این ابزار جادوگری به عنوان اثر هنری به رسمیت شناخته شود. امروزه هم درست به صورت، تأکید مطلق بر ارزش نمایشی اثر هنری، آن را تبدیل به مخلوقی با کارکردهایی کاملاً نو می‌کند. یکی از این کارکردها که مورد توجه ماست، یعنی کارکرد هنری، ممکن است بعدها به عنوان کارکرد همگانی به رسمیت شناخته شود. یک چیز قطعی است: امروزه عکاسی و سینما مهم ترین نمونه‌های این کار کردن نو هستند. (گلن وارد، ۱۳۸۳ ،۲۱۵)

برای تکثیر فنی و غیر فنی، مفهوم اصالت به هیچ وجه مطرح نمی‌شود. اصل اثر هنری در مقابل نسخه‌ی بدل دستی آن که معمولاً جعلی خوانده می‌شد، اصالتش را حفظ کرد. اما، در مقابل، نسخه بدل فنی که فنی آن به دو دلیل چنین نیست: اول اینکه تکثیر فنی بیش از تکثیر دستی مستقل از اثر است. مثلاً در عکاسی، تکثیر فنی آن جنبه‌هایی از اثر را نمایان می‌کند که برای چشم غیر مسلح نایافتنی، اما برای عدسی که قابل تنظیم است و زاویه‌ی آن به دلخواه تغییر می کند، دست یافتنی هستند. در عکاسی به کمک ترفندهای خاص مانند بزرگ کردن تصویر یا حرکت آهسته، تصاویری را می توان ثبت کرد که به دید انسان نمی آید. دوم اینکه تکثیر فنی نسخه ی بدل اثری هنری، در به موقعیت‌هایی می‌گشاند که از دسترسی خود اثر هنری بیرون‌اند. مهم‌تر از همه اینکه تکثیر فنی باعث نزدیکی بیشتر اثر هنری، چه به صورت تصویر و چه به صورت صفحه‌ی موسیقی، به بیننده یا شنونده می‌شود؛ به این ترتیب کلیسای جامع از مکان اصلی‌اش به آتلیه‌ی یک علاقه مند به هنر منتقل می‌شود و آواز گروه کُر که در تالار یا فضای باز اجرا شد در اتاق نشیمن خانه ها طنین می‌اندازد. (بنیامین،۱۳۷۷، ۲۱۲)

تکثیر مکانیکی آثار هنری، واکنش توده ها نسبت به هنر را تغییر می‌دهد. نگرشی ارتجاعی نسبت به نقاشی‌های پیکاسو به واکنشی مترقی نسبت به فیلم‌های چاپلین تبدیل می‌شود. واکنش مترقی از درآمیختگی بی‌واسطه و تنگاتنگ لذت دیداری و احساسی با جهت‌یابی کارشناسانه شکل می‌گیرد. این درآمیختگی از اهمیت اجتماعی عظیمی برخورد است.

۸- جعل

واژه جعل را تنها می‌توان در اشاره به پدیده متضاد تعریف کرد که باید به نوعی متضمن مفاهیمی چون اصل بودن و اصالت باشد، این فرض کاملاً منطقی است. بر اساس چنین تعریفی، تردید چندانی باقی نمی‌ماند که جعل مفهومی هنجاری است. علاوه بر این چون جعل بر فقدان و نفی ارزش دلالت می‌کند. بی‌شک مفهومی سلبی است. (لسینگ، داتون، ۱۳۸۸ :۱۵) جعل مفهومی است که تنها با ارجاع به مفهوم اصالت و از این رو فقط با ارجاع به هنری که آن را کنشی خالقانه قلمداد می‌کنند، و نه کنشی بازآفرینانه و تکنیکی، معنادار می‌شود. عنصر اجرا یا تکنیک در هر هنر نمی‌تواند موضوع جعل باشد چون تکنیک چیزی نیست که بتوان آن را جعل کرد. تکنیک به اصطلاح، امری عمومی است. فرد یا دارای تکنیکی هست یا نیست و فرد یا تکنیک را کسب می‌کند یا یاد می‌گیرد. (همان، ۱۳۸۸ :۳۳) هر چند جعل آثار هنری در سراسر تاریخ هنر غرب مستندسازی شده است، بحث و جدال فلسفی درباره مساله جعل موضوعی نسبتاً امروزی است و بیشتر از نیمه دوم قرن بیستم رواج پیدا کرده و اخیراً با ظهور هنر (از آن خودسازی) اوج گرفته است. این موضوع که کمتر در زیبایی‌شناسی مطرح می شد امروز سوالات چالش‌برانگیزی را به میان می‌کشد، به خصوص وقتی با جعل مقایسه می‌شود. دو نوع جعل وجود دارد. در یک سری از موارد کار از روی اثری جعل شده که قبلاً وجود داشته است و دیگر این کارهایی که آثار جدیدی را به هنرمندی نسبت می‌دهند اما کپی از اثری نیستند. جرالد لوینسون[1] دو نوع را یکی «ارجاعی» و دیگری «ابداعی» می‌نامد. در واقع کارهایی هستند که بین این دو قرار می گیرند، یعنی همان پستیژها. حتی در آثار ابداعی هم کپی کردن وجود دارد، یعنی سبک هنرمند کپی می‌شود. پس جعل به طور قطع و یقین با کپی کردن همراه است. اما اینکه یک کار کپی اثر موجود دیگری باشد آن را جعلی نمی‌کند. همان‌طور که یک نسخه از کتاب دیکنز در دستان من جعل نیست و کپی است. (قیاسی، ۱۳۹۵ ،۷۹)

1 Gerald Levinson

۹- نتیجه گیری

از آغاز تاریخ تا کنون ما با آثار هنری بسیار زیادی روبرو شده‌ایم که به شکلی از آثار پیشین خود تقلید یا اقتباس کرده‌اند. از کپی‌های رومی آثار یونانی در دوران باستان گرفته تا شاهکارهای عصر رنسانس که توسط هنرمندان ماهر کپی شده و به فروش می‌رفتند. همگی زمینه‌های بحث بر سر ارزش اثر را در تناسب با اصالت و یکه بودن آثار هنری ایجاد می‌کند. قرن بیستم همزمان با افزایش امکانات تکثیر، جریان‌ها و چالش‌های هنری مهمی به وجود آمد که باعث شد مرز میان اصل و کپی، تقلید و اقتباس باریک‌تر شود و تشخیص آن را سخت‌تر کند. جریانی مانند از آن خودسازی که خود مسأله‌ای مهم در زمینه ی اصالت یک اثر هنری را مطرح می کند مشکلات پیچیده‌تری را در درک مفهوم اصالت و یگانگی و همچنین پذیرش یک اثر هنری به وجود آورد. تا آن جا که خود هنرمندان نیز در پیچیده‌تر کردن این موضوع نقش مهمی را داشته‌اند. در واقع از آن خود سازی یک جریان هنری است نه یک مصونیت قانونی می‌توان گفت که هنر از آن خودسازی با پذیرش و استقبال جامعه و منتقدان روبرو شده است در حالی که جعل هنوز نتوانسته جایگاهی در دنیای هنر داشته باشد و هنوز هم تاحدودی به عنوان فرزندان نامشروع تاریخ هنر از آن ها یاد می‌شود. اما می‌توان دیدگاه خود را با توجه به احداث موزه‌های آثار جعلی تغییر داد و با نگاهی جدید به آثار تقلبی و جعلی نگریست و آنها را مانند هر جریان هنری دیگر پذیرفت. باید گفت که آثار هنرمندان از آن خودساز را به عنوان هنر پذیرفته‌اند و هر نوع تأیید و تصدیقی را که شایسته ی هنرمندان است دریافت کرده‌اند. برای مثال آثار لوین را در گنجینه متروپولیتن نگهداری می‌کنند و در تمامی کتاب ها و مقالات و سخنرانی‌ها از هنرمندان از آن خودساز به عنوان هنرمندان معتبر و قابل ستایش نام برده می‌شود. این تصدیق و تأیید نشان می‌دهد که دنیای هنر این هنرمندان را به عنوان مؤلف اثرشان می شناسند. اما این به این معنی نیست که تمامی آثار آنان را به عنوان یک شاهکار هنری ستایش کنیم اما نمی‌توانیم این ادعا را رد کنیم که آنان مؤلف آثارشان هستند.

منابع

۱. آلفرد لسینگ، دنیس داتون، (۱۳۸۸)، مسائل هنر و زیبایی‌شناسی معاصر (آثار جعلی و تقلبی)، ترجمه نیما ملک محمدی، تهران، موسسه تألیف، ترجه و نشر آثار هنری متن.
۲. بریس گات، مک آیورلوپس، دومینگ، (۱۳۹۱)، دانشنامه زیبایی‌شناسی، گروه مترجمان، منوچهر صانعی دره بیدی و دیگران، ویراستار مشیت علائی، تهران، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۳. داوود میرزایی، نعمت الله عبدی، (۱۳۹۲)، پژوهشی درباره مسئله بازنمایی در هنر پاپ، فصلنامه کیمیای هنر، سال دوم، شماره ۸.
۴. زهرا قیاثی، (۱۳۹۴) از آن خودسازی و تغییر شکل، بخش اول، مجله آوام.
۵. زهرا قیاثی، (۱۳۹۴) از آن خودسازی و مولف بودن در هنر معاصر، بخش دوم، مجله آوام.
۶. زهرا قیاثی، (۱۳۹۵) جعل و از آن خودسازی در هنر، بخش اول، ترجمه و برگردان ، مجله تندیس.
۷. صدرالدین طاهری، (۱۳۹۵)، نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار،تهران، شورآفرین.
۸. گلن وارد، (۱۳۸۳)، پست مدرنیسم، ترجمه علی مرشدی زاد، تهران، نشر ماهی.
۹. محبوبه طاهری، (۱۳۹۵)، کاربرد مولفه از آن خودسازی در تبلیغات تجاری، مبانی نظری هنرهای تجسمی، بهار و تابستان ۹۵، شماره۱.
۱۰. مینو میرشاه ولد، (۱۳۸۸)، در باب هر اقتباس، مجله نمایش، مرداد و شهریور ۸۸، شماره ۱۱۹ و ۱۲۰.
11. Appropriation and Authorship in Contemporary Art, Sherri Irvin, 2005.
12. http://honargardi.com

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

فن‌شناسی تکنیک‌های سرد تزیین شیشه با تأکید بر سندبلاست

سمیه اسدی[۱*]، معصومه زمانی سعدآبادی[۲]، ابوالفضل عبداللهی فرد[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۶
کد مقاله: ۶۲۸۰۲

چکـیده

با تکامل و بهبود روش‌های ساخت آثار شیشه‌ای، تکنیک‌های تزیین این آثار نیز به تدریج توسعه یافته است. امروزه تکنیک‌های تزیین شیشه از اصلی‌ترین مراحلی است که در فرآیند ساخت آثار شیشه‌ای توسط هنرمندان در نظر گرفته می‌شود. برای تزیین آثار شیشه‌ای دو نوع تکنیک سرد و گرم مورد استفاده قرار می‌گیرد. سندبلاست یکی از اصلی‌ترین تکنیک‌های سرد تزیین در حوزه هنر شیشه‌گری است. با توجه به این‌که تحقیق جامعی در رابطه با تکنیک‌های تزیین شیشه انجام نگرفته لذا مطالعه و بررسی بخشی از آن، جهت پیشبرد دانش هنر شیشه‌گری ضرورت می‌نماید. بنابراین پرسش اصلی مطرح شده در پژوهش حاضر این است که انواع تکنیک‌های سرد تزیین شیشه کدام بوده و سندبلاست چگونه بر روی شیشه قابل اجرا است؟ در راستای پاسخ به این پرسش اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد تزیین سرد شیشه بعد از اتمام مراحل ساخت بدنه روی آن انجام می‌شود. تکنیک‌های سرد تزیین شیشه شامل سندبلاست، تراش، حکاکی و اسیدکاری است. سندبلاست فرآیند مات کردن سطح شیشه با شن و ماسه به چند نوع سندبلاست سطحی، برجسته و سایه تقسیم می‌شود که روش اجرای هر کدام متفاوت است.

واژگـان کلـیدی: شیشه، تکنیک‌های سرد تزیین، سندبلاست.

۱- دانش آموخته کارشناسی رشته هنر اسلامی- گرایش شیشه، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)
somayye.asadi75@gmail.com
۲- دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
۳- استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

۱- مقدمه

هنر و صنعت شیشه همواره در طول تاریخ مورد توجه بشر بوده و هنرمندان این عرصه با بهره‌گیری از ابزارهای مختلف، ذوق و خلاقیت خود آثار برجسته‌ای به یادگار گذاشته‌اند. از جمله عواملی که هنر شیشه‌گری را در زمره هنرهای ارزشمند قرار داده، تزییناتی است که بر روی آثار شیشه‌ای توسط هنرمندان این عرصه اعمال شده است. تزیین شیشه هنری است که می‌توان شروع آن را هم‌زمان با پیدایش شیشه‌گری در نظر گرفت. تکنیک‌های متعددی از گذشته تا کنون برای تزیین شیشه به کار گرفته شده است. تزیینات روی شیشه به دو دسته سرد و گرم تقسیم‌بندی شده و هر یک از آن روش‌های متنوعی را دربر می‌گیرند. سندبلاست شیشه به عنوان یکی از تکنیک‌های اصلی سرد تزیین شیشه در حوزه این هنر از اهمیت بسیاری برخوردار است. پرسش مطرح شده در پژوهش حاضر این است که ۱- انواع تکنیک‌های سرد تزیین شیشه کدام است؟ ۲- سندبلاست شیشه چگونه قابلیت اجرا دارد؟ با توجه به این‌که تحقیق در حوزه هنر شیشه‌گری کم‌تر مورد توجه قرار گرفته و تحقیق جامعی در خصوص تکنیک‌های تزیین شیشه انجام نیافته لذا در این پژوهش سعی شده است ضمن مطالعه انواع تکنیک‌های سرد تزیین شیشه، تکنیک سندبلاست شیشه مبسوط بررسی گردد.

۲- روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی، از نظر ماهیت و روش توصیفی-تحلیلی می‌باشد. اطلاعات و داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای معتبر گردآوری شده است. در بخش نخست مقاله تکنیک‌های سرد تزیین شیشه معرفی شده و در بخش دیگر تکنیک سندبلاست مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است.

۳- تکنیک‌های تزیین شیشه

تاریخچه تزیینات شیشه به دوره ماقبل تاریخ برمی‌گردد و هم‌زمان با ساخت اولین آثار شیشه‌ای به سبب وجود ناخالصی در مواد اولیه آن و در نتیجه رنگی بودن شیشه، نوعی تزیین در این آثار وجود داشته است. تزیین آثار شیشه‌ای یکی از کارهای تکمیلی است که به منظور زیبایی روی آن انجام می‌شود. در طول تاریخ، هنرمندان شیشه‌گر روش‌های متنوعی برای ساخت و تزیین آثار شیشه‌ای به کار برده‌اند. از جمله روش‌های تزیین شیشه در طی دوران مختلف به دو روش سرد و گرم بوده است. به عبارتی دیگر این تزیینات هم‌زمان با ساخت و یا پس از پایان مراحل ساخت اثر شیشه‌ای انجام می‌شوند. تزئینات گرم شامل اعمالی است که در زمان ساخت آثار شیشه‌ای، یعنی زمانی که اثر شیشه‌ای مراحل اولیه ساخت را طی می‌کند و شیشه همچنان در حالت مذاب و یا گرم است، انجام می‌شود و شامل روش‌های متعددی از جمله خمیر شیشه افزوده، خطوط رنگی مواج، موزائیک شیشه و سایر روش-ها است. تزیینات سرد شامل انواع روش‌هایی است که پس از سرد شدن و تکمیل فرآیند ساخت شیشه روی آن انجام می‌شود. در ادامه تکنیک‌های سرد تزیین شیشه مورد مطالعه قرار می‌گیرند.

۳-۱- تراش

تراش شیشه یکی از قدیمی‌ترین انواع تزیین و ایجاد بافت در شیشه است. تراش‌کاری ظروف شیشه‌ای حدود ۴۰۰۰ سال در جهان و حدود ۲۶۰۰ سال در ایران پیشینه تاریخی دارد. تراش روی شیشه بعد از ساخته شدن بدنه ظرف و گذراندن مراحل تنش-گیری، با تراشیدن و ساییدن قسمت‌هایی از بدنه ظرف انجام می‌شود. شیشه‌گران قبل از شروع کار، نقاط مورد نظر برای تراش دادن بر روی اثر را مشخص کرده و سپس با نگه داشتن ظرف شیشه‌ای در کنار دستگاه و سنگ ساب به نقش‌اندازی در قسمت-های مشخص شده بر روی شیشه می‌پردازند. سپس قسمت‌های تراش خورده را پرداخت کرده و صیقل می‌دهند. تراش با چرخ‌های کوچک و سنگ‌هایی با ضخامت کم، برای ایجاد طرح و نقش‌های ظریف به کار می‌رود و از چرخ‌های بزرگ حامل سنگ‌های عریض برای ایجاد تراش‌هایی با عمق بیشتری در سطوح بزرگ‌تر استفاده می شود (تجویدی، ۱۳۵۶: ۳۵-۲۶). هم‌اکنون برای تزیین آثار شیشه‌ای از دستگاه تراش استفاده می‌شود. دستگاه تراش شیشه شامل موتوری است که توسط یک تسمه، دیسک برشی را حول یک محور می‌چرخاند. دیسک‌های برش از اجزای مهم این دستگاه هستند که وظیفه تراش بدنه را انجام می‌دهند. دیسک-های برش در اندازه‌ها و ضخامت‌های مختلفی وجود دارند که هر کدام برای ایجاد خطوط مختلف از لحاظ عمق و اندازه به کار می‌روند. شایان ذکر است این تکنیک بر روی آثار شیشه‌ای با ضخامت زیاد انجام می‌شود و در صورت نازک بودن جداره آن ظرف می‌شکند. تزیین تراش بر روی آثار شیشه‌ای به چند دسته کلی می‌توان تقسیم نمود؛ تراش سطحی، سطحی دوبل، سطحی برجسته، تراش خطی و تلفیقی از تراش‌های مزبور (علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۲: ۳۱-۲۷).

۳-۲- حکاکی

حکاکی شیوه دیگری است که برای نقش اندازی روی سطح ظروف شیشه‌ای با جداره نازک مورد استفاده قرار می‌گیرد. حکاکی عبارت است از خراش نقوش به صورت کم‌عمق بر روی شیشه توسط ابزار و مواد ساینده. از ساده‌ترین ابزار برای حکاکی ابسیدین –یک نوع سنگ آتشفشانی– بوده که در مراحل ابتدایی شکل‌گیری شیشه‌گری برای حکاکی روی آن استفاده می‌شده است (صادقی‌لر، ۱۳۸۱: ۱۳). امروزه از دستگاهی به نام فرز برای حکاکی روی شیشه استفاده می‌شود. فرز دستگاهی است که دور چرخشی بالایی دارد و در ابعاد و توان‌های مختلفی تولید می‌شود. ابزارهای ساینده سر این دستگاه در شکل‌های مختلف برای کاربردهای متنوع عرضه می‌شوند که باید متناسب با طرح انتخاب شوند. حکاکی روی شیشه با روش‌های مختلفی انجام می‌شود اما به طور کلی می‌توان آن را به دو گروه تقسیم کرد: حکاکی فیزیکی با ابزار و حکاکی شیمیایی با مواد اسیدی.

۳-۳- سندبلاست

یکی از تکنیک‌های رایج در هنر شیشه‌گری به منظور ایجاد سطح مات و بافت روی شیشه سندبلاست یا شن‌پاشی است. سندبلاست اصطلاح عمومی برای توصیف عمل پرتاب ماسه با سرعت بالا برای تمیز کردن و یا مات کردن سطح شیشه است. بنجامین تیلگمن[1] مخترع اولین دستگاه سندبلاست است. در سال ۱۹۰۴ میلادی توماس پنگبورن[2] اختراع تیلگمن را تکمیل نمود و گسترش داد. در سال ۱۸۹۳میلادی تکنیک سندبلاست برای استفاده صنعتی در یک مقیاس وسیع‌تر بکار برده شد و در سال ۱۹۱۸ میلادی اولین محفظه و کابین سندبلاست با یک صفحه نمایش واضح و روشن برای استفاده در فرآیند سندبلاست ساخته شد تا از پخش شن در فضا و آسیب رساندن به مجاری تنفسی جلوگیری شود (ezinearticles.com, October 23). در ابتدا سندبلاست برای اهداف صنعتی مانند پرداخت سطح فلز از آبکاری و یا نقاشی استفاده می‌شد، در دوره‌های بعدی برای اهداف هنری مانند کنده‌کاری سنگ و شیشه نیز مورد استفاده قرار گرفت (خلیلی، ۱۳۹۰: ۵۶).

۳-۳-۱- فرآیند سندبلاست

سندبلاست به فرآیند مات کردن سطح شیشه با شن و ماسه گفته می‌شود که این شن و ماسه با سرعت بالا توسط جریان هوا به سطح شیشه پاشیده می‌شود. ذرات ترکیبی یا قطعات کوچک پوسته نارگیل نیز گاهی به جای شن و ماسه در سندبلاست کاربرد دارند. لوله‌ای که جریان هوا را انتقال می‌دهد به یک نازل حاوی یک سری حفره‌های ظریف و نازک خاتمه می‌یابد. با عواملی مانند تغییر مقدار شن و ماسه، حجم و سرعت جریان و همچنین قطر شیلنگ، می‌توان اثرات متفاوتی روی شیشه ایجاد کرد.

تصویر ۱: نمونه سندبلاست شیشه (منبع: آرشیو نگارندگان)

در این تکنیک، یک تفنگی که به کمپرسور هوا متصل است به کمک جریان باد، ماسه فشرده و سیلیس و یا اکسید آلومینیوم را به سطح شیشه پرتاب می‌کند. مواد یاد شده بسیار سخت بوده و در هنگام برخورد با سطح شیشه به اندازه حجم و ابعاد خود روی شیشه خوردگی ظریفی ایجاد می‌کنند. شیلنگی که جریان ماسه از داخل آن حرکت می‌کند دارای نازلی مسلح به ماده‌ای مقاوم نظیر بدنه‌های پرسلن بوده و قابل تعویض می‌باشد که اندازه خروجی آن قابل تغییر است و می‌توان بنابر نیاز میزان خروج ماسه یا مواد ساینده را کنترل کرد. بخش‌هایی از شیشه که نسبت به طرح باید شفاف باقی بمانند با چسب و یا لاک الکل پوشانده می‌شوند، این پوشش به اندازه کافی از اثر ساینده‌گی شن و ماسه جلوگیری می‌کند. یکی از مزیت‌های اصلی استفاده از این تکنیک، دید تار و مبهم با وجود عبور نور از پشت شیشه است.

نحوه اعمال تکنیک سندبلاست بدین شرح است که ابتدا سطح شیشه باید از وجود مواد چسبنده تمیز شود. هر گونه چرک، چربی و حتی اثر انگشت ممکن است باعث شود چسبی که به منظور انتقال طرح بر روی شیشه زده می‌شود، به خوبی بر روی سطح نچسبد و در طی فرآیند سندبلاست از روی شیشه جدا شود. برای تمیز کردن شیشه می‌توان از محلول آمونیاک، الکل و پاک‌کننده‌های تجاری استفاده کرد. طراحی درست از مهم‌ترین مراحل کار است، بدین صورت که خطوط محیطی و سطوح طرح واضح باید باشند. این تکنیک در محیط رو باز و یا در کابین‌های مخصوص سندبلاست که از نور کافی، هواکش، دستکش و ماسک

1 Benjamin Chew Tilghman
2 Thomas Pangborn

مخصوص برخوردار است، انجام می‌گیرد. یکی از مزیت‌های اصلی انجام سندبلاست در داخل کابین این است که تمام گرد و غبار حاصل از مواد خروجی، داخل آن احاطه شده و به بیرون از آن اتاقک نفوذ نمی‌کند و در نتیجه ذرات وارد دهان و ریه نشده و به دستگاه تنفسی آسیب نمی‌رساند.

تصویر ۲: چسباندن طرح (منبع: آرشیو نگارندگان)

تصویر ۳: انجام سندبلاست (منبع: آرشیو نگارندگان)

۳-۳-۲- انواع تکنیک‌های سندبلاست

سندبلاست روش‌های متنوعی را همچون سندبلاست سطحی[1]، برجسته‌کاری[2]، سایه[3]، کرم سندبلاست و اسیدواش که اچینگ[4] اچینگ[4] نیز نامیده می‌شود دربر می‌گیرد. اثر نهایی در هر یک از تکنیک‌های یاد شده متفاوت از دیگری است و در برخی آثار هنری ترکیبی از این تکنیک‌ها به کار گرفته می‌شود.

۳-۳-۲-۱- سندبلاست سطحی

این نوع سندبلاست اثرگذاری کم‌تری روی شیشه دارد و به سبب پرتاب مواد با حجم و سرعت کم از تفنگی به سطح شیشه، میزان مات کردن سطح شیشه کم و سطحی است. در سندبلاست سطحی در عین مات بودن شیشه، شفافیتی از آن مشاهده می‌شود. این روش ساده‌ترین نوع سندبلاست شیشه است که فقط با اعمال یک مرحله از شن‌پاشی انجام می‌شود. باید توجه نمود طرح مورد نظر انتخابی برای این روش دارای خطوط محیطی باشد تا بدین ترتیب بعد از سندبلاست، طرح آشکار و مشخص شود. در غیر این صورت مرز جدا کننده‌ای بین سطوح نبوده و طرحی یکپارچه و نامعلوم بر روی شیشه ظاهر می‌شود. ویژگی بارزی که سندبلاست سطحی را از روش‌های دیگر سندبلاست مجزا می‌کند سطحی بودن اثر گذاری آن روی شیشه است (تصویر ۴).

تصویر ۴: سندبلاست سطحی
منبع: (Sikes, 2016: 273)

۳-۳-۲-۲- سندبلاست برجسته

اگر سندبلات روی شیشه بیش از یک بار تکرار شود، باعث سایش سطح بیشتری از شیشه شده و در نهایت عمق زیادی روی شیشه ایجاد می‌کند که به آن تکنیک برجسته‌کاری گفته می‌شود. این روش از لحاظ بصری زیباتر است. اثر نهایی این روش در مقایسه با سندبلاست سطحی سه بعدی است. همچنین در روش برجسته‌کاری روی شیشه، سطوح با عمق‌های گوناگون ایجاد می‌شوند. بنابراین همانند سندبلاست سطحی نیازی به وجود فاصله بین سطوح نیست و طرح مورد نظر از اندازه‌های متنوع عمق-دهی روی سطح شیشه حاصل می‌شود (تصویر ۵). انتخاب میزان عمق برجسته‌کاری شامل عمق کم، متوسط و زیاد و همچنین تقسیم‌بندی طرح به دو بخش مثبت و منفی باعث سه بعدی به نظر رسیدن آن می‌شود. روش‌های متنوعی برای برجسته‌کاری وجود دارد که از آن جمله می‌توان به برجسته‌کاری تک مرحله‌ای، دو مرحله‌ای و چند مرحله‌ای اشاره کرد. در یک طراحی پیچیده می‌توان هر سه این روش‌ها را باهم ترکیب کرد (Dobbins, 1998: 21).

1 Surface Etching
2 Carving
3 Shading
4 Acid-Etched

۳-۳-۲-۳- تکنیک سایه

روش سایه در میان هنرمندان شیشه‌گر به ندرت شناخته شده است و نتایج بسیار ظریف و زیبایی دارد. همانطور که از نام این تکنیک برمی‌آید پوشش سطح شیشه در این روش بسیار کم است. در تکنیک سایه تمایز بین عناصر به وسیله سند کردن هر عنصر در وسعت و محدوده متفاوت مشخص می‌شود (تصویر ۶). به عبارتی دیگر در این روش هیچ عمقی بر روی شیشه ایجاد نشده و سطح آن مانند روش سندبلاست سطحی به طور کامل مات نمی‌شود بلکه طرح مورد نظر مانند سایه بر روی شیشه مشخص می‌شود (Dobbins, 1998: 96-98).

تصویر ۵: برجسته کاری
منبع: (Mollet, 1933: 20)

تصویر ۶: تکنیک سایه
منبع: (www.auroraglassblast.com)

جدول ۱ دربردارنده متغیرها و تأثیرات آن در تکنیک سندبلاست بر روی شیشه است.

جدول ۱: تأثیرات متغیرها در فرآیند سندبلاست شیشه (منبع: نگارندگان)

متغیر	شرایط یا عمل	تأثیر
فشار هوا	فشار بالا	سایش سریع شیشه
	فشار پایین	سایش کند شیشه
اندازه نازل	بزرگ	مناسب طرح‌های بزرگ- پاشش شن در سطحی وسیع‌تر
	کوچک	مناسب طرح‌های کوچک- پاشش کم
فاصله نازل تا شیشه	نزدیک	اسپری شن در سطح کوچک- سایش سریع شیشه
	دور	پاشش شن در سطح وسیع- سایش کم شیشه
سرعت حرکت نازل روی شیشه	آرام	سایش عمیق شیشه در هر حرکت
	سریع	سایش سطحی شیشه در هر حرکت
زاویه نازل بر شیشه	-	تعیین کننده زاویه سایش شیشه
تنظیمات ساینده	غلظت بالای ساینده در جریان هوا	سایش سریع و عمق زیاد
	غلظت پایین ساینده در جریان هوا	سایش کند و عمق کم

۳-۴- اسید واش

یکی از قدیمی‌ترین تکنیک‌های تزیینی مات کردن شیشه که گاهی با عنوان برجسته‌کاری فرانسوی شناخته می‌شود، اسیدکاری است. تکنیک اسید واش برای طرح‌های پیچیده مناسب است. اسید واش ظاهری صاف و اطلسی به وجود می‌آورد و با وجود این‌که این تکنیک نسبت به دیگر روش‌های سندبلاست مقرون به صرفه می‌باشد اما سایر روش‌های سندبلاست اکثراً کیفیت بهتری نسبت به آن دارند (peterleeglass.com, September 10). علاوه بر اسید، کرم شیمیایی مخصوصی نیز جهت مات کردن شیشه مورد استفاده قرار می‌گیرد. فلوئور عنصری است که باعث خورده شدن شیشه در هر دو روش -اسید و کرم- می‌شود. فلوئور حاصل یک ترکیب شیمیایی به نام بی‌فلوئورید است. کرم سندبلاست علاوه بر ایمن بودن نسبت به اسیدکاری، ظاهری نسبتاً مات‌تری ایجاد می‌کند، در حالی‌که سطح شیشه در اسیدکاری شفاف‌تر است (Dobbins, 1998: 13).

۴- عوامل مؤثر بر سندبلاست

عوامل متعددی همچون جنس شیشه، اندازه و ضخامت شیشه، میزان مواد خروجی از تفنگی سندبلاست، مدت زمان سندبلاست و ... در فرآیند تکنیک سندبلاست مؤثر می‌باشند. برای انتخاب مناسب شیشه اطلاع از ویژگی‌های انواع مختلف آن ضرورت می‌نماید. در ذیل به بررسی انواع جنس شیشه اشاره می‌شود.

۴-۱- شیشه بروسیلیکات

ظروف شیشه‌ای که در معرض دمای زیادی قرار می‌گیرند از جمله ظروف آشپزخانه از شیشه بروسیلیکات ساخته شده‌اند. این نوع شیشه به سبب مقاومت آن در برابر ترک خوردگی هنگامی‌که در معرض گرما قرار می‌گیرد شناخته می‌شود. شیشه‌های بروسیلیکات به دلیل سختی بدنه، زمان بیشتری برای مات شدن می‌طلبند و بعضی کرم‌های اچینگ بر روی این نوع شیشه‌ها تأثیری ندارن، بنابراین به ندرت برای سندبلاست مورد استفاده قرار می‌گیرند (Dobbins, 1998: 22).

۴-۲- کریستال سرب

شیشه کریستال سرب با اضافه کردن اکسید سرب به ترکیبات شیشه ساخته شده است. این شیشه به درخشان بودن مشهور است. ضریب شکست بالا، نرمی و صافی کریستال سرب، آن را برای تراش و جلا دادن مناسب می‌سازد. این شیشه‌ها به‌راحتی مات می‌شوند و تراش می‌خورند (Dobbins, 1998: 22).

۴-۳- شیشه سکوریت[1]

شیشه‌ای که برای سندبلاست استفاده می‌شود اکثراً گرما دیده و در معرض فرآیند سخت شدن قرار گرفته است، اما یک استثنا وجود دارد. تمپرینگ پروسه گرم کردن شیشه بعد از ساخت و سپس سرد کردن سریع و با دقت آن است. این روند باعث ایجاد فشار کنترل شده در شیشه می‌شود. کنترل فشار در شیشه‌های تمپرینگ باعث سخت و ایمن شدن این نوع شیشه است. سایه بهترین تکنیکی است که بر روی شیشه‌های تمپرینگ می‌توان انجام داد (Yamane, 2007: 19).

۴-۴- شیشه مسطح جام

شیشه‌های ورقه‌ای مسطح جام استفاده‌های متعددی دارند؛ شیشه درها، میزها، قفسه‌ها و بوفه‌ها، پارتیشن، پاراوان، دیوار حمام، آینه‌ها، کارهای زینتی و بسیاری تولیدات دیگر. انواع شیشه‌های مسطح برای اجرای تکنیک سندبلاست گزینه مناسبی هستند. برای بیشتر پروژه‌ها بهتر است که از شیشه‌های ¼" و یا ⅛" (ضخامت شیشه)[2] استفاده شود. شیشه‌های یک‌چهارم اینچی با لبه‌های نازک ظاهر زیبایی به سندبلاست می‌دهد. شیشه‌های سنگین و با ضخامت زیاد (⅜" و ¾") روش برجسته‌کاری را از روش‌های دیگر بهتر نشان می‌دهند اما این ضخامت از شیشه‌ها گران هستند (Dobbins, 1998: 23).

۴-۵- شیشه بافت‌دار

تکنیک سندبلاست را می‌توان بر روی شیشه بافت‌دار اجرا کرد اما طرح به خوبی شیشه‌های صاف و شفاف نشان داده نخواهد شد.

۴-۶- آینه

سندبلاست بر روی آینه یک تصویر دو وجهی به وجود می‌آورد. در واقع طرح سندبلاست شده، یک تصویر و انعکاس آن بر روی آینه تصویری دیگر است. این انعکاس می‌تواند بر اساس طرح روی آینه پرسپکتیو ایجاد کند. همچنین می‌توان پشت آینه را که با جیوه پوشانده شده، سندبلاست کرد. در این صورت جیوه آینه از بین می‌رود و بین آینه و قسمت‌های مات شده کنتراست ایجاد می‌شود. واضح است در این صورت دیگر تصویر دو وجهی دیده نمی‌شود.

1 Tempering

۲- اینچ واحد اندازه‌گیری طول است وهر اینچ برابر با ۲/۵۴ سانتیمتر می‌باشد

۴-۷- اندازه و ضخامت شیشه

اندازه و ضخامت شیشه نیز از عوامل اصلی تعیین کننده به منظور انتخاب انواع روش‌های سندبلاست است. زمانی که بر روی شیشه مسطح سندبلاست انجام می‌شود، باید ضخامت شیشه نسبت به اندازه شیشه مقایسه شود. هرچه اندازه شیشه بزرگ‌تر باشد باید ضخامت آن نیز بیشتر باشد تا مقاومت آن در برابر فشاری که روی سطح وارد می‌شود بیشتر شود. علاوه بر این باید روشی که برای سندبلاست مورد استفاده قرار می‌گیرد نیز در نظر گرفته شود. برای سندبلاست سطحی و سایه زدن ضخامت ⅛" کافی است. در برجسته‌کاری حداقل ضخامت باید ¼" باشد (Dobbins, 1998: 22). دانستن خصوصیات فیزیکی شیشه برای سندبلاست مهم است. بررسی این خصوصیات و ویژگی‌ها نه تنها محدودیت‌هایی که انواع شیشه برای سندبلاست دارد را مشخص می‌کند، بلکه تعیین کننده انواع روش‌های سندبلاست نیز می‌باشند.

۵- نتیجه‌گیری

هنر شیشه‌گری همواره در طول تاریخ در زمره هنرهای ارزنده قرار داشته است. تکنیک‌های متنوعی از زمان پیدایش شیشه تا کنون برای تزیین آن به کار گرفته شده است. این تکنیک‌ها به طور کلی به دو دسته سرد و گرم تقسیم می‌شوند. تزیینات سرد شیشه تزییناتی است که پس از اتمام ساخت شیشه بر روی آن اعمال می‌شود. تراش، حکاکی، اسیدکاری و سندبلاست از مهم‌ترین تکنیک‌های سرد تزیین شیشه است. تکنیک سندبلاست که به فرآیند مات کردن شیشه گفته می‌شود خود شامل تکنیک گوناگونی همچون سندبلاست سطحی، برجسته‌کاری و سایه می‌باشد. هر کدام از تکنیک‌های مذکور اثرات متفاوتی در سطح شیشه ایجاد می‌کنند. تکنیک سندبلاست با وجود این‌که دید تار و مبهمی بر روی شیشه ایجاد می‌کند اما نور همچنان از آن عبور می‌کند و این سبب ایجاد جلوه ویژه‌ای در اثر می‌شود. همچنین اثرات این تکنیک نیز بر روی شیشه همیشگی است و در طول زمان از بین نمی‌رود. از عوامل متعددی که بر این تکنیک اثر دارند می‌توان به طرح، جنس و ضخامت شیشه، میزان شن و ماسه خروجی از کمپرسور، شدت جریان هوا، مدت زمان شن‌پاشی و... اشاره داشت. این تکنیک از جمله تکنیک‌هایی است که در زمان معاصر ابداع شده و دارای قابلیت‌های بسیاری از جمله اجرا در ابعاد وسیع و طرح‌های پیچیده است. با توجه به این‌که نقوش ایرانی–اسلامی توأم با خط و مرز بین فضای مثبت و منفی طرح است بنابراین از قابلیت مناسبی برای اجرا با این روش بر روی شیشه برخوردار می‌باشد. هم اکنون جهت ترویج هنر اسلامی شایسته است تکنیک سندبلاست مورد توجه هنرمندان این عرصه قرار گیرد.

منابع

۱. تجویدی، زهرا، (۱۳۵۶)، «شیشه‌گری دستی در ایران»، تهران: سازمان صنایع دستی ایران.
۲. خلیلی، نهی، (۱۳۹۰)، «تزئینات سرد شیشه با تکیه بر تکنیک‌های تراش، فرز و سندبلاست»، مقطع کارشناسی؛ ایران، تبریز، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنر کاربردی، هنراسلامی.
۳. صادقی‌لر، لطف، (۱۳۸۱)، «حکاکی فیزیکی و شیمیایی روی شیشه»، تهران: سازمان صنایع دستی ایران.
۴. علی اکبرزاده کردمهینی، هلن، (۱۳۷۲)، «شیشه مجموعه مرز بازرگان»، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
5. Dobbins, Norm and Ruth. (1998). Etched Glass. China: Hand Books Press.
6. Mollet, Ralph. (1933). Leaded Glass Work. London: Pitman.
7. Sikes, Mark D. (2016). Beautiful All American Decorating and Timeless Style. New York: Rizolli.
8. Yamane, Masayuki and Yushiyuki Asabara. (2001). Glass properties. New York: Cambridge university Press.
9. http://eziнearticles.com/ 2018/ October/23
10. http://peterleeglass.com/ 2018/ September/ 10
11. http://auroraglassblast.com/ 2018/ October/ 20

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

روایت‌شناسی «مقامات ژنده‌ی پیل»

محمد سالم حصاری[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
کد مقاله: ۸۶۵۰۶

چکـیده

در این مقال سعی شد تا در راستای کاوش در نظریه بومی روایت، پای در راهی گذاریم که مختصات آن پیشتر از سوی بزرگانی چون زنده‌یاد قاسم هاشمی نژاد و جناب دکتر اسماعیل بنی اردلان ترسیم گشته است. به طور کلی، در سنت روایی(عرصه‌ی فرهنگ عامه) به این فرضیه رسیدیم که، ساختار(فرم) در پی(جستجوی) مضمون است یعنی «بازنمایی جهت یادآوری»؛ از طرفی دانستیم که در عرصه‌ی خاص روایت عرفانی فرم و محتوا قابل تفکیک نیست، و «ساختار به منزله‌ی مضمون» است. و در کل شاهد کارکرد متنوع عنصر «تکرار»[به مثابه‌ی ذات روایت] هستیم. به طور اجمالی، «موقعیت خرق عادت»، «کنش مثالین»، «شخصیت عرفانی»[در حال استحاله]، و نهایتا «قصه‌ی عرفانی»، وجوه روایت(داستانی) غیب را می سازند و نهایتا «جغرافیای روایت غیب» عنوانی کلی برای روایت عرفانی می‌باشد که در آن تقدیر و سرنوشت‌ها[زندگی] آمیخته با احولاتِ شخصیت‌ها[از خواب‌بینی و بیماری و شفا و دیداریابی برای عامی تا ریاضت خودخواسته و کشف و شهود(دیدار بینی) و کیمیای نفسانی عارف]، محتوای روایت را می‌سازد. ما در این‌جا از راه ارائه‌ی یک ساختار پیشنهادی[سه‌گانه‌ی پایه–آینه–پوششی و گونه‌ی مستقلِ حکایات خواب]، حکایات کثیر مقامات ژنده-ی پیل را طبقه‌بندی نمودیم و به کمک اصطلاحات اختصاصی(روایت‌شناختی) متن که همان «بازپیکربندی روایی مقامات» محسوب می‌شود، سعی در ترسیم وجوه روایی مقامات اعم از داستانی و متنی را داریم و به طور خلاصه، عرصه-های «گفتمان–روایت»[تمهید مقدمه(فصل‌بندی) مقامات]، «زبان–روایت»[گزیده‌ی مقامات]، «داستان–روایت»[ساختار پیشنهادی]، «خیال–روایت»[ویژگیِ تصویری بودن و رد پای راوی]، و نهایتا «روایت–روایت»[اصطلاحات اختصاصی روایت‌شناختی] طرح و تبیین گشت.

واژگـان کلـیدی: روایت، روایت‌شناسی، مقامات ژنده‌ی پیل، عرفان

۱. فارغ التحصیل کارشناسی ارشد فلسفه هنر از دانشگاه هنر تهران

۱- مقدمه

در این تحقیق سعی داریم متنی قرن پنجمی موسوم به «مقامات ژنده‌ی پیل» را با رویکرد روایت‌شناسی مورد بررسی قرار دهیم و در کنار باز پیکربندی روایی این متن بر وجوه مختلف داستانی و گفتمانی آن تأکید نمائیم. این کتاب که تلاشی در حوزه‌ی «مناقب‌پردازی عرفا» محسوب می‌شود، از ابتدای شکل‌گیری و عرضه تا عصر حاضر همواره با معضل پذیرش مخاطب درگیر بوده است؛ در همین عصر حاضر، پیش از این نامِ اثر از سوی ناقدان با تکذیب و ناسزاگویی به سدید الدین محمد غزنوی[و یا تقبیح و ریشخند شیخ جام، به سبب تصویری که از وی در مقامات ترسیم گشته است] همراه بوده است، که به اشتباه وی[غزنوی] را مؤلف مقامات و خالق کثیری موقعیت روایی خرق عادت موجود در متن دانسته اند، حال آن که مقامات ژنده پیل اثری است برآمده از فرهنگ شفاهی عامه که در نسبت با حوزه‌ی عرفان عملی(زندگی عملی عارف) ساخته شده است؛ از این روی، «دانش روایت-شناسی» تنها ابزاری است که قادر می‌باشد ورای دیدگاه‌های غیرعلمی و برداشت‌های شخصی حاصل از آن، تفسیر صحیحِ متن[مقامات] را به ارمغان آورد.

در مسیر تحقق این مقال سعی خواهد شد با طرحِ «اصطلاحات اختصاصی(روایت‌شناختی)»، و تبیینِ «ساختار پیشنهادی»(سه-گانه‌ی اصلی و گونه‌ی مستقل)، و ارائه‌ی «گزیده‌ی مقامات»(زبان- روایت یا چکیده‌ی مقامات)، جوانب مختلف روایی این متن را روشن نماییم و بدین وسیله امکانِ تحلیل متون مشابه را نیز فراهم کنیم؛ در کنار این‌ها تلاش برای ارائه‌ی الگوی کلان روایت عرفانی به تنهایی وجه دوم مورد نیاز در هر تحلیل روایت‌شناسانه می‌باشد؛ اصطلاح روایت‌شناختیِ «جغرافیای روایت غیب» معرّفِ این بخش مهم است.

۲- روش تحقیق و پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مربوط به این بخش از کاستی‌هایی خبر دارد؛ آنچه که با رویکرد روایت‌شناسانه به متون کهن پرداخته است، غالبا یک روش و متد روایت‌شناختی(غربی) را بر متنی بومی اعمال کرده است و آنها که به احمد جامی[عرفان] و موضوعات مرتبط با وی از جمله مقامات نظر داشته‌اند یکسره از توجه و بررسی علمی[روش‌مند] بدور بوده است؛ ما در این تحقیق[که به هر دو بخش فوق الذکر مرتبط است] سعی داریم راهی از میانه‌ی کاستی‌ها باز کرده باشیم و این بار موضوع مغفول مانده و منحرف‌شده‌ی مقامات ژنده پیل را از راهی روشمند (روایت‌شناسی) بررسی کنیم و این کار را نه با اِعمال یک روش(متد) غربی بر متنی از فرهنگ خودی، بلکه از راه ساختِ(زبان) روایی برای این متن انجام دهیم و وجوه مختلف صوری و محتوایی را از راه طرحِ اصطلاحات روایت‌شناختی، تبیینِ ساختار روایی و سایر تلاش‌ها در چهار حوزه‌ی «روایت شده»، «روایت»، «راوی»، و «روایت‌شنو» تا حدی روشن نماییم.

محتوا و یافته‌های این تحقیق تا حد زیادی مدیون دانش اساتید مجربی(از دانشگاه هنر تهران) است که عرفان و روایت‌شناسی را از ایشان به واسطه‌ی آرا و نظراتی صحیح و متقن به وام گرفته‌ایم، و اگر نقص و اشکالاتی در نتیجه‌ی کار دیده شود، مسبب آن شخص نویسنده‌ی این سطور است؛ دکتر اسماعیل بنی اردلان رئیس دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر و دکتر مسعود علیا مدیر گروه رشته فلسفه هنر در دانشکده‌ی مذبور دو استاد گرانقدری هستند که آموزه‌های ایشان هرآنچه را که لازم بود از دو عرصه‌ی مهم و حیاتی عرفان و روایت[در دو سنت غربی و بومی] به این شاگرد کوچک‌شان آموخت؛ آموزه‌هایی که در حکم «آینه»[1] به تحقیق اعتبارِ خودنگری و بازبینی و امکانِ مسیریابی و پیشرفت بخشید، و نتیجه نهایی نیز علاوه بر آن که در حکم

---

۱. اصطلاح «آینه» علاوه بر این جا، در ساختار پیشنهادی تحقیق است که نقش کلیدی می‌یابد، و خود داستانی پردامنه است؛ در حقیقت، آن چنان که شاگرد در برابر استاد بدان صفت(آینگی) می آراید و یا این قول که «آینگی و تقلید« همانا صفت کودکی و حیات است، باید گفت، «روایت ذاتی بشر است»؛ از طرفی شاید این ارائه[در ساختار پیشنهادی] نمونه‌ای تازه از مفهوم و لغتِ محوری «بازنمایی»(محاکات) قلمداد شود، حال آن‌که بازنمایی همان شکلِ اصلی روایت است که همه‌جا[از جمله در سه‌گانه‌ی پایه-آینه-پوششی] حضور دارد و بنابراین اعم از کارکرد آینه می‌باشد. اصطلاح دیگری که در تعیین بخش مهم دیگری از شکل و کارکرد روایت[در مقامات ژنده پیل] پیشنهاد شد، اصطلاحِ «پوششی» می‌باشد. در یک کلام می‌توان گفت، بازنماییِ وجوه نزدیک و روشن زندگی شخصیت را با کاربرد اول(آینه) و بالعکس بازنماییِ وجوه تاریک و البته دور را با دومی(پوششی) مشخص می‌کنیم، البته پیش از این دو «روایت پایه» قرار می‌گیرد که هسته‌های اولیه‌ی مرتبط با شخصیت می‌باشد، چنان که روایت رحلت پدر شیخ[با آن که در سیر انتهای مقامات بروز یافته است]، لزوما باید بخشی از روایت پایه محسوب شود(زندگی عملی عارف).

اما اگر سوای این ساختار پیشنهادی، تنها شکل وکارکرد اصلی(بازنمایی جهت یادآوری) را به کل متن تعمیم دهیم، باید گفت همچنان که نقشِ شخصیت‌های فرعی بازنمایی جهت یادآوری عارف است، نقشِ عارف نیز بازنمایی جهت یادآوریِ «سنت»[عرفان عملی] می‌باشد.

و این نکته را نیز متذکر شویم که هر «گونه‌ی روایی» در داخل خود ممکن است درجاتی از ناب تا نسی را شامل شود، چنان‌که در حکایات خواب[که به عنوان یک گونه‌ی مستقل در کنار سه‌گانه‌ی پایه-آینه-پوششی قرار می‌گیرد]، تنها در دو مورد به روایت ناب مورد نظر(فرضیه‌ی مندرج در این مقاله) انجامیده است.

قرار بود(و ضرورت دارد که) نخستین پانوشت به مطلب پیش‌فرض فلسفی تحقیق اختصاص یابد، اما چالشِ تعریف گریز بودن «عنصرِ روایت» اجازه‌ی این مهم را به نوشتار نداد و خود(موضوع ابهام و دشواری تعریف) جای آن را گرفت؛ از این روی شاید پیش از هر تعریف قرادادی برای روایت، درست‌تر باشد که آن را «امری تعریف گریز و در وهله‌ی نخست، موضوعی هستی شناختی» بدانیم؛ روایت در این معنا، همانا «ذات انسانی» است؛ و شاید همین عنصر هستی‌شناختیِ روایت است که چه در یک متن دانشگاهی و چه در زندگی روزمره و چه حتی در جلسه‌ی دفاع پایان نامه حضور خود را آشکار می‌دارد و شاگرد را به صفتِ آینگی می‌آراید؛ در واقع بنا به قول معروف روایت‌شناسان، «روایت همه جا

درس پس دادنی به دانش این اساتید گرانقدر می‌باشد، همچنین، در حکم ادای دین و احترامی خواهد بود به یاد، نام، و قلم زنده‌یاد قاسم هاشمی نژاد که در حکم استادی غیر مستقیم[به واسطه‌ی دانش حکمت آمیز و قلم معرفت‌انگیزش] برای خیلی از معرفت جویان عرصه‌ی هنر و عرفان نامی ماندگار بوده، هست و خواهد بود؛ نگارنده‌ی این سطور نیز از قاعده مستثنا نبوده است و آرای آن بزرگ بنای یادگیری و راه‌یابی نگارنده در عرصه‌ی روایت بومی[عرفانی] می‌باشد و پایان‌بخش معرفی ایشان، ذکر نقلی به این مضمون از قول دوست عزیزم ابوذر کریمی که هر نوشته‌ای در این موضوع ناگزیر از مسیری می‌رود که هاشمی نژاد ساخت و رفت.

۳- ورود به اثر(روایت شناخت)

«مقامات ژنده‌ی پیل» عنوانِ مجموعه حکایاتی درباره‌ی عارف بالله شیخ احمد جامی قدس الله سره العزیز است که در ابتدا از سوی یکی از ارادتمندان وی با نام سدیدالدین محمد غزنوی که خود طی واقعه‌ای شخصی[ورودِ متنکروار بر عارف و بروز موقعیت خرق عادت اشراف بر ضمایر توسط عارف] سبب‌ساز و زمینه‌ساز اولیه‌ی این «روایت مقاماتی» گشته است، گردآوری و تدوین شده اند؛ اما از طرفی نیز دانسته‌ایم که سوی دیگر رشته‌ی[خط، نخ، بافت] روایت(عنصر روایت در سنت قدمایی) را باید که در عرصه‌ی «فرهنگ عامه» جستجو نماییم، یعنی همان میدانی که راویان و کنش‌گران متون گذشتگان ما[در این‌جا مقامات] در آن زیست می‌کنند؛ واقعه‌ی شخصی مذکور که در حقیقت نخستین روایت داستانی مقامات نیز هست، در واقع سنگ بنای مقامات و انگیزه‌ی اصلی غزنوی در ثبت و ضبط مناقب عارف بالله شیخ احمد جامی می‌باشد، یعنی حکایت مقدمه‌ی کتاب[روایت ورود غزنوی بر شیخ جام] که البته در گونه‌ی حکایات «تعلیمی»[رشد دادن طرف مقابل(توسط عارف)- یعنی موقعیت‌های روحی سالک که در کنار دیدارهای عارف قرار می‌گیرد و «مرتبه‌ای از دیدارهاست»(اسماعیل بنی اردلان- روایت در سنت عرفانی)] می‌گنجد و آن‌جا وظیفه بازنمایی را عارف، آن هم در قبال سنت(کاربردِ موتیف خرق عادتِ اشراف بر ضمایر) بر عهده دارد. اما نکته مهم مرتبط با غزنوی در این حکایت یک پاره‌گفتار روایی است که قرار است بعدها به عنوان یک هسته‌ی روایی در زندگی وی تکرار و تحقق یابد، غزنوی از ادامه‌ی سفر حج منصرف می‌شود و نزد عارف مقیم می‌گردد؛ «که حج من این‌جاست».

کارکرد روایی مهم و پرکاربرد مقامات(مقامه‌پردازی) را تحت عنوانِ «موتیف ورود شخصیت فرعی بر شخصیت عرفانی»[یا ورود شخصیت فرعی در داستان و بازنماییِ شخصیت عرفانی] تبیین نمودیم، که البته این تفسیر روایی اعم از کارکرد آینه است، چنان‌که گاهی شباهتِ آن تنها در ماهیت اولیه روایت(عنصر بازنمایی) است و هیچ نشانه‌ای از معرفی خصایص شخصیت در آن وجود ندارد؛ برای مثال در همین حکایت مقدمه، امرِ «یادآوری»[سنت] در قامت شخصیت[بازنمایی توسط عارف] و منحصر و محدود به موتیفِ اشراف بر ضمایر می‌باشد که در ترکیب با مسلک عارف[سنت رندی و قلندری] به حکایت سروشکل داده است و نقش شخصیت فرعی[در قالب تعلیم و رشد و نه بازنمایی خصایص عارف]، صرفا یک نقش تکمیلی است؛ اما در مورد کارکرد آینه موضوع کاملا متفاوت است، در حکایات آینه که بلافاصله پس از طرح مقامه توسط عارف[طرح اولیه‌ی «روایت پایه»] بروز می‌کند و روایت را در خود پیش می‌برد، با نوعی از راوی درون متن[پنهان] آشنا می‌شویم که نزدیک‌ترین موقعیت را به هسته‌ی اصلیِ روایت یعنی شخصیتِ عارف به خود اختصاص داده است و تا پایان روایت نیز امر مهم بازنمایی وجوه شخصی عارف[حکایات آینه] را نه خودِ عارف که وظیفه‌اش بازنمایی سنت یا امر یادآوری پیشینیان(وادی عرفان) است، بلکه همین راوی درونی(راوی نزدیک اما پنهانِ «آینه دار»، در مقابل راوی آشکار اما دورِ «نقابدار»- یعنی کارکرد پوششی که اطلاعات خاصی از شخصیت ارائه نمی‌دهد) بر عهده دارد.

همچنین باید از موارد پراهمیتی چون تحقق امر مهم «یادآوری»(سنت) و بازنمایی آن به واسطه شخصیت عرفانی، در غالبِ موقعیت‌هایی چون اتحاد نفوس و غیره(انواع موقعیت‌های توحیدی در عرفان که تصرف در اشیاء و اشراف بر ضمایر دو شاخه‌ی اصلی آن است) نام برد؛ این‌ها در حقیقت از ویژگی‌ها و جوانب امر توحیدی هستند و به جغرافیای روایت غیب[سرشت روایت توحیدی] اتصال دارند؛ یعنی اولین حوزه، «روایت شده» و هسته روایی.

در حوزه‌ی دوم(روایت) نیز نکته‌ی بنیادینی که همواره قابل توجه است، همانا موضوعِ شکل و کارکرد روایت می باشد، «بازنمایی و متعاقبا یادآوری» هم در عینیت و ساختار و هم در ذهنیت و گفتمان امکان بروز و تجلی دارد؛ چه موقعیت اتحاد نفوس و اشراف بر ضمایر باشد و چه بازنمایی شخصیت‌های فرعی جهت یادآوریِ «شخصیت عرفانی»، در هر دو این‌ها شاهد «کنش بازنمایی» هستیم و همین طور سایر فعالیت‌های درون متنی که در نقش راوی یا شخصیت به انحاء و درجات مختلف بروز کرده است، همگی از قانون «بازنمایی جهت یادآوری» تبعیت می‌کنند[1].

هست»؛ البته[به زعم ما] نه به این دلیل که در رسانه‌های مختلفی وجود دارد، بلکه به این معنا که همواره و در هر شکلی با انسان حضور دارد و همین «موضوعِ انسان» است که رای نهایی و علت جامعیتِ «دانش روایت شناسی» را مشخص می‌کند.

۱. معتقدیم پرسشِ «روایت چیست» در این مقام معادل و هم‌ارز با «مفهوم تکرار» است؛ روایت به خاطر اتصال ماهوی اش به مسأله‌ی زمان[به مثابه‌ی مهم‌ترین پایگاه شناختی انسان] با دو مفهوم بنیادیِ «تغییر و تکرار» موجودیت می‌یابند؛ روایت‌ها حاصل تغییراند یا نتیجه‌ی تکرار، و یا ترکیبی از هر دو هستند؛ ما نیز در بررسی روایت قدمانی ضمن در نظر داشتن اهمیتِ موضوع «تغییر در روایت»، ذاتِ روایت را با «مفهوم تکرار» برابر گرفتیم.

و در حوزه سوم(راوی یا روایتگری) نیز همین‌جا از باب صوری متذکر شویم که در بررسی این متن هرگاه از راوی مقامات[مولف اثر یا همان متن مکتوب] سخن گفته شود، مجموع غزنوی و شیخ جام مدنظر است و هیچ گاه منظورمان غزنویِ تنها نیست، تا در نهایت برسیم به وادی درون اثر و موضوع مالکیت روایت در ادبیات شفاهی؛ آن جا که فرهنگ عامه معنای اصلی خود را باز می یابد[حامل و ناقل روایت]، و سرانجام شکل گیری فرضیه‌ی «مردم، اجزای روایت» و همچنین جایگاهِ «راوی–مخاطب فرهنگ عامه» در سنت روایی که به چهارمین حوزه، یعنی «مخاطب» و روایت‌شنو مرتبط است.

اما در حوزه‌ی راوی بیرونی، باید از این هم فراتر رفت و گفت، منظور از راوی متن شخص عارف است و اقوال اوست که در کلیت تمهید مقدمه(فصل‌بندی) مشهود گشته است وگفتمان‌سازیِ غزنوی تنها یک بار[فصل سوم] و به طور مختصر بروز می‌یابد؛ البته باید توجه شود که عارف در ترسیم «جغرافیای روایت غیب» یک کنشگر–روایتگر است و نه یک ابر راوی مثالی؛ در حقیقت، عرفان یک کلان روایت برآمده از دوران نیست بلکه کلان روایتی حاکم بر دوران یا همان «زندگی» می‌باشد و این موضوعی است که در پس پشت حکایات زیادی[بر موقعیت محوری خرق عادت] خود را نشان می‌دهد و از مضامین بنیادی نهفته در مقامات[عرفان] بوده است، یعنی همان موضوع بنیادین و هستی‌شناسانه‌ی «اختیار، تقدیر و سرنوشت» که گره خورده با سنت‌های الهی[توحیدی] خود را در این عرصه[روایتگری کهن و خصوصا قصه‌های عرفانی] آشکار می‌کند؛ در مقامات ژنده پیل این وجه مهم روایی اولین بار توسط عارف در تمهید مقدمه[گفتمان سازی(در فصل‌بندی)] تحتِ عنوان «معجزه، کرامات، مخرقه، استدراج»[سنت‌های الهی] تبیین گشته است؛ و در ادامه شاهد آن هستیم که روایت داستانی صحنه‌ی تحقق این گفتمان روایی(روایت غیب) می‌گردد و افراد در هر مرتبه و مقصدی برای تبدیل شدن به «شخصیت» این جهان روایی ناگزیر از آن هستند.

همین‌جا یادآوری کنیم که اهمیت و جایگاه هاشمی نژاد نیز در رعایت و لحاظ همین اصول بنیادی روایت بومی در تألیف «قصه‌های عرفانی» است؛ در واقع، او نیز با به‌کاربردنِ تمهید مقدمه و طرح فرضیه‌ی توحیدی به این امر مهم[ترسیم جغرافیای روایت غیب–«عالم مثال»] می‌پردازد.

در حقیقت، اگرچه در ابتدا جغرافیای روایی جهان غیب را تنها در همین گفتمان‌سازی اولیه‌ی مقامات[از راه فصل‌بندی] به صورت مشهود می‌بینیم، اما همین میزان {گفتمان غیب} هم هست که به ما در تعیین شخصیت و تشخیص غیرشخصیت کمک خواهد کرد؛ در این تعریف، «شخصیت» معادل کنش‌گر این جغرافیای روایی[جهان غیب] می‌باشد؛ مثال بارز این بررسی خود غزنوی است، غزنوی در ابتدای مقامات بیشتر در نقش راوی و روایتگری دیده می‌شود، اما در پایان دور اول روایتگری و ابتدای دور دوم(موضوعِ انتقال رسانه‌ی شفاهی به مکتوب و بروز دورهای روایت در مقامات)، غزنوی هم کم‌کم ضروریات جغرافیای روایت غیب و موضوعات اساسی آن یعنی دیداریابی و ریاضت‌کشی را تجربه می‌کند؛ البته متفاوت با عارف که از راه ریاضت خودخواسته و کشف و شهود باطنی به مراد می‌رسد، عامی از راه تغییر احوالات در قالب بیماری و شفا(به کمک عارف)، و خواب‌بینی وکسب معرفت از سرنوشت، و اموری از این دست، پای در وادی ایمن می‌گذارد.

در مقامات، عارف و برخی از شخصیت‌های فرعی از جمله غزنوی(لااقل در مقطعی از زمان) ضروریاتِ روایت غیب(در دو شکل عارف و عامی) را پشت سر می‌گذارند و به مقام «شخصیت»(در حال استحاله) دست می‌یابند.

اما آنچه در برخورد اولیه‌ی ما با این متن مقاماتی توجه را جلب می‌نمود، بحثِ «پاره‌گفتارها» بود که به نوعی بار روایت را بر دوش دارد[1]، و ساخت کلی اثر را مشخص می‌کند، یعنی پاره روایت‌هایی که غالبا مربوط به نقاط حساس روایت هستند؛ بعلاوه در توجه به این متن مقاماتی[و هر متنی] که باید در پرتو کل اثر نگریسته شود، و از تک حکایات باید در زنجیره‌ی معنایی آن «کل» پرده برداشت، تهیه یک نسخه و نمون اولیه حیاتی می‌نماید و چه بهتر که این سیری رو به مقصود باشد و نقاط عطف روایت را در نظر گیرد؛ در این برخورد روایت شناختی[استخراج پاره گفتارهای مهم و نقاط عطف روایت تحت عنوانِ «گزیده مقامات»] مشخص می‌شود که هر متنی اعم از داستانی، نیمه داستانی و شاید هم شبه داستانی، در عرصه‌ی کیفیت‌سنجی دارای وجوه روایی محکم[مخصوص به خود] است، و به بیان دقیق، «هیچ متنی خالی از نکته‌ی روایی و هیچ داستانی خالی از اوج و احتمالا گره گشایی نیست».

پاره گفتارها، ابیات، و حکایتک‌هایی که بار روایت را بر دوش می کشند[2]، در یک نگاه کلیت داستانی اثر را نمایندگی می‌کنند، با این تفاوت که پاره روایات مربوط به «راوی – مخاطب فرهنگ عامه»[مالک غالب اثر] در «سیر انتهایی مقامات» بروز می‌کند،

۱.تازه پس از گذار از این مرحله[زبان–روایت که حاوی نقاط عطف روایت(آنچه) است و تحت عنوان «گزیده‌ی مقامات ژنده پیل» عرضه می-شود]، تحقیق وارد عرصه‌ی شکل و کارکرد روایت(آنگونه) می‌گردد، و ساختار پیشنهادی رخ می‌نماید؛ و متعاقبا مقوله‌ی مهم «کنش» و نسبت شخصیت با آن؛ روایتِ داستانی پیوندی ناگسستنی با موضوع انسان دارد و همین هم آن[عرصه‌ی بینابینی روایت] را از علم تجربی که خود را وقف محسوسات نموده است، تاحدی فرا می برد.

۲. قاسم هاشمی نژاد در کتاب ارزشمندش، قصه‌های عرفانی، جهت بررسی و تعیین کیفیت صوری این جهان روایی[روایت بومی] سه عرصه را مشخص می کند؛ «اعتبار ادبی، ویژگی زبان و کیفیت روایی این میراث برومند در گزینش مؤلف یا در برجسته نمودن آنها مؤثر افتاده است(ص ۲۱، قصه‌های عرفانی). او در زمینه‌ی کیفیت محتوایی روایت بومی نیز میزانی مناسب برای ما عرضه نموده است؛ «روایت های عرفاتی باز نمای این وحدت بنیادی است در نتیجه اگر به توحیدی بودن قصه‌های عرفانی نظر داریم، طبقه بندی مقولات آنها باید به گونه ای باشد که مقصود را برآورده کند. ترکیب اجزاء در این طبقه بندی باید به نحوی صورت گیرد که هم با غایت آن کل تطابق داشته باشد و هم، در عین حال، بیانگر و معرف آن کل باشد. بنابراین، مسأله را از دو جنبه باید در نظر آورد: ۱) شناخت اجزاء ۲) شناخت مناسبات اجزاء با یکدیگر. از چنین منظری جزء آینه‌ای است که کل را در خود می تاباند و کل آینه‌ای است که در آن جزء بازتاب خود را می یابد(ص ۲۳۵–۲۳۴ ، همان)

یعنی پس از طرح «روایت پایه»، و بروز آینگی در کنش برخی شخصیت‌ها و «بازتولید روایت پایه» شاهد این گونه روایی هستیم؛ این وجه روایی[پاره‌گفتارهای سیر انتهایی اثر] را در ابتدا و به طور منفرد این‌گونه تبیین نمودیم که متن[بدنه‌ی فرهنگ عامه] در درون خود به «چکیده‌های روایی»[در باب شخصیتِ عارف بالله احمد جامی] می‌رسد. از لحاظ کیفی نیز این نوع در دسته‌ی حکایات پوششی قرار می‌گیرد که دور از شخصیت(عارف) ایستاده و تنها شمایلی سایه‌وار از عارف ارائه می‌دهد، یعنی دقیقا در نقطه‌ی مقابل حکایات آینه که از نزدیک، انعکاسِ خصایص و رفتار شخصیت عارف می‌باشد.

تا این‌جای کار به طور اختصاصی موضوعات مهمی مطرح شد؛ راوی مقامات(بیرونی و درونی)کیست، سرشت روایت غیب(روایت شده) چیست، و این‌که «روایت»[مقامات] چگونه شکل یافته است(زبان و ساختار)؛ در یک نگاه کلی، سوای عرصه‌ی خاص روایت[اصطلاحات روایت‌شناختی] که هیچ مکان خاصی از متن(مقامات) را اشغال نمی‌کند و در واقع حاصلِ استنباط ما از کلیت و اجزای اثر است و به همه جای متن ارجاع دارد، عرصه‌های گفتمان[تمهید مقدمه در فصل بندی]، زبان[گزیده مقامات]، و داستان[ساختار پیشنهادی] معرفی شد که آخری شامل بر دو بخش است؛ سه‌گانه‌ی «پایه، آینه، پوششی» ساختار مقامات را تا حد زیادی روشن می‌نماید.

اما در کنار این سه‌گانه از یک گونه‌ی مستقل تحت عنوان «حکایات خواب» نام بردیم،که آن نیز در داخل خود شامل انواع و درجات است و طبق معمول و بنابر قاعده‌ی «گونه»[gener] تنها یک نوع آن توان نمایندگی روایت ناب را دارد؛ در حقیقت، «همه‌ی داستانها داستان نیستند و ما بسیاری اوقات شاهد شبه داستان‌ها هستیم»؛ اهمیت گونه‌ی حکایات خواب[البته صرفا در نمونه‌های روایت ناب آن] بر این است که زمینه‌ی فرارفتن از چالشی بزرگ در فلسفه و حکمت هنر[موضوعِ فاصله زبان با حقیقت] را از راه طرح یک فرضیه‌ی مهم[نسبت خیال(تصویر) و زبان] فراهم می‌آورد؛ در این معنا، حکایات خواب ناب که تصویر انعکاس یافته‌ی وجه(وجوه) متعال زبان[مثل‌ها و اصطلاحات و سازه‌های زبانی] هستند، با حقیقت فاصله ندارند، بلکه به یک معنا بر آن منطبق هستند.

در حقیقت، عرصه‌ی مذکور[خواب‌ها] به علت ریشه داشتن در جغرافیای روایی جهان غیب یا همان «عالم مثال»، خود به خود از لحاظ شکل و کارکرد، روایتِ درجه‌ی اول محسوب می‌شود؛ وضعیتی که گونه‌های دیگر برای رسیدن به آن نیاز به واسطه و ابزار[تمهیدات زبانی و بیانی] دارند. در واقع، اتصالِ روایت به عالم مثال و برآمدن کنش‌ها از جغرافیای جهان(روایت) غیب، در گونه-ی حکایات خواب نوعی میانبر محسوب می‌شود، زیرا که خواب‌ها(همچون شهود و دیداربینیِ عرفا) مستقیما در «جغرافیای روایت غیب»[عالم مثال] مسکن دارند.

بنابراین، از «حکایات خواب»[که به عنوان یک گونه‌ی مستقل و خاصِ روایت قدماتی از آن نام بردیم] می‌توان جهت تبیینِ «نظریه‌ی بومی روایت» بهره جست، با این توضیح که حکایات فرهنگ عامه اگرچه در تراز با روایت خاص[دیدار[1]] عرفانی توان قدم زدن در جغرافیای روایت غیب را هم نداشته باشند، اما با همین بحث حکایات خواب می‌تواند سهم و نقش خود را در این جغرافیای روایی به انجام رساند؛ زیرا دانستیم که یک وجه و گونه از این دسته‌ی مستقل[به نسبت این که راوی چه میزان در تعریف خواب مذکور موفق بوده است]، مستقیما با وجوه متعال زبان و فرضیه‌ی «خواب‌ها سخن می‌گویند» مرتبط است؛ نوعی زبان‌شناسی و دستور زبان خواب که البته در خدمت وجوه هستی‌شناختی و متعال زبان یعنی «مثل‌ها ، اصطلاحات و سازهای زبانی» می‌باشد. توگویی روایت[در این‌جا خواب[2]] پیش و پس از همه‌ی فراروی‌ها و گشایش عرصه‌های شناختی به زادگاه خود[زبان] اتصال دارد.

و در نهایت همان‌طور که گفته شد، به طور اجمالی، درباره‌ی شکل و کارکرد روایت بومی به این فرضیه رسیدیم که در سنت قدمایی ما «ساختار در پی مضمون است»[3]، یعنی «بازنمایی جهت یادآوری».

۴- ترسیمِ ساختار صوری مقامات[صورت] و تبیینِ جغرافیای روایت غیب[مضمون]

مقامات ژنده پیل را می‌توان از چند منظر به اجزای روایی[متن] تقسیم نمود. در نگاه اول متن شامل، «تمهید مقدمه»[فصل بندی مولف و کمک گرفتن از وجوه داستانی و گفتمانی در کنار هم]، «روایت پایه»[کلیت روایت داستانی شامل گذشته و اکنون شخصیت]، «سیر تاریخی مقامات»[از مقطع هجرت عارف و اقامت در کوه بزد به بعد، که منجر به تعدادی حکایت بلند نظیر

۱. «عرفا دیدارها را تشریح می‌کردند، نه موانع و چاه‌ها را؛ البته موقعیت‌های روحی سالک نیز مرتبه‌ای از دیدارهاست»(اسماعیل بنی اردلان، روایت در سنت عرفانی)

۲. به یاد بیاوریم بیانِ مبارک قرآن حکیم را در باب حضرت یوسف(ع) که در آن‌جا روایت و تعبیر خواب در هم ادغام می‌گردند؛ در آیات مذکور در باب آنچه از قدرت پیامبری که به یوسف بخشیده شده است، تحت عنوانِ «تأویل الاحادیث» یاد شده است.

۳. هاشمی نژاد با بکارگیری فرضیه «ساختار به منزله‌ی مضمون» مخاطبین این جهان روایی را به لب مطلب و عرصه‌ی بنیادین روایت در سنت قدمائی یعنی «نظریه عالم مثال» سوق می‌دهد. دکتر اسماعیل بنی اردلان نیز با این رأی که «فرم و محتوا قابل تفکیک نیست»، علاوه بر هدف اصلی، پژوهنده را از هر گونه انحرافی برحذر می‌دارند. در مقامات ژنده پیل حکایات مربوط به دیدارهای عرفانی(شهود عارف) و حکایات خواب ناب را می‌توان به این فرضیه‌ی نهادی پیوست.

حکایات خواجه امام شهاب می‌گردد]، و نهایتا «بدنه‌ی فرهنگ عامه»[موتیف‌محور] می‌باشد که این مورد اخیر سببِ کثرت حکایات می‌گردد و حجم اصلی مقامات را می‌سازد.

به طور مشخص، کلیتِ صوری حکایاتِ مقامات ژنده‌ی پیل(جدای از مبحث گفتمان) شامل چند بخش ذیل می‌باشد؛ «روایت پایه»[حکایات فصول ابتدایی(جز مقدمه) بعلاوه‌ی ده دوازده حکایت ابتدایی فصل اصلی(ششم) تا آستانه‌ی ورود به جایگاه اجتماعی عارف که با روایات سلطان سنجر تثبیت می‌شود]، پس از این وارد «سیر تاریخی مقامات» می‌شویم که تا حکایت بیست و هفتم به درازا می‌کشد و پس از آن سیر غالب راوی فرهنگ عامه آغاز می‌شود و بیشترِ متن را پوشش می‌دهد. راوی–مخاطب فرهنگ عامه که خود هم حامل و هم ناقل اندیشه‌های قوم است، از طریق موتیف‌های پر کاربرد فرهنگ عامه با هسته‌ی مرکزی روایت عرفانی یا همانا «زندگی عملی عارف» نسبت می‌یابد و در ادامه نیز، کیفیت رسانه شفاهی[فرهنگ عامه] و انتقال‌اش به متن مکتوب به صورت تکرارِ مکرر برخی از موتیف‌ها، سبب کثرت حکایات این بخش[بدنه‌ی فرهنگ عامه] گشته است.

اما درست هنگامی که از کلیات صوری کمی فاصله می‌گیریم و با یافته‌های پیشین به بازخوانی متن می‌پردازیم، یعنی در متن قدم به قدم پیش می‌رویم و روابط اجزا را خط و ربط می‌دهیم، نوعی دیگر از تقسیم‌بندی نمودار می‌شود که می‌توان آن را به تفسیر صوریِ پیشین اضافه نمود. در حقیقت، پس از طرحِ روایت پایه(معرفی شخصیت و زندگی عارف) و شکل گیری داستان، کم‌کم شاهد «بازتولید روایت پایه» به اشکال مختلف می‌باشیم؛ منظور از بازتولید روایت پایه در این‌جا وجوهی از شخصیت[عارف] است که به تدریج و با ورود بیشتر «شخصیت‌های فرعی» بازنمایی شده است، یعنی کنش‌هایی که درواقع آینه‌ی شخصیت اصلی می‌باشد؛ توگویی فلسفه ایجاد گونه‌ی آینه در واقع همین کمداشت‌های مرتبط با شخصیت و شناخت وی است و این(بازنمایی شخصیت‌های فرعی جهت یادآوری شخصیت عرفانی) دومین موتور متحرک روایت پس از «طرح مقامه»(روایت عارف از زبان خودش) در متن است.

در واقع شاهدِ مجموعه‌ای از بازنمایی‌ها هستیم که خود از هسته‌های روایی پیرامون هسته مرکزی(زندگی عملی عارف) منشعب گشته است؛ در حقیقت، هر مضمون و موقعیتی که به هر طریق با عارف مرتبط بوده است، در ادامه توسط متن امکان باز تکرار دارد و ریشه‌ی این موضوع در مالکیت فرهنگ عامه در عرصه‌ی روایت و کارکرد ادبیات شفاهی می‌باشد.

پیشتر دانسته‌ایم تحت عنوان کلی برای قصه‌های کرامات گفته‌اند که نشانه‌ها و روایات ابتدای داستان زندگی ایشان در سیر انتهایی روایت باز تکرار می‌شود و این یک شاخصه تام است؛ حکایتک‌ها و فلسفه‌ی بروز آن‌ها را نیز از همین جا می‌توان پی گرفت؛ مثلا نشانه‌های مادی زندگی شخصیت همچون کبک در روایت کودکی و عشق، یا موتیف‌های اژدها و اسب در روایت جوانی و توبه، همگی به انحاء مختلف در مقامات تکرار می‌شوند؛ و یا در حکایات با موضوعِ ولادت فرزند پسر که در واقع تحقق پاره‌روایت «ما از پشت تو سی و نه ولی در وجود آریم»(فرازی از روایت جوانی) است؛ همچنین موارد مهمی چون شکل‌گیری روایت خضر، و یا «دسته حکایات در جستجوی مضمون قطب» که معتقدیم پاره‌گفتارِ «در هر چهارصد سال یک شخص چون احمد در وجود آید»، راوی مخاطب فرهنگ عامه را بدان سوق داده است؛ و یا مواردِ دیگری از «تحقق نیات و وعده‌های درونی» همچون موردِ غزنوی و دیگران که در حقیقت، موضوعی برآمده از «سرشت روایت غیب» می‌باشد.

در حقیقت، می‌توان دید که روایت در این مقام[روایت غیب] معادل با خود زندگی است؛ چنان‌که غزنوی نیز همچون عارف که سراسر عمرش در این وادی طی شد، یکبار این مسیر را در روایتِ مقامات و پیش روی مخاطب طی می‌کند؛ یعنی از نقش روایت‌گر صرف[در دور اول مقامات تا حکایت شماره ۳۵] به کنش‌گر روایت بدل می‌شود؛ در پایان دور اول و ابتدای دور دوم[که با روایاتی از زبان همسر عارف(مادر برهان الدین نصر) آغاز شده است]، کم‌کم شاهد حضور غزنوی در نقشی متفاوت با پیش از آن هستیم؛ لازم به ذکر است در حکایت مقدمه مقامات نیز با وجود آنکه غزنوی را مخاطب کرامت عارف می‌بینیم اما نقش وی صرفا روایتگری است و این حکایت در حقیقت مصداق بارز موقعیت غزنوی در بیرون جغرافیای روایت غیب می‌باشد؛ اما در پایان دور اول و ابتدای دور دوم، شاهد بروز زمینه‌های ورود غزنوی به جغرافیای روایت غیب[بروز تغییر در احوالات وی] هستیم.

البته این وضعیت چنان‌که گفتیم پیش از همه در مورد عارف قابل تشخیص است؛ در حقیقت، وی که در گذشته(روایت کودکی و جوانی) راه سلوک را دیدار و طی کرده بود، اینک نیز به طریقی دیگر و در عیاری سنجیده و حکمت‌یافته در آن گام برمی‌دارد. او اینک به عنوان یک عارف فره‌مند کنش بازنمایی را در خدمت یادآوری سنت(عرفان عملی) به جا می‌آورد.

در واقع، کنشگران جغرافیای مثالی جهان غیب نیز همانند وفاداریِ هر راوی به متن‌اش، نحوه‌ی حرکت و اتصال روایت را از این جغرافیای روایی(عالم مثال) می‌گیرند و با قدم برداشتن(کنش مثالین) در این جهان روایی(غیب) است که به مقام و جایگاه شخصیت[در حال استحاله] دست می‌یابند.

مصداق داشتن این امر در مورد همگی اعم از عارف، غزنوی و دیگران باعث می‌شود که آن را معیار و میزانی برای شناخت شخصیت و تمیز آن از غیرشخصیت قلمداد کنیم و تا حتی برخی شخصیت‌ها را با یک حکایت در این جغرافیای روایی قرار دهیم[دو شخصیت از حکایات پس از مرگ یعنی حکایت۲ (داستان مجموعه احادیث) و حکایت۱۰ (داستان درویش حق گو و حاکم هرات)] و همچنین شخصیتی که حتی نام‌اش را هم نمی‌شنویم و تنها با یک حکایت کوتاه او در زمره‌ی یابندگان کیمیای نفسانی عارف قرار می‌دهیم، و در مقابل، دیگری را با چندین حکایت و روایت، باز هم از این وادی(روایت غیب) بیرون می‌نهیم و یا

مجموعه حکایاتی بلند را تنها در راستای تنبیه و تنبه شخصیت فرعی صرف می‌نماییم[خواجه امام شهاب که مجموعه حکایات وی در زمره‌ی حکایات تعلیمی(رشد معرفتی طرف مقابل عارف) قرار می‌گیرد].

در کل شاهد عرصه‌ای[مضمون] خاص(غیب) هستیم که چون برآمده از حقیقت و کلیت زندگی(و سرنوشت) اشخاص است، خود را در غالبی فشرده انعکاس می‌دهد[صورت]؛ و از خواب صادقه و سرنوشت محتوم، تا شهود عرفانی و کیمیای نفسانی را شامل می‌شود. اما علاوه بر موضوع بنیادینِ سرشت روایت(غیب)، از مقاطع مهم و اصلی این بررسی[سیر در حکایات] ورای همه‌ی قال و مقال‌های زبانی و اتفاقات و رخدادهای سازنده‌ی داستان، عرصه‌ی تولید(خلق) موقعیت روایی است یعنی مقاطعی که روایت «جنبه-ی تصویری» به خود می‌گیرد و رد پای راوی عینیت می‌یابد؛ «خیال‌سازی» به عنوان یک فعالیت ذهنی انسانی همواره بخشی از روایت بوده و هست. مقامات ژنده پیل هم در مقاطعی و به درجات مختلف از این امکان بهره برده است[در متن پایان‌نامه به مصادیق این نوع نیز پرداختیم]. اما آنچه در این موضوع از بعد فلسفی برای ما اهمیت پیدا می‌کند، «فرازمانی‌بودن» این ویژگی روایت است، یعنی وجوه مشترک هستی‌شناسانه‌ی زبان و خیال در همه‌ی ما انسان‌های دیروز و امروز ورای محدودیت و زمان مادّی.

در این‌جا به علت مجال اندکی که داریم، از پرداخت بیشتر به این موضوع خاص و مهم صرف نظر می‌کنیم. در یک نگاه اجمالی، «کنش شخصیت عرفانی»، «آینگی شخصیت‌های فرعی»، «تأثیر راوی پشت متن(پنهان)»، «حضور راوی – مخاطب فرهنگ عامه»(زندگی درون متن)، همگی در حقیقت اشکال روایی محسوب می‌شوند، که در شکل وکارکرد اصلی[بازنمایی جهت یادآوری] مشترک هستند.

۵- تبیین فرضیه (و تکمیل مطلب)

«روایت»[مستقل از کنش و فعل انسانی که اساس روایت داستانی است] نوعی «قرارداد زبانی» محسوب می‌شود[1] که قابلیت-های مختلفی برای گسترش و تغییر دارد. مثلا بسیاری از روایت‌های ریز مقامات[در مقابل حکایات بلند که غالبا وجه تاریخی روایت عامل ایجادشان بوده است]، در حقیقت، روایتِ یک سری موتیف برگرفته از زندگی شخصی عارف می‌باشد که تکرار و بازتکرار گشته است، و گاه صرفا در تکرار و بازخوانی «موقعیت خرق عادت» خود را نشان می‌دهد؛ دامنه‌ی این بحث را می‌توان به موضوع وجه ابزاری زبان و جنبه‌ی کاربردی روایت کشاند و گفت، در گذشته[در اینجا عصر و جامعه‌ی سازنده‌ی مقامات ژنده پیل]، «روایت» در مقام قرارداد[اشتراک ذهنیت و تعمیم اندیشه] بیشترین توجه را بر می‌انگیخته است.

اما علاوه بر این بعد فرعی[کارکرد قراردادی روایت]، همان طور که می‌دانیم، کارکرد ذاتی روایت با وجه هستی‌شناختی آن مشخص می‌گردد؛ در حقیقت، روایت به مثابه‌ی یک «نیاز» و به صورت غریزه‌ی تقلید بروز می‌کند، و اصطلاح «بازنمایی»(محاکات) و عنصرِ تکرار بهترین معرف آن محسوب می‌شود.

در مقامات نیز گونه‌ای از روایت‌ها هستند که سعی می‌کنند تکرار روایت اصلی یعنی زندگی شخصیت باشند اما راوی آن‌جا چگونه نقش خود را بازی می‌کند؛ بر اساس فرضیه‌ای که می‌گوید، «در فرهنگ عامه، مردم خودشان اجزای روایت هستند»، معتقدیم ایشان با تکرار نشانه[زبانی، روایی]های زندگی شخصیت به بهانه‌ی رخداد یا کیفیتی از زندگی خودشان، روایت عارف و میثاق فرهنگی وطن(بزرگداشت عارف) را بر می‌کشند(نوع آینه)؛ و در مورد نوع پوششی نیز اگرچه این سیر(ارائه‌ی تصویری صحیح و روشن از زندگی و خصایص عارف) محقق نمی‌گردد، اما سبب تکرار الگوهای فرهنگی بیشتری(سنن روایی) می‌گردد؛ از اینجاست که باید گفت، ذات روایت با موضوع تکرار سرشته است.

۶- از روایت شناسی به نشانه شناسی اثر

مقامات ژنده پیل پس از گفتمان‌سازی در تمهید مقدمه[همان فصل بندی] و طرح روایت پایه[معرفی شخصیت و داستان از راه روایتگری خود او]، به کمک یک عملکرد روایی[داستانی] به حرکت در می‌آید؛ «ورود شخصیت فرعی در داستان و بازنمایی جهت یادآوریِ شخصیت عرفانی». در حقیقت، موتیف ورود شخصیت فرعی بر شخصیت عرفانی همان کارکردی است که بیشتر حکایات[از جمله حکایات آینه] را تشکیل می‌دهد؛ با این تفاوت که نوع آینه(برخلاف پوششی) تصویری کامل‌تر و نزدیک‌تر از عارف ارائه می‌دهد.

شخصیت‌های فرعیِ حکایات آینه در خدمت بازنمایی ویژگی‌ها و خصایص شخصیت عرفانی هستند و نهایتا با هر دو وجه صوری و مضمونی در ساخت روایت دخیل می‌گردند؛ در وجه صوری، همچون نوع لهجه‌ی شخصیت در پاره‌گفتار «اما ری نمی

۱. چرا پیشتر ذات روایت را با مفهوم تکرار برابر گرفتیم و در این جا روایت را معادل قرارداد تعریف نمودیم. در حقیقت، معنای اول بر روایت داستانی یا درست‌تر بگوئیم بر «کنش» و ذات انسانی[فهم مسأله‌ی زمان در مسیر کنش و روایت محقق می‌گردد] تطبیق می‌کند، و کارکرد قراردادی روایت مستقیما از دل مسأله‌ی زبان(مجرای ارتباط) بیرون می‌آید و بنابراین بر روایت متنی[متون بر پایه‌ی قراردادهای زبانی شکل می گیرند] اطلاق می گردد.

توانست گفت»، که جهتِ شخصیت فرعی(در حکایات پس از مرگ، حکایت درویش حق گو و حاکم هرات) به کار رفته است، و در وجه مضمونی، برای مثال ویژگی شریعت‌مدار و علم‌دوست شخصیت در پاره‌روایتی از حکایات پایان‌بخش مقامات(شماره دو از حکایات پس از مرگ) که شخصیت فرعی در واقع مردی است جوینده‌ی دانش و در پی عارف، که پس از وفات شیخ بر بالین وی رسیده است؛ «به ما گفته بودند که وی مفتر از صحیح جدا می‌کند».

در حقیقت، کارکردِ «موتیف ورود شخصیت فرعی بر شخصیت اصلی (عارف)»[یا در داستان] که بسیاری حکایات برساخته از آن هستند، بیشترین کاربرد را در پیشبرد روایت(مقامه‌پردازی) دارد؛ چنان‌که روایت ورود غزنوی بر عارف یعنی نخستین حکایت مقامات نیز بر این شکل وکارکرد روایی استوار است. به بیان صریح، عنصر هسته‌ای و سرشت «مقامه» در حقیقت همین ورود به معرکه و بازروایی داستان(روایت‌گری) می‌باشد؛ امری که با کوشش غزنوی آغاز شده بود و با اهتمام شیخ جام صورت کامل پذیرفت و راوی به رسم سنت به معرکه وارد شد[طرح مقامه صورت گرفت]. در واقع، تحقق عینیِ این شکل و کارکرد پایه و اولیه مقامات، علاوه بر کنش شخصیت‌های فرعی، روایاتی هستند که «اسطوره‌ی مقاماتی»[1] نامیدیم؛ یعنی حکایت دوم و سوم از فصل ششم که در واقع بخش مهمی از زبان- روایت(روایت‌گری) شخصیت(عارف) می‌باشد. موتیف اسب و موتیف اژدها دو عنصر مرتبط با طریقت باطنی هستند که در مقامات‌ها[ابوسعید و ژنده پیل] تکرار می‌شوند و در ادامه هم می‌بینیم که این هسته‌ی روایی[پایه] در هر دو وادی پوششی و آینه باز تکرار می‌گردد، چه در طرح مقامه، چه از جهت اقبال آن در فرهنگ عامیانه[بدنه‌ی فرهنگ عامه]، و چه از باب تعهدی که در راویان[عارف و غزنوی] جهت تعدیل و جلوگیری از تفاسیر نادرست وجود داشته است[حکایت خواجه رستم]. اما بلافاصله یعنی در حکایت بعدی[شماره چهار] شاهد ردپای یک شاخصه اصلی در داستان هستیم، «نیرویی که افراد را سوی هم جذب می‌کند»، و از هسته‌های اصلی روایت عرفانی می‌باشد، در این‌جا نیز شخصیت فرعی را[بواسطه‌ی خوابی که دیده است] به سوی عارف کشانده است.

پس از اسطوره مقاماتی و حکایت نیروی عرفانی، در حکایت پنج، «جدال نفس و عقل» را به عنوان خویشکاری شخصیت[واضح‌تر و فعلیت یافته‌تر از پیش] شاهدیم. اهمیت دیگر این حکایت در وجه تفسیری آن است، به این معنا که اگر پیشتر شخصیت عرفانی فقط مخاطب[و روایت‌گر] سنت و مجرای الهی[در حق خویش] بود، اینک اما کنش‌گر این جهان روایی می‌باشد؛ عارف در حکایت زردآلو همانند گذشته با خویشتن خویش سخن[و دیدار] دارد، اما این‌جا شاهد بروز و انعکاس این خواست و نیروی درونی در دیگران نیز هستیم؛ در واقع، عارف به نوعی کنش مثالین در جغرافیای روایی جهان غیب را عینیت بخشیده است و نشانه‌های بروز مضمون خضر و محکم‌گشتن پایه‌های این روایت مادر درباره‌ی وی، از همین حکایت زردآلو نشات می‌گیرد و این-جا در واقع، مقطع شکل‌گیری روایت خضر می‌باشد. از طرفی این نوع حکایت، با مضمون هسته‌ای امر ولایت ارتباط دارد، یعنی در موقعیتِ ارتباط عارف جوان با بزرگترهایی چون پدر و همین شخص بوطاهرکرد که ولایت ظاهری بر وی داشت. اما نکته‌ی مهم در مورد این حکایت، همان‌طور که گفتیم، «انتقال از حالت میان ذهنی به بین الاذهانی»[طی مقام - سیر میان خلق و حق] می باشد که از نکات مهم تفسیری اثر است.

اما عامل مهم تأثیرگذار و هسته‌ی مرکزی که سبب‌ساز بسیاری از هسته‌های روایی از جمله «روایت خضر» می‌باشد، همانا پدیده‌ی «خواست متن»[از راوی] است؛ توگویی همه جای متن، از جمله پدیده‌ی «تمهید مقدمه»[یا گفتمان سازی]، و طرح روایت یا «روایت پایه»، و «حرکت متن» در درون خود، و نیز بازتکرارهای روایت پایه(هسته‌های پیرامونی شخصیت)، یک عامل مرکزی وجود دارد، این حقیقت که «متن همواره از پیش موجود است» و شخصیت‌ها و راویان را به خود می خواند و ما زندگان دنیای متن هماره در جغرافیای متنی که در آن قرار داریم دست به فعلیت و سخن برمی‌داریم. پدیده‌ی «خواست متن» از این منظر هسته‌ی نهایی ناظر بر روایت است که دیگر هسته‌های متنی[سازنده متن] را در خود می پروراند و توگویی حتی عارف نیز هنگامی که دست به گفتمان‌سازی جهان غیب می‌زد، در غالب متنی از پیش موجود قدم برمی‌داشت، و مردم نیز که رئوس روایت مقاماتی[سبب توبه و عزلت از خلق و سپس بازگشت به خلق] را از عارف می پرسند، نیز در همین وضعیت هستند، و یا هم ایشان هنگامی که موتیف-های اصلی و روایات مادر را بر قامت ژنده‌ی پیل می آراید و او را فرزند فرهنگ می‌نامند، و یا اشخاصی که وی را پیغامبر و جنی و غیره می خواندند، همگی در گفتمانی مخصوص به خود دست به روایتگری می‌زنند؛ همین‌طور در بحث «چکیده‌های روایی سیر انتهایی مقامات» برای مثال درباره روایتِ پوششی با پاره‌گفتارِ «شیخ الاسلام در باطن کار خویش بکرد و زخم خویش بزد»، نیز شاهد ساخت روایت از راه موتیف‌های از پیش موجود در سنت روایی(اینجا فرهنگ عامه با موضوع چشم زخم) هستیم. در حقیقت همگی راویان، زندگی شخصیت عرفانی را محملی برای برکشیدن میثاق فرهنگی و سنت روایی خویش می‌دانند.

به طور کلی به دست دادن یک گذشته(قابلیت) از شخصیت در تمهید روایی[در این جا حکایات کودکی و جوانی] و سپس ارائه‌ی تصویر اکنونیِ شخصیت در قامتِ «اسطوره‌ی مقاماتی» و پوششِ «نیروی عرفانی» و با گذر از مقطعِ «جدال با نفس و رسیدن به عبودیت عقل»[حکایت پنج]، کم‌کم زمینه را برای تثبیت شخصیت در متن(جامعه) و در حقیقت در متن سنت(سنت روایی) فراهم می‌نماید، تا در نهایت با تثبیت شخصیت در «روایت خضر»(که ریشه در همین حکایت پنجم دارد) تحقق کامل یابد؛ چنان‌که بعدها در ساخت مضمون قطب نیز یک چنین انگیزه و فعلیتی را با اصرار بیشتر شاهد هستیم؛ از توجه در موضوعِ «دسته

۱. متذکر شویم که این‌جا با اسطوره کهن مواجه نیستیم بلکه شاهد گذار اسطوره به مرحله‌ای نو در بستر روایت هستیم؛ یعنی تبدیل اژدهای کشنده به اژدهای رام شده که تمثیلی از نفس سالک طریقت است.

حکایات در جستجوی مضمون قطب» به یاد این حقیقتِ روایی می‌افتیم که روایت از گذشته‌ی دور با قدرت(غلبه و مالکیت) نسبت داشته است و بنابراین از آنجا که عرصه‌ی زبان با مالکیت و اراده پیوند دارد[سخن واژه ای پهلوی است که معنای اراده نیز از آن افاده می‌شود]، بنابراین راوی اثر به نوعی خود را مالک اثر نیز محسوب می‌کند؛ ما نیز در این جا [مقامات] «راوی مخاطب فرهنگ عامه» را راوی غالب یا همان مالک اثر معرفی نمودیم. البته راوی غالب در حقیقت از سنت روایی حاکم و موتیف‌های بنیادی آن در ساخت روایت بهره می‌برد[پدیده‌ی خواست متن] و این اعمال مالکیت در موضوع حکایات دارای دو پایان بندی[۱][بیشتر از همه] مشهود می‌گردد.

بنابراین معتقدیم، حکایت پنج علاوه بر این که یک حکایت «جدال نفس و عقل» می‌باشد[موضوعی که به تدریج کامل می-گردد]، اولین حکایتی است که طرح شخصیت خضر را داریم و گفتیم که معتقدیم گذر زمان به این هسته ضعیف اولیه در متن[به برکت فرهنگ عامه و رسانه‌ی شفاهی که همواره زنده و مالک اثر بوده است] صورتی دیگر می‌بخشد. در واقع از آن‌جا که این رسانه(زبان شفاهی) هر زمان امکان حرکت در متن و باز روایت‌گری را دارد، از این روی معتقدیم، با گذر زمان و از طرفی با رشد و تعالی شخصیت، رسانه‌ی فرهنگ عامه یک هسته‌ی از پیش موجود در روایت(سنت) را باز فعال و زنده می‌نماید و شخصیت(عارف) را لایق مریدی و خرقه‌ی خضر معرفی می‌کند؛ و نهایتا در فرهنگ عامه، روایت به این رأی رسید که «احمد در جوانی از دست خضر خرقه پوشید». در پایان لازم است تا گزیده‌ی مقامات ژنده پیل را یکجا بیاوریم تا شمایی کلی از مقامات ژنده پیل را از پیش نظر خوانندگان عزیز بگذرانیم.

۷- گزیده‌ی «مقامات ژنده‌ی پیل»

– غزنوی که با یاران در سفر حج است، در جام نزد شیخ(شیخ جام که شهرت او در منطقه پیچیده است)می‌ماند: «که حج من اینجاست[۲]»

– احمد جامی برای دلداری دادن[و آموزش] به غزنوی که حکایاتش(در مناقب شیخ جام) در غزنین مورد توجه قرار نمی‌گرفته است: «فرمود که زیرا در خور طبع ایشان نیست، و اگر نه آنستی که شما قومی در صحبت من می‌باشید و پیوسته این نوع معاینه می‌بینید شما را هم باور نیامدی که من نیز وقت‌ها باشد که گویم این چگونه می‌بینم و چون می‌دانم که چون است، پس فرمود که ایشان را ملامت مکنید.»

– احمد جامی(دوران جوانی) که طی وارداتی روحانی و شنیدن نداهای ربّانی متغیّر گشته است و از خوشگذرانی و دوستان کنده می‌شود: «و من واله‌وار روی به کوه نهادم و به عبادت و ریاضت مشغول شدم.»

– احمد جامی هنگامی که به دلیل عصبانیت و شکستن خم‌های خمر به دستور شحنه ده در پایگاه اسبان بازداشت می‌شود:

«اشتر به خراس می‌بگردد صد گرد تو نیز ز بهر دوست، گردی درگرد»

– خطاب و عتاب خضر با بوطاهر کرد که احمد جامی را کوچک شمرده است: «که او مقام بلندترین می‌رود.»–[بلندتری؟]

– احمد جامی در تقابل با زاهد نصاری که صاحب کرامت است: «غیرت به جایی رسید که بیم بود از سر مقام بیفتادمی.»

– احمد جامی هنگامی که نخستین ندای ربّانی برای «هجرت به میان خلق» را دریافت کرد و ابتدا کمی نگران و ناراحت بود: «زیرا که انس حقی با انس خلقی مبدّل می‌کردند»؛

«کردیم سلام بر خلایق این راه کلید مشکل ماست»

«آواز آمد که یا احمد بر پی این مشعله می‌رو.»

– احمد جامی در بیان حقیقت کیمیا:

«آن روز که مهر کار گردون زده‌اند مهر زر عاشقان دگرگون زده اند

در فهم تو در ناید تا چون زده اند کین زر ز سرای ضرب بیرون زده اند»

– خطاب ربّانی به احمد جام که شش سال است که در کوه بزد مقیم شده است، تا به سرخس برود: « و شفای ایشان در نفس تو نهاده‌ایم.»

– احمد جامی خطاب به یکی از دوستان که از اجتماع دشمنان بر علیه احمد جامی ترسیده است:

«زحمت غوغا به شهر هیچ نبینیچون عَلَم[قلم–؟] پادشه به شهر درآید»

– احمد جامی خطاب به طلبه‌ی دانشمندی که قدرت مجلس‌گفتن و بیان دانسته‌هایش را ندارد: «علم بلندی خواهد بر این بالش نشین.»

۱. در چندین حکایت از مقامات ژنده پیل شاهدیم که راوی– مخاطب فرهنگ عامه یا همان مالک اثر به روایت شخصیت(فرعی که بر عارف و در داستان وارد شده است) اکتفا نکرده است و پس از پایان‌بندی وی، خود نیز به کمک موتیف‌هایی که با محتوای حکایات مذکور همخوانی داشته‌اند، یک پایان دیگر نیز بر حکایت افزوده است و در کمال شگفتی با حکایات دارای دو پایان‌بندی مواجهیم.

۲. بعدها تحقق این پاره روایت را در نرفتن‌ها[به امر شیخ در جام ماندن] و بیماری دیدن‌های غزنوی شاهدیم[جغرافیای روایت غیب].

– جمعی از ائمه‌ی نیشابور که به دیدن شیخ جام آمده‌اند اما از رفتارمتواضانه‌ی او متعجب شده اند: « شیخی را چنین خدمت چرا باید و چندین تواضع چرا باید کرد.»

– احمد جامی در پاسخ مردی که او را به چلّه نشستن فرا می‌خواند[این عبارت به خواجه عبدالله منسوب است]: «چلّه‌ی زنانه می‌گویید یا مردانه؟»

– شخصی به نام امام علی هیصم خطاب به شیخ جام و درخواست کرامت از او: «اگر چیزی بدیشان نمایی تا دست از پوستین من بدارند.»[1]

– از زبان یکی از ارادتمندان: «تا روزی احوال به شیخ الاسلام درآمد، لون او بگشت، زمانی از خود فراتر شد و چون باز جای آمد گفت: از آنچه تو خواستی چیزی در پیش من نهادند.»

– احمد جامی خطاب به دوستی از دوستان دوران خوشگذرانی و جوانی که درباره‌ی شیخ چیزهایی از دیگران شنیده است: «برو که ندانی و من نه آنم که مردمان می‌گویند.»

– احمد جامی درباره‌ی شخصی که از احوال‌اش شنیده ولی ندیده‌اش و می‌داند که در حالت خوف است و باید از آن عبور کند[رجای بعد از خوف که با رجای قبل از خوف متفاوت است]: «که آن مقام نطفه‌ی نقصان کند.»

– غزنوی در حالی که پس از مشاهده‌ی کرامت شیخ[خرق عادت زنده شدن و دویدنِ آبزیان مرده با پاشیدن آب توسط عارف] به موقعیت مذکور رفته و کارِ عارف را تکرار می‌کند[2] ؛ : «به دست من هیچ زنده نشد و نجنبید.»

– واقعه‌ی مرگ پدر احمد جامی[در اینجا ابتدا به کرامت شیخ پدرش زنده می‌شود و به حقانیت راه پسر شهادت می‌دهد– «راه این است که تو می‌روی»[3]]: «پس از آن شش روز بزیست همچنان که شیخ الاسلام می‌خواست و او را می‌بایست، روز هفتم فرمان یافت.»

– شیخ ابوسعید ابوالخیر آمدن احمد جامی را در آینده پیش‌گویی می‌کند: «علم مشایخی ما بر در خراباتی‌ای زدند.»

– احمد جامی درباره‌ی احوال‌اش در ابتدای دوران توبه: «در آن وقت که توبه کردم قریب دو سال آن بود که هر عذاب که در دوزخ بود می‌دیدم تا دعا کردم حق تعالی آن را از چشم من پوشیده گردانید.»

– احمد جامی درباره‌ی تعجب برخی از کثرت کراماتش: «حق تعالی هر چه بدیشان داده بود پراکنده، به یک باره به احمد داد»، «در هر چهارصد سال یک شخص چون احمد در وجود آید و چون پدید آید آثار عنایت ایزد تعالی در حق وی آن باشد که همه خلق می‌بینند.»[این مضمون با عدد چهارصد و پانصد به چند صورت روایت شده است].

– رحلت شیخ احمد جامی: «آن صفّه همچنان که خلایق بگریستند بگریست چنان که در زیر هر خشتی که در سقف آن صفه بود آب روان شد بر مثال اشک در میان تابستان.»[4]

– تحذیر و خطاب ربّانی به احمد جامی[در جوانی] که از فشارِ شهوت قصد کرده تا آلت تناسلی خود را ببرد: «و ما از پشت تو سی و نه ولی در وجود آریم.»[5].

– راز شیخ ابوسعید با احمد جامی و پیامش به او[شخصیت در اینجا روح ابوسعید فرض شده است و در حکایتی از چهار حکایت اضافی که از نسخه‌ای دیگر به دست آمده است یعنی شماره ۱۸۴، به صورت یک حکایت تصویر شده است]: «آن حرب را با تو حواله کردند، مردانه باش.»

– احمد جامی در تعبیر خواب یکی از یاران که در حقیقت نوید رحلت شیخ را می‌دهد،به این صورت که محل مزار شیخ[در آینده] را در خواب‌اش دیده است[مرد خواب دیده است که در مکان مورد نظر خیمه‌ای برپاست که ریسمان‌هایش به «آفاق عالم» رسیده است]: «در این موضع چشمه‌ای از دعا پیدا آید که به اطراف عالم اثر آن برسد.»

---

۱. این عبارت[«اگر چیزی بدیشان نمایی..»] بارها از زبان افراد مختلف، و در موقعیت‌ها و اشکال گوناگون استعمال شده است.

۲. این حکایت همان روایت مورد توجه هاشمی‌نژاد است که در سیبی و دوآینه به تحلیل آن پرداخته است و می‌تواند مصداقی برای «قصه‌ی عرفانی» قلمداد شود.

۳. این جمله که نگارنده آن را از روایتِ شفاهی کارشناس مزار به یاد دارد، یادآور روایت خضر است؛ آن‌جا نیز خضر بوطاهر کرد را خطاب قرار داده که «تو را بازوی کار نیست که راه او دیگر است و آن تو دیگر که او مقام بلندترین می‌رود.» و در حکایت دیگر از این روایت یعنی شماره ۸۲ عبارتِ «راه این است که او می‌رود» آمده است، که نکته‌ی قابل توجهی است. و همچنین، پاره‌گفتار روایی دیگری که در همین حکایت ۸۲ از زبان شخصیت و در دعا و درخواست با پروردگار روایت شده است: «ندانم تا من چه کسی‌ام.»

۴. رویش و باروری که با عنصرِ «آب» عجین است، در این‌جا شروع می‌شود و نماد حضور حیاتی عارف است، که حتی پس از مرگش سودمند است. در حکایات پس از مرگ این موضوع اثبات می‌شود و با تعدادی حکایت شفابخشی(چه جسمانی و چه روحانی[در حکایت شماره ۲ از این بخش]) روبه رو هستیم. ادامه‌ی این موتیفِ رویش و باروری در سنت عامیانه همچنین برپاست، و اهالی درختِ پسته‌ای را که از قبر بیرون زده است، به وجود عارف نسبت می‌دهند. و حتی وسایلی که از آن زمان مانده(مثل هدایا و غیره) را احترام می‌گذارند. به طور کلی شفابخشی از عناصر پایه در زندگی عارف است و اولین فعالیت کراماتی وی محسوب می‌شود که در سرخس رخ داد و با پاره‌روایت «و شفای ایشان در نفس تو نهاده‌ایم» نشان‌دار شده است. پس از رحلت عارف این نقش را چیزهای به یادگار مانده از وی برعهده دارد؛ مثلا وسایل شخصی وی که نگهداری می‌شود و یا شفابخشی یکی از نامه‌های وی.

۵. سی و نه اشاره به تعداد فرزندان ذکور شیخ است و در حکایات مختلف این زیادی زن گرفتن شیخ به موضوع فرزند خصوصا فرزند ذکور ربط داده می‌شود؛ مثلا: از زبان خودِ شیخ علتِ زن گرفتن‌هایش خیلی اوقات وعده‌ای که به آمدن فرزندی ذکور شنیده است، عنوان می‌شود.

– شخصی جوینده‌ی معرفتِ دین که پس از مرگ شیخ به دیدار او می‌رسد و خودش[1] شخصیت اصلی می‌گردد[آینگی شخصیت فرعی جهت ارائه‌ی تصویر و معرفیِ شخصیت اصلی]: «به ما رسیده بود که او مفتر از صحیح جدا می‌کند.»

– حکایت درویش حق‌گو و حاکم ظالم هرات که دستور بریدن زبان درویش را داد[در حکایات پس از مرگ]: «اما «ری» نمی‌توانست گفت.»[2]

۸- جمع بندی

رولان بارت که نام ماندگار و شخصیتِ طراز اول عرصه‌ی روایت‌شناسی است، روایت را «سلسله مراتبی از موارد» معرفی می‌کند؛ همچنین جرالد پرینس که «در کشور ما کمتر شناخته شده است اما جایگاه و نقشی ویژه در این عرصه دارد»، چنین می‌گوید، «روایت، از جمله، مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که آن‌ها را می‌توان در گروه‌های گوناگونی دسته‌بندی کرد».

بخش اعظم متن حاضر[بازپیکربندی روایی(صوری و مضمونی) مقامات] نیز مصداقی از این تعاریف می‌باشد.

از سویی، بازپیکربندی روایی متن به ما امکان می‌دهد تا علاوه بر تفسیر و تبیین مقامات ژنده پیل و معضلات پیرامون آن، به شناختی بهتر از جوانب پدیدارِ روایت دست یابیم.

نخست، کیفیت جهان‌بینی مردمان گذشته و کنونی، که به روشنی در روایت‌های ایشان انعکاس یافته است؛ توجه داشته باشیم که جهان‌بینی در این مقام، در واقع با برداشتِ انسان از عنصرِ «روایت» انطباق کامل دارد؛ جهان‌بینی مردمان در روایت‌های ایشان منعکس می‌گردد، چنان‌که روایتگری‌ها نیز هیچ‌گاه از چهارچوب‌های معرفتی خارج نیست، یا به زبان ساده، فهم ما از عالم در روایت‌های ما منعکس می‌گردد و روایت ما به اندازه‌ی دانش‌مان است؛ به یاد بیاوریم که ریشه‌ی لغوی روایت[gnarus] به معنای «دانستن» و دانا[gna] معادل راوی است. و این نکته که، فرایند خوانش متن هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد و در حقیقت، روایت که از اجتماع دو عنصرِ روایت‌شده و راوی محقق گشته است، سرانجام در عرصه‌ی «خوانش»[و مخاطب‌شدگی] سکنی می‌گزیند و به حیات خود ادامه می‌دهد؛ متن‌ها هیچ‌گاه نمی‌میرند و در فرایند خوانش به زندگی ادامه می‌دهند، بنابراین روند ساختِ دسته تعاریف اصطلاحی(روایت‌شناختی) متن حاضر و تفاسیر روایی مرتبط بدان نیز همواره ادامه دارد؛ متن را از زوایا و مقاطع گوناگون می‌توان «بازپیکربندی روایی» نمود و هر آن امکانِ ظهور دسته تعاریف اصطلاحی(روایت‌شناختی) تازه در تبیین دیگرباره‌ی متن و خصوصیات روایی حاکم بر آن وجود دارد. و آخرین یافته‌ی روایت‌شناختی که یاری‌گر تفسیر ما از روایت(مقامات) خواهد بود، به نوعی با تمثیل «سیبی و دو آینه» در خوانش هاشمی‌نژاد از روایت عرفانی همخوانی دارد؛ نظریه‌ی روایت با این رأی که «هر روایت در بده بستان دایمی با دیگر روایت‌ها ساخته می‌شود و هیچ روایت مستقلی وجود ندارد»، به منتهای خود نزدیک شده است؛ در سیر روایت‌شناسی مقامات نیز شاهد حرکتِ سلسله مراتبیِ عنصر بازنمایی هستیم؛ در واقع، همچنان که تولید روایت[رسانه‌ی شفاهی] به صورت بازتولید مکرر روایت پایه محقق می‌گردد، در سیر تحقق روایات نیز شاهد این پدیدار سنتزگونه می‌باشیم، مثلا در دو مورد مهم، یعنی ساخت روایت خضر و دسته حکایات در جستجوی مضمون قطب که شاهد پاسخ راوی درون متن به عنصری از پیش موجود در روایت هستیم. و به طور کلی در خوانش هاشمی‌نژاد از سنت عرفانی و تبیین نظریه‌ی عالم مثال به کمکِ تمثیل آینه تا حد زیادی به موضوعِ ناپیدایی و گمگشته‌گی منشأ و سرچشمه که در بحث روایت و روایت‌شناسی مهم و حیاتی بوده است، پاسخ داده می‌شود.

اینک شاهد هستیم که گستردگی و دشواری مبحث روایت، و همچنین دانش اندک نگارنده، مزیدِ بر کوتاهی مجال، موجب شد تا نتوانیم به تمامی جوانبی که در ابتدا طرح شد[پنج عرصه‌ای که در پایان چکیده عنوان کردیم] جامه‌ی قلم بپوشانیم؛ و مبحثِ خیال–روایت[ویژگی تصویری بودن] با عنوان ردپای راوی که مختصر و در حد اشاره باقی ماند. اما در باب ناگفته‌ها و ناتوانی‌های موجود و سد راهِ مبحث پیچیده‌ی «روایت»، یک جمله از عارف بالله احمد جامی کفایت می‌کند، که زبانزدی از گذشته‌های دور است؛ احمد جامی می‌گوید، «بودنی‌ها ببوده و گفت و گوی در میان است».

در عصر حاضر نیز گزاره‌های معرفتی مشابه این را در رابطه با پدیدارهای زبان، روایت، متن، و داستان شاهد هستیم؛ «زبان» کلیتی از پیش موجود است که در هر اقدام تنها بخشی از آن برجسته می‌گردد، «روایت» همواره به چیزی جز خودش ارجاع دارد، و هر «متن» در حقیقت واکنش به متنی دیگر است، و در بابِ «داستان» نیز، اگرچه به ظاهر گستره‌ی داستان‌ها(آنچه) کشف و ثابت گشته است، اما در عرصه‌ی بازروایی(آنگونه)، امکانِ طرح و توسعه و دگرگونی همواره برقرار است.

خلاصه‌ی سخن، داستان‌ها به ما می‌گویند «چیزی در حال تکرار شدن است»[3]، و آنچه در این بین می‌ماند همین تکرارهایی است که معنای زندگی را می‌سازد. در حقیقت، روایت[در این‌جا عرفان] امری برآمده از زندگی است و برای فهم آن ابتدا باید به

---

۱. البته غیاب عارف این امکان را فراهم می‌کند تا کسی دیگر در جای او بنشیند؛ البته او نیز باید تبدیل به شخصیت این وادی[عرفان] و آینه‌ی «شخصیت عرفانی» گردد، چنان‌که در حکایت مستتر است.

۲. در سیر نشانه‌شناسیِ مقامات(متن پایان نامه) به علت و اهمیت انتخاب این پاره‌گفتار روایی پرداختیم و این حکایت را در دسته حکایات آینه قرار دادیم.

۳. گویا در عالم فلسفه نخستین بار افلاطون بود که احساس جنون‌آمیزِ تکرار و درگذشتگیِ چیزها را کشف نمود و به زعم ما، با تعمیم آن به کل دستگاه فلسفی‌اش نظریه‌ی «مُثُل» را بنیاد نهاد. آری میوه معرفت تنها متاعی است که در برابر حصار زمان مقاومت می‌ورزد و وجه مجازی آن

فهمی درست از زندگی رسید؛ «جغرافیای روایت غیب» صحنه‌ی تحقق نیات و بازگشت اعمال است زیراکه از درون آگاهی و شعور حاکم بر خلقت که هر چیزی را به اصل و مبدأ خود بازمی‌گرداند، موجبِ اتصال دو سرِ رشته‌ی زمان[آینده و گذشته] به یکدیگر می‌گردد، و این‌گونه است که روایت به مثابه‌ی «تکرار زندگی» محقق می‌گردد.

منابع

۱. هاشمی‌نژاد، قاسم؛ چشم انداز تاریخی روایت[مقاله]؛ فصلنامه سینما و ادبیات، شماره۳۵، صص۹۵-۹۷
۲. جامی، ابوالمکارم ابن علاءالملک؛ خلاصه المقاماتِ شیخ جام(ژنده پیل):مقدمه، تصحیح و تعلیقاتِ حسن نصیری جامی؛ تهران:پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۵
۳. رهنما، هوشنگ؛ درآمدی به روایت‌شناسی[سه مقاله]؛ تهران:هرمس، ۱۳۹۴
۴. اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات:ترجمه‌ی فرزانه طاهری؛ تهران:آگاه، ۱۳۷۹
۵. پراپ، ولادیمیر؛ ریخت‌شناسی قصه‌های پریان:ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای؛ تهران:توس، ۱۳۶۸
۶. کوری، گریگوری؛ روایت‌ها و راوی‌ها:ترجمه‌ی محمد شهبا؛ تهران:مینوی خرد، ۱۳۹۰
۷. پرینس، جرالد؛ روایت‌شناسی:شکل و کارکرد روایت؛ ترجمه‌ی محمد شهبا؛ تهران:مینوی خرد، ۱۳۹۱
۸. هاشمی‌نژاد، قاسم؛ سیبی و دو آینه؛ تهران:نشر مرکز، ۱۳۹۰
۹. هاشمی‌نژاد، قاسم؛ قصه‌های عرفانی؛ تهران:پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۳۸۸
۱۰. مکوئیلان، مارتین؛ گزیده مقالات روایت:ترجمه‌ی فتاح محمدی؛ تهران:مینوی خرد، ۱۳۸۸
۱۱. بنی اردلان، اسماعیل؛ مجال آه[مجموعه مقالات]؛ تهران:انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۳
۱۲. غزنوی، سدیدالدین؛ مقامات ژنده‌پیل:به اهتمام حشمت مؤید؛ تهران:شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴

را روشن‌تر می‌نماید؛ توجه کنیم این‌که بگوییم چیزها دارای اصلی[ایده] در جای دیگر هستند، با این‌که بگوییم همه چیز در گذشته و از پیش رقم خورده است، تفاوت معنایی چندانی ندارد، جز آن‌که اولی اصالت را به مکان و دومی به زمان داده است، اما در هر دو با نوعی جبر ماورایی مواجهیم. همین‌جا باید متذکر شویم که مسأله هستی‌شناختی «تکرار» ریشه در فرهنگ‌های دوران اساطیری بشر دارد و در مورد شخص افلاطون و نظریه عالم مُثل نیز محققان از تأثیر مستقیم فرهنگ ایران و بین النهرین(بابل) بر وی سخن گفته اند.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

واکاوی هنر و صنایع فلزی شهر تبریز در دوره قاجار
اکرم محمدی زاده

بررسی نقش مذهب در تحلیل شخصیت قهرمان داستان در نمایشنامه‌های برگزیده اول، دوره هشتم تا دهم جشنواره تئاتر رضوی
حسین حق پرست، امین جعفری زاده، ساناز قادراحمدی

جریان‌شناسی مطالعات روانشناسی محیطی در معماری
هادی فرهنگدوست، هیرو فرکیش

تحلیل مصداقیِ شرایط حمایت از آثار ادبی و هنری در نظام حقوق مالکیت فکری
پریا کرم زاده، رضا نیکخواه سرنقی

تحلیل مراسم محرم ایران از منظر هنر مشارکتی-تعاملی؛ نمونه موردی: مراسم شیرخوارگان حسینی و تزئین حجله حضرت قاسم (ع)
علی شهبازی، سحر ذکاوت

شناخت و تبیین مؤلفه‌ها و وجوه از آن‌خودسازی
پانته‌آ رنجبرخان‌حسینی، منصور مهرنگار، پژمان دادخواه

فنشناسی تکنیک‌های سرد تزیین شیشه با تأکید بر سندبلاست
سمیه اسدی، معصومه زمانی سعدآبادی، ابوالفضل عبداللهی فرد

روایت‌شناسی «مقامات ژنده‌ی پیل»
محمد سالم حصاری

۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

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

ISSN:2538-6298