۳۲
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۹۹، جلد یک

تفسیر نقش زن در آثار عکاسی شادی قدیریان از منظر هرمنوتیک گادامر
الهام اکبرزاده قربانی، علی مرادخانی، الهام عصار کاشانی

ظرفیت‌سنجی داستان‌های فولکلور خراسان شمالی در خلق شخصیت‌های انیمیشنی؛ مطالعه موردی: داستان حاتم طائی
تکتم محمدیان، پژمان دادخواه

واکاوی فقهی و حقوقی حدّ زنا؛ با نگاهی به مستندات قرآنی- روایی
محمّدمهدی کریمی‌نیا، مجتبی کربلائی‌پور، مجتبی انصاری‌مقدم، مرتضی فاضلی

بررسی عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران و مصر در قرون ۷-۳ ه.ق
معصومه زمانی سعدآبادی، فرنوش شمیلی

واکاوی توتم و تابو در عناصر بصری دوران ایران باستان با تاکید بر دوران هخامنشی
فاطمه ملک ثابت

کاربرد پدیدارشناسی در پژوهش‌های مرتبط با دانش اشیاء و تجارب موزه‌ای
مهتاب سیدی

مطالعه تحلیلی نقشمایه‌های دارایی بافی یزد از منظر نشانه‌شناسی
سارا امینی

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی۳۲)، اسفند ۱۳۹۹

SHIJ.ir | ۳۲

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

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

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

فراخوان پذیرش مقاله:

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

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

نشریه

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

چاپ

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

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
تفسیر نقش زن در آثار عکاسی شادی قدیریان از منظر هرمنوتیک گادامر الهام اکبرزاده قربانی، علی مرادخانی، الهام عصار کاشانی	۱
ظرفیت‌سنجی داستان‌های فولکلور خراسان شمالی در خلق شخصیت‌های انیمیشنی؛ مطالعه موردی: داستان حاتم طائی تکتم محمدیان، پژمان دادخواه	۱۳
واکاوی فقهی و حقوقی حدّ زنا؛ با نگاهی به مستندات قرآنی- روایی محمّدمهدی کریمی‌نیا، مجتبی کربلائی‌پور، مجتبی انصاری‌مقدم، مرتضی فاضلی	۲۳
بررسی عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران و مصر در قرون ۷-۳ ه.ق معصومه زمانی سعدآبادی، فرنوش شمیلی	۳۱
واکاوی توتم و تابو در عناصر بصری دوران ایران باستان با تاکید بر دوران هخامنشی فاطمه ملک ثابت	۴۱
کاربرد پدیدارشناسی در پژوهش‌های مرتبط با دانش اشیاء و تجارب موزه‌ای مهتاب سیدی	۵۱
مطالعه تحلیلی نقشمایه‌های دارایی بافی یزد از منظر نشانه‌شناسی سارا امینی	۶۱

سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد یک

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد یک

تفسیر نقش زن در آثار عکاسی شادی قدیریان از منظر هرمنوتیک گادامر

الهام اکبرزاده قربانی[۱]، علی مرادخانی[۲]، الهام عصار کاشانی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۲۴
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۱۸
کد مقاله: ۹۱۴۱۱

چکـیده

شادی قدیریان عکاس زن ایرانیست که در مجموعه‌هایش به دغدغه‌های زنان می‌پردازد و معتقد است باید فهم آثارش به مخاطب واگذار شود، از اینرو در این مقاله تلاش شده تا به تفسیر نقش زن در آثار عکاسی قدیریان با منظر هرمنوتیک گادامر پرداخته شود؛ این پژوهش از نوع کاربردی، به شیوه‌ی توصیفی–تفسیری و شامل جامعه آماری ۸ نمونه عکس از آثار قدیریان است. فرض پژوهش قابلیت خوانش هرمونتیکی مولفه‌های حضور زن در عکس‌های قدیریان را مطرح می-کند و نتیجه نشان می‌دهد بر اساس هرمنوتیک فلسفی[۴] گادامر[۵]، خوانش‌های متفاوت از یک اثر به پایان نمی‌رسد و مخاطب با پیش‌داوری‌های خود با آن مواجه می‌شود. عکس، افق خود را دارد و مخاطب با آن افق وارد گفتگو می‌شود، گفتگو میان مخاطب و اثر سبب می‌شود که او هر بار با افق جدیدی به سراغ عکس برود و فهم جدیدی از آن حاصل شود. از آنجا که فهم اثر ارتباط مستقیمی با زمان حال مخاطب دارد، هر مخاطب به فهمی متفاوت از عکس دست می‌یابد و از آن معناهای متعدد حاصل می‌شود و هر خواننده در خلق معناهای جدید نقش دارد. از اینرو بر اساس سویه‌های فهم، زن در آثار قدیریان قابلیت نقد هرمونتیکی را دارد.

واژگـان کلـیدی: شادی قدیریان، هرمنوتیک فلسفی، هانس گئورگ گادامر

۱– دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی تهران شمال (نویسنده مسئول) *qorbaanee.elhaam@gmail.com*
۲– دکترای فلسفه
۳– دکترای پژوهش هنر

4s*Philosophical hermeneutic*
5*Georg Gadamer-Hans*

۱- مقدمه

شادی قدیریان متولد ۱۳۵۳ در تهران و فارغ التحصیل رشته عکاسی از دانشگاه آزاد اسلامی است؛ وی فعالیت عکاسی خود را از سال ۱۳۷۸ با مجموعه عکس" قاجار" شروع کرد و تا کنون ۱۰ مجموعه با محوریت زندگی زنان به نمایش گذاشته است. قدیریان در گفتگویی که با نازنین خسروانی داشته است، تاکید می‌کند که «خود اثر باید زبان گویای خالقش باشد.» (خسروانی، ۱۳۹۷: ۵) از اینرو قدیریان فهم اثر را به مخاطب واگذار می‌کند و توضیح هنرمند در مورد هدف از خلق اثر را درست نمی‌داند؛ لذا اگرچه تا کنون نقدهای بسیاری از منظر فمینیستی، اجتماعی و تقابل سنت و مدرنیته بر آثار ایشان شده است و مهم‌ترین علت زن محوری را، نگاه فمینیستی هنرمند بیان کرده‌اند لیکن از آنجا که وی عکس‌هایش را به گونه‌ای کارگردانی کرده تا در ذهن مخاطب سوالاتی متعدد ایجاد شود و به دنبال پاسخ آن‌ها بگردد تا حقیقت دریافت اثر را آشکار کند، نگاه تک بعدی که هنرمند نیز مخالف آن است قابل پذیرش نمی‌باشد، چنانکه به عنوان مثال در مجموعه" قاجار" پوشش‌های متفاوت زن‌ها و وسایل مدرن، پاسخی بیش از این را می‌طلبد که فقط بگوییم، زن نشانه سنت است یا در مجموعه" مثل هر روز" که زن با چادر گل‌دار و وسایل خانه تصویر شده، نمی‌توان تنها به پیوند زن و کار در منزل اشاره کرد و در نهایت بگوییم که قدیریان به دنبال بیان نقد فمینیستی به زندگی زن‌های ایرانی بوده است؛ در نتیجه اگر بپذیریم که این تنها پاسخ ممکن نیست، در این صورت می‌توانیم پرسش‌ها و پاسخ‌های بیشتری را مطرح کنیم؛ به عبارتی با متن به گفتگو بنشینیم تا پاسخ‌های دیگری آشکار شود.

در مقاله حاضر تلاش به دریافت لایه‌های معنایی آثار شادی قدیریان بر اساس نظریه هرمنوتیک فلسفی گادامر است تا دلایل متعدد حضور زن در آثار شادی قدیریان از منظر هرمنوتیک گادامر بررسی شود و به این سوال پاسخ دهد که چگونه می‌توان به تفسیر نقش زن در آثار عکاسی قدیریان با منظر هرمنوتیک گادامر پرداخت؟ در این راستا رابطه تنگاتنگ بین هرمنوتیک به سان روش تفسیر و هنر- از جمله عکاسی- با توجه به روش‌های تفسیری متعدد حایز اهمیت است.

۲- هرمنوتیک فلسفی

هرمنوتیک به معنای تفسیر و تاویل، اصطلاحی است از لغت Hermenuein یونانی آمده است. در فرهنگ فارسی معین، تأویل در معنای" بازگردانیدن، بازگشت دادن، تفسیر کردن، بیان کردن، شرح و بیان کلمه یا کلام بطوری که غیر از ظاهر آن باشد" است.(معین، ۱۳۸۶: ۴۱۹) هرمنوتیک نظریه تفسیر و تأویل است. بابک احمدی در کتاب" آفرینش و آزادی" در تعریف هرمنوتیک می‌گوید: «فعالیتی است ادراکی و ارتباطی که می‌توان آن را به نظریه‌هایی تقلیل داد که با تجربه‌ی توضیح و شرح و تفسیر پدیدارها سروکار دارند و پیشینه‌ی آن به گذشته‌های بسیار دور باز می‌گردد، یعنی به روزگار تلاش جهت ادراک متن‌های مقدس هندی، مصری، ایرانی، یونانی و غیره و نیز متون مقدسی که به زبان‌های باستانی آسوری، عبرانی، کلدانی نوشته شده‌اند. تلاش برای شرح و توضیح این متون، نمی‌توانست به نتیجه برسد هرگاه نظریه‌هایی درباره‌ی تاویل و تفسیر متون وجود نمی‌داشت.»(احمدی، ۱۳۸۷: ۷) به عبارتی هرمنوتیک، تفسیر یا به زبان ساده آشکار کردن معنای پنهان متن می‌باشد که ضمن سپری کردن تاریخ طولانی خود، تلقی واحدی از رسالت و موضوع بحث خود نداشته است؛ بنابراین می توان برای هرمنوتیک کاربردهای فراوان قائل شد. کلمه هرمنوتیک در قرن هفدهم به علم یا فن تاویل اشاره داشت که هدف آن کشف معنای متن است.

۳- هانس گئورگ گادامر

هانس گئورگ گادامر، فیلسوف آلمانی در سال ۱۹۰۰میلادی در آلمان متولد شد. در سال ۱۹۱۸ تحصیلات خود را در شهر برسلاو[1] آغاز کرد. پس از آن به دانشگاه ماربورگ[2] رفت و در سال ۱۹۲۹ رساله استادی خود را با مارتین هایدگر[3] تکمیل کرد و سال ۱۹۶۰ اثر مشهور خود با نام «حقیقت و روش»[4] را منتشر کرد. هرمنوتیک که هنر تفسیر و فهم متن است، نزد گادامر رویه‌ای است که هرگز به پایان نمی‌رسد؛ وی تفسیر را در چهارچوب نیت مؤلف محدود نمی‌کند. همچنین در هرمنوتیک قصد ارائه یک روش در جهت فهم متن را ندارد بلکه در پی شرح و توضیح چگونگی پدیدار شدن فهم است. گادامر اینگونه توضیح می‌دهد: «هرمنوتیکی که من آن را به قید فلسفی بحث می‌کنم در صدد ارائه یک رویه جدید تفسیر یا تبیین نیست. بلکه اساساً در پی توصیف این نکته است که هر جا تفسیری متقاعد کننده و موفق باشد همواره چه چیزی رخ داده است. مسأله ابداً ناظر به یک آموزه در باب مهارتی فنی نیست که توضیح دهد فهم چگونه بایستی باشد.»(امینی، ۱۳۹۵: ۳۹) از اینرو هرمنوتیک فلسفی دستاورد اوست که در کتاب «حقیقت و روش» نگره خود را درباره "هرمنوتیک فلسفی" شرح و چگونگی رخ دادن فهم اثر را بیان می‌کند.

1Breslau
2University of Marburg
3Martin Heidegger
4Truth and Method

بنابر سخن گادامر، حقیقت به روش دیالوگ[1] به دست می‌آید؛ عنوان دیالوگ از زمان فیلسوفان یونانی به این معنا بود که حقیقت از طریق گفت و شنود بر موضوع خاصی حاصل می‌شود. به اعتقاد گادامر نیز دیالوگ، سلطه دیدگاه یک طرف گفتگو نیست، بلکه فهم، ارتباط میان دو طرف گفتگو است. در جریان فهم، پیش‌داوری[2]، افق[3] و امتزاج افق[4]، تجربه[5]، گفتگو، تاریخ اثرگذار[6]، سنت[7]، دور هرمنوتیکی فهم[8] و تفسیر[9] مخاطب- که سویه‌های کلیدی رخداد فهم در هرمنوتیک گادامر است- در یافتن معنایی جدید دخالت دارند؛ معنای حقیقی یک متن یا اثر هنری هرگز به پایان نمی‌رسد و باید از تحمیل یک معنای واحد به متن خودداری کرد لذا هدف هرمنوتیک فلسفی گادامر وصف کردن ماهیت فهم، تحلیل واقعه فهم و تبیین شرایط وجودی و هستی شناسی حصول آن است. (محمودی و جمشیدی، ۱۳۸۸: ۱۲-۵۳) در هرمنوتیک گادامر هر متن سویه‌های کلیدی دارد که در رخداد فهم، اثرگذار هستند و در ادامه به تعریف آن‌ها پرداخته می‌شود.

۳-۳- پیش‌داوری

هنگامی که ما به عنوان یک مخاطب با متنی مواجهه می‌شویم، به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه متن را داوری می‌کنیم؛ داوری بر اساس دانسته‌هایی است که از گذشته به ما رسیده و به کمک آن‌ها، مخاطب می‌تواند به فهم متن دست یابد. عمل فهم با پیش‌داوری- واژه‌ای که گادامر به‌کار می‌برد- آغاز می‌شود. «پیش‌داوری‌های فرد، به عنوان پیش- ساختارهای به ارث رسیده فهم او شامل هر چیزی می‌شود شخص به شکلی آگاهانه یا ناآگاهانه می‌داند. آنها شامل معنای واژگان، ترجیحات ما، واقعیت‌هایی که می‌پذیریم، ارزش‌ها و قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه ما، داوری‌های ما راجع به طبیعت انسانی و الوهیت و مسائلی از این دست می‌شوند. ما اکثر مواقع از بیشتر پیش‌داوری‌هایمان ناآگاه هستیم، گرچه برخی از آن‌ها را می‌توان به عرصه هوشیاری آگاهانه فراخواند.» (اشمیت، ۱۳۹۵: ۱۸۶)

۳-۲- افق و امتزاج افق

افق، در فرهنگ فارسی معین، به معنای" کران، کرانه، ناحیه، کرانه آسمان، کناره آسمان، محیط دایره‌ای (ناتمام) که در امتداد آن؛ چشم شخص کره زمین را می‌بیند؛ حد فاصل میان بخش مرئی و بخش نامرئی آسمان" است.(معین، ۱۳۸۶: ۱۱۷) افق هر شخص محدود در گستره نگاه او است؛ مادامی که قدم از قدم برنداریم و در جای خود ثابت بمانیم، افق دیدمان نیز ثابت می‌ماند. «افق را به معنایی که معمولاً در زبان فارسی دارد، یعنی خطی در نهایت دیدرس نگاه ما، خط ممتد تماس آسمان و زمین، در نظر آورید. افق قلمرویی است که تأویل‌های گوناگون در آن جای میگیرند. ما در صحرا حرکت می‌کنیم و افق جابه‌جا می‌شود. خطی تازه پدید می‌آید، خطی که همچنان محل تلاقی آسمان و زمین است و راهنمای ماست.»(احمدی، ۱۳۸۷: ۵۶) افق حال که با جابه‌جایی و تغییر قلمرو ما ایجاد شده و افق گذشته که در حافظه ما مانده است، آمیخته گشته و شناخت ما از جهان را تازه می‌کند.

گادامر از اصطلاح افق، در رابطه میان مخاطب و متن استفاده می‌کند. افق نسبت به تغییر مکان و زمان متحول می‌شود و موقعیتی است که در آن مخاطب با متن مواجه می‌شود و به فهم متن دست می‌یابد. هر تفسیر در موقعیتی خاص شکل می‌گیرد و تغییر می‌کند؛ یعنی فهم هر شخص جدا از زمان و مکانی که او با متن مواجه می‌شود، نیست، بلکه این امور وابسته به یکدیگر هستند. تفسیرهای گوناگون در گستره افق جای می‌گیرند؛ مخاطب از افق خود با متن مواجه می‌شود، متن نیز افق خود را دارا است. مخاطب و متن در این مواجهه با یکدیگر گفتگو می‌کنند؛ گفتگو سبب آمیختگی افق مخاطب و متن می‌شود و افق جدیدی از آن حاصل می‌شود. فهم در آمیختگی افق‌ها از معنای واحد رها می‌شود. «این گونه نیست که ما همواره در درون یک افق فروبسته و بدون تغییر با یک متن مواجهه شویم، افق های ما همواره در حال تغییر است. به همین جهت فهم ما از یک متن در مواجهه های مختلف (یا حتی با مواجهه سایر افراد) می‌تواند متفاوت و حتی گاه متعارض باشد.»(امینی، ۱۳۹۵: ۶۰ و ۶۱) هنگامی که افق مخاطب و افق متن با یکدیگر آمیخته گردند، مجال فهم تازه برای مخاطب فراهم می‌شود. فهم تازه تجربه‌ای دیگر برای مخاطب دارد، تجربه وی را از جهان زیسته‌اش و جهان متن متحول می‌کند و راه رسیدن به افق معناهای تازه را فراهم می‌کند.«حقیقت این است که گادامر برای اولین بار اصطلاح "امتزاج افق‌ها" را در مباحث هرمنوتیک مطرح کرد؛ و البته کار وی به مباحث هرمنوتیکی آن روز رونق و رواجی مجدد بخشید. حال مفهوم امتزاج افق ها چیست؟ نخست باید بدانیم که مفهوم "افق" در کاربرد گادامر به معنی زاویه نگرشی است که امکان نگرش را محدود می سازد. پس امتزاج افق ها به این معناست که میان افق معنایی متن و افق معنایی خواننده یا تأویل‌گر، پیوندی به وجود آید که این پیوند به معنای درهم شدن این دو افق یا" زمان نگرش متن و زمان

1 Dialogue
2 prejudices
3 Horizon
4 Fusion of horizonss
5 Experience
6 Effective history
7 tradition
8 Circle of Understanding
9 Interpretation

حاضر" است که در لحظه خواندن و تأویل گریزی از این امتزاج و ادغام وجود ندارد. به عبارت دیگر از نظر گادامر شکاف با فاصله مکانی و زمانی بین خالق اثر و مفسر آن را امتزاج افق‌ها پر می کند.» (مدنی، ۱۳۸۶: ۲۵)

۳-۳-تجربه

تفسیر متکی بر پیش‌دانسته‌های مفسر و عرصه تحول ادراک اوست و راهی است که مخاطب متن در آن قرار می‌گیرد تا افق گسترده‌تری نسبت به متن پیدا کرده، بتواند دانسته‌های پیشین را با دانسته‌های تازه مورد ارزیابی قرار دهد.«تجربه هرمنوتیکی همواره آزمودن این معناست که شخص، هم چون کسی که از دامنه کوهی بالا می رود، پیوسته در منظر وسیع تر و در افق گسترده تری قرار می‌گیرد و هیچ گاه برای او این امکان نخواهد بود که کل وجود را نظاره کند، بلکه فقط بهره‌ای از وجود که تجلی کرده و با خفای خاص همان مرتبه همراه است، بهره او خواهد بود.»(مدنی، ۱۳۹۱: ۸۸) هنگامی که مخاطب با متنی مواجهه می‌شود، آن متن جهانی است با مخاطراتی تازه، به همراه تفسیرهایی که پیش‌تر بر آن جاری شده است. تجربه راه بر تفسیرهای تازه می‌گشاید، به همین جهت مفسر آگاه، همواره دانسته‌های پیشین را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و آماده رویارویی با تجربه‌های جدید است.

۳-۴- گفتگو

گفتگو در معنای هم‌سخنی میان من و دیگری- یا دیگران- است، با این پیمان که هیچ یک از طرفین گفتگو، نقش راهبر را نداشته باشد و بر دیگری چیره نشود؛ بلکه در عمل شنیدن، دوشادوش یکدیگر به پیش بروند تا فهم مشترک حاصل شود و گفتگوی حقیقی شکل بگیرد. سرشت یا طبیعت تفسیر بر پایه گفتگو است. هر تفسیر به پیوندهای میان مخاطب، متن و مؤلف وارد می‌شود، بر مدار فهم قرار می‌گیرد و راه تفسیر گشوده می‌شود. «گفتگو همواره، بر اساس الگو و در شکل‌های خاص پرسش و پاسخ ظهور می‌کند و تداوم می‌یابد. وقتی در جریان خواندن متنی نکته‌ای را در می‌یابیم و تصدیق یا انکارش می‌کنیم، در واقع به تأویلی از آن دست یافته‌ایم و این تأویل در نهایت، پاسخی است به پرسشی که ما آگاهانه یا ناخودآگاهانه با آن روبرو بوده‌ایم، ما در رویارویی با هر پدیده‌ای چه بسا بی آنکه بدانیم یا بخواهیم، در جریان یک مکالمه حضور می‌یابیم و به منطق مکالمه تن می‌دهیم.» (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۳۶) در یک گفتگوی حقیقی، پرسش‌ها و پاسخ‌ها باید به میان بیایند، بدون اینکه جهتی داشته باشند و هدایت شوند، در این حالت هیچ کدام از طرفین گفتگو نمی‌داند که چه نتیجه‌ای حاصل می‌شود؛ هر یک از طرفین، در مقابل اندیشه‌های دیگری حالت گشوده دارد که حاصل آن بقاء گفتگو و شنیدن چیزی متفاوت است. در گفتگو تفسیری خلق می‌شود که متن و مخاطب، هر دو در آن نقش دارند و کمال مطلوب آن دگرگونی ذهن و گسترش آگاهی مخاطب است. مخاطب و پیش‌داوری‌های او با متن مواجهه می‌شوند و در چهارچوب هم سخنی بر روی یک موضوع و رسیدن به فهمی مشترک، فرصت گفتار به متن می‌دهند. در این حالت مخاطب می‌تواند پیش‌داوری‌های خود را به پرسش گیرد و پاسخ خود را در متن جستجو کند. پرسش و پاسخ میان مخاطب و متن، همدلی و درک ایجاد می‌کند و امکانی است برای آمیزش افق‌ها و سرآغاز دست یافتن به فهم متن.«گادامر در تمام نوشته‌های خود دیالوگ و تأثیر مثبت آن را در هرمنوتیک مدنظر دارد. به نظر وی بدون نوعی دیالوگ و گفت و گو، خواننده و متن نمی توانند هیچ نوع ارتباطی با یکدیگر برقرار کنند و در نتیجه هیچ نوع «تأویلی» شکل نمیگیرد. مگر نه اینکه به قول خود گادامر تأویل محصول نوعی دیالوگ با متن است.» (مدنی، ۱۳۸۶: ۲۳).

۳-۵- تاریخ اثرگذار

هنگامی که یک متن خلق می‌شود؛ در طول تاریخ فهم‌هایی از آن حاصل می‌شود که در تفسیر مخاطب نقش دارند. در صورتی که مخاطب با آن تاریخ ارتباط برقرار کند و در برابر آن گشوده باشد، تاریخ بر وی اثر می‌گذارد. «فهمیدن، همواره مستلزم درک خویشتن است؛ درکی که پیش انگاشته‌های مان را روشن می‌کند؛ پیش انگاشته‌هایی که اگر روشن نشوند، فریب‌مان می‌دهند. همه‌ی فهمیدن نزد گادامر با پیش‌داوری رقم می خورد و پیش‌داوری‌های ما با چیزی شکل می‌یابند که گادامر آن را"تاریخ تاثیرگذار"، می نامد، یعنی نتایج تاریخی اعمالی که به ناگزیر با آن آمیخته‌ایم.»(موران، ۱۳۹۸: ۸۲)

۳-۶- سنت

اساس تفسیری مخاطب از سنت برمی‌آید و مقدمه فهم است. تفسیر بی‌قاعده شکل نمی‌گیرد، بلکه زمینه اجتماعی و تاریخی مفسر در آن نقش دارد؛ می‌توان سنت را مانند یک رود در نظر گرفت که همواره از جایی آمده و به جایی دیگر می‌رود؛ از گذشته آمده، در زمان حال جریان دارد و به آینده می‌رود. سنت امری زنده و پویا است و ما متأثر از سنتی هستیم که گذشته و حال همواره در آن جاری است.«هرگونه تأویل و فهم، لحظه‌ای از یک سنت است و فقط، در سنت است که تأویل و فهم، امکان پذیر است. و حتی انسان، تنهایی خویش را در این حقیقت می یابد که آدمی، پیش از هر چیز و از همان آغاز، در میان کوران سنت‌ها ایستاده، در این موقعیت است که خود را می‌یابد ... تاریخ، بر من و اندیشه‌هایم مقدم است. من از تاریخام، پیش از آنکه به خودم تعلق داشته باشم. (حسن پور، ۱۳۹۳: ۷۹)

۳-۷- دور هرمنوتیکی فهم

هرمنوتیک فلسفی همواره در پی این است که دریابد روند جاری فهم، تحول بینش مخاطب و خلق تفسیر از متن، چگونه و در چه شرایطی رخ می‌دهد. فهم و تفسیر وابسته به یکدیگر هستند. مخاطب از طریق فهم متن، تنها به شناخت و دگرگونی معنای متن دست نمی‌یابد؛ بلکه روند فهم، مسیر آمیزش و مشارکت وی با جهان متن است. در دور هرمنوتیکی، گفتگو میان مخاطب و متن آغاز می‌شود. مخاطب بر پایه پیش‌داوری‌های خود، از متن سوالاتی می‌پرسد و به پاسخ‌های متن گوش می‌دهد؛ پس از آن با فهم جدید به پیش‌داوری‌های خود باز می‌گردد. .«گرچه گادامر می‌پذیرد که هیچ فهمی از پیش داوری به کلی رها نمی‌شود، اما این به معنای پذیرش بی چون و چرای آن نیست، بلکه پیشنهاد او این است که بایستی تلاش کنیم تا خود را از اسارت آنها رها سازیم. توجیه او برای چنین امری این است که یک «روش شناسی» یا قاعده از پیش تعیین شده و ثابت در دست نداریم، بلکه همه چیز از طریق تجربه و حکمت عملی ممکن می‌گردد.»(امینی، ۱۳۹۵: ۴۹) مخاطب آگاه به حلقوی بودن فهم، همواره آماده شنیدن سخنان تازه متن است. در حالتی که نه مخاطب بر متن سلطه دارد و نه متن در راستای نیت مؤلف سخن می‌گوید. به عبارتی فهم در یک دور هرمنوتیکی، یعنی جریان آگاهی میان فهم کل و جزء، بر مخاطب آشکار می‌گردد. «کل و جزء، در کنشی دیالکتیکی، به یکدیگر معنا می‌بخشند. بنابراین، فهم، حلقوی است و معنا، در این حلقه است که شکل می‌گیرد. پس آن را حلقه هرمنوتیکی می‌نامیم. زیرا فهم نخستین مفسر از متن، موجب آن می‌شود که با رجوع مجدد مفسر به متن، فهمی تازه دریافت شود و این دور با هر فهمی که از متن حاصل می‌شود، ادامه پیدا می کند.»(حسن پور و دیگران، ۱۳۹۵: ۶)

۳-۸- تفسیر

غایت تفسیر، آشکار ساختن یا خلق معنای متن است. در هرمنوتیک فلسفی معنای قطعی و نهایی وجود ندارد؛ به این معنا که تفسیر، امری قطعی نیست. اگر اینگونه نبود، مفسر از یک متن، یک معنا را کشف می‌کرد، هیچ مخاطره‌ای در متن روی نمی‌داد و همه چیز به سمت تک آوایی کشیده می‌شد؛ متنی محصور در یک جهان که زنده و پویا نیست. در هرمنوتیک فلسفی با یک نواختی متن مقابله می‌شود، این امر با خود پذیرش تفسیرهای گوناگون را به همراه دارد. هر تفسیر دریچه‌ای است که به دنیایی تازه گشوده می‌شود و راهی برای تفسیرهای آینده مرتفع می‌سازد.«هر تأویل از اشتیاق معنا بخشیدن به جهان شکل می‌گیرد. این اشتیاق نشان می‌دهد که چیزی در این جهان کم است و نیاز به آن وجود دارد. جهان هنوز ناکامل و بی‌معناست و با این تأویل کامل‌تر می‌شود، زیرا معنایی تازه پدید می‌آید. معنای دلخواه غایب است و من باید بدان شکل دهم و حاضرش کنم.»(احمدی، ۱۳۸۷: ۱۱۹) متن هر بار، برای همان مخاطب یا مخاطب‌های دیگر، معناهای تازه‌ای به همراه دارد؛ زیرا معیارهایی که حاصل تجربه زیسته وی در روزگار و موقعیت‌های مختلف است، تغییر و گسترش می‌یابد و سویه‌های دیگر متن که از منظر شخص، پوشیده مانده بود، در گذر زمان هویدا می‌شود. هر مخاطب به فراخور وضعیت و درک خود، پیامی از متن دریافت می‌کند که متفاوت با دیگری است.

متن، محصور در آثار مکتوب- چه آثار ادبی و یا کتاب‌های مقدس- نیست، بلکه امروزه هر اثری است که حامل پیام برای مخاطب باشد، مانند آثار هنری. فهم یک اثر مکتوب از راه قرائت و فهم یک اثر هنری مانند نقاشی، از راه نگریستن به آن حاصل می‌شود. رویارویی یا مواجهه با یک متن ادبی یا هنری، آداب خاص خود را می‌طلبد؛ به این معنا که شخص در رویارویی با یک اثر عکاسی، به آداب حاکم بر آن و گذشته تفسیرهای آن، آگاه است و متعهد در چارچوب این موارد با متن روبه‌رو می‌شود. جهان هر متنی با متنی دیگر تفاوت دارد.«[... معیارهای زیبایی و هنری بودن امور ثابتی نیستند که برای همه دوران‌ها و وضعیت‌ها یکسان باشند، ...] از آن جا که ذوق متأثر از فرهنگ زمانه است، در نتیجه نحوه نگرش ما به طبیعت و داوری در مورد زیبایی آن نیز ممکن است در دوره‌های مختلف متفاوت باشد.» (امینی، ۱۳۹۵: ۴۱۸و ۴۱۹)

۴- شادی قدیریان

شادی قدیریان (شادآفرین قدیریان) در سال (۱۳۵۳ ه.ش/ ۱۹۷۴ م) به دنیا آمد؛ در سال ۱۳۷۲ مشغول تحصیل در رشته عکاسی شد و با استادانی چون بهمن جلالی و کاوه گلستان آشنا شد. قدیریان فعالیت عکاسی خود را از سال ۱۳۷۸ با مجموعه عکس"قاجار" آغاز کرد و سال بعد در گالری گلستان به نمایش گذاشت. در این مجموعه عکاس تحت تأثیر عکس‌های تاریخی ایران است؛ بهمن جلالی در گرایش و دلبستگی قدیریان به این عکس‌ها نقش مهمی دارد. قدیریان می گوید «من از سال دوم دانشگاه کنار آقای بهمن جلالی در موزه عکسخانه کار می کردم و در این مکان عکس‌های آرشیو قدیمی را زیاد می‌دیدم و این عکس‌ها بسیار در نگاه من تأثیرگذار بود. همچنین رساله نوشتاری دانشگاهم را نیز روی تاریخچه عکاسی ایران متمرکز کردم و کار عملی آن هم همین مجموعه عکاس قاجار است.»(زرافشانی، ۱۳۹۵: کد خبر۱۳۹۳۰) وی تا کنون ۱۰ مجموعه عکس شامل:

"خارج از فوکوس"،"قاجار"،"پرس فتوی من"،"مثل هر روز"، "رنگی باش"، "غرب از شرق"، "کنترل آلت دیلیت"، "هیچ، هیچ"،"مربع سفید" و "شاپرک خانم" با محوریت زندگی زنان به نمایش گذاشته است. تمرکز وی بر روی مسائل و دغدغه‌های زن به آرامی صورت گرفت، به عبارتی از ابتدای فعالیت تصمیم نداشت که زن موضوع محوری آثار باشد؛ این محوریت، بجز در مجموعه" پرس فتوی من" در دیگر مجموعه‌ها به وضوح دیده می‌شود. شادی قدیریان در مصاحبه‌ای با شیرین برق نورد می گوید: «فقط زن رو انتخاب کردم و اصلا به ماجراهای دیگه فکر نکردم ولی کم کم این ماجرا توی کارهام عمدی شد.» (http://www.anthropology.ir/article/8091.html).

۴-۱- سبک عکاسی شادی قدیریان

سبک عکاسی شادی قدیریان، عکاسی صحنه‌پردازی شده است؛ در این سبک- که از ابتدای تاریخ عکاسی مورد توجه بوده- عکاس، برای بیان ذهنیات خود از عکس به عنوان یک ابزار استفاده می‌کند و در مقام کارگردان همه چیز را در صحنه چیدمان می‌کند، از آدم‌ها، وسایل و اثاثیه صحنه تا نور. در عکاسی صحنه‌پردازی شده، عکاس، واقعیت را با منطق زیبایی‌شناسی بازطراحی می‌کند، واقعیتی که برساخته ذهن هنرمند است. بر خلاف آنچه در عکاسی مستند اتفاق می‌افتد که عکاس، تصویر را می‌یابد و ثبت می‌کند، در این جا عکاس می‌تواند هم واقعیت‌های عینی را بازسازی کند و هم موضوعاتی را که ساخته و پرداخته ذهن خودش است؛ یعنی عکاسی صحنه‌پردازی شده را نمی‌توان بازتاب واقعیت عینی جهان نامید، هنرمند عکاس بریده‌هایی از واقعیت یا روایت خودش از واقعیت را، بازتصویر می‌کند. بازطراحی یا بازتصویر، امکان مکاشفه را برای موضوعی که عکاس قصد بازگو کردن آن را دارد، فراهم می‌کند. قدیریان در اغلب آثار، موضوعات اجتماعی و فرهنگی را به صورت غیر مستند به مخاطب خود ارائه می‌دهد و با این کار پرسش‌های خود از جهان پیرامونش را مطرح می‌کند.

قدیریان زمانی در موزه عکسخانه شهر و بر روی آرشیو عکس‌های دوران قاجار کار می‌کرد. .«من از سال دوم دانشگاه کنار آقای بهمن جلالی در موزه عکسخانه کار می کردم و در این مکان عکس های آرشیو قدیمی را زیاد می دیدم و این عکس ها بسیار در نگاه من تأثیرگذار بود. همچنین رساله نوشتاری دانشگاهم را نیز روی تاریخچه عکاسی ایران متمرکز کردم و کار عملی آن هم همین مجموعه عکاس قاجار است.»(زرافشانی، ۱۳۹۵: کد خبر۱۳۹۳۰) بنابراین در مجموعه" قاجار" از عکس‌های آن دوران الهام گرفته است، وی با پوشاندن لباس‌های آن دوران به سوژه و قرار دادن آن‌ها جلوی زمینه‌های بازسازی شده، حالت عکس‌های دوران قاجار را تداعی کرده است. زنان در کنار وسایل ناسازگار به دوران خود (قاجار) مانند دوچرخه، تابلوی نقاشی، آینه و... قرار گرفته‌اند؛ این ناسازگاری بین زن‌ها، نوع پوشش و محیط پیرامون آن‌ها، در نگاه قدیریان همچنان در زندگی امروز ما نیز وجود دارد.«نمی‌خواستم عکس‌ها را فقط بازسازی کنم. برای همین با زندگی امروز تلفیقشان کردم. یعنی وسایل مدرن را خیلی رک در عکس‌های قاجاری قرار دادم. او معتقد است زندگی امروز ما تلفیقی از سنت و مدرنیته است و می‌گوید برایش جالب است که این دو چقدر راحت کنار هم قرار گرفته‌اند.»(https://images.hamshahrionline.ir)

در مجموعه" مثل هر روز" شاهد ۱۷ عکس در کادر مربع هستیم، در مرکز تصویر نیم‌تنه یک زن که صورت و بدن او با چادر رنگی طرح‌دار پوشیده شده و در مقابل صورت او، یک وسیله آشپزخانه گذاشته شده است، وسایلی مانند: فنجان، اتو، دستکش، کفگیر، رنده و... . ایده مجموعه به زمانی بازمی‌گردد که قدیریان ازدواج کرده است «وقتی ازدواج کردم متوجه شدم تمام این اثاثیه به من کمک می‌کنند و بخشی از زندگی روزمره من می‌شوند. پیش از این من هیچ ارتباطی با این چیزها نداشتم. ... به همین دلیل من شروع به تأمل در این باره کردم و با آن به عنوان یک موضوع اجتماعی رفتار کردم. مسئولیت بر دوش یک زن در طول عمر او متعدد و همچنین جهانی است.»(www.bm-lyon.fr) و در مجموعه" رنگی باش" که شامل ۱۰ عکس است، بار دیگر زن محور آثار قرارگرفته و در حالی که یک پوشش رنگی به به سر دارد، از پشت یک شیشه که سطح آن با یک لایه نازک رنگ پوشیده شده، دیده می‌شود.

۴-۲- عکس شماره ۱، ۲ و ۳ پروژه (قاجار)

در عکس شماره ۱ پروژه (قاجار)، شادی قدیریان- ابعاد ۹۰*۶۰ سانتی متر، تاریخ خلق اثر ۱۳۷۶، دو زن با پوشش چادر مشکلی و روبنده سفید در مقابل یک زمینه نقاشی شده ایستاده و یک آینه در دست دارند که بازتاب بخش‌هایی از یک کتابخانه در آن دیده می‌شود. قدیریان در مورد این مجموعه می‌گوید: «برای پروژه (قاجار) همه چیز را بازسازی کردم، دوستی داشتم که نقاشی زمنیه را آماده می‌کرد، من لباس را قرض کردم و برخی را خودم درست کردم و غیره. من همچنین این مدل‌ها را روی ژست‌هایی که در تصاویر قاجار مشاهده می‌کنید، مجدد اجرا کردم.» (https://cdn.atria.nl)

در دوران قاجار روابط ایران با کشورهای غربی شتاب گرفت و صنعت چاپ نیز به ایران آمد که منجر به تحول فرهنگی بزرگی شد. مخاطب زن‌هایی را در تصویر می‌بیند که به لحاظ پوشش، حجابی را دارند که حجاب بیرون از خانه محسوب می‌شده است؛ بر اساس دانسته‌های گذشته مخاطب که اکنون در داوری او نقش دارند، حجاب این زن‌ها برای زمانی است که آن‌ها قصد خروج از خانه را دارند، در حالی که قدیریان آن‌ها را در فضای یک خانه با تزئینات فراوان قرار داده است، تزئینات می‌تواند نشان از تغییراتی باشد که در سطح جامعه رخ داده است. هنرمند با کنار هم قرار دادن این دو، قصد دارد پیامی بیش از بازسازی عکس‌های دوران قاجار را پیش چشم مخاطب مجسم کند. اما این پیام تنها در تناقض میان پوشش زن‌ها و تزئینات خانه به پایان نمی‌رسد؛ یک آینه که تصویر کتاب در آن منعکس شده نیز در دست زن‌هاست، این نیز می‌تواند نشانه‌ای از تحولات فرهنگی باشد.

شکل ۱- پروژه (قاجار)، شادی قدیریان (مأخذ: http://shadighadirian.com)،

پیش‌داوری مخاطب بر اساس زمانی که عکس روایت می‌کند، دوران قاجار است. افق متن، زن‌هایی که صورت ظاهری زن قاجار را دارند و تجربه زیست در خانه‌ای که خواندن کتاب برای آن‌ها محیاست. امتزاج افق‌ها، نمایشگر زن‌های ایرانی است که از دوران قاجار تا به امروز ظاهر زن سنتی را دارند اما فعالیت‌هایشان مدرن است. تجربه هرمنوتیکی، مبین زن‌هایی است که در ظاهر، در گوشه خانه نشسته‌اند اما توانایی‌ها و فعالیت‌های زیادی دارند. برای گفتگو با متن، مخاطب باید پرسش‌هایی را مطرح کند. یکی از پرسش‌ها، چرایی نوع پوشش زن‌ها در داخل خانه است؛ پاسخ می‌تواند این باشد که هنرمند قصد داشته قشر سنتی زن‌های جامعه را در مجموعه بگنجاند. پرسش دیگر، چرایی وجود کتابخانه است؛ دلیل آن تأثیری است که خواندن کتاب بر افزایش آگاهی و بینش فرد می‌گذارد. همچنین اینکه چرا در دست زن‌ها آینه است و بازتاب تصویر کتابخانه در آن افتاده؟ آن‌ها حتی اگر خود کتاب نمی‌خوانند اما کتاب به صورت غیر مستقیم در بالا بردن سطح آگاهی آن‌ها تأثیر دارد. تاریخ اثرگذار، تقابل سنت و مدرنیته است و سنت تفسیری، زن‌های جامعه سنتی با فرهنگ کتابخوانی. با اینکه در نگاه نخست زن‌ها در گوشه خانه ایستاده‌اند؛ اما زمینه اجتماعی و تاریخی مخاطب یعنی سنت تفسیری او، زن‌ها را افرادی کنش‌پذیر، آگاه و صاحب فرهنگ کتابخوانی می‌داند؛ حتی اگر به صورت غیر مستقیم متأثر از این فرهنگ باشند.

هنگامی که مخاطب افق نگاه خود را تغییر می‌دهد و با متن گفتگو می‌کند، درمی‌یابد که زن ها در خانه‌ای با نمودهای فرنگی به همراه کتاب‌هایی که نماینده دانایی و راه رسیدن به نگاه نو و تحول است، قرار دارند. پس حتی اگر قدیریان قصد داشته تصویری از زن ایرانی را ترسیم کند، یک زن سنتی و کنش‌ناپذیر را مجسم نکرده است؛ زن‌ها انتخاب کرده‌اند که سنت و مدرنیته را در کنار هم داشته باشند. اکنون مخاطب دانسته‌های پیشین را با دانسته‌های تازه مورد ارزیابی قرار داده و به تجربه هرمنوتیکی جدیدی دست یافته است؛ مخاطب سوژه‌ها را زن‌هایی می‌بیند که پوشش سنتی دارند اما اندیشه‌ای نو.

در عکس شماره ۲ پروژه (قاجار)، شادی قدیریان- ابعاد ۹۰*۶۰ سانتی متر، تاریخ خلق اثر ۱۳۷۶، زنی با چارقد سفید و دامن پرچین روی مبل نشسته، مستقیم به دوربین نگاه می‌کند و روزنامه‌ای در دست دارد. به نظر می‌رسد تا پیش از ثبت تصویر، زن مشغول خواندن روزنامه بوده، در تصویر پیداست که روزنامه متعلق به زمان حال هنرمند (قدیریان) است. او تصویر زنی است که با اطمینان و غرور، خودش و شیوه زندگی‌اش را به مخاطب معرفی می‌کند.

پیش‌داوری، افق مخاطب و افق متن مانند آنچه در خصوص تصویر ۱ بیان شد، می‌باشد. آمیزش افق، بیانگر زنی با پوشش سنتی در حال مطالعه روزنامه است. تجربه هرمنوتیکی، مبین زنی است که با حفظ سنت‌های جامعه، حوزه فعالیت‌های خود را دگرگون کرده و آگاهانه انتخاب کرده که بر سطح آگاهی خود بیفزاید. مخاطب راه گفتگو را برمی‌گزیند تا در مقابل متن گشوده باشد؛ او پرسش‌هایی در مورد جامه سوژه‌ها دارد، زیرا قدیریان جامه‌های متفاوتی به زن‌ها پوشانده است، به نظر می‌رسد وی قصد دارد تمام افراد جامعه را در مجموعه بگنجاند. قدیریان آگاه است که اگر مخاطب با این تنوع مواجه نمی‌شد، در این صورت تفسیرهای او می‌توانست این باشد که طبقه خاصی از زنان مخاطب کتاب و روزنامه هستند. پرسش دیگر در مورد جدید بودن روزنامه است، نمی‌توانیم این احتمال را بدهیم که وی به دلیل نداشتن روزنامه‌ای از دوران قاجار، این روزنامه را به دست سوژه داده باشد. برای این پرسش دو پاسخ که تکمیل کننده یکدیگر هستند، وجود دارد؛ قدیریان همچنان تاکید می‌کند که عکس‌ها تنها بازسازی عکس‌های دوران قاجار نیستند و می‌خواهد به مخاطب نشان دهد که زنان جامعه او، از زمانی که روزنامه در ایران رونق گرفت، مخاطب آن بوده‌اند. به نظر می‌آید که او نماینده نسل زنان ایران از گذشته تا به امروز است. تاریخ اثرگذار، مدرنیته‌ای است که در میان افراد جامعه راه خود را باز کرده است. سنت تفسیری، زنی است همسو با حرکت‌هایی که جامعه را به سمت روشنگری پیش می‌برد. زنی که علاوه بر همسویی، جریان ساز نیز می‌تواند باشد و دور هرمنوتیکی، نمایشگر زن جامعه ایرانی است که فارغ از هر نوع پوشش و هر طبقه اجتماعی، برای کسب آگاهی بیشتر تلاش می‌کند.

شکل ۲- پروژه (قاجار)، شادی قدیریان (مأخذ: http://shadighadirian.com)،

شکل ۳- پروژه (قاجار)، شادی قدیریان (مأخذ: http://shadighadirian.com)،

در عکس شماره ۳ پروژه (قاجار)، شادی قدیریان- ابعاد ۹۰*۶۰ سانتی متر، تاریخ خلق اثر ۱۳۷۶، زنی در مرکز تصویر قرار دارد و به دوربین نگاه می‌کند. پوشش او و فضای خانه، گوشه‌ای از یک خانه فرنگی ساز دوران قاجار است. زن روی فرش نشسته و سمت راست او، یک دوربین قطع بزرگ و سمت چپ یک دوربین قطع کوچک قرار دارد. قدیریان در این عکس قصد دارد چه پیامی به مخاطب بدهد؟ آیا تنها قصد دارد به دوران ناصری اشاره کند، این صورت زن، به این امکان جدید که در خدمت دربار خصوصاً شخص شاه قرار گرفته است، اشاره می‌کند. همچنین می‌تواند یادآور این نکته باشد که تنها ناصرالدین شاه از زنان حرمسرا و دربار عکاسی می‌کرده است. اگر این پاسخ‌ها صحیح باشند، در این صورت تصویر بازسازی عکس‌های دوران قاجار است؛ اما اگر مانند عکس ۱ و۲ که قدیریان به گونه‌ای به مخاطب نشان داد که عکس‌ها بازسازی نیستند، پس در عکس شماره ۳، باید به گونه‌ای دیگر به عکس نگاه کنیم؛ در دوران قاجار تعداد کمی از زنان در ایران عکاسی می‌کردند، در این صورت قدیریان می‌خواسته یک زن عکاس در دوران قاجار را به مخاطب معرفی کند.

در این عکس نیز پیش‌داوری و افق مخاطب ، لحظه‌ای از زندگی یک زن قاجاری است. افق متن، زن قاجاری عکاس است. امتزاج افق‌ها، شکل ظاهری زن سنتی با توانایی‌ها و فعالیت‌های مدرن. تجربه هرمنوتیکی، زنی که با حفظ سنت‌های جامعه دست به فعالیتی مدرن می‌زند. به منظور فهم جدید، مخاب با متن گفتگو می‌کند؛ پرسش نخست این است که، آیا زن در کنار دوربین‌ها ژست گرفته است؟ اگر مانند عکس‌های ۱ و۲ و همچنین با توجه به توضیحاتی که قدیریان در مورد این مجموعه داده ، عکس‌ها بازسازی نیستند، پس قدیریان تنها یک زن با جامه قاجاری را در کنار دوربین‌ها چیدمان نکرده است. اما اگر به یاد اولین زن‌هایی که در دوران قاجار عکاس می‌کردند، باشیم؛ در این صورت، قدیریان قصد داشته بار دیگر وجود زنان ایرانی پیشرو را در حافظه ما زنده کند؛ با توجه به این پاسخ، افق متن، یک زن ایرانی عکاس متعلق به دوران قاجار است و نماینده نسل عکاسان زن ایرانی. مانند این است که شادی قدیریان می‌خواسته توجه و علاقه زنان ایرانی به عکاسی را از آن دوران تا به امروز نشان دهد که در این صورت خود را نیز در این دسته بندی قرار داده است. تاریخ اثرگذار، تقابل سنت و مدرنیته است؛ و دور هرمنوتیکی فهم، زنی که توانایی‌های خود را باور دارد و همسو با پیشرفت‌های دنیا، در حرکت است.

۴-۳- عکس شماره ۴، ۵ و ۶ پروژه (مثل هر روز)

در عکس شماره ۴ پروژه (مثل هر روز)، شادی قدیریان- ابعاد ۵۰*۵۰ سانتی متر، تاریخ خلق اثر ۱۳۷۸، یک زن که با چادر طرح‌دار پوشانده شده، از سر تا نیم‌تنه‌اش در مرکز کادر قرار دارد و یک فنجان قرمز با نعلبکی مقابل صورتش است. فارق از اینکه آن زن در کجای دنیا زندگی می‌کند و چه فعالیت‌هایی دارد؛ قدیریان قصد بازگو کردن مسئولیت‌های روزانه زنانی از یک جامعه خاص را ندارد.«چیزی که داریم در موردش حرف می‌زنیم. انسان: انسان اگر زن باشه در هر کجای دنیا، عکس" مثل هر روز" من رو می‌فهمه و آدمها می‌فهمن که زن چه دغدغه‌هایی داره. زن همیشه نگرانه که بچه‌اش شام چی بخوره. حالا این زن ممکنه ایرانی باشه یا فرانسوی یا مثلا پزشک باشه یا خانه‌دار، تو روستا زندگی کنه یا در شهر مدرنی در هر جای دنیا. پس فکر می‌کنم ماجراها توی عکس‌های من انسانیه که هر آدمی از هر جای دنیا می‌تونه باهاشون ارتباط برقرار کنه.» (www.anthropology.ir)

پوشاندن جسم و صورت، حیات و سرزندگی را از سوژه گرفته است، او نمی‌تواند به ما نگاه کند و ما هم نمی‌توانیم چشم از او برداریم. در هنگام مواجه با این عکس، پیش‌داوری مخاطب به دلیل اینکه سوژه چادر پوشیده، یک زن ایرانی در داخل خانه است. افق مخاطب، مبین زن ایرانیست.

افق متن، نمایشگر یک زن با چادر طرح‌دار که در مقابل صورت او فنجان و نعلبکی قرار دارد؛ حاصل امتزاج افق‌ها، زنی است ایرانی با چادر طرح‌دار و وسایل آشپزخانه و تجربه هرمنوتیکی، بیانگر زن و کارهای خانه است. در گفتگوی میان مخاطب با متن، سوال نخست این است که چرا قدیریان سوژه‌ها را در مرکز تصویر قرار داده است؟ قدیریان می‌خواهد تمام حواس مخاطب را به سوژه جلب کند. سوال دیگر اینکه چرا یک فنجان و نعلبکی مقابل صورت سوژه قرار دارد؟ وی می‌خواهد سوژه و فنجان هر دو مرکز توجه باشند و به یک اندازه نقشی مهم در عکس ایفا کنند. تاریخ اثرگذار، زن ایرانی در جامعه سنتی است. سنت تفسیری، گویای زن جامعه سنتی است. و دور هرمنوتیکی فهم، فضای محدودی است که بر روی سوژه اعمال شده تا آنجا که حتی صورت او قابل مشاهده نیست.

شکل ۴- پروژه (مثل هر روز)، شادی قدیریان (مأخذ: http://shadighadirian.com)،

در عکس شماره ۵ پروژه (مثل هر روز)، شادی قدیریان- ابعاد ۵۰*۵۰ سانتی متر، تاریخ خلق اثر ۱۳۷۸، نیز صورت زن قابل مشاهده نیست، پس به لذت‌ها، اشیاق و آرمان‌های او نمی‌توان پی‌برد؛ آنچه اهمیت دارد اشیاء روی صورت است. شادی قدیریان در مصاحبه‌اش با شیرین برق‌نورد به تأثیری که از زندگی خودش و نزدیکانش بر روی ایده‌ها و عکس‌هایش گذاشته‌اند، اشاره می‌کند.«ایده‌هامون اکثراً یا از خودم گرفتم یا از نزدیکانم. حالا که به مجموعه‌هام نگاه می‌کنم، یه جورایی احساس می‌کنم که همشون آینه‌ای هستن از زندگیم و اون دوره‌ای که می‌گذراندم نشان می‌دهد. یعنی کاملا می‌شه روند زندگی منو تو عکس‌هام دید. اینکه همون موقع که داشتم کار می‌کردم، درگیر چه مسائلی بودم و با چه مسائلی مواجه شده بودم. پس اول جرقه‌اش از خودمه ولی بعد، وقتی که روی موضوع حساس می‌شم، بیشتر فکر می‌کنم و همون موقعیت خودمو توی نزدیک‌هام و همسن و سال‌های خودم هم می‌بینم، کم‌کم یه چیزایی برام بازتر و بازتر می‌شه و کل جریان برام بزرگ می‌شه.» (www.anthropology.ir)

شکل ۵- پروژه (مثل هر روز)، شادی قدیریان (مأخذ: http://shadighadirian.com)

شکل ۶- پروژه (مثل هر روز)، شادی قدیریان (مأخذ: http://shadighadirian.com)

اگر مخاطب یک زن باشد، عکس می‌تواند انعکاسی از زندگی واقعی او باشد. پیش‌داوری مخاطب در هنگام مواجه با عکس، یک زن ایرانی داخل خانه است. افق مخاطب، مبین زن ایرانی است. افق متن، بازنمایی یک زن با چادر و یک دستکش آشپزخانه در مقابل صورتش است. حاصل امتزاج افق‌ها، یک زن ایرانی است با چادر طرح‌دار و وسایل آشپزخانه. هنگام گفتگو میان مخاطب و متن، این پرسش مطرح می‌شود که چرا قدیریان سوژه‌ها را در زمینه سفید قرار داده است؟ و هیچ چیزی در عمق عکس دیده نمی‌شود؟ قدیریان همچنان می‌خواهد تأکید کند که دو عنصر زن و اشیاء، مهم‌ترین نقش را در عکس دارند. تاریخ اثرگذار، نمایشگر زن ایرانی در جامعه سنتی است. سنت تفسیری، زن جامعه سنتی است و دور هرمنوتیکی فهم، محدودیتی است که بر سوژه اعمال شده.

در عکس شماره ۶ پروژه (مثل هر روز)، شادی قدیریان- ابعاد ۵۰*۵۰ سانتی متر، تاریخ خلق اثر ۱۳۷۸، همه چیز مانند دو عکس قبل است؛ سوژه‌ها در تله اشیاء و ارتباط هر روزه با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کنند، انگار آن‌ها هویت مستقل ندارند و محدود به اشیاء و رفتارهای تکرار شونده شده‌اند. حتی کادری که قدیریان انتخاب کرده، تأکید دیگری است بر گستره محدود

فعالیت‌های آن‌ها؛ عکس‌ها دقیقا مانند عنوان تکرار شده‌اند. همین" تکرار مثل هر روز" ویژگی عجیب آن‌ها است. این تکرار بر دریافت مخاطب اثر می‌گذارد.

پیش‌داوری مخاطب، زن‌های ایرانی است با مسئولیت کار خانه، افق مخاطب زن ایرانی و افق متن، زنی زیر یک پارچه طرح‌دار که روی صورت او اجسامی مربوط به وسایل خانه قرار گرفته‌اند. امتزاج افق‌ها، اعمال چرخه تکرار کار خانه بر روی زن است. تجربه هرمنوتیکی مبین زن‌هایی است که فارغ از اینکه در بیرون از خانه چه مهارت‌ها و فعالیت‌هایی دارند اما در محیط خانه موظف به انجام کار خانه هستند. در گفتگو، این پرسش مطرح می‌شود که چرا قدیریان چادر را برای پوشش سوژه‌ها انتخاب کرد؟ وی به دلیل علاقه به نمایش مجموعه‌هایش در ایران و رعایت خطوط قرمز، نمی‌تواند سوژه‌های بی‌حجاب داشته باشد.«در نتیجه حتی اگه نخوام حجاب رو به همین صورت نرمالی که ما داریم نشون بدم مجبورم یه کاری با این جریان بکنم. اگر دقت کنی زن‌های عکس‌های من هیچکدوم حجاب با تعریفی که ما تو خیابونامون می‌بینیم ندارن. همین قضیه باعث شده که عکس‌های من موجودات خیالی‌ای باشن. با نوع حجاب همشون یه بازی‌ای صورت گرفته. اول از همه اینکه من یه سری محدودیت‌ها برای نمایش دارم. پس مجبورم به نحوی تن‌های عکس‌هام رو بپوشونم. اگر این کار را می‌کنم، نمی‌خوام راجع به حجاب حرف بزنم. راجع به موضوع دیگه‌ای دارم حرف می‌زنم ولی خب به طور ناخودآگاه حجاب وارد کارم شده.» (www.anthropology.ir) مخاطب نسبت به تاریخ اثرگذار آگاه است و می‌داند که آن‌ها با گذر زمان و افزایش آگاهی مخاطب دگرگون می‌شود. اکنون فهم مخاطب این است که سوژه در چرخه تکرار مسئولیت کار خانه قرار دارد. سنت تنفسیری، چرخه تکرار کار خانه است و دور هرمنوتیکی، تکراری که هر روز بر زن اعمال می‌شود.

۴-۴- عکس شماره ۷ و۸ پروژه (رنگی باش)

عکس شماره ۷ و ۸ پروژه (رنگی باش)، شادی قدیریان- ابعاد ۹۰*۶۰ سانتی متر، تاریخ خلق اثر ۱۳۸۰، زن‌ها شالهای رنگی پوشیده‌اند و پشت شیشه‌هایی که گاه با تراکم خاکستری بیشتر مخدوش و کدر شده، ایستاده‌اند. مخاطب می‌تواند بخش‌هایی از صورت زن‌ها که به مخاطب خیره شده اند را ببیند.

شکل ۷- پروژه (رنگی باش)، شادی قدیریان
(مأخذ: http://shadighadirian.com)

شکل ۸- پروژه (رنگی باش)، شادی قدیریان
(مأخذ: http://shadighadirian.com)

پیش‌داوری مخاطب در هنگام مواجه با عکس، زن جوان است، افق مخاطب، زن جوان با پوشش، پشت شیشه‌ای مخدوش با رنگ. افق متن، زن جوان که مستقیم به مخاطب نگاه می‌کند و چیزی از او طلب می‌کند یا چیزی می‌خواهد بگوید. امتزاج افق‌ها، زن جوان که پویایی و جسارتش با لباس رنگی، بیشتر شده اما پشت شیشه ای مخدوش ایستاده است. تجربه هرمنوتیکی بیانگر زن جوانی است که فاصله‌ای بین او و آن طرف شیشه وجود دارد. به منظور دستیابی به گفتگو باید پرسش‌ها و پاسخ‌هایی میان مخاطب و متن مطرح شود. سوال نخست این است که چرا شادی قدیریان به سوژه لباس رنگی پوشانده؟ به دلیلی اینکه رنگ لباس بیشتر می‌تواند پویایی سوژه را نشان دهد. به چه دلیل پشت شیشه‌ای کدر از سوژه عکاسی کرده است؟ با قرار دادن آن‌ها پشت شیشه کدر، می‌خواهد مخاطب و سوژه فاصله‌ای را دریافت کنند. تاریخ اثرگذار مبین زن جوانیست که به سختی می‌توان او را دید. سنت تفسیری، زن جوان در جامعه است؛ و دور هرمنوتیکی فهم، اینکه زن‌ها انتخاب کرده‌اند که لباس‌های رنگی بپوشند اما با احتیاط و فاصله در مقابل دید مخاطب ایستاده‌اند.

در مجموعه" قاجار" مخاطب، زن‌های سنتی در فضای سنتی و در کنار وسایل مدرن می‌بینند. دریافت مخاطب این است که دوران قاجار، مبین دوره ای تاریخی در ایران است؛ می‌تواند دوران قاجار یا دوران حال باشد. به جهتی می‌توان گفت که قدیریان از تصاویر مستند به جای مانده از دوران قاجار، وام گرفته است؛ بر این اساس، فهم و دریافت مخاطب از مجموعه" قاجار" این است که، زن‌های ایرانی همواره و در هر دورانی همگام با پیشرفت‌های جامعه در حال حرکت هستند. در مجموعه" مثل هر روز" سوژه‌ها با چادر و وسایل آشپزخانه روی صورتشان تصویر شده‌اند. وسایل آشپزخانه و فضای محدود اطراف، یک قدرت منفی را به سوژه‌ها وارد می‌کنند، مانند اینکه سوژه‌ها همواره تحت فشار هستند. قدیریان چنان از عنصر تکرار برای بیان فشار هر روزه به

سادگی و خوبی استفاده کرده است که همواره عکس‌ها در ذهن مخاطب می‌ماند. سوژه‌ها، زنانی هستند که در چرخه تکرار مسئولیت‌های بیرون از فضای خانه و کار خانه قرار گرفته‌اند. فهم و دریافت مخاطب این است که قدیریان می‌خواهد تحت فشار بودن زن را نسبت به کار هر روزه خانه نشان دهد و برای این کار از بیان ساده به همراه بازی تصویری اشیاء و چادر بهره برده است.

در مجموعه" رنگی باش" زن‌ها پوشش متفاوت دارند. قدیریان می‌خواهد زن‌ها و پوشش آن‌ها را متناسب با دوران خود نشان دهد؛ زن‌هایی پویا، جسور و پیشرو که نسبت به بازخورد جامعه نگران هستند، به همین دلیل پشت شیشه‌های مخدوش شده به رنگ خاکستری ایستاده‌اند. دریافت مخاطب این است که فضای آن طرف شیشه، جامعه است و شیشه‌ها نماد فاصله میان زن و جامعه هستند. زن‌ها می‌خواهند این بار با پوشش‌های رنگی و متفاوت خود وارد جامعه بشوند اما برای این حضور مستقیمی که خواستار آن هستند، مجبور به انتظار شده‌اند. در جدول ۱، ۲ و۳ تفسیر مخاطب بر اساس سویه‌های فهم در هرمنوتیک فلسفی گادارمر آورده شده است.

جدول ۱- تحلیل مجموعه «قاجار» (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

پیش‌داوری	زن‌های سنتی در فضای سنتی در کنار وسایل مدرن.
افق مخاطب	دوران قاجار نماد یکی از دوران‌ها در ایران است.
افق متن	زن‌هایی که صورت ظاهری زن قاجاری را دارند.
امتزاج افق‌ها	زن‌های سنتی در یکی از دوران‌ها در ایران.
تجربه	همواره زن‌های پیشرو در ایران بوده‌اند.
گفتگو	تصویر زن‌های پیشرو در ایران.
تاریخ اثرگذار	همراهی سنت و مدرنیته.
سنت	زن‌های سنتی پیشرو در جامعه.
دور هرمنوتیکی فهم	زن‌های ایرانی همگام با پیشرفت‌های جامعه.

جدول ۲- تحلیل مجموعه «مثل هر روز» (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

پیش‌داوری	زن ایرانی در خانه.
افق مخاطب	زن با مسئولیت‌های کار خانه در ایران.
افق متن	کار هر روزه خانه.
امتزاج افق‌ها	زن و کار هر روزه خانه.
تجربه	فشار کار خانه.
گفتگو	زنان تحت فشار کار خانه.
تاریخ اثرگذار	زن و مسئولیت کار خانه.
سنت	زن و کار خانه.
دور هرمنوتیکی فهم	کار هر روزه خانه و تحت فشار بودن زن.

جدول ۳- تحلیل مجموعه «رنگی باش» (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

پیش‌داوری	زن‌ها با پوشش رنگی.
افق مخاطب	زن‌ها با پوشش رنگی پشت شیشه.
افق متن	زن‌های جسور و پیشرو.
امتزاج افق‌ها	زن‌ها با پوشش متفاوت پشت شیشه.
تجربه	این نوع پوشش در تقابل با پوشش سنتی نیست.
گفتگو	انتخاب نوع دیگری از پوشش.
تاریخ اثرگذار	فاصله میان زن‌ها و جامعه.
سنت	زن در جامعه.
دور هرمنوتیکی فهم	زن‌ها می‌خواهند با پوشش‌های دیگری هم وارد جامعه بشوند.

۵- نتیجه‌گیری

شادی قدیریان در مجموعه‌های خود از حضور زن بهره برده است. نه در ابتدای کار اما پس از اولین مجموعه قدریان انتخاب می‌کند که آثاری با محوریت زن خلق کند. با توجه به سویه‌های فهم در هرمنوتیک فلسفی گادامر، پیش‌داوری مخاطب، زن‌های ایرانی است، افق مخاطب، ترسیم زن‌ها در دوران مختلف که از دوران قاجار آغاز می‌شود و تا دوران معاصر هنرمند ادامه می‌یابد. افق متن، زن‌های پیشرو در جامعه ایران که همگام با جامعه، در حال رشد هستند. دریافت مخاطب از امتزاج این دو افق، نقش فعال زن‌های ایرانی از گذشته تا به امروز است. تجربه هرمنوتیکی مخاطب، زن‌هایی هستند که در هر دورانی- که محدودیت‌هایی دارد- در جامعه خود اثرگذار می‌باشند. حاصل گفتگوی هرمنوتیکی و تاریخ اثرگذار بر مخاطب این است که، با توجه به تغییر و تحول در جامعه، زن‌ها در هر دورانی زمینه‌های حرکت در جامعه خود را می‌شناسند و همسو با آن پیوسته در جنبش و تغییر هستند. مخاطب با در نظر گرفتن این سویه‌ها به این دور هرمنوتیکی از فهم می‌رسد که زن‌ها هیچ‌گاه در سکون نبوده‌اند. بنابراین تفسیر مخاطب از حضور زن‌هایی که شادی قدیریان تصویر کرده است، زن‌هایی هستند که عقاید و باورها در جامعه را می‌شناسند، به خودباوری رسیده‌اند، به توانایی‌های خود آگاه هستند و حضور پیوسته در جامعه دارند اما در فضای خانه، تحت فشار هر روزه کار خانه هستند.

بر اساس مشاهدات فوق فرض اینکه آثار عکاسی شادی قدیریان با مولفه‌های حضور زن قابل خوانش هرمنوتیکی است، ثابت می‌شود. سویه‌های فهم در هرمنوتیک گادامر امکان خوانش‌های دیگر از حضور زن را برای مخاطب فراهم آورده است. در هرمنوتیک فلسفی گادامر خوانش‌های متفاوت از یک متن به پایان نمی‌رسد، مخاطب با پیش‌داوری‌های خود با متن مواجه می‌شود. متن افق خود را دارد و مخاطب با آن افق وارد گفتگو می‌شود، گفتگو میان مخاطب و متن سبب می‌شود که او هر بار با افق جدیدی به سراغ متن برود و فهم جدیدی از متن حاصل شود. فهم یک متن ارتباط مستقیم با زمان حال مخاطب دارد؛ بنابراین هر مخاطبی به فهمی متفاوت از متن دست می‌یابد. از یک متن معناهای متعدد حاصل می‌شود و هر خواننده در خلق معناهای جدید نقش دارد.

منابع

۱. احمدی، بابک، (۱۳۸۷)،«آفرینش و آزادی»، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نشر مرکز
۲. امینی، عبدالله، (۱۳۹۵)، «نسبت میان حقیقت و زیبایی با نگاهی به هرمنوتیک فلسفی گادامر»، تهران: انتشارات نقد فرهنگ
۳. اشمیت، لارنس کی، (۱۳۹۵)، «درآمدی بر فهم هرمنوتیک»، ترجمه بهنام خدا پناه، تهران: انتشارات ققنوس
۴. حسن‌پور، محمد،(۱۳۹۳)، «هرمنوتیک عکس به مثابه متن»، مشهد: انتشارات ترانه
۵. حسن‌پور محمد و کیهان‌پور محسن و نوروزی طلب علیرضا، (۱۳۹۵)، «ماهیت دور هرمنوتیکی فهم، در زیبایی شناسی و تاویل عکس» ، مجله باغ نظر، شماره ۴۴، صص ۵-۱۴
۶. خسروانی، نازنین، (۱۳۹۷)، «روایت‌گر سویدا» ، تهران: انتشارات 009821.PUB
۷. زرافشانی، مسعود، (۱۳۹۵)، «عکاسی زنان با عنوان استیج فتوگرافی»، روزنامه اصفهان امروز، کد خبر: ۱۳۹۳۰
۸. محمودی محسن و جمشیدی سجاد، (۱۳۸۸)، «افق‌های تفسیری نوین در هرمنوتیک گادامر»، ماهنامه اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۱۲، صص ۱۲-۵۳
۹. معین، محمد، (۱۳۸۶)، «فرهنگ فارسی معین»، چاپ چهارم، تهران: انتشارات ادنا
۱۰. موران، درموت، (۱۳۹۸)، «آشنایی با گادامر در سه جستار»، ترجمه حسین حسینی، تهران: انتشارات نگاه معاصر
۱۱. مدنی، امیرحسین، (۱۳۸۶)، «گادامر و هرمنوتیک»، فصلنامه هنر و معماری، شماره ۷۲، صص ۲۱-۲۷
۱۲. مدنی، امیرحسین، (۱۳۹۱)، «بررسی چیستی هرمنوتیک» ، دو فصلنامه پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، شماره ۲۴، صص ۸۵-۹۶
13. https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian
14. https://cdn.atria.nl/ezines/web/BadJens/2005/November/badjens/shadi.htm
15. http://shadighadirian.com/
16. http://anthropology.ir/article/8091.html
17. https://images.hamshahrionline.ir

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد یک

ظرفیت‌سنجی داستان‌های فولکلور خراسان شمالی در خلق شخصیت‌های انیمیشنی؛ مطالعه موردی: داستان حاتم طائی

تکتم محمدیان[۱*]، پژمان دادخواه[۲]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۱۲
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۴
کد مقاله: ۲۷۹۳۲

چکـیده

داستان‌های فولکلور هر خطه سرشار از آموزه‌ها و نگرش‌های مردمان آن سرزمین نسبت به هستی و پیرامون است که هرکدام دارای خصائص فرهنگی بی‌شمار می‌باشند. استان خراسان شمالی از جمله سرزمین‌هایی است که دارای فرهنگی پربار است و در حوزه ادبیات و فرهنگ شفاهی و عامه غنی بوده و در این حوزه آثار ارزشمندی دارد. بومی‌سازی و استفاده از داستان‌های قومی در جهت تولیدات هنری گوناگون از جمله انیمیشن علاوه بر حفظ این گنجینه‌ها، باعث می‌شود که مخاطب کودک و نوجوان با این آموزه‌های فرهنگی آشنا شود و با توجه به سبک زندگی ایرانی رشد کند. بنابراین تمرکز بر داستان‌های محلی هرمنطقه دارای اهمیت بوده و تحقیق در این زمینه امری مهم و ضروری می‌باشد. در این پژوهش سعی بر این است تا در ضمن بررسی ویژگی‌های شخصیت و قهرمان داستانی، ظرفیت خراسان شمالی در جهت خلق شخصیت‌های قهرمانی انیمیشن مورد تامل قرار گیرد. تحلیل و بررسی داستان‌های فولکلور برای شناسایی ظرفیت‌های موجود آن در جهت تولید داستان مناسب برای انیمیشن که مورد توجه نسل امروزی واقع شود شکل می‌گیرد.

واژگـان کلـیدی: قهرمان داستان، انیمیشن، داستان فولکلور، خراسان شمالی، بجنورد

۱- تکتم محمدیان کارشناسی ارشد کارگردانی انیمیشن، موسسه آموزش عالی مازیار (نویسنده مسئول)
toktammohammadian7@gmail.com

۲- دکتری فلسفه هنر، مدرس دانشگاه

۱- مقدمه

فهم «آنچه که ما بوده‌ایم»، در شکل دادن تدریجی به آنچه که ما می‌خواهیم باشیم، بسیار تعیین‌کننده است. از این رو، شناخت تاریخی عمیق شخصیتی و اجتماعی ما در نظم دادن به مطلوبیت‌ها از اهمیتی ویژه برخوردار است. ریشه‌های یک فرهنگ را می‌توان در مباحث گوناگون فولکلور هر منطقه بازشناخت؛ مخصوصاً داستان‌ها که منبعی غنی برای شناخت و احیاء فرهنگ و آداب و رسوم مرز و بوم‌های گوناگون می‌باشد. با بازآفرینی داستان‌ها و احیای قهرمان‌های آن در قالبی نو و کاربردی، در جهت بهره جستن از انیمیشن متناسب با روحیات کودکان و نوجوانان امروزی، بستری مناسب ایجاد می‌شود که علاوه بر آشنایی نسل معاصر با نسل‌های پیشین خود، سبب پرورش خلاقیت و بی‌نیازی از تکرار قصه‌های کلیشه‌ای در فرهنگ‌های مختلف می‌شود. با توجه به میراث قدرتمند شعر و داستان در ادبیات ایران زمین، این پژوهش سعی دارد با روش توصیفی تحلیلی ظرفیت‌های نمایشی، فانتزی و اغراق آمیز مناسب انیمیشن در داستان‌های فولکلور خراسان شمالی را بررسی کند. داستان‌های فولکلور هر خطه سرشار از آموزه‌ها و نگرش مردمان آن سرزمین نسبت به هستی و پیرامون است که هرکدام دارای خصائص فرهنگی بی‌شمار می‌باشد. استان خراسان شمالی، از جمله سرزمین‌هایی که با فرهنگی پربار، در حوزه ادبیات و فرهنگ شفاهی و عامه بسیار غنی بوده و در این حوزه آثار ارزشمندی دارد. بر اساس مفاهیم گفته شده تمرکز بر داستان‌های محلی هرمنطقه دارای اهمیت بسیار بوده و می‌بایست امکان خلق قهرمان‌های انیمیشن را در بطن این داستان‌ها جستجو کرد و در صورت وجود، استخراج نمود.

۲- چارچوب تحقیق

۲-۱- اهمّیت و ضرورت

در فضایی که بیشتر کشورها سالانه با معرفی قهرمان‌هایی با خصوصیات منحصربه‌فرد و خلاقانه سعی در به‌رخ‌کشیدن قدرت خود در زمینه خلق و پردازش قهرمان‌های انیمیشن دارند، انیمیشن ایران می‌تواند با داشتن گنجینه‌ای از اساطیر و داستان‌های کهن و بومی، قشر وسیعی از نوجوانان را جذب فرهنگ نادیده گرفته شده اما غنی خود کرده و علاوه بر ایجاد روح تازه بر قهرمانان داستان‌های از یاد رفته، برای مخاطبان داخلی در فضای رقابتی خارج از ایران نیز فرهنگ خود را با تک اسطوره‌هایی از این مرز و بوم به نمایش گذارد.

۲-۲- هدف از این پژوهش

ایران به دلیل برخورداری از خرده فرهنگ‌ها و اقوام مختلف، به گنجینه‌ای از داستان‌ها و ادبیات محلی دسترسی دارد و با توجه به ظرفیت‌های داستان در روایت‌های فولکلور، می‌توان آن‌ها را به عنوان محتوایی تازه در خلق شخصیت‌های انیمیشن و همینطور فیلم‌های انیمیشن به‌کار برد؛ بدین‌وسیله می‌توان ضمن جذب مخاطبان ایرانی، مخاطبان برون مرزی را نیز با مفاهیم فرهنگ ایرانی و اساطیر ملی آشنا کرد و در فضای رقابتی این بستر اصالت خود را به نمایش بگذاریم. بی‌تردید این کار می‌تواند کمک شایانی در گفت‌وگوی تمدن‌ها که مبتنی بر شناخت ملت‌ها از خرده فرهنگ ها می‌باشد برساند.

۲-۳- سوالات پژوهش

- آیا داستان‌های محلی و قومی شمال خراسان ظرفیت‌های نمایشی دارند و می‌توان از آن ظرفیت‌ها جهت تولید داستان مناسب انیمیشن استفاده کرد؟
- مولفه‌ها و ویژگی‌های یک شخصیت و قهرمان انیمیشن چیست و آیا می‌توان آن‌ها را در داستان‌های شمال خراسان رصد کرد؟

۲-۴- پیشینه تحقیق

قتباس از آثار ادبی در اولین فیلم سینمایی انیمیشن ایران، به نام «قصه های بازار» به تهیه‌کنندگی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و کارگردانی عبدالله علیمراد شکل گرفت. «طوطی و بقال» قسمت اول سه‌گانه « قصه‌های بازار»، که از معدود آثار انیمیشن عروسکی ایران به‌شمار می‌رود، اقتباسی از یک حکایت مثنوی معنوی است و بخش سوم با نام «کوه جواهر» از داستان عامیانه جواهرفروش طماع گرفته شده است. استفاده از داستان‌های عامیانه در اولین انیمیشن‌های ایران را می‌توان در آثار علی اکبر صادقی، از هنرمندان برجسته در زمینه ساخت انیمیشن، مشاهده کرد. انیمیشن «ملک خورشید» که در میان آثار او خلاقانه‌تر است، با الهام از داستان کهن امیر ارسلان نامدار ساخته شده‌است. از دیگر آثار ابتدایی انیمیشن که از ادبیات داستانی اقتباس شده‌اند، می‌توان به «امیرحمزه دلدار و گور دلگیر» ساخته نورالدین زرین کلک و «ملک جمشید» ساخته نصرت کریمی اشاره کرد. علاوه بر این موارد، بسیاری از متل‌ها و داستان‌های عامیانه مشهور در آثار متعددی مانند «لی لی لی حوضک» ساخته وجیه الله فردمقدم و «شنگول و منگول» ساخته فرخنده ترابی و مرتضی احمدی به نمایش گذاشته‌اند.

در هیچ‌یک از این آثار کارگردان به دنبال قهرمان‌سازی نبوده است و تنها هدف بیان روایی داستان به‌صورتی دلپذیر برای قشر سنی خاص بوده است. از جمله پژوهش‌های این حیطه که می‌توان به آن اشاره کرد: پژوهشی با عنوان اسطوره و انیمیشن: کاربست الگوی اسطوره‌ای در فیلمنامه‌نویسی توسط سماء تقوائی صورت گرفته است که به مبحث فیلمنامه نویسی می‌پردازد.

۳- مبانی نظری

۳-۱- استان خراسان شمالی

خراسان در فارسی پیشین به معنای خاور زمین است و از دو واژه "خور" یعنی "آفتاب" و "آسان" یعنی "طلوع کننده" به وجود آمده‌است به معنی محل برآمدن خورشید است. (سیستانی, ۱۳۷۸, ص. ۱۷) خراسان به لحاظ تنوع فرهنگی سه ناحیه متفاوت را در برمی‌گیرد: شمال خراسان، شرق خراسان و جنوب خراسان؛ که از نظر زبان، گویش، موسیقی و آداب و رسوم با هم تفاوت‌هایی دارند. در این میان فرهنگ و موسیقی شمال خراسان ویژگی‌های خاصی نسبت به نواحی شرق و جنوب خراسان دارد. شمال خراسان دربردارنده‌ی فرهنگ‌های ترکی،کردی و کرمانجی است و موسیقی این منطقه تا حدودی از موسیقی ترکمنی متاثر شده‌است اما در قالب کلی، موسیقی ترکی و کردی است.

بجنورد در اصل "بیژن گرد" نام دارد که اسمی باستانی می‌باشد. اعراب آن را "بزن جرد" خواندند و سرانجام برای تلفظ آسان‌تر دیگرگون شده است و به‌گونه بجنورد درآمده است. شهرستان بجنورد در شمال باختری خراسان است. نژاد بیشتر مردم خراسان از نژاد پیشین ایرانی و از تیره‌های پارسی که در روزگاران کهن در این سرزمین سکونت گزیدند. ترکمنان، ایلهای گو کلان، یموت، نواحی مرزی شمال خاوری مستقر هستند. در شهرستان‌های قوچان، بجنورد، درگز، بیشتر این‌ها چادرنشینان کرد هستند. (همان، ص .۳۷۸)

موسیقی ترک زبانان این منطقه به دلیل ارتباط‌های زبانی و لهجه‌ای در برخی مقام‌ها، داستان‌ها، شعرها و تکنیک‌های اجرایی دوتار با موسیقی ترکمنی قابل مقایسه بوده و در تقابل موسیقی کردی این منطقه مستقل‌تر است با این حال، به گفته محمدرضا درویشی موسیقی ترک زبانان نیز هویتی مستقل برای خود دارد. نوازندگان شمال خراسان امروز در دو گروه اصلی بخشی‌ها و عاشق‌ها قرار می‌گیرند. ادبیات خراسان در معنی خاص، ادبیاتی است که از میانهٔ سدهٔ ۳ ق/ ۹ م تا اواخر سدهٔ ۶ ق/۱۲ م، بیشتر در خراسان بزرگ، سیستان، ماوراءالنهر، و حتی ری و هند پدید آمد.

این عصر از نظر سیاسی، مقارن با حکومت‌های صفاریان، سامانیان، غزنویان و سلجوقیان تا اواخر قرن ۶ است؛ اما حقیقت این است که آثار پدیدآمده در سبک خراسانی که ادبیات خراسان خوانده می‌شود، نه منحصراً در خراسان پدید آمد، و نه در خراسان رشد و تکامل یافت، زیرا برخی از شعرهای نخستین فارسی دری، در سیستان سروده شد و خاستگاه بعضی دیگر شهرهای ماوراءالنهر بود، چنان‌که شعر شاعرانی مانند مسعود سعد که در هند می‌زیست، یا قطران تبریزی که در آذربایجان شعر می‌گفت، و غضایری که از ری به غزنین شعر می‌فرستاد که با خراسان فاصله داشت، اما شعر خراسانی خوانده می‌شد. (شمیسا, ۱۳۸۸, ص. ۲۱-۲۲)

۳-۲- ادبیات عامیانه (ادبیات شفاهی)

ادبیات شفاهی یکی از اجزای مهم فرهنگ عامه هر قوم و ملتی می‌باشد. این اصطلاح در مقابل ادبیات تالیفی معنا و مفهوم پیدا می‌کند. از همین زاویه می‌توان گفت که ادبیات به دو گروه کلی تالیفی و شفاهی تقسیم می‌شود. اهمیت ادبیات شفاهی در فرهنگ عامه، به گونه‌ای است که گاهی از آن به جای اصطلاح فولکلور نیز استفاده می‌شود.

از نظر تاریخی، ادبیات شفاهی و ادبیات عامه (یا آن گونه که در بسیاری از متون ذکر شده است، ادبیات عامیانه) بر ادبیات تالیفی تقدم دارد. زیرا انسان هزاران سال پیش از آن که خط را اختراع کند و وارد مرحله تاریخی حیات خود شود، توانایی سخن گفتن را پیدا کرده بود. (قنواتی م. ج., ۱۳۸۴, ص. ۹۶) ادبیات شفاهی بخش مهمی از ادبیات فولکلور است. ادبیات عامیانه هر ملت نشانگر فرهنگ و اندیشه‌های قومی اوست، داستان‌های عامیانه از زندگی توده مردم سرچشمه می‌گیرد .

فولکلور به آن بخش از دانش و هنر گفته می‌شود که به صورت شفاهی و زبان به زبان، نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. (جعفری, ۱۳۸۴, ص. ۱۰۲) "فولکلور" اولین بار توسط ویلیام جان تایمز [۱] انگلیسی (در سال ۱۸۴۶ میلادی) عنوان شد. در ۱۸۸۵ میلادی این کلمه را پیشنهاد کرد و جامعه ادبی اروپا، پس از بگوومگوی مختصری آن را برای «دانش توده» پذیرفت. (نجوا, ۱۳۸۱, ص. ۲۴۳) در اوایل به‌کار رفتن این کلمه «فولک» و «لر» جدا از هم نوشته می‌شد، ولی پس از مدتی به صورت کلمه واحد درآمد. واژه فارسی این کلمه می‌تواند «مجموعه اطلاعات مردم»، «دانش توده»، «فرهنگ توده» و «فرهنگ مردم»،«فرهنگ عوام» «معلومات عوام» و مانند آن باشد و ما نام «فرهنگ مردم» را برگزیده‌ایم. لطیف‌تر می‌نماید و مراد از «مردم» در اینجا همان توده یا اکثریت مردم است. (نجوا, ۱۳۸۱, ص. ۲۴۳)

۳-۳- شخصیت در داستان

شخصیت به فرد ساخته شده یا مخلوقی که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان و نمایش ظاهر می‌شود "شخصیت" می‌گویند. خلق چنین شخصیت‌هایی را که نویسنده با خصوصیات اخلاقی و روحی معینی در دنیای داستان و نمایش نامه می‌آفریند "شخصیت پردازی" می‌خوانند.

نویسنده برای ارائه شخصیت‌های واقعی و قابل قبول، سه عامل مهم را در نظر دارد:

- شخصیت‌ها باید در رفتار و خلق و خویشان ثابت و استوار باشند، مگر این که برای تغییر رفتارها، دلیلی وجود داشته باشد.
- شخصیت‌ها باید آن چه انجام می‌دهند، انگیزه معقولی داشته باشند.
- شخصیت باید پذیرفتنی و واقعی جلوه کند، آن‌ها باید نه نمونه مطلق پرهیزکاری و خوبی باشند و نه دیو بد سرشت و شریر، بلکه ترکیبی از خوبی و بدی باشند.

در داستان کوتاه اغلب مجالی برای شخصیت‌پردازی نیست و شخصیت‌پردازی بیشتر در زمان اهمیت دارد. در داستان به دو طریق مستقیم و غیرمستقیم شخصیت‌های داستان معرفی می‌شوند. مستقیم به وسیله خود نویسنده و غیرمستقیم از طریق گفتگو و اتفاقات در داستان شخصیت داستان معرفی می‌شود. (فرهنگی, تابستان ۱۳۸۲, ص. ۶۵)

۳-۳-۱- انواع شخصیت

بپردازیم به این موضوع که چه نوع شخصیت‌هایی باید در داستان و فیلم‌نامه ما بباشند تا بتوان داستانی را اصولی‌تر به تصویر کشید؟

به شخصیت اصلی شخصیت مرکزی نیز گفته می‌شود و در مقابل آن (شخصیت مخالف) که ضد شخصیت اصلی است قرار دارد. در برابر شخصیت اصلی شخصیت‌های فرعی دیگری نیز قرار دارند که گاه شخصیت مخالف را برجسته‌تر نشان دهند که به "شخصیت مقابل" معروف می‌باشند. "شخصیت همراز" نیز شخصیتی فرعی است که شخصیت اصلی داستان به او اعتماد دارد و اسرار مگو را با او در میان می‌گذارد.

شخصیت‌ها بنا بر تقسیم‌بندی ام. فوستر به "شخصیت ساده" و "شخصیت جامع" تقسیم‌بندی می‌شوند. شخصیت ساده یک بعدی است و خصلت و ویژگی‌های فردی را نشان می‌دهد و شخصیت جامع، چند بعدی است و خصلت خوب و بد و عام و خاص را توام دارد. از دیگر شخصیت‌ها، شخصیت‌های قالبی می‌باشد؛ شخصیتی که نسخه بدل یا کلیشه‌ای شخصیت های دیگر است و "شخصیت‌های قرار دادی" فرد شناخته شده‌ای است که خصوصیتی سنتی و جا افتاده دارد. (غول‌ها، جن‌ها، جادوگرها) "شخصیت نوعی" نشان دهنده خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند. از دیگر انواع شخصیت ها می‌توان به شخصیت‌های تمثیلی، شخصیت‌های نمادین و شخصیت‌های همه جانبه اشاره کرد. (فرهنگی, تابستان ۱۳۸۲, ص. ۶۸)

در عناصر داستان شخصیت‌ها را بر این چهار نوع می‌توان دید:

شخصیت ایستا: این‌گونه افراد به هیچ وجه حاضر به تأثیرپذیری از محیط اطراف نیستند و سعی در حفظ رفتارهای خود دارند (پارسی نژاد, ۱۳۷۸, ص. ۱۰۴) اصولاً قصه‌ها، چه کوتاه و چه بلند اغلب شخصیت‌های ایستایی دارند.

شخصیت پویا: شخصیتی است که در پایان داستان تغییر کند و دچار تحول روحی شود.

«عقاید و جهان بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود » (صادقی, ۱۳۸۰, ص. ۹۴)

شخصیت نوعی یا تیپ: نشان دهنده خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند.

شخصیت قراردادی: افراد شناخته شده‌ای هستند که مرتباً در نمایشنامه‌ها و داستان‌ها ظاهر می‌شوند و خصوصیتی سنتی و جا افتاده دارند. شخصیت‌های قراردادی به شخصیت‌های قالبی خیلی نزدیک هستند. « در قصه های قدیمی وزیران دست راست، وزیران دست چپ، غول‌ها، دیوها، جن‌ها، پری‌ها، جادوگرها و آدم‌های خسیس شخصیت‌هایی قراردادی بودند که در توصیف خصوصیت‌های آن‌ها مبالغه می‌شد. (صادقی, ۱۳۸۰, ص. ۱۰۰)

شخصیت‌های افسانه‌ها معمولاً قراردادی و کلیشه‌ای هستند و خصوصیاتی ثابت و ایستا دارند. « قصه به دنیای ذهنی و درونی و به تفکرات و ایده‌آل‌های آن‌ها کاری ندارد. فضا و محیطی که در آن حوادثی برای آدم‌های قصه رخ می‌دهد توصیف نمی‌شود. این شخصیت‌های قالبی از خود هیچ تشخصی ندارند، ظاهرشان آشنا و گفته‌هایشان قابل پیش‌بینی است ». (خدیش, ۱۳۸۷, ص. ۲۲) بعضی از عناصر مانند صفات و ویژگی‌ها شخصیت‌های افسانه متغیر است و آنان را از هم متمایز میسازد.

این ویژگی‌ها سن، جنس، مقام، منصب اجتماعی، شکل، قیافه و سایر خصوصیات فیزیکی را در برمی‌گیرد. در افسانه‌ها نمی‌توان شخصیت‌ها را از نحوه مکالمه و سخن گفتنشان تشخیص داد. زنان مانند مردان صحبت می‌کنند و کودکان مانند بزرگسالان؛ تنها اختلاف آن‌ها طرز سلوک و رفتار بی‌باکانه و حاضرجوابی آن‌ها است. افسانه را می توان روایتی ساخته ذهن بشر دانست که خواسته‌ها و نیازهایش را در قالب شخصیت‌هایی فوق‌العاده مطرح می‌سازد تا بلکه بتواند توسط قهرمان افسانه به رویاها و آرزوهایش جامه عمل بپوشاند.

از دیگر نظر شخصیت‌های غیر واقعی به طور کلی به چهار نوع دیده می‌شوند که عبارتند از:

تمثیلی: شخصیت‌های تمثیلی تک بعدی هستند و ویژگی خاصی مانند عشق، خردمندی، بخشش یا عدالت را مجسم می‌کنند. این شخصیت‌ها در داستان‌های غیر واقعی، اسطوره‌ای خیالی یا فانتزی دیده می‌شوند. (سیگر, ۱۳۷۴, ص. ۲۱۵)

غیربشری: شخصیت‌های غیربشری موجوداتی شبیه به انسان هستند. (سیگر, ۱۳۷۴, ص. ۲۱۸) در شخصیت‌های غیر بشری بر جنبه انسانی حیوان تأکید می‌شود. نشانه‌های عدم واقعیت در داستان، به بارزترین شکل آن از طریق شخصیت بخشی پدیدار می‌گردد. وقتی در داستان حیوانات و اشیا با شخصیتی انسانی ظاهر می‌شوند و اعمال و افعال انسان ها از آنها سر میزند احساس عدم واقعیت و تصور این‌که این حیوانات و اشیا هریک نماینده شخص یا صنف خاصی از انسان‌ها، با خلق‌وخوها و مراتب اجتماعی گوناگون می‌باشند امری طبیعی است. (پورنامداریان, ۱۳۶۴, ص. ۳۲)

خیالی یا فانتزی: شخصیت‌های خیالی یا فانتزی موجوداتی عجیب و غریب مانند دیوها، غول‌ها، اشباح و کوتوله‌ها هستند. (جهازی, ۱۳۸۸, ص. ۲۵)

اسطوره‌ای:«برخی قصه‌های جن و پری و قصه‌های کهن از درون اسطور ها بیرون آمده‌اند و بعضی نیز در داخل اسطوره‌ها جا داده شده‌اند. (بتلهام, ۱۳۸۳, ص. ۵۰)

شخصیت اسطوره دارای برتری نسبت به افراد دیگر و به پیرامون خود می‌باشد. این برتری که ناشی از تبار خدایی این شخصیت اسطوره‌ای است. ویژگی‌هایی در وی او را در مقامی بسیار بالاتر از انسان عادی قرار می‌دهد. هرچند این نوع شخصیت از هیبتی شبیه به انسان عادی برخوردار است اما از آن حیث که از تبار خدایان است با قدرتی فوق انسانی به بیان کلیات عام انسانی می‌پردازد. بتلهایم بین قصه و اسطوره فرق می‌نهد و اولی را تخیل و مربوط به عالم انسانی، و دومی را مربوط به عالم خدایان می‌داند. اگر در یک افسانه قهرمان در طول سفرهایش با مشکلات دست‌وپنجه نرم کند و متحول شود و باعث هم‌ذات‌پنداری و واکنش درونی ما شود، در این صورت یک اسطوره درست خلق شده است. (جهازی, ۱۳۸۸)

انواع شخصیت در ادبیات نمایشی عبارت است از اسطوره‌ای، افسانه‌ای، رئالیستی و مدرن.

۳-۳-۲- شخصیت در داستان‌ها و افسانه‌های فولکلور

منظور از آثار داستانی، کلیه آثاری که متضمن نقل حادثهای خیالی هستند می‌باشد. موریس شرو در مقاله "نوول به عنوان یک نوع ادبی" آثار داستانی را "یک قالب نقلی تخیلی که دارای حجم مشخص است" می‌داند. آبرامز نیز تعریفی در آن حدود ارائه می دهد: "حجم زیادی از نوشته ها که بطور مشترک فقط آثار منثوری هستند که در قالب تخیل و حجم مشخص هستند". گوردن می‌گوید: "تنها ویژگی آثار داستانی این است که قطعاتی در قالب تخیلی و به نثر هستند، اما درباره حجم بین انواع داستان تفاوت بسیار است". ادوارد مورگان فوستر در کتاب جنبه‌های رمان با چشم‌اندازی متفاوت اعتقاد دارد: "داستان نقل حوادث به ترتیب توالی زمان است".

می‌توان برای آثار داستانی ویژگی‌های کلی را استخراج کرد؛ یعنی چیزهایی که داستان را تبدیل به داستان می‌کند عبارتند از:

- حادثه‌ای را نقل می‌کند.
- در آن تخیل به کار رفته‌است.
- حجم آن مشخص است.
- به نثر است.

در میان عناصر داستان دو عنصر نقش کلیدی و اساسی دارند. آن دو عنصر یکی شخصیت و دیگری عمل هستند. در داستان هرشخصیتی نیاز به زمان و مکان دارد .ویرجینیا وولف می‌گوید: "من معتقدم که سر و کار همه زمان‌ها فقط با شخصیت است. هنری جیمز در مقاله‌ای تحت عنوان "هنر داستان" می‌پرسد: "مگر شخصیت چیزی است جز آنچه حادثه قصه تعیین میکند و مگر حادثه چیزی جز تشریح و تصویر اشخاص داستان می‌تواند باشد؟".

زمان و مکان دو بعد هرحادثه هستند که برای بیان حادثه طبیعتا لازم هستند. داستانی را بدون زمان و مکان نمی‌توان یافت. در تعریف شخصیت گفته‌اند: "شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخصی بخشیده‌است". آبرامز می‌گوید: "شخصیت‌ها افرادی هستند که در یک نمایشنامه یا اثر روایی دارای ویژگی‌های اخلاقی و آگاهانه هستند".

یک شخصیت ممکن است از آغاز تا پایان اثر از نظر دورنما و حالت تغییر نکند، مانند شخصیت "پاس پرو" در "طوفان" یا "میکاوبر" در "دیوید کاپرفیلد" یا ممکن است شخصیت دستخوش تغییر بنیادی شود، یا از طریق تکامل تدریجی یا به‌خاطر یک بحران شدید مثل "لیرشاه" یا "بیپ" در "آرزوهای بزرگ" شخصیت چه تغییر کند و چه نکند، ما به استحکام شخصیت نیاز داریم. (عبداللهیان, ۱۳۸۰, ص. ۶۰)

ابراهیم یونسی در کتاب هنر داستان‌نویسی می‌گوید: "کاراکتر عبارت است از مجموعه غرایز و تمایلات و عادات فردی، یعنی مجموعه کیفیات مادی و معنوی و اخلاقی که حاصل عمر مشترک طبیعت انسانی و اختصاصات مورثی و طبیعی اکتسابی است و در اعمال و رفتار و گفتار و افکار فرد جلوه می‌کند و وی را از دیگر افراد متمایز می‌سازد". ریشه واژه کاراکتر را از کلمه یونانی

"Karssein" به معنی حکاکی‌کردن و خراش عمیق دادن گرفته‌اند. ارسطو در فن شعر خود به تحلیل و بررسی تحلیل شخصیت در تراژدی پرداخت و ویژگی‌هایی برای آن ذکر کرد. بررسی ارسطو نخستین بررسی در تحلیل شخصیت داستانی است.

موام معتقد است که صدها سال قبل، نویسندگان شخصیت‌های داستانی و نمایش بسیاری ساخته‌اند و آفریدن شخصیت جدید کار بسیار دشوار و حتی محالی است. اما برخلاف گفته موام، کاملا راه برای خلق شخصیت جدید بسته نشده است؛ برداشت جدید و تغییر نگرش می‌تواند شخصیت‌های جدیدی را ارائه دهد. همانطور که شخصیت‌های جدید فراوانی در قرن بیستم ساخته شدند مانند استفان دادلوس یا یگانه کامو یا گرگوارساسای کافکا. (عبداللهیان, بهمن ۱۳۷۷ , ص. ۶۵)

۳-۳-۳- شخصیت پردازی در داستان‌ها و افسانه‌های فولکلور

حال زمان پردازش به افسانه‌های عامیانه و شخصیت‌پردازی در داستان و افسانه‌های فولکلور است. در افسانه‌های عامیانه زاویه دید معمولاً سوم شخص مفرد است. اشیا، شخصیت‌ها و فضا توصیف نمی‌شود بلکه اعمال قهرمان و سایر شخصیت‌های افسانه روایت می‌شود. درونمایه اصلی افسانه‌ها جدال ابدی نیکی و بدی است که قدمت آن به اسطوره آفرینش برمی‌گردد.

خصلت‌های شخصیت‌های افسانه‌ها عبارتند از:

- مبالغه و اغراق
- پایان خوش
- شخصیت‌های تغییرناپذیر و ثابت
- فانتزی، خیال بافی
- وجود اشیا و شخصیت‌های جادویی
- غلبه عنصر سرگرمی بر سایر عنار
- اعتقاد به عنصر تقدیر و سرنوشت
- ساختار ساده، ساختار نقلی و روایتی
- حضور قشرهای مختلف و مطلق گرایی
- شکل ساده و ابتدایی
- همچنین تأکید بر حوادث خارق‌العاده، عدم تحول و تکوین
- شخصیت‌ها گردش ماجرا بر محور حوادث خلق‌الساعه از ویژگی دیگر افسانه‌ها می‌باشد.

با خلق شخصیت، راوی سعی در تصور ویژگی‌های برجسته انسانی و فرا انسانی دارد و در پرداختن به این امرگاه با تأکید بر عمل انجام گرفته از طرف شخصیت و گاه با قراردادن آن در یک ماجرای خاص و بسط آن ماجرا، باعث پیش‌برد افسانه می‌شود؛ اما روند روایت افسانه به هر صورت که انجام گیرد، شخصیت میبایست دارای خصوصیات قابل قبول انسانی و تا اندازه‌ای دارای انگیزه منطقی در رفتار باشد. بررسی شخصیت از نظر خصوصیات فیزیکی، روانی و اجتماعی (طبقه، شغل) این امکان را فراهم می‌آورد تا به شناخت بهتر شخصیت نائل شویم و دلیل به‌کارگیری آن شخصیت در افسانه را درک نمائیم. (جهازی, ۱۳۸۸, ص. ۲۱)

شخصیت‌پردازی به چند طریق انجام می‌گیرد که هرکدام از این ابعاد، یک بعد از شخصیت را نشان می‌دهند. روش‌های شخصیت‌پردازی را به‌طورکلی به دو روش کلی تقسیم‌بندی می‌توان کرد: روش مستقیم و روش غیرمستقیم.

الف- شخصیت‌پردازی مستقیم: در این شیوه، نویسنده بطور مستقیم، ما را با درون افراد از طریق گفتار و رفتار و قیافه‌شان آشنا می‌کند. اگر انگیزه شخصیت روشن و مشخص نباشد، اعمال او غیر قابل توضیح یا باورنکردنی است. انگیزه شخصیت اساساً از دو منبع ناشی می‌شود:

۱- از طبیعت درون شخصیت که قبل از شروع رمان شکل گرفته‌است.

۲- از سلسله‌ای از حوادث بیرونی که بعد از شروع رمان، نیازها و انتظارهای خاص برای شخصیت ایجاد می‌کند.

رفتار و گفتار به خاطر روان و شناخت آن است که اهمیت دارد و شناخت روان از هر نظر ضروری‌تر از شناخت خود کردار است.

ب- شخصیت‌پردازی غیرمستقیم: شخصیت را در حین عمل به ما نشان می‌دهد و ما بر اساس آنچه او انجام می‌دهد یا می‌گوید یا می‌اندیشد، می‌توانیم استنباط کنیم که وی شبیه به چه کسی می‌باشد. آبرافر همین دو روش را به شیوه‌ای دیگر توصیفی و نمایشنامه‌ای می‌نامد و در روش نمایشنامه‌ای نویسنده فقط شخصیتش را وادار به صحبت و عمل می‌کند و خواننده‌اش را رها می‌کند تا استنباط کند، که چه وضعیت و خلق و خویی پشت آنچه شخصیت انجام می‌دهد پنهان است. در روش توصیفی نویسنده خودش امرانه مداخله می‌کند تا وضعیت ویژگی اخلاقی شخصیت‌هایش را توصیف کند.

برای شخصیت‌پردازی در شیوه غیرمستقیم از این عوامل می‌توان سود جست: ۱-کنش ۲- گفتار ۳- نام ۴- محیط ۵- وضعیت ظاهری[1] (عبداللهیان, ۱۳۸۰, ص. ۷۰)

قهرمان‌سازی(شخصیت‌پردازی) خلق عینی اشخاص تخیلی در ادبیات داستانی را شخصیت‌پردازی می‌گویند. اما شخصیت‌پردازی به شیوه متداول عبارت است از معرفی شخصیت با روایت‌های مستقیم، شناسایی از طریق گفتگو و

شخصیت‌پردازی در قالب اعمال شخصیت. بر این اساس، شخصیت، فردی است که خواننده به عنوان مثال درکتاب، در خلال مطالعه داستان با ویژگی‌های جسمانی، روانی، عادات و اخلاق ویژه او و جایگاه اجتماعی وی آشنا می‌شود. (حنیف, فروردین ۱۳۸۳, ص. ۵۱) تقسیم‌بندی چهارگانه انواع شخصیت در ادبیات دراماتیک:

- شخصیت اسطوره‌ای
- شخصیت افسانه‌ای
- شخصیت رئالیستی
- شخصیت مدرن

۴- مطالعه موردی

۴-۱- داستان حاتم طائی

مردی بود به اسم حاتم که مسلمان می‌شود. یک روز حاتم نزد پیامبر رفت و از او پرسید: «یا حضرت، من چه کنم که خداوند از گناهانم درگذرد، من دارایی و ثروت زیادی دارم.» پیامبر به او پاسخ داد: «برو کویری پیدا کن که آبادانی اطرافش نباشد اما آب داشته باشد. خانه‌ای بنا کن با چهل در. از هر در مسافر یا فقیری آمد، او را نا امید نکن. همان‌جا باش، این خدمت را بکن تا خداوند از گناهانت درگذرد.» روزی درویشی گذرش به آن‌جا افتاد و از تمام درها گذر کرد. حاتم پرسید: «درویش چه می‌کنی؟ تمام درها را دور زدی و از تمام درها آب و غذا گرفتی!» درویش گفت:«تو خیال می‌کنی چه کرده‌ای؟ می‌گویی این‌جا را درست کرده‌ام برای مسافران و درماندگان!؟ برو ببین شهری هست که آن‌جا یک زنی به نام طائی در آن چه‌ها که نمی‌کند! تمام ظروفش از طلاست. مردم هرچه می‌خواهند می‌خورند و می‌ریزند و می‌پاشند. هنگام رفتن نیز می‌توانند ظروف طلا را هم با خودشان ببرند. تازه! هرچند روز هم می‌خواهند آن‌جا می‌مانند.» این آغاز ماجرای حاتم است و به صورت سلسه‌وار تا هفت معما در سر راه او قرار می‌گیرد و او برای پیدا کردن جواب هرمعما باید جواب معمای بعدی را پیدا کن در آخر سفر او تمام معماها را با سختی فراوان حل می‌کند و در پایان قصه، با طائی زن نیکوکاری که در ابتدای قصه به بذر و بخشش اموالش مشغول بوده است ازدواج می‌کند و تمام عمرش را بخشندگی می‌گذراند. برای همین گویند حاتم طائی.

۴-۲- تحلیل داستان حاتم طائی

حاتم طائی جزو دسته داستان‌هایی مانند هزار و یک شب در نقاط زیادی از شهر ها و کشورها دست به دست گشته است، اما در هرمحل و هرزمانی تغییرات مختص آن سرزمین و آن زمان را به خود گرفته‌است. داستان با توجه به نگاه جوزف کمبل دارای شخصیتی است که در طی داستان به رسالتی فراخوانده می‌شود. ما در اینجا با یک پدیده قدیمی داستان‌گویی مواجه می‌شویم که ما را به یاد شهرزاد و هزار یک شب می‌اندازد و آن داستانی در دل داستان دیگر است. شخصیت ما در این داستان به پختگی می‌رسد و با برانگیختن حس کنجکاوی مخاطب را به دنبال خودش می‌کشاند.

۴-۳- پِی رنگ داستان

جدول ۱- پیرنگ داستان حاتم طائی (نگارندگان، ۱۳۹۹)

آغاز	طرح مسئله حاتم برای رسیدن به انسانی والاتر
میان	راهی شدن حاتم در سفری طولانی برای ارتقا نفس
پایان	ازدواج حاتم

۴-۴- واکاوی داستان

جدول ۲- تحلیل داستان و شخصیت قهرمان

نوع تحلیل و بررسی ساختاری داستان	آنچه که در داستان رخ داده است	نقاط عطف قهرمان داستان برای رسیدن به قهرمان انیمیشنی
از نظر ادبیات	ادبیات داستانی–روایی است. و در دسته‌بندی پرامپ جز دسته ادبیات دینی–سرگرم کننده قرار می‌گیرد.	این نوع داستان‌پردازی دارای کشش منحصربه‌فرد خود می‌باشند به دلیل رمزنگاری‌هایی که در دل آن نهفته است.
گونه‌شناسی از نظر ادبیات عامیانه	این داستان در رده داستان سرایی‌هایی است که ریشه تاریخی و قومی دارد، اما بر اثر گذشت زمان، تاریخ دقیقی نمی‌توان برای آن تعیین نمود.	مخاطبان با قهرمان در سبک داستان‌ها با پردازش صحیح قهرمان به همزادپنداری بیشتری می‌رسد.
کاربرد عناصر فولکلوریک	دارای عناصر خاص تاریخی و قومیتی نظیر نذر دادن و ... می‌باشد.	منحصربه‌فرد کردن داستان و ایجاد کشش بصری
ساختار داستان از لحاظ زمان و مکان	۱. داستان‌گویی به‌صورت پیچیده است و توالی زمانی در مواردی شکسته شده‌است. ۲. مکان در این داستان بر اساس روند داستان به‌صورت مشخص تعریف شده‌است و سعی در ایجاد فضاهای خاص شده است.	زمان در این داستان دارای برش‌های خاص است و ما از داستانی در زمان خاص همراه قهرمان وارد داستان دیگر می‌شویم.
کاراکترها در داستان قطب‌های مثبت و منفی	۱. حاتم (قهرمان) ۲. پیامبر (راهنما) ۳. درویش (آغازگر سفر) ۴. زن طائی ۵. ارباب ماهی‌ها ۶. ملای بالای درخت ۷. حاکم صاحب سگ	وجود کاراکترها متناقض و متنوع و تقابل با آن‌ها برای شناسایی و جلوه بخشی ویژگی‌های روحی و منحصربه‌فرد قهرمان امتیاز دیگری است.
بررسی میزان هم‌پوشانی قهرمان داستان با سفر قهرمان جوزف کمبل	۱. دعوت به آغاز سفر (از طریق درویش) ۲. رد دعوت – ندارد ۳. امداد غیبی – ندارد ۴. عبور از نخستین آستان(نگهبان آستانه) ایجاد خانه‌ای برای نذر ۵. شکم نهنگ–پا نهادن در سفری طولانی برای کشف حق ۶. آیین تشریف – آشنایی با طائی ۷. بازگشت– برای رساندن جواب رازها	هم‌پوشانی زیاد قهرمان داستان با قهرمان جوزف کمبل نشان‌گر داشتن پتانسیل هرچه بیشتر این قهرمان برای تبدیل به یک قهرمان انیمیشنی است.
تحلیل پردازش شخصیتی قهرمان	شخصیت عمل‌گرا که در طول زمان سفر خود به پختگی می‌رسد.	با توجه به مباحث گذشته در مورد شخصیت پردازی می‌بایست در این زمینه پردازش بیشتری شود.
شخصیت‌پردازی از نظر ادوارد مورگان فوستر	شخصیت حاتم که در اینجا قهرمان داستان معرفی شده است، جامع بوده و چندی بعد و در طول سفر به پختگی می‌رسد.	
شخصیت‌شناسی	پویا. عقاید جهان‌بینی او با خصلت و خصوصیات شخصیتی او دگرگون می‌شود.	این گونه قهرمانان دارای کشش بیشتری برای مخاطب خود می‌باشند.
شخصیت‌های غیرواقعی	دارد. شخصیت‌های شبه بشری (شامل غول‌ها و پریان)	
عناصر و اصول انیمیشنی در این داستان	۱. انسان‌شناسی[1] دارد – دادن خصوصیات انسانی به حیوانات ۲. تحقق بخشی[2] – جان‌گرایی[3] – دارد ۳. تبدیل[4] – دارد – تبدیل پری به پرنده و ...	وجود این عناصر بستر مناسبی را برای خلق یک قهرمان انیمیشنی فراهم می‌آورد.
خوانش اسطوره‌ای در این داستان	سفر برای آرمان برتر– ندارد سفر تحول شخصی – دارد	بودن این گونه خطهای اسطوره‌ای موجب خلق قهرمانی تاثیرگذارتر می‌شود.

نتیجه‌گیری

استفاده از ظرفیت‌های نهفته در داستان‌های فولکلور هرمنطقه برای خلق شخصیت‌های نمایشی ملی و بومی امری مهم و ضروری است. آشنایی مخاطب کودک و نوجوان با فرهنگ و آداب و رسوم کشور خود و ویژگی‌های قهرمانان و شخصیت‌های

1 - Anthropomorphism
2 - Materialization
3 - Animisme
4 - Transformation

بومی برآمده از این فرهنگ نقش به سزایی در رشد و پرورش شخصیت این مخاطبین دارد. بر اساس آنچه که در بخش مبانی نظری این تحقیق به آن اشاره شد، می‌توان این چنین نتیجه‌گیری کرد که داستان حاتم طائی از مجموعه داستان‌های فولکلور خراسان شمالی این قابلیت را دارد که از آن در خلق شخصیت قهرمانی انیمیشن استفاده شود. این شخصیت دارای خصوصیات جهان شمول است و لزوما مخاطبین یک منطقه خاص با آن ارتباط برقرار نمی‌کنند و این ارتباط می‌تواند ملی و حتی جهانی باشد. همچنین بر اساس تحلیل ساختار قصه مشخص شد که قهرمان مراحل آزمون و خطا را گذرانده و دارای پیچیدگی‌های غیرمنطقی و غیرمعقول نبوده است. این قهرمان باورپذیر بوده و هدف خود را در مسیر داستان پیدا کرده و برای آن تلاش و ممارست می‌کند. مساله دیگری که در این داستان وجود دارد، ایجاد موقعیت‌های دراماتیک و شگرف برای قهرمان است که از جمله مهم‌ترین مراحل پردازش در هنرهای نمایشی است؛ یعنی پیش‌بینی با عدم قطعیت.

منابع

۱. پاکپاز, ر. (۱۳۸۶). *فرهنگ معاصر دایرهٔ المعارف هنر*. تهران: چاپ فرهنگ معاصر
۲. بتلهام, ب. (۱۳۸۳). (کاربردهای افسان و افسون . *پژوهشکده مردمشناسی و نشر افکار*.
۳. پارسی نژاد, ک. (۱۳۷۸). *ساختار و عناصر داستان*. انتشارات حوزه هنری .
۴. پورشبانان, ع. (زمستان ۱۳۹۴). درآمدی بر تعامل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا. *کهن نامه ادب فارسی*, ۲۱-۴۰.
۵. پورنامداریان, ت. (۱۳۶۴). رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی . انتشارات علمی و فرهنگی .
۶. جعفری, م. (۱۳۸۴). *فرهنگ عامیانه* . تهران: کتاب ماه کودک و نوجوان.
۷. جهازی, ن. (۱۳۸۸). شخصیت ها پردازی در افسانه ی ایرانی. *علوم اجتماعی ، فرهنگ مردم ایران* , ۱۹ تا ۴.
۸. حنیف, م. (فروردین ۱۳۸۳). فردوسی و هنرمندی در خلق قهرمان ها و ضد قهرمان های ماندگار. *فردوسی*, ۵۱-۵۲.
۹. خدیش, پ. (۱۳۸۷). ریخت شناسی افسانه ای جادویی . *انتشارات علمی*.
۱۰. سیستانی, ا. ا. (۱۳۷۸).
۱۱. سیگر, ل. (۱۳۷۴). خلق شخصیت های ماندگار ، ترجمه عباس اکبری.
۱۲. شمیسا, س. (۱۳۸۸). *سبک شناسی در نثر*. تهران.
۱۳. صادقی, ج. م. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: نشر سخن .
۱۴. عبداللهیان, ح. (۱۳۸۰). شیوه شخصیت پردازی . *ادبیات داستانی* , ۶۲-۷۰.
۱۵. عبداللهیان, ح (بهمن ۱۳۷۷ , بهمن). شخصیت پردازی در انیمیشن. *کیهان فرهنگی شماره ۱۴۹*, ۶۵-۶۹
۱۶. فرهنگی, س. (تابستان ۱۳۸۲). شخصیت و شخصیت پردازی درداستان. *رشد آموزش زبان و ادب فارسی شماره ۶۶*, ۶۸
۱۷. قنواتی, م. ج. (۱۳۸۴, خرداد). ادبیات شفاهی مادری که حرمتش را پاس نمی داریم. *کتاب ماه کودک و نوجوان*, ۹۶-۹۹.
۱۸. نجوا, س. ا. (۱۳۸۱). *جان عاریت*. (م. ص. پیشه, تدوین) تهران: فرزان.

Capacity Measurement of North Khorasan Folklore Stories in Creating Animated Characters Case Study: The Story of Hatem Taei

Abstract

Understanding "what we have been" is crucial in gradually shaping what we want to be. Hence, our deep historical knowledge of personality and society is of particular importance in regulating desirability. The original roots of a culture can be recognized in the various folklore topics of each region. Especially stories, which are a rich source for recognizing and reviving the culture and customs of different nations. By recreating the stories and reviving its heroes in a new and practical format by which we may gain benefit in accordance with the spirits of nowadays' children and adolescents, a suitable context is created, which not only acquaints the contemporary generation with its predecessors, but also fosters creativity toward a level that's no need to repeat stereotypical stories from different cultures. Due to the worth-full heritage of fiction and poetry in Iranian literature, this study tries to examine the appropriate theatrical fantasy and exaggerated capacities of animation in the folk tales of North Khorasan with a descriptive-analytical method. Folklore stories of each region are filled with points to make and attitudes of the people about the universe and their surroundings, that each single one has innumerable cultural characteristics. North Khorasan province is one of the lands that has a rich culture and highly filled in the field of literature and oral and popular culture and has valuable works in this field. Therefore, it is important to focus on the local stories of each region and also to search for the possibility of creating animation heroes from these stories and if anything is found to extract them.

Keywords: Literature. Story. Animation . Folklore. Champion . Bojnourd

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد یک

واکاوی فقهی و حقوقی حدّ زنا (با نگاهی به مستندات قرآنی- روایی)

محمّدمهدی کریمی نیا[۱]*، مجتبی کربلائی پور[۲]، مجتبی انصاری مقدم[۳]، مرتضی فاضلی[۴]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۰۸
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۳
کد مقاله: ۵۳۴۳۴

چکـیده

جرم زنا در فقه اسلامی شیعی از جرایم مشمول حد می باشد. پس از انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ ایران، حقوق ایران علی الخصوص حقوق جزایی بر مبنای فقه شیعه پایه ریزی شده است. در سال های پس از انقلاب قوانین جزایی مربوط به حدود اسلامی و علی الخصوص جرم زنا مورد بازنگری قرار گرفت. زنا به نزدیکی بین زن و مرد در شرایط تاهلی برای یک یا طرفین رابطه اطلاق می شود. در این مقاله به دنبال بررسی فقهی و حقوقی حد زنا و اقسام حد زنا و طرق اثبات آن و مجازات هایی که حقوق و قانون برای آن در نظر گرفته است، می باشیم. و به دنبال پاسخ به این پرسش می باشیم که احکام و آثار حد زنا از دیدگاه فقه امامیه و حقوق ایران چیست؟ در این مقاله به استفاده از روش مطالعه کتابخانه ای و استفاده از منابع مختلف فقهی و حقوقی و قوانین مدون ایران پرداخته شده است. هدف از این تحقیق رسیدن به فهم دقیق و درست از حدود زنا و با به کارگیری آن برای رسیدن به جامعه ای پاک می باشد.

واژگـان کلـیدی: زنا، مجازات، جرایم حدی، حدود.

۱. استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم، (نویسنده مسؤول)، *kariminiya2003@yahoo.com*
۲. طلبه حوزه علمیه قم و فارغ التحصیل سطح دو مجتع فقه، حقوق و قضای اسلامی
۳. دکتری علوم قرآن و حدیث دانشگاه میبد، پژوهشگر مطالعات اسلامی و مدرس دانشگاه،
۴. دکتری علوم قرآن و حدیث دانشگاه میبد، پژوهشگر و مدرس دانشگاه

۱- مقدمه

در اسلام جرایم جنسی به ویژه زنا همواره مورد نکوهش قرار گرفته است، در این خصوص فقها به آیات و روایات مختلف استناد کرده ومجازات های آن را در قالب حدود و تعزیرات به طور مفصل بیان کرده اند. قانون گذار ایران در قوانین کیفری نیز در تدوین مقررات این جرایم، چه از لحاظ شرایط وقوع جرم و چه از لحاظ مجازات های در نظر گرفته شده برای آنها، سعی داشته از تفکرات پویای علمای فقه که ضرورت های روز جامعه را لحاظ نموده اند پیروی نماید. زنا یکی از گناهان کبیره ای است که قانون مجازات نیز مجازات های سنگینی برای آن در نظر گرفته است. این مجازات ها تنها در صورتی قابل اعمال هستند که اسناد محکمی برای اثبات وقوع این فعل حرام وجود داشته باشد.(زارعی و کامیاب، ۱۳۹۸، ص۲). زنا به نزدیکی بین زن و مرد در شرایط تاهلی برای یک یا طرفین رابطه اطلاق می شود. یعنی آلت مرد در آلت زن داخل گردد و دخول هم به مقدار ختنه گاه صورت بگیرد. اگر نزدیکی و دخول صورت نگیرد، به آن زنا نمی گویند؛ بنابراین هر چند لمس یا دیدن بدن دختر نامحرم، حرام است اما حکم زنا را ندارد و حد زنا جاری نمی شود. این جرم زمانی توسط مرد و زن ارتکاب می یابد که بالغ و عاقل و مختار باشند و نسبت به حکم و موضوع آن نیز آگاه باشند. بنابراین چنان چه یک طرف از زن و مرد از تحقق آن آگاهی نداشته باشد و یا علم به حرمت مباشرت جنسی حرام نداشته باشد، محکوم به مجازات حد نمی شود و تنها طرفی که از حکم و موضوع آگاه باشد محکوم به حد می شود. همیشه در طول تاریخ جرم زنا قابل بحث بوده است و درباره جرایم مربوط به آن بحث های متعددی صورت گرفته است.(علی ابن زهره، ۱۴۱۰ق، ص۸۲). اما حفظ اخلاق و عفت عمومی از ملزومات یک جامعه سالم به شمار رفته و در راس همه امور قرار می گیرد و اگر کسی تحت این عنوان که می خواهد از غرایز جنسی خود بهره مند شود و به نحوی از انحاء اخلاق و عفت عمومی جامعه را جریحه دار و عرض و آبرو و عفت شخصی را آلوده سازد به تدریج نظام جامعه دچار بی نظمی شده و همچنین بنیاد خانوادگی دچار تزلزل و گسستگی می گردد که با تمام تلاش هایی که بشر امروز از خود نشان داده هنوز نتوانسته است مهار این حیوان سرکش را در اختیار بگیرد و این چیزی نیست جز سست شدن پایه های حیات سالم جنسی و پیدایش بیماری های خطرناک جنسی و سردرگمی نسل جوان و تزلزل بنیاد خانواده ها و رشد نجومی طلاق و پیدایش فرزندانی جامعه ستیز با مشکلات روحی و روانی فراوان می باشد. (زارعی، کامیاب، ۱۳۹۸،ص ۲)

۲- مفاهیم

۲-۱- زنا

زنا به نزدیکی بین زن ومرد(شامل آمیزش جنسی مهلبی و مقعدی) در شرایط تاهلی برای یک یا طرفین رابطه اطلاق می شود. یعنی آلت مرد در آلت زن داخل گردد و دخول هم به مقدار ختنه گاه صورت بگیرد. اگر نزدیکی ودخول صورت نگیرد، به آن زنا نمی گویند؛ بنابراین هر چند لمس یا دیدن بدن دختر نامحرم، حرام است اما حکم زنا را ندارد و حد زنا جاری نمی شود.(موسوی خمینی، ۱۴۰۵ ق، ج ۲، ص ۴۵).

زنا در اصطلاح شرع عبارت است از اینکه مرد آلت تناسلی خود را در فرج زن به مقدار ختنه گاه یا بیشتر داخل کند، بدون آنکه بین آن دو عقد ازدواجی واقع شده باشد یا مرد مالک زن باشد یا شبهه عقد یا ملک وجود داشته باشد.(نجفی، ۱۳۹۷، ج۱، ص ۶۱) این که متعلق ایلاج و دخول چه چیز است میان فقها اختلاف نظر وجود دارد. لازم است این نکته معلوم شود که آیا زنا موضوعی شرعی است و حقیقت شرعیه ای درباره آن وجود دارد یا این که این عنوان، مانند بسیاری از عناوین، عرفی بوده و از موضوعات متخذ از عرف است که شارع تاسیسی در باره ندارد؟ در پاسخ به این پرسش به نظر می رسد احتمال دوم موجه تر باشد، موید این احتمال آن است که اولا تعریفی از زنا در روایات دیده نشده و هر آن چه از اهل بیت در این باره رسیده، احکام مربوط به زنا است. گویی شارع همان مفهوم عرفی و عقلائی زنا را پذیرفته است و احکام را بر همان مفهوم عرفی اش بار کرده است. ثانیا در برخی از آثار فقهی به عباراتی از فقیهان برمی خوریم که معتقدند زنا حقیقت شرعی ندارد و شارع همان معنای عرفی و لغوی آن را پذیرفته است.(محسنی دهکلانی و حائری، ۱۳۹۰، ص ۳۶).

در خصوص تعریف زنا، ماده ۲۲۱ قانون مجازات اسلامی بیان می دارد: زنا عبارت است از جماع مرد و زنی که علقه زوجیت بین آنها نبوده و از موارد وطی به شبهه نیز نباشد. این ماده قید« علقه زوجیت نداشتن» را به کار برده که دارای بار معنای جدیدی نیست، جز این که، تبصره ۱ این ماده، به تعریفی از جماع پرداخته و به طور کامل تری نسبت به قانون سابق آن را وصف کرده است؛« جماع با دخول اندام تناسلی مرد به اندازه ختنه گاه در قبل یا دبر زن محقق می گردد».(حیدری، ۱۳۹۷، ص۱۱۹).

در قرآن نیز در آیه ۲۴ سوره نسا به زنا اشاره می شود: «وَ المُحصَناتُ مِنَ النِساءِ إلا مَا مَلَکَت أیمَانُکُم کِتابَ اللهِ عَلَیکُم وَ أحِل لَکُم مَا وَرَاءَ ذَلِکُم أن تَبتَغُوا بِاموَالِکُم مُحصِنِینَ غَیرَ مُسافِحِینَ فَمَا استَمتَعتُم بِهِ مِنهُن فَاتُوهُن أُجُورَهُن فَرِیضَه وَ لَا جُنَاحَ عَلَیکُم فِیما تَراضَیتُم بِهِ مِن بَعدِ الفَرِیضَه إن الله کَانَ عَلِیماً حَکِیماً؛ و زنان شوهر دار(نیز بر شما حرام است) به استثنای زنانی که مالک آنان شده اید این فریضه الهی است که بر شما مقرر گردیده است و غیر از این برای شما حلال است که زنان دیگر را به وسیله اموال

خود طلب کنید در صورتی که پاک دامن باشید و زنا کار نباشید و زنانی را که متعه کرده اید مهرشان را به عنوان فریضه ای به آنان بدهید و بر شما گناهی نیست که پس مقرر با یکدیگر توافق کنید مسلما خداوند دانای حکیم است».

۲-۲- جرم

جرم در معنای لغوی دارای محدوده وسیعی است که هم شامل بزه می شود و هم گناه و استعمال آن در زبان فارسی و به عنوان فعل یا ترک فعل قابل کیفر عاری از اشکال نیست. تعریف مصطلح جرم از معنای لغوی آن فاصله داشته و بر حسب رشته مربوطه، شرایط و قیودی بر معنای لغوی وارد شده است. تعریف جرم بر حسب نظر اندیشمندان و براساس رشته هایی که جرم را مورد مطالعه قرار می دهند، متنوع و متفاوت است. بسی مشکل است تا از میان انبوه این تعاریف، تعریفی را انتخاب کرد که جامع افراد ومانع اغیار باشد، حتی در حقوق کیفری، حقوق دانان بر سر تعریف نهایی جرم توافق ندارند و در نهایت، علی رغم نظرات اصلی خویش، تسلیم تعریف قانونی جرم می شوند.(عالی پور، ۱۳۸۹، ص ۶).

از دیدگاه اسلام، افعالی جرم تلقی می شود که مغایر با احکام یا اوامر و نواهی باری تعالی باشد. این افعال در قرآن کریم به نامهای مختلف از قبیل اثم، جناح و... ذکر شده است. هم چنین در تعریف دیگری از جرم آمده است: مخالفت با اوامر و نواهی کتاب و سنت یا ارتکاب عملی که به تباهی فرد یا جامعه بیانجامد. تعریف اخیر گرچه ممکن است قلمرو جرم را مشخص کند اما نمی تواند به عنوان تعریفی مشخص و روشن از جرم که لازمه ی آگاهی به ماهیت آن برای کلیه افراد است، قابل پذیرش باشد.(گرجی، ۱۳۸۰، ص ۱۲۶). در قوانین کیفری جمهوری اسلامی ایران تعریفی از جرم نشده است. فقط در ماده ی ۲ قانون مجازات اسلامی(مصوب ۱۳۹۲/۰۲/۰۱) در بیان اوصاف جرم آمده است که:« هر رفتاری اعم از فعل یا ترک فعل که در قانون برای آن مجازات تعیین شده است جرم محسوب می شود».در حقوق جزا سعی می شود جرم به نحوی تعریف شود که مقنن بتواند آن را در قالب قانون پیاده کند زیرا وظیفه ی تشخیص اعمال و یا ترک اعمالی که به ارزش های اجتماعی لطمه می زند و نظم جامعه را مختل می کند و موجب آسیب به آن می شود بر عهده ی قانون گذار است.(نوربها، ۱۳۷۵، ص۱۲۵). در قرآن واژه جرم و مشتقات آن ۶۶ بار در سوره های مختلف قرآن کریم به کار رفته است. در این کاربردها معانی مختلفی از این کلمه اراده شده است.

۳- جرم زنا در فقه امامیه

۳-۱- اقسام حد زنا

اقسام حد زنا شامل قتل، رجم، جلد، جمع بین جلد و رجم، جلد و تبعید و تراشیدن موی سر می باشد.

۳-۱-۱- قتل

در چهار مورد از زنا با محارم نسبی، زنا با زن پدر، زنای غیر مسلمان با زن مسلمان، زنای به عنف حد قتل جاری می شود.

۱-در سرائر آمده است:« «فَامَا مِنَ یُجِب عَلَیه القَتلِ عَلی کُلِ حَالٍ سَواءٍ کَانَ مُحصِناً أو غَیرَ مُحصِن حُراً کَانَ أو عَبداً مُسلِماً کَانَ أو کافِراً شَیخاً کَانَ أو شَابّاً فَهُوَ کُلِ مِنَ وَطیءِ ذاتَ مُحرَم لَهُ اَمّا اَو بِنتاً اَو اُختاً اَو بِنتَیهُما اَو بِنتَ اَخیه اَو عَمتَه اَو خالَتِه فَانَهُ یَجِب عَلَیهِ القَتلِ عَلی کَلِ حَال؛ اما آن کسی که بسبب زنا مستحق قتل است در هر حال این حکم در حق او جاری می‌شود چه محصن باشد و چه نباشد و چه آزاد باشد یا بنده و نیز فرقی بین کافر و مسلمان و پیر و جوان در این حکم نمی‌باشد و مورد آن جائی است که شخص با محارم خود نظیر مادر، خواهر، دختر و فرزندان خواهر و دختر یا دختر برادر یا عمه یا خاله خویش جماع کند که در هر صورت او مستحق قتل خواهد بود».(ابن ادریس حلی،۱۴۱۰ق، ص ۲۱۸)

اما آنچه که در میان فقهاء مورد بحث واقع شده است آن است که آیا قبل از قتل لازم است که حدّ جلد نیز بر زانی جاری شود یا خیر، مرحوم ابن ادریس از موافقین ضمیمه جلد به قتل است در سرائر در ادامه عبارتی که گذشت آمده است: « یُحِبُ عَلَیهِ القَتلِ عَلَی کُلِ حالٍ بَعدِ دِجَلَده حَدّ الزانِی لِانّهُ لَادَلیلِ عَلَی سُقوطِه عِندَ لِقولِه الزَانیهُ وَ الزَانِی فَاجلِد وَ اَکُل واحِد مِنها مَائِهُ جِلدَهُ وَ لا مُنافاهُ بَینَ جَلدهِ وَ بَینَ قَتلهِ بَعدَ الجَلد وَ لَیسَ اِطلاقَ قُول اَصحَابِنا یُجِب عَلَیه القَتل عَلَی کُلَ حالَ دَلیل عَلَی رَفعَ حَدّ الزِنا عَنهُ؛ حدّ قتل پس از جلد بر زانی جاری می‌گردد زیرا دلیل بر سقوط جلد از او نداریم و لذا آیه شریفه که می‌فرماید: زانیه و زانی را هر کدام ۱۰۰ ضربه شلاق بزنید شامل او نیز می‌شود و آن منافی با اجرای حدّ قتل پس از جلد ندارد و اطلاق کلام اصحاب که در مورد محل بحث فقط قتل را مطرح کرده‌اند دلیل بر رفع جلد نمی‌باشد»(ابن ادریس حلی، ۱۴۱۰ق، ص ۲۱۸)

۲- دومین مورد از موادی که زنا مستوجب قتل می‌شود زنا با نامادری است در جواهر آمده است: « وَ کَذا (یَقتَل) قِیلَ فِی الزِنا بِامَراهُ لُبیه وَ القَائِل الشیخ وَ الحَلبی وَ بَنو زُهرهُ وَ اِدریس وَ حمَزه وَ البُراج وَ سعَید عَلَی مَا حُکمِی عَنهُم بَل نَسَب بَعضَ اِلی کَثیر وَ آخِر اِلی الشَهرهُ بَل عَنِ الغَنیه الاِجمَاعِ عَلَیه وَ هُوَ الحُجَهُ؛ گفته شده است که حدّ قتل در مورد زنا با زن پدر نیز جاری می‌شود این

قول را شیخ طوسی و حلبی و ان زهره و ابن ادریس و ابن حزمه و ابن یراج و ابن سعید پذیرفته‌اند بلکه بعضی گفته‌اند که اکثر فقها و بلکه شهرت بر آن است. و در غنیه بر آن ادعای اجماع شده است و اجماع حجت و دلیل است».(محمد حسن نجفی، ۱۴۰۳ق، ج۴۱، ص ۳۳۷). این قول همانطور که در جواهر آمده مشهور و بلکه مورد اجماع بین متقدمین بوده است و در میان متأخرین نیز نظیر صاحب جواهر و صاحب کشف اللثام پذیرفته شده است. و در میان فقهای معاصر نیز گرچه مرحوم خوانساری در جامع المدارک دلیل حکم را مورد اشکال قرار داده و لکن مرحوم امام و مرحوم آیت الله خوئی این رای را پذیرفتند.

۳- زنای غیرمسلمان با زنی که مسلمان می‌باشد که موجب قتل زانی است. سومین مورد از موارد قتل در حدّ زنا در صورتی است که مردی از اهل کتاب با زنی مسلمان جماع کند صاحب جواهر می‌فرماید دلیل این حکم علاوه بر روایات اجماع منقول و محصل می‌باشد.(محمد حسن نجفی، ۱۴۰۳ق، ج ۴۱، ص ۳۳۱)

آنچه که از کتب متقدمین و روایات بدست می‌آید آن است که این حکم اختصاص به اهل ذمه دارد و در مورد اقسام کفار جاری نیست. ولی در جواهر آمده است: « فَقَد یَتوَهَّم مِن اِختِصاصِ الخَبرِینِ بِالذِّمی کَبَعضِ الفَتاوِی قَصر الحُکمِ عَلَیه دُونِ غَیرهَ مِن اَقسامِ الکُفار اِلاّ اِن الرِیاضِ المَفرُوغ عَنهُ مِن المُساوَاهَ بَل جَعَلهُ مَعقَد مَاحکَاه مِن الِاجماعِ وَ غَیره وَ لَعلَهُ لِکُون الکُفرِ مِلَهُ واحِدهً وَ اُولَوِیهً غَیرَ الذِّمی مِنهَ بِالحُکمِ المَزبُور؛ شاید توهم شود که روایت حنان بن سدیر و جعفر اختصاص به اهل ذمه دارد و همانطور که در فتاوی فقها آمده است این حکم مخصوص اهل ذمه است نه سایر و اقسام کفار ولی در ریاض مساواهٔ اهل ذمه و اقصام کفّار مفروغ عنه فرض شده بلکه صاحب ریاض فرموده است که معقد اجماع در اقسام کفّار و اهل ذمّه است نه خصوص اهل ذمّه، شاید بتوان گفت از آنجا که کفّار ملت واحدهٔ هستند فرقی بین آنها وجود ندارد بلکه اگر فرقی هم داشته باشد اگر بگوئیم که حکم قتل در زنای ذمی ثابت است باید بطریق اولی این حکم را در مورد سایر اقسام کفّار بپذیریم».(محمد حسن نجفی،۱۴۰۳ق، ج۴۱، ص ۳۱۵)

۴- این قسم نیز مانند قسم قبل اجماعی است و روایات صحیح السندی نیز بر این حکم دلالت می‌کند. در صحیحه عجلی آمده است:« سُئِل اَبوجَعفر (ع) عَن رَجُل اَغتَصِب اَمرَاَهً فَرَجَها قال یَقتُل مُحصِناً کَانَ اَو غَیرَ مُحصِن؛ از امام باقر (ع) راجع به مردی که زنی را به اجبار وادار به زنا کرده بود سوال شد. حضرت فرمودند که باید کشته شود چه محصن باشد چه غیر محصن».(محمد بن یعقوب کلینی، ۱۳۶۷، ج ۷، ص ۱۸۹)

از این روایت بدست می‌آید که زنای به عنف عنوان خاصی دارد که داخل در زنا محصنه نیست گرچه حکم آن نیز مانند زنای محصنه قتل است و این عمومیت حکم اختصاص به مورد چهارم ندارد و در کلمات فقها نیز تصریح شده است که در این موارد فرقی بین جوان و پیر و محصن و غیر محصن نیست در تحریر الوسیله پس از ذکر موارد چهارگانه می‌فرماید: « وَ لا یَعتَبَر فِی المَواضِع المُتقَدمَهٔ الحَصانِ بَل یَقتُل مُحصِناً کَانَ اَو غَیرَ مُحصِن وَ یَتَساوِی اَشیخَ وَ الشَاب وَ المَسلِم وَ الکَافِر وَ الحُر وَ العَبد؛ در مواردی که ذکر شد برای اجرای حدّ قتل احصان شرط نیست بلکه بهر حال زانی کشته می‌شود چه محصن باشد چه غیر محصن و نیز پیر و جوان و مسلم و کافر و آزاد و بنده در این حکم مساوی هستند».(موسوی خمینی، ۱۴۰۵ق، ج۲، ص ۴۶۳)

۳-۱-۲- رجم

این نوع از حدّ در موارد زنای محصنه است: زنای محصنه در صورتی است که زانی یا مزنی بها دارای شرائط احصان باشند پس اگر زانی و مزنی بها هر دو شرائط احصان را داشته باشند هر دو رجم می‌شوند و اگر یکی از آنها واجد شرایط احصان بود همان رجم می‌شود.

۳-۱-۳- جلد

حدّ تازیانه بر افراد زیر اجرا می‌گردد:

۱. زن محصنه هنگامی که با نابالغ زنا کند.

۲. پیرمرد و پیرزن محصن زانی که قبل از رجم، تازیانه می‌خورند.

۳. مرد متأهلی که قبل از دخول، مرتکب زنا شود، به حدّ تازیانه، تراشیدن سر و تبعید، محکوم می‌گردد.

۴. فرد غیر محصن در صورت ارتکاب زنا، تازیانه می‌خورد.

سومین مورد از موارد حدّ زنا جلد است که در مورد مرد و زن غیر محصن جاری می‌شود و دلیل آن آیه شریفه ۲ سوره نور می‌باشد.« الزَانِیهُ وَ الزَانِی فَاجلِدُوا کُلُ واحِدٍ مِنهُما مِائَهُ جَلدَهً؛ به زن زنا کار و مرد زنا کار صد تازیانه بزنید».

۳-۱-۴- جلد به همراه تراشیدن سر

این نوع از حدّ در مورد مردی است که دارای زوجه می‌باشد ولی قبل از دخول به زوجه خود مرتکب زنا شده است می‌توان گفت انی نوع از حدّ واسطه بین جلد و رجم است.

در این زمینه سه دسته روایت وجود دارد:

۱. دسته اول روایاتی است که این نوع حدّ را در مورد مردی که ازدواج کرده ولی دخول نکرده ثابت می‌داند مثل صحیحه علی بن جعفر که از امام کاظم (ع) راجع به مردی که ازدواج می‌کند ولی قبل از دخول با همسر خویش مرتکب زنا می‌شود حضرت می‌فرماید که حدّ او جلد و تراشیدن سر و تبعید به مدت یکسال است.

۲. دسته دوم روایاتی است که حکم جلد و تبعید را در مورد بکر و بکرهٔ جاری میداند نظیر صحیح حلبی:« امام صادق (ع) فرمودند که مرد بدون همسر و زن بدون شوهر اگر مرتکب زنا شدند باید علاوه بر صد ضربه شلاق به مدت یکسال تبعید شوند».

۳. در دسته سوم حکم جلد و تبعید را دائر مدار بکر بودن قرار داده ولی در آن بکر بودن تفسیر شده است به مردی که همسر دارد ولکن به همسر خود دخول نکرده است.

۳-۱-۵- جلد و رجم

پنجمین قسم از اقسام حدود در موردی است که پیرمرد یا پیرزنی که دارای شرایط احصان باشند مرتکب زنا گردند.

باید متذکر شویم که تکرار زنا قبل از اجراء حدّ موجب تکرار حدّ نمی‌شود مگر اینکه نوع حدّ در آن‌ها فرق کند در این مسئله اختلافی بین فقها وجود ندارد مگر تفصیلی که شیخ صدوق در المقنع ذکر کرده است:

« فَان زَنی رَجُل فِی یَوم وَاحِد مَرَاراً فَان کَانَ زَنی بِا مَراةً واحِدهٔ فَعَلیه حَدّ واحِد وَ اِن هُوَ زَنی بِه نِساءِ شَتّی فَعَلیه فِی کُلِ اَمرَاهٔ زَنی بِها حَدّ؛ اگر مردی در یک روز مکرر زنا کند در این صورت اگر این عمل با یک زن بوده باشد بر او یک حدّ بیشتر لازم نیست ولی اگر با زنان مختلف زنا کرده باشد بخاطر هر یک باید حدّ بخورد».(محمد بن حسن حرعاملی، ۱۴۱۴ق، ج۱۸، ص ۳۹۰)

۳-۲- طرق ثبوت زنا

۳-۲-۱- اقرار

اقرار یکی از طرق اثبات زنا می‌باشد در تحریر الوسیله آمده است:« یُثبَت الزِنا بِالاِقرار، وَ یَشرط فِیه بُلوغ المُقِر وَ عَقلَه وَ اِختیاره وَ قَصدِه، فَلا عِبرهٔ بِاقرار الصَبی وَ اِن کَانَ مَراهَقاً وَ لا بِاقرار المَجنُون حال جُنونِهٔ وَ لا بِاقرار المَکره وَ لا بَاقرار الکَسران وَ الساهِی وَ الغافِل وَ النائِم و الهازِل وَ نَحوهُم؛ زنا بوسیله اقرار ثابت می‌شود و در اقرار شرط می‌باشد که مقر بالغ و عاقل و مختار باشد و به آنچه که اعتراف می‌کند قصد داشته باشد. پس اگر بچه‌ای اقرار کند ، اعتباری ندارد گرچه نزدیک بلوغ باشد و نیز اگر دیوانه در حال دیوانگی اقرار کند فایده‌ای ندارد. نیز اقرار شخص مکره و مست و شخص ساهی و غافل و خواب و کسی که به شوخی اقرار کند و مانند آنها اعتباری ندارد».(موسوی خمینی،۱۴۰۵ق، ج ۲، ص ۴۱۴)

۳-۲-۲- شهادت

شهادت چهار مرد یا سه مرد و دو زن مورد قبول است.

در مورد نفوذ شهادت چهار مرد در مورد ثبوت حدّ زنا چه جلد و چه رجم، اختلافی نیست زیرا در قرآن در آیه ۴ سوره نور به این مطالب تصریح شده است: « وَالذِینَ یَرمُونَ المُحصَنات ثُمَ یَاتوا بِاربَعهٔ شُهَداءِ فَاجلِدو هُم ثَمانِین جَلدَهٔ؛ کسانی که زن‌های عفیف را نسبت زنا می‌دهند و سپس بر مدعای خود چهار نفر مرد اقامه نمی‌کنند، هشتاد عدد تازیانه بزنید».

اما در مورد شهادت سه مرد و دو زن نیز قول مشهور میان فقهای شیعه آن است که این اقرار نافذ است ولی شیخ مفید در مقنعه فرموده: وَلایَقبِل فِی الزِنا وَ اللَواطَ وَلا شَیءِ مِما یُوجِب الحُدودَ شَهادات النِساءِ وَلایَقبَل فِی ذَلِک اِلاّ شَهادَت الرِجال العَدلَین البَالِغَین؛به توسط شهادت زنان زنا و لواط و دیگر حدود ثابت نمی‌شود و در این موارد فقط شهادت مردان عادل و بالغ پذیرفته است.(مفید، ۱۴۱۰ق، ص ۲۳)

۴- مجازات زنا در حقوق ایران

۴-۱- مجازات جلد برای زنا

جلد به معنای تازیانه زدن می باشد و حد آن یکصد ضربه تازیانه است. ماده ۸۸ قانون مجازات اسلامی مقرر می دارد: حد زنای زن و مردی که واجد شرایط احصان نباشند ۱۰۰ تازیانه است. پس این حکم برای چند دسته از زناکاران است: الف) مرد زناکاری که ازدواج نکرده؛ ب) زن زناکاری که ازدواج نکرده؛ ج) زن بالغ و عاقلی که کودکی با او زنا کند، چه شوهر داشته باشد چه شوهر نداشته باشد.(قانون مجازات اسلامی، ماده ۸۸) حد زنا در مواردی که مرتکب غیر محصن باشد، صد ضربه شلاق است، البته برای دفعات اول تا سوم. همچنین مردی که همسر دائم دارد، هرگاه قبل از دخول، مرتکب این جرم شود حد وی صد ضربه شلاق، تراشیدن موی سر و تبعید به مدت یک سال قمری است. در زنا با محارم نسبی و زنای محصنه، چنان چه زانیه بالغ و زانی نابالغ باشد، مجازات زانیه صد ضربه شلاق است.(ابوالقاسم خوئی،۱۳۹۳، ص ۸۲)

۴-۲- مجازات قتل برای زنا

قتل از مجازات های مختص به مردان می باشد. ماده ۸۲ قانون مجازات اسلامی مقرر می دارد: حد زنا در موارد زیر قتل است و فرقی بین جوان و غیر جوان، محصن و غیر محصن نیست: ۱- زنا با محارم نسبی؛ ۲- زنا با زن پدر که موجب قتل زانی است؛ ۳- زنای غیر مسلمان با زن مسلمان که موجب قتل زانی است؛ ۴- زنای به عنف و اکراه که موجب قتل اکراه کننده است.

مجازات بیان شده در این مورد به مردان اختصاص دارد و شامل زن زانیه نمی شود اگر چه فلسفه مجازات قتل برای این عمل که قبح آن می باشد، اقتضا دارد که این مجازات شامل حال زانیه ای که با رضایت تن به این عمل داده نیز بشود. در زنای مرد غیر مسلمان با زن مسلمان، مجازات قتل فقط به مردان اختصاص دارد؛ چه زن مسلمان با رضایت تن به این عمل داده باشد یا به زور به این کار واداشته شده باشد.این حکم اجماعی است. و دلیل آن برتری مسلمان بر غیر مسلمان است. اما در مورد کیفر زن، ظاهرا اختلاف نظر وجود دارد؛ برخی معتقدند که بر آن زن، چنانچه غیر محصنه باشد، حد جاری می گردد و در صورتی که محصنه باشد، جلد و سپس رجم می شود.(علیرضا فیض، ۱۳۶۸، ص ۳۵۷)

از ظاهر ماده ۸۲ قانون مجازات اسلامی برمی آید که در مورد مجازات زن در این خصوص سکوت کرده، اما اطلاق ماده ۸۸ و ۸۳ او را دربرمی گیرد و به مجازات های مقرر در آن مواد که عبارت است از تازیانه(در صورت غیر محصن بودن) و رجم(در صورت محصن بودن) کیفر خواهد دید.

۴-۳- مجازات رجم برای زنا

یکی دیگر از مجازات های زنا، رجم است. رجم به معنای سنگسار کردن می باشد و مجازات زن ومرد محصنی است که مرتکب زنا شده باشند. این نوع از مجازات مشترک بین زن و مردی است که مرتکب آن شده باشند در صورتی که هر دو محصنه باشند.(موسوی خمینی،۱۴۰۵ق، ج۲، ص ۴۳۶)

۴-۴- مجازات جمع بین جلد و رجم برای زنا

از دیگر مجازات های زنا، اجرای حد تازیانه و سپس سنگسار کردن است و آن مجازات پیرمرد و پیرزنی است که مرتکب زنا شده باشند.(موسوی خمینی، ۱۴۰۵ق، ج۲، ص ۴۳۶)

۴-۵- مجازات تازیانه، تبعید و تراشیدن موی سر برای زنا

از دیگر مجازات هایی که برای زنا مقرر شده است جمع بین جلد، تبعید و تراشیدن موی سر می باشد. مطابق ماده ۸۷ قانن مجازات اسلامی، مرد متاهلی که قبل از برقراری رابطه زناشویی با همسر خویش مرتکب زنا شود به این حکم محکوم می شود. البته اگر زنی با شرایط فوق مرتکب زنا شود مشمول این حکم نبوده و فقط به حد جلد محکوم می شود.(قانون مجازات اسلامی، ماده ۸۷)

دلایلی که برای عدم اجرای مجازات تبعید و تراشیدن موی سر برای زنان وجود دارد عبارتند از:

۱- مسافرت زن موجب محرومیت شوهر از تمکین وی می شود، در حالی که شوهر نباید از مجازات زن متضرر شود.

۲- وقتی زن از اقوام خود دور می شود در معرض تماشا قرار می گیرد، زیرا ترسی از مراقبت اقوام ندارد و مشکلات مالی نیز او را به این کار وادار می کند.

۳- براساس روایتی از پیامبر(ص) که زن نباید بدون محرم سفر کند.(عباس زراعت، ۱۳۹۲، ج۱، ص ۱۵۹)

۵- نتیجه گیری

با توجه به مباحثی که گذشت دریافتیم جرم زنا از جرائمی است که اسلام و نظام الهی و فقهی به آن توجه داشته و طبق تعریفی که از زنا از ناحیه فقها ارائه شده است با مفاهیم آن آشنا شدیم و با ادله ای که از قرآن کریم بیان شد با مفاهیم قرآنی و با توجه به قانون کشور با مفاهیم حقوقی آن نیز آشنا شده ایم و با توجه به حساسیت شارع مقدس با التفات به نوع مجازات های مقرر پی به این مسئله بردیم که اصلا هدف مجازات در حقوق کیفری اسلامی با سایر نظام های حقوقی این تفاوت عمده را دارد که شریعت اسلامی با استمداد از منبع وحی و با توسل به قول معصوم(ع) مجازات ها را بنا نهاده است و از یک جهت منحصر به فرد است چرا که دارای دو بعد اساسی متمایز از سایر مکاتب حقوقی می باشد لذا مجازات ها را در اسلام با دو تقسیم بندی دنیوی و اخروی مدنظر قرار گرفته که این امر در سایر نظام های کیفری تنها در محدوده دنیا معنا دارد و برای پیشگیری از وقوع جرم از اهرم خاص بهره مند می گردد که شامل کنترل درونی یعنی تهذیب نفس و اصلاح باطن با استفاده از فروع دین و ارزش دوم از طریق کنترل بیرونی با استفاده از تکوین و تنظیم افکار عمومی به نحوی که بزه کاری به فرهنگ سالم تبدیل شود و لذا این است که اهدافی را نیز در این خصوص دنبال می کند ابتدا به حمایت از فضیلت های اجتماعی و دفاع از جامعه در برابر رذایل اخلاقی می پردازد و سپس مصلحت و منفعت عمومی را در نظر می گیرد. در رابطه با مباحثی که تاکنون گفته شد در خصوص راه های اثبات جرم زنا از نظر فقها که عبارتند از اقرار و شهادت که بیان شدند و اقرار دارای دو شرایط عمومی واختصاصی است که امری مهم در اثبات زنا است و در مورد نحوه ی شهادت و اینکه شهادت شهود باید به چه نحو باشد گفته شد که به نظر فقها در این مورد تفاوت وجود دارد و باهم اختلاف دارند. مجازات جرم زنا بر حسب وضعیت و شرایط مرتکب جرم متغیر است و به عبارتی اصل شخصی کردن مجازات ها در مورد جرم زنا در شریعت اسلام رعایت شده و با رعایت اینکه مرتکب جرم چه شخصیتی دارد جوان است یا پیر؛ متاهل است یا مجرد؛ عاقل است یا مجنون هر کدام مجازات مختص به خود را دارد.

منابع

۱-ابن زهره، علی، غنیه النزوع الی علمی الاصول و الفروع، موسسه فقه شیعه، ۱۴۱۰قمری، چاپ اول.

۲- حرعاملی، محمد بن حسن، وسائل الشیعه الی تحصیل مسائل الشریعه، داراحیاء التراث العربی، ۱۴۱۴ قمری، چاپ اول.

۳- حلی، ابن ادریس، سرائر لتحریر الفتاوی، موسسه فقه شیعه، ۱۴۱۰قمری، چاپ اول.

۴- حیدری، فریبرز،« تحولات تقنینی جرم زنا در قانون مجازات اسلامی ۱۳۹۲»، پژوهش نامه حقوق کیفری، سال نهم، شماره اول، ۱۳۸۹.

۵- زارعی، فاطمه، کامیاب، مهرداد،« بررسی مسائل فقهی حد زنا در اسلام»، چهارمین همایش بین المللی فقه و حقوق، وکالت و علوم اجتماعی، ۱۳۹۸.

۶- زراعت، عباس، شرح قانون مجازات اسلامی، انتشارات ققنوس، تهران، ۱۳۹۲، چاپ دوم.

۷- عالی پور، حسن،« ماهیت جرم»، پژوهش حقوق و سیاست، سال دوازدهم، شماره ۲۸، ۱۳۸۹.

۸- کلینی، محمد بن یعقوب، الفروع من الکافی، دارالکتاب الاسلامیه، ۱۳۶۷ شمسی، چاپ سوم.

۹- گرجی، ابوالقاسم،« گزارش علمی کنفرانس اجرای حقوق کیفر اسلامی واثر آن در مبارزه با جرایم»، نشریه موسسه حقوق تطبیقی، شماره ۲، ۱۳۸۰.

۱۰- فیض، علیرضا، مقارنه و تطبیق در حقوق جزایی عمومی اسلام، انتشارات سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی، ۱۳۶۸، چاپ دوم.

۱۱- قانون مجازات اسلامی، مصوب ۱۳۹۲.

۱۲- نجفی، محمد حسن، جواهر الکلام فی شرح شرائع الاسلام، داراحیا التراث العربی، بیروت، ۱۴۰۳ قمری، چاپ هفتم.

۱۳- نجفی، بشیر حسین، منهاج الصالحین، داراحیا التراث العربی، ۱۳۹۷، چاپ اول.

۱۴- نوربها، رضا، زمینه ی حقوق جزای عمومی، انتشارات کانون وکلای دادگستری، ۱۳۷۵، چاپ دوم.

۱۵- محسنی دهکلانی، محمد، حائری، محمد حسن، « تاملی فقهی در ماده ۶۳۰ قانون مجازات اسلامی وتبصره ۱ ماده ۱-۲۲۱ لایحه پیشنهادی»، مجله فقه و اصول، شماره ۸۶، ۱۳۹۰.

۱۶- مفید، ابی عبدالله محمد بن نعمان، المقنه، موسسه فقه الشیعه، ۱۴۱۰ قمری.

۱۷- موسوی خمینی، روح الله، تحریر الوسیله، دارالانوار، ۱۴۰۵ قمری، چاپ اول.

۱۸- موسوی خوئی، سید ابوالقاسم، مبانی تکمله منهاج الصالحین، دارالزهرا، ۱۳۹۳، چاپ اول.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد یک

بررسی عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران و مصر در قرون ۷-۳ ه.ق

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

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۲۴
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۶
کد مقاله: ۶۶۵۶۷

چکـیده

هنر شیشه‌گری با استقرار اسلام در ایران و مصر دوره‌ای از تحول و شکوفایی را گذراند، به طوری‌که آثار شیشه‌ای بر جای مانده طی قرون ۷-۳ ه.ق از شاهکارهای هنر ایران و مصر در ساخت و تزیین شیشه محسوب می‌شوند. در تزیین این آثار از عناصر نوشتاری، هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی استفاده شده است. این پژوهش با هدف بررسی و تبیین وجوه بصری و بیانی عناصر نوشتاری آثار شیشه‌ای ایران و مصر صورت پذیرفته است. بنابراین سوال پژوهش حاضر این است که عناصر نوشتاری آثار شیشه‌ای ایران و مصر در قرون ۷-۳ ه.ق حاوی چه مضامینی بوده و با کدام شیوه و تکنیک اجرا شده‌اند؟ روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. ۷۲۵ اثر شیشه‌ای ایران و مصر در قرون مذکور به عنوان جامعه پژوهش تعریف شده که از این میان ۲۸ اثر به روش نمونه‌گیری غیرتصادفی هدفمند انتخاب و تحلیل شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد آثار شیشه‌ای ایران حاوی مضامین دعایی به خط کوفی بوده که با شیوه نقوش قالبی، تراش و کامئو اجرا شده است. علاوه بر دعای خیر، اسامی سفارش‌دهندگان به شیوه‌های تراش، حکاکی، نقوش قالبی، زرین‌فام و مینای روی شیشه بر روی آثار شیشه‌ای مصر نقش بسته است.

واژگـان کلـیدی: عناصر نوشتاری، هنر شیشه‌گری ایران، هنر شیشه‌گری مصر.

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

۱- مقدمه

هنر شیشه‌گری از جمله هنرهای ارزنده سرزمین ایران و مصر در طول تاریخ است که پس از حاکمیت اسلام با تکیه بر پیشینه پربار و غنی خود، راه تکامل را پیمود به طوری‌که آثار شیشه‌ای ارزشمندی در ایران از قرون اولیه اسلام تا حمله مغول و در نتیجه رکود هنر شیشه‌گری بر جای مانده است. همچنین هنر شیشه‌گری مصر در دوره اسلامی احیا شده و آثار شیشه‌ای برجسته‌ای طی این دوران از سرزمین مصر باقی مانده است. تاریخ شیشه‌گری ایران و مصر از دوره استقرار اسلام نشان می‌دهد در قرن‌های ابتدای عصر اسلامی، آثار ساده و بدون تزیین بوده‌اند. اسلوب‌های نوین ساخت و تزئین شیشه، افزایش دانش و مهارت هنرمندان شیشه‌گر، حمایت حاکمان، ارتباط هنری و بازرگانی بین سرزمین‌ها و شهرهای جهان اسلام از جمله عوامل مؤثر در پیشرفت و ارتقا شیشه-گری دو سرزمین نامبرده در قرن‌های ۷-۳ ه.ق می‌باشند. از قرن ۳ ه.ق درهم بافتگی نقوش با تکامل شیوه‌های ساخت و تزیین آثار شیشه‌ای رواج یافته و در قرن‌های بعدی به اوج شکوفایی و غنای خود رسیده به طوری‌که تنوع در تزیینات و نقوش آثار شیشه‌ای به وقوع پیوسته است. نقش عنصر جدایی ناپذیر در هنر اسلامی بوده و نقوش نوشتاری به عنوان عنصری تزیینی و حاوی مفاهیم و مضامین خاص بر روی آثار هنری بیانگر ماهیت و روح هنر اسلامی است.

این پژوهش ضمن شناخت بخشی از آثار شیشه‌ای دوران اسلامی ایران و مصر که واجد عناصر نوشتاری می‌باشند، سعی دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران و مصر دربر دارنده چه مفاهیم و مضامینی بوده و با چه روش و تکنیک‌هایی اجرا شده است؟ در این پژوهش به تاریخچه شیشه‌گری ایران و مصر در قرون اسلامی، شیوه ساخت و تزیین آثار شیشه‌ای و نیز به تحلیل عناصر نوشتاری مورد استفاده بر روی آثار شیشه‌ای ایران و مصر در قرن‌های ۷-۳ ه.ق پرداخته شده است. بر اساس مطالعات صورت گرفته تحقیق جامع و مستقلی در رابطه با موضوع پژوهش حاضر انجام نیافته است، لذا مطالعه و بررسی عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران و مصر به منظور پیشبرد دانش هنر شیشه‌گری ضروری می‌نماید.

۲- روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات و داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. ۷۲۵ اثر شیشه‌ای به عنوان جامعه پژوهش تعریف شده که از این جامعه ۲۸ اثر شیشه‌ای به روش نمونه‌گیری غیرتصادفی از نوع هدفمند بر اساس دارا بودن عناصر نوشتاری به عنوان نمونه تحقیق انتخاب شده و در نتیجه‌گیری نهایی تحلیل یافته است.

۳- هنر شیشه‌گری ایران در قرن‌های ۷-۳ ه.ق

با برآمدن اسلام شیشه‌گری در قرن‌های ۷-۳ ه.ق از شکوفایی ویژه‌ای برخوردار گشت و شیشه‌گری ایران پس از رکود کوتاهی با روی کار آمدن عباسیان دوباره رواج یافت. در قرون ۴-۳ ه.ق ایران زیر لوای سامانیان حیات علمی، صنعتی و هنری دوباره یافت. توجه به هنر و ادبیات از خدمات مهم شاهان سامانی بوده است به طوری‌که می‌توان گفت دوره آن‌ها نهضتی برای هنر ملی ایران به شمار می‌رود (علام، ۱۳۸۶: ۷۸). این توجه به هنرمندان و صنعتگران باعث شد شیشه‌گری که از دوران قبل وجود داشت با سرعت طریق کمال پیش گیرد (نصری اشرفی، ۱۳۸۸: ۴۲۶). آثار به دست آمده حفاری‌های نیشابور و سمرقند نشان دهنده دو مرکز بزرگ ساخت شیشه در آن دوره بوده است (عطارزاده و هوشیار، ۱۳۹۶: ۲۰۴).

صفاریان از دیگر حکومت‌هایی است که امرای آن همچون طاهریان و سامانیان به علوم و هنر توجه داشتند. با تضعیف شدن قدرت سامانیان غلامان ترک دولت غزنوی را تشکیل دادند و همچنین با ضعف حکومت غزنوی، سلجوقیان در قرون ۵ و ۶ ه.ق حکومت مرکزی قدرتمندی تشکیل دادند (نصری اشرفی، ۱۳۸۸: ۴۲۶). هنر شیشه‌گری در دوره سلجوقی به اوج زیبایی خود رسید که حفریات ری، گرگان و نیشابور این ادعا را اثبات می‌کند (علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۳۱). کشمکش‌های سیاسی اواخر دوره سلجوقیان منجر به فرمانروایی کوتاه مدت خوارزمشاهیان بر ایران گردید اما در این دوره نمی‌توان تغییر و تحولی در هنرها از جمله شیشه‌گری را انتظار داشت (بویل، ۱۳۷۹: ۱۴۸) زیرا با حمله مغول به ایران چنان ویرانی به بار آمد که تا به روی کار آمدن صفویان شیشه‌گری دوران رکود را سپری کرد. شایان ذکر است پیش از هجوم مغول متصرفات سلجوقیان، آسیای صغیر و سوریه را نیز شامل می‌شد که در نتیجه هنر سلجوقی در سوریه گسترش یافت و ارتباط نزدیکی با هنرهای این سرزمین که پیش از آن در خدمت مصر بود، پیدا کرد. چند قرن بعد سوریه توسط سلاطین ایوبی تصرف شد و ایوبی‌ها سنت‌های سلجوقی را در سوریه حفظ کردند. دیری نگذشت که سلاطین مملوک قدرت را در مصر و سوریه به دست گرفتند. قلمرو این سلاطین محل تجمع هنرمندان کشورهای مغلوب مغول، ایران و عراق و... شد و بدین ترتیب زیباترین آثار هنری از جمله دست آفریده‌های شیشه‌ای پدید آمد (پوپ، ۱۳۹۰: ۱۴۸-۱۴۹). در ادامه با ظهور سلسله صفوی و سلطنت شاه عباس و علاقه وی به هنر و صنعت، هنر شیشه‌گری مجدداً احیا شد (گلاک و پنتون، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

۴- هنر شیشه‌گری مصر

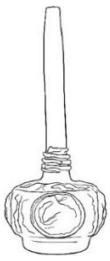
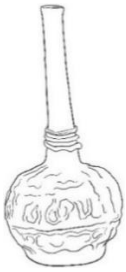
مصر یکی از مراکز اصلی شیشه‌گری و مصریان باستان از برجسته‌ترین و ماهرترین شیشه‌گران جهان اسلام بودند اما نقطه اوج این هنر و صنعت را در مصر می‌توان متعلق به سده‌های اسلامی دانست. با ظهور اسلام امویان و عباسیان در سده‌های نخست در مصر خلافت می‌کردند. در سده‌های بعدی طولونیان، اخشیدیان، فاطمیان، ایوبیان و ممالیک در مصر فرمان راندند. فرمانروایان این حکومت‌ها از دوست‌داران هنر و حامیان هنرمندان بودند. شیشه‌گری و شیشه‌گران نیز در این زمره قرار داشتند.

صنعتگران مصر که به ساختن ظروف شیشه‌ای از دوران پیش از اسلام آشنایی داشتند در دوران اسلامی نیز فنون متنوع پیشینیان خود را ادامه داده و تکمیل کردند. طی قرن‌های ۴-۳ ه.ق دولت‌های محلی طولونیان و اخشیدیان که در مصر فرمان می‌راندند کوشیدند تا سبکی اسلامی ولی خاص خود را در مصر به وجود آورند (رفاعی، ۱۳۹۰: ۱۸). مصر در این قرن‌ها اوضاع نابسامانی را سپری می‌کرد که با روی کار آمدن فاطمیان آرامش نسبی در مصر حاکم شد. در مصر و دوره فاطمی صنعت شیشه‌گری به درجه عالی رسید و اغلب آثار شیشه‌ای برای استفاده در دربار فاطمی ساخته می‌شد. شیشه‌سازان این دوره تزیینات روی شیشه را به حد کمال رساندند. یکی از موفقیت‌های شیشه‌گران مصر تزیین روی شیشه با رنگ‌های مینا بود (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۲۰). مراکز عمده این صنعت در مصر، فسطاط و اسکندریه بوده است (حاتم، ۱۳۸۸: ۱۳۲). شیشه‌گری در دوره فاطمیان مصر هم‌زمان با دوره سلجوقیان ایران به پیشرفت قابل توجهی دست یافت، به طوری‌که می‌توان ادعا کرد بزرگ‌ترین عصر صنعت شیشه‌گری اسلامی در مصر و در قرن ۶ ه.ق و قرون بعدی رقم خورده است (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۲۲) که از سویی به دلیل پیشرفت شیشه‌گران در شیوه ساخت و از سوی دیگر به دلیل نحوه تزیین آثار شیشه‌ای و به خصوص مینای روی شیشه بوده است.

۵- آثار شیشه‌ای ایران و مصر

از میان ۷۲۵ اثر شیشه‌ای متعلق به سرزمین‌های ایران و مصر طی قرون ۷-۳ ه.ق، در این بخش ۲۸ اثر شیشه‌ای مزین شده با عناصر نوشتاری مورد بررسی قرار گرفته است. جدول ۱ در بر دارنده ۱۲ اثر شیشه‌ای ایران و جدول ۲ شامل ۱۶ نمونه آثار شیشه‌ای مصر است.

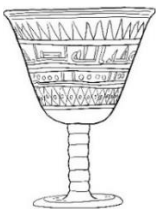
جدول ۱- آثار شیشه‌ای ایران در قرن‌های ۷-۳ ه.ق (مأخذ: نگارندگان)

صراحی شیشه‌ای / قرن ۶-۵	تصویر ۱	طرح خطی	منبع
			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۱۵۱)
عبارت نوشتاری "برکه و یمن و الاقبال" در شانه صراحی و نقش طاووس که مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند دور تا دور بدنه مجسم شده است.			
صراحی شیشه‌ای / قرن ۶-۵	تصویر ۲	طرح خطی	منبع
			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۱۵۱)
عبارت نوشتاری "برکه و یمن و الاقبال" و نقش طاووس با دم پهن متصل به بدنه و تاج بر سر دور تا دور بدنه مشاهده می‌شود.			
صراحی شیشه‌ای / قرن ۶-۵	تصویر ۳	طرح خطی	منبع
			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۱۵۱)
عبارت نوشتاری "برکه و یمن و الاقبال" در شانه صراحی و نقش طاووس بر روی بدنه مشاهده می‌شود.			
صراحی شیشه‌ای / قرن ۶-۵	تصویر ۴	طرح خطی	منبع
			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۱۵۲)
عبارت نوشتاری "برکه و یمن و سرور و سلامه لصاحبه"			

صراحی شیشه‌ای	تصویر ۵	طرح خطی	منبع
قرن: ۶			(Carboni & Whitehouse, 2001: 93)
عبارت نوشتاری "و لصاحبه یمن و برکه و سعاده" و نقوش پیچک مانند که انتهای آن طرح گل تجسم شده است.			
تنگ شیشه‌ای	تصویر ۷	طرح خطی	منبع
قرن: ۴-۳			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۱۱۵)
عبارت نوشتاری "عافیه شافیه"			
کاسه شیشه‌ای	تصویر ۹	طرح خطی	منبع
قرن: ۵-۴			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۱۳۶)
نوار ناخوانای کوفی با حروف منتهی به برگ نخل			
جام شیشه‌ای	تصویر ۱۱	طرح خطی	منبع
قرن: ۴			(Whitehouse, 2010: 206)
نقش دو پرنده با گردن کوتاه و سر کوچک در قسمت میانه بدنه و در سمت بالا کنار سر پرنده‌ها، نوشته کوفی "برکه... یه...رعی..." مشاهده می‌شود.			

صراحی شیشه‌ای	تصویر ۶	طرح خطی	منبع
قرن: ۷-۵			(Carboni & Whitehouse, 2001: 94)
عبارت نوشتاری "برکه و یمن و سرور و سلامه له" پایین خط نوشته با نقشی از دایره‌های در هم تنیده تزیین شده است.			
تنگ شیشه‌ای	تصویر ۸	طرح خطی	منبع
قرن: ۴-۳			(Carboni & Whitehouse, 2001: 189)
بدنه به چند قسمت تقسیم شده که قسمت اول با خطوط ناخوانای کوفی و قسمت دوم با نقش گیاهی گل رزت با هفت گلبرگ تزیین شده است.			
جام شیشه‌ای	تصویر ۱۰	طرح خطی	منبع
قرن: ۴-۳			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۷۰)
نوشته‌های عمودی "برکه لصاحبه" دور تا دور بدنه			
کاسه شیشه‌ای	تصویر ۱۲	طرح خطی	منبع
قرن: ۵-۴			(علی اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۱۱۷)
عبارت نوشتاری "عز دایم و اقبال دایم و اقبال"			

جدول ۲- آثار شیشه‌ای مصر در قرن‌های ۷-۳ ه.ق (مأخذ: نگارندگان)

ابریق شیشه‌ای	تصویر ۱	طرح خطی	منبع	جام شیشه‌ای	تصویر ۲	طرح خطی	منبع
قرن: ۴-۳			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۷۹)	قرن: ۳			(Carboni & Whitehouse, 2001: 165)
کلمه "المک" دور تا دور بدنه ابریق شیشه‌ای و نقوش گیاهی پالمت				عبارت نوشتاری "برکه من الله لصاحب الکأس إشرب"			
جام شیشه‌ای	تصویر ۳	طرح خطی	منبع	بشقاب شیشه‌ای	تصویر ۴	طرح خطی	منبع
قرن: ۴-۳			(Carboni & Whitehouse, 2001: 129)	قرن: ۳			(Carboni & Whitehouse, 2001: 212)
عبارت "برکه لصاحبه" به صورت عمودی دور تا دور جام اعمال شده است.				عبارت کوفی "برکه و خیر من ما... اکتحلت من الغزال الاغید" در حاشیه بشقاب و هشت گلبرگ گل مثلثی شکل نقاشی شده است.			
بشقاب شیشه‌ای	تصویر ۵	طرح خطی	منبع	کاسه شیشه‌ای	تصویر ۶	طرح خطی	منبع
قرن: ۳			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۹۳)	قرن: ۵-۴			(Carboni & Whitehouse, 2001: 218)
نوشته "کلها الله" دور تا دور ظرف مشاهده می‌شود.				نوشته‌ای به خط کوفی حاوی عبارت دعایی در حاشیه و نقش انتزاعی درخت دور بدنه جام مجسم شده است.			
تنگ شیشه‌ای	تصویر ۷	طرح خطی	منبع	کاسه شیشه‌ای	تصویر ۸	طرح خطی	منبع
قرن: ۵-۴			(گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۹۴)	قرن: ۴-۳			(Tait, 1991: 125)
مزین شده با پیچک‌های طوماری و عبارت "برکه کامله و نعمه شمیله و سعاده ... باقیه"				نقوش بدنه از خط کوفی تأثیر پذیرفته و به موتیف برگ نخل ختم شده است.			

قندیل شیشه‌ای	تصویر ۹	منبع
قرن: ۷-۶		(Carboni & Whitehouse, 2001: 229)
عبارت "مما عمل برسم تربه المقر العالی/ العلائی البندقدار/ قدس الله روحه" به خط ثلث بر روی بدنه مشاهده می‌شود.		

قندیل شیشه‌ای	تصویر ۱۰	منبع
قرن: ۷		(Tait, 1991: 134)
این قندیل برای سیف‌الدین شیخ العمری از برجسته‌ترین مقامات رسمی مملوکیان ساخته شده است. کتیبه درشت روی بدنه به نام وی اشاره دارد.		

قندیل شیشه‌ای	تصویر ۱۱	منبع
قرن: ۷		(Tait, 1991: 134)
متن موجود بر روی گردن این قندیل حاوی آیه‌ای از سوره نور بوده و متن موجود بر روی بدنه آن به نام سیف الدین طغز تیمور حموی از امرای برجسته سلطان محمد بن قلاوون است. نشان خانوادگی وی به صورت عقاب سه مرتبه بر روی گردن تکرار شده است		

قندیل شیشه‌ای	تصویر ۱۲	منبع
قرن: ۷		(Tait, 1991: 134)
این قندیل شامل آیاتی از سوره نور است که از گردن آغاز شده و تا انتهای بدنه ادامه یافته است. عبارت آن به خط نسخ نوشته شده است. در بخش تحتانی هر یک از دسته‌های آن حاوی متنی مبنی بر اهدای آن به مسجد محل مقبره وزیر تقی‌الدین است.		

قندیل شیشه‌ای	تصویر ۱۳	منبع
قرن: ۷		(Carboni & Whitehouse, 2001: 230)
عبارت نوشتاری شامل "عز لمولانا السلطان/ الملک المظفر العالم العادل/ رکن الدنیا والدین عزالله نصره" به خط نسخ می-باشد.		

قندیل شیشه‌ای	تصویر ۱۴	منبع
قرن: ۷		(Carboni & Whitehouse, 2001: 232)
عبارت نوشتاری "مما عمل برسم المقر العالی المولوی المخدومی السیفی الساقی قوصون الملکی الناصری" و "عمل الفقیر العبد علی بن محمد البرمکی حفظه الله" به خط نسخ روی بدنه و گردن		

قندیل شیشه‌ای	تصویر ۱۵	منبع
قرن: ۷		(Carboni & Whitehouse, 2001: 235)
عبارت نوشتاری "مما عمل برسم/ المقر العالی/ المولوی الامیری/ السیفی طقزدمر/ امیر مجلس/ الملکی الناصری" به خط نسخ		

قندیل شیشه‌ای	تصویر ۱۶	منبع
قرن: ۷		(Page, 2006: 67)
آیاتی از سوره نور با معنی خداوند نور آسمان‌ها و زمین است، دور تا دور بدنه نوشته شده است.		

۱-۵- بررسی شیوه ساخت و تزیین آثار شیشه‌ای

با مطالعه نمونه آثار شیشه‌ای باید اذعان نمود شیوه ساخت این آثار دمیده در قالب و دمیده آزاد بوده و شیوه تزیین آن‌ها شامل تراش، حکاکی، کامئو، مینای روی شیشه و زرین‌فام می‌باشد. در طول تاریخ هنر شیشه‌گری، هنرمندان روش‌های متنوعی برای ساخت و تزیین آثار شیشه‌ای به کار برده‌اند. از جمله روش‌های تزیین شیشه شامل دو روش سرد و گرم است. تزیینات سرد شیشه همچون تراش، حکاکی و کامئو پس از سرد شدن و تکمیل فرآیند ساخت ظروف شیشه‌ای بر روی آن انجام می‌شود. تزیینات گرم شیشه هنگام ساخت ظروف شیشه‌ای یعنی زمانی که آثار مراحل اولیه ساخت را طی می‌کنند و از گرما برخوردار می‌باشند، روی آن-ها انجام می‌شود. تزیینات گرم شیشه شامل روش‌های متعددی از جمله نقوش قالبی، زرین‌فام، مینای روی شیشه و ... است.

تراش روی شیشه یکی از روش‌های سرد تزیین آثار شیشه‌ای است که 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 می‌پرداختند. سپس قسمت‌های تراش خورده را پرداخت و صیقل می‌دادند. لازم به ذکر است قبل از دوران اسلامی اکثر تراش‌های روی شیشه، سطحی بوده است. بدین معنا که شیشه‌گر در این نوع تراش، سطحی از بدنه شیشه را تراش می‌داد اما در تراش خطی، نقوش به صورت خطی بر روی ظروف نمایان می‌شود. بنابراین با خطی شدن تراش در دوران اسلامی امکان اجرای عناصر نوشتاری با این شیوه تزیین فراهم شده است. علاوه بر تراشیدن قسمت‌هایی از شیشه، خراشیدن سطح شیشه با سنگ نیز سبب ایجاد خطوط و نقوش روی اثر می‌شده است. در دوران اسلامی شیوه کنده‌کاری و تراش شیشه که در آن تمامی سطح بیرونی اثر به جز خود نقش‌ها تراشیده می‌شد، بر روی آثار شیشه‌ای که با دو رنگ مذاب شیشه ساخته شده‌اند، رواج یافت. این شیوه تزیین موسوم به کامئو بوده است.

زرین‌فام به عنوان یکی از روش‌های گرم تزیین آثار شیشه‌ای، برق و جلایی زر مانند دارد. در این شیوه لایه نازکی از آب طلا با ترکیب نقره، مس و رنگ روی اثر شیشه‌ای را پوشانده و در حرارت مناسبی قرار می‌گیرد. شایان ذکر است با افزایش نقره درخشش و زردی اکسید طلا بیشتر شده و با افزایش مس در این ترکیب، رنگ طلایی از صورتی تا قرمز تغییر رنگ می‌دهد. ابداع کننده این سبک تزیین شیشه در اوایل قرون اسلامی مصری‌ها بوده‌اند و به احتمال قوی شیشه‌گران سوریه نیز از این فن اطلاع داشته‌اند. زرین‌فام روی شیشه، معمولاً دارای رنگ قرمز مایل به قهوه‌ای بر روی شیشه بی‌رنگ بوده، اگرچه گاه شیشه به علت ناخالصی موجود همچون اکسید آهن ته رنگ سبز داشته است.

مینای روی شیشه یکی از تکنیک‌های تزیین گرم آثار شیشه‌ای است که از زمان ظهور اسلام متداول گردیده و تا امروز ادامه یافته است. مینای روی شیشه در واقع نقاشی روی شیشه است. در میناکاری اکسیدهای فلزات و شیشه هم‌زمان به نقطه انبساط رسیده و در نتیجه نقوش ایجاده شده با رنگ‌های مینا جذب شیشه می‌گردند. یکی از موفقیت‌های بزرگ شیشه‌گران مصر تزیین روی شیشه با رنگ‌های مینا بوده است. این شیوه تزیین آثار و ظروف شیشه‌ای در دوره فاطمیان رونق یافته و در قرن ۷ ه.ق به منتها درجه خود رسیده است. تزیین مینایی ظروف شیشه‌ای قرن ۷ ه.ق بر اساس روش‌های شیشه‌گران دوران قبل –مخصوصاً دوره فاطمی– قرار داشت و تکمیل این شیوه تزیین شیشه مرهون شیشه‌گران سوریه بوده است. شایان ذکر است دمیدن در قالب یکی از روش‌های هم‌زمان ساخت و تزیین شیشه است. در این روش اثر شیشه‌ای ضمن دمیده شدن در قالب و شکل‌گیری، نقوش و بافت قالب را نیز به خود می‌گیرد.

۸ نمونه از آثار شیشه‌ای ایران به شیوه نقوش قالبی شکل یافته و با ابزار پرداخت شده است. همچنین ۳ نمونه با تراش خطی و ۱ مورد به شیوه کامئو تزیین شده‌اند. ۸ اثر شیشه‌ای مصر که شامل قندیل‌های شیشه‌ای است به شیوه مینای روی شیشه، ۵ نمونه با لعاب زرین‌فام، ۲ مورد با نقوش قالبی و ۱ مورد به شیوه حکاکی تزیین شده‌اند. جداول ۳ و ۴ که بر اساس ترتیب تصاویر در جدول ۱ و ۲ ترسیم شده، دربر دارنده تکنیک‌های اجرای عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای مورد مطالعه است.

جدول ۳- بررسی شیوه اجرای عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصویر	شیوه تزیین			شماره تصویر	شیوه تزیین			شماره تصویر	شیوه تزیین		
	تراش	نقوش قالبی	کامئو		تراش	نقوش قالبی	کامئو		تراش	نقوش قالبی	کامئو
۱		*		۵		*		۹			*
۲		*		۶		*		۱۰		*	
۳		*		۷	*			۱۱		*	
۴		*		۸	*			۱۲	*		

جدول ۴- بررسی شیوه اجرای عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای مصر (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصویر	شیوه تزیین					شماره تصویر	شیوه تزیین			شماره تصویر	شیوه تزیین		
	زرین‌فام	نقوش قالبی	مینا	حکاکی			زرین‌فام	نقوش قالبی	مینا		زرین‌فام	نقوش قالبی	مینا
۱		*				۷	*			۱۳			*
۲				*		۸	*			۱۴			*
۳		*				۹			*	۱۵			*
۴	*					۱۰			*	۱۶			*
۵	*					۱۱			*				
۶	*					۱۲			*				

۲-۵- تحلیل عناصر نوشتاری آثار شیشه‌ای ایران و مصر

خط در فرهنگ و تمدن اسلامی جایگاه ویژه‌ای داشته و آن را می‌توان از جمله مهم‌ترین نمونه‌های تجلی روح اسلامی به شمار آورد. یکی از ویژگی‌های هنر اسلامی، تزیین آثار هنری با عناصر نوشتاری است که علاوه بر زیبایی به ماده هویت و معنا بخشیده است.

عبارت نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران شامل مضامین دعایی، خیر و برکت برای صاحب ظرف است. این عناصر نوشتاری شامل عبارات "برکه و یمن و الاقبال"، "برکه و یمن و سرور و سلامه لصاحبه"، "و لصاحبه یمن و برکه و سعاده"، "برکه و یمن و سرور و سلامه له"، "عافیه شافیه"، "برکه لصاحبه"، "عز دایم و اقبال دایم و اقبال" به خط کوفی می‌باشند.

شایان ذکر است عناصر نوشتاری ۲ نمونه از آثار شیشه‌ای ایران ناخوانا بوده و چنین می‌نماید که هنرمند شیشه‌گر از خطوط کوفی صرفاً برای تزیین بدنه ظرف بدون القای معنا و مفهوم خاصی بهره گرفته است. انتهای اغلب این حروف به نقوش گیاهی برگ مانند ختم شده است. پس می‌توان اذعان نمود عناصر نوشتاری اغلب در ترکیب با نقوش گیاهی به کار رفته است. همچنین در ۴ نمونه از این آثار نقوش جانوری پرنده نیز در کنار نقوش نوشتاری مشاهده گردید. نقوش هندسی شامل خطوط افقی و عمودی دور تا دور بدنه ظروف، نقش لوزی و دایره نیز بر اساس ذوق و سلیقه شیشه‌گر در کنار نقوش نوشتاری، به منظور پر کردن بدنه ظروف مورد استفاده قرار گرفته است. در نیمی از آثار مزین شده با عناصر نوشتاری، این عناصر در حاشیه ظروف و نسبت به سایر نقوش فضای کم‌تری را به خود اختصاص داده‌اند. در حالی‌که قسمت وسیعی از بدنه نیمی از آثار شیشه‌ای ایران با عناصر نوشتاری تزیین شده است.

آثار شیشه‌ای مصر نیز با دعای خیر و برکت برای صاحب ظرف مزین شده‌اند. همچنین علاوه بر خواستار سعادت و نعمت عبارات "کلها الله" و "المک" نیز بر روی ۲ اثر شیشه‌ای مصر نقش بسته است. شایان ذکر است قندیل‌های شیشه‌ای مصر علاوه بر خط کوفی با خط نسخ نیز تزیین یافته‌اند و روی آن‌ها علاوه بر عبارات دعایی، اسامی سفارش‌دهندگان و سلاطین آن عصر آورده شده است. همانطور که پیش‌تر نیز بیان شد در قرون ۷-۵ ه.ق -عصر حکومت فاطمیان و ایوبیان- به دلیل آسایش و امنیت نسبی در مصر و حمایت حاکمان از هنرمندان، هنر شیشه‌گری همچون دیگر صنایع از شکوفایی برخوردار گشت و شیوه تزیین مینای روی شیشه در مصر بسیار رواج یافت. اشراف مصر در این دوره به جمع‌آوری آثار هنری همت گماشته، هنرمندانی به خدمت گرفته و آثار هنری را به عنوان میراث شخصی سفارش دادند و بدین ترتیب اسامی سفارش‌دهندگان بر روی بعضی از آثار نفیس شیشه‌ای بر جای مانده است. عناصر نوشتاری بر روی ۳ نمونه از آثار شیشه‌ای مصر در حاشیه ظروف در کنار نقوش گیاهی و هندسی آورده شده است، اما تمام بدنه دیگر آثار شیشه‌ای مصر با عناصر نوشتاری تزیین گشته است.

۶- نتیجه‌گیری

آثار شیشه‌ای بر جای مانده از دوران اسلامی ایران و مصر بیانگر این است که هنرمندان شیشه‌گر مهارت و توانایی بسیاری در ساخت و تزیین شیشه داشته‌اند. در این مقاله سعی شد عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران و مصر طی قرون ۷-۳ ه.ق مورد مطالعه قرار گیرند تا بدین ترتیب برخی از آثار شیشه‌ای مزین شده با این عناصر شناسایی و بررسی شوند. در میان آثار شیشه-ای ایران ۶ نمونه صراحی، ۲ تنگ، ۲ جام و ۲ کاسه و در میان آثار شیشه‌ای مصر ۸ نمونه قندیل شیشه‌ای، ۲ کاسه، ۲ بشقاب، ۲ جام، ۱ تنگ و ۱ ابریق بر اساس دارا بودن عناصر نوشتاری از میان ۷۲۵ اثر شیشه‌ای بر جای مانده از قرون ۷-۳ ه.ق مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران شامل عبارات دعایی اعم از دعای خیر، برکت، نعمت، اقبال و سلامتی است. این نقوش به شیوه دمیده در قالب، تراش و کامئو اعمال شده‌اند و بنا بر شیوه

اجرای آن، عناصر نوشتاری هم‌رنگ بدنه ظرف می‌باشند. البته رنگ عناصر نوشتاری بر روی کاسه شیشه‌ای مزین شده به شیوه کامئو به دلیل ماهیت این شیوه تزیین، متفاوت از رنگ بدنه آن است (آبی تیره بر روی زمینه سفید). اغلب عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران با نقوش گیاهی تلفیق شده و در کنار سایر نقوش همچون نقوش هندسی و جانوری به کار رفته است. در آثار شیشه‌ای مصر علاوه بر دعای خیر و سلامتی برای صاحب ظرف، اسامی اشراف و هنرمندان و دعا برای حفاظت و طلب آمرزش نیز (بر روی قندیل‌های شیشه‌ای) مشاهده گردید. عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای مصر به شیوه‌های متعددی همچون تراش، حکاکی، نقوش قالبی، زرین‌فام و مینای روی شیشه اجرا شده و هنرمند شیشه‌گر از انواع رنگ‌های آبی، سفید، زرد، قرمز، خاکستری و طلایی استفاده کرده و همچنین علاوه بر خط کوفی از خط نسخ نیز بهره برده است.

با توجه به پیشینه پربار هنر شیشه‌گری ایران و مصر، به دلیل پراکنده بودن اطلاعات و منابع، تحقیقات بسیار اندکی در این رابطه انجام یافته است. از این‌رو پیشنهاد می‌شود با دستیابی به تصاویر آثار شیشه‌ای، نقوش جانوری بر روی این آثار مطالعه و بررسی شوند.

منابع

۱. بویل، جی. آ. (۱۳۷۹). تاریخ ایران گمبریج از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانان. ترجمه حسن انوشه. جلد ۵. تهران: امیر کبیر.
۲. پوپ، آرتر آپم. (۱۳۹۰). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ج۱۵؛ پیوست‌ها و تعلیقات. تهران: علمی و فرهنگی.
۳. حاتم، غلامعلی. (۱۳۸۸). هنر و تمدن اسلامی ۲. تهران: دانشگاه پیام نور.
۴. دیماند، موریس. (۱۳۸۳). راهنمای صنایع اسلامی. ترجه عبداله فریار. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
۵. رفاعی، انور. (۱۳۹۰). تاریخ هنر در سرزمین‌های اسلامی. ترجمه عبدالرحیم قنوات. چاپ چهارم. مشهد: جهاد دانشگاهی.
۶. عطارزاده، عبدالکریم و مهران هوشیار. (۱۳۹۶). مجموعه هنر در تمدن اسلامی. تهران: سمت.
۷. علام، نعمت اسماعیل. (۱۳۸۶). هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی. ترجمه عباسعلی تفضلی. چاپ دوم. مشهد: به نشر.
۸. علی اکبرزاده کردمهینی، هلن. (۱۳۷۳). شیشه مجموعه مرز بازرگان. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
۹. گلاک، جی، و کارل پنتون. (۱۳۸۵). سیری در صنایع دستی ایران. تهران: بانک ملی.
۱۰. گلداشتاین، سیدنی‌ام. (۱۳۸۷). کارهای شیشه؛ مجموعه هنرهای اسلامی گردآوری ناصر خلیلی. جلد ۱۰. تهران: کارنگ.
۱۱. نصری اشرفی، جهانگیر. (۱۳۸۸). تاریخ هنر ایران. تهران: آرون.
12. Carboni, Stefano & David Whitehouse. (2001). Glass of the Sultans. New York: The Metropolitan.
13. Page, Jutta-Annetta. (2006). The Art of Glass. London: Toledo Museum of Art.
14. Tait, Hugh. (1991). Five Thousand Years of Glass. New York: The Trustees of the British Museum.
15. Whitehouse, David. (2010). Islamic Glass in the Corning Museum of Glass. New York: The Corning Museum of Glass.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد یک

واکاوی توتم و تابو در عناصر بصری دوران ایران باستان با تاکید بر دوران هخامنشی

فاطمه ملک ثابت[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۰۵
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۶
کد مقاله: ۳۶۵۹۵

چکـیده

در این مقاله به بررسی آثار ایران باستان در زمینه توتم و تابو پرداخته شد که هدف از انتخاب این موضوع احیای نماد و نشانه‌های خفته در فرهنگ باستانی تاریخ ایران و یادآوری دوباره آن بود. نشانه‌هایی که اعتقادات و آداب و رسوم گذشتگان و یا به عبارتی دیگر ممنوعیت‌ها و توتم‌های فرهنگی ایران را خاطر نشان می‌کند، در این مقاله سعی بر آن بوده که به شناسایی عناصر بصری توتم و تابو در دوران ایران باستان بپردازد. روش پژوهش پیش رو به‌صورت کیفی و با رویکرد توصیفی تحلیلی است. نتایج پژوهش نشان داد که توتم در ایران باستان به سه وجه ماورایی، حیوانی و گیاهی دیده می‌شود و گه گاه نیروی طبیعی مانند باران و آب است که با همه‌ی گروه رابطه ویژه‌ای دارد. عناصر بصری توتم و تابو در ایران باستان پیرو عقاید فکری و فلسفی مردمان باستان اقوام ایرانی است که به‌صورت دینی و اساطیری و فلسفی و نیایشی و فکری بوده‌اند.

واژگـان کلـیدی: توتم، تابو، عناصر بصری، ایران باستان

۱- گروه طراحی و دوخت دانشکده حضرت رقیه (س)، دانشکده فنی و حرفه ای استان یزد، ایران

۱- مقدمه

ایران با فرهنگ غنی و کهن از دیرباز سهم بسزایی در تاریخ و تمدن بشریت داشته و این فرهنگ بر پایه‌ی اعتقادات و آداب و رسوم مردم بنا شده است، علاقه‌مندی ایرانیان به گذشته‌هایشان سبب شد که این اعتقادات تا کنون در زندگی ایرانیان باقی بماند، در بررسی کلی ایران باستان در آثار به‌جای مانده از آن دوران می‌توان به نقوشی دست پیدا کرد که برای آن‌ها ازنظر اعتقادی ارزش‌های بالایی داشته است، نشانه‌هایی که گاهی جهت امر مقدس و ارتباطات متافیزیکی صورت می‌گرفت و از طرفی دیگر نشانه‌هایی که گواه بر ممنوعیت وارد شدن در آن حوزه را داشت، اما با پیشرفت تحقیقات علمی این نشانه‌ها با نام توتم وتابو که به‌عنوان دو عامل مقدس و ممنوع ذکر شده‌اند مورد بررسی کارشناسان، تاریخ شناسان و نشانه شناسان اخیر قرار گرفت؛ که در پی این بررسی تمامی اعتقادات ایرانیان باستان دوباره ظاهر گشت و از افول و نابودی این فرهنگ و آداب و رسوم که از اهمیت بسزایی برخوردار است و برای تمامی ایرانیان مهم تلقی می‌شود تا حدی جلوگیری شده است، زیرا زنده نگاه داشتن این اعتقادات باعث الهام گیری و ایده گرفتن برای اجرای طرح‌های گوناگون در زمینه‌های مختلف و نشان دادن فرهنگ ایرانی با استفاده از تاریخ این کشور می‌باشد، ارائه مجدد آنچه به‌عنوان توتم وتابو در گذشته‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفته است در رسانه فرهنگی بسیار پر اهمیت و مؤثر است.

۲- پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقی درباره توتم و تابو در عناصر بصری دوران ایران باستان به طور کلی تحقیقی صورت نگرفته است. هرچند که تحقیقات زیادی درباره عناصر دوران هخامنشی و یا دوران ایران باستانصورت گرفته ولی هیچ گژوهشی در راستای این مقاله وجود نداشته است.

۳- مبنای نظری پژوهش

مبنای نظری پژوهش پیش رو دیدگاه لوی اشتروس و لوی برول است. لوی اشتروس که از بزرگان مکتب ساختگرایی است، عقیده داشت که تمامی تحقیقات علمی مردم شناسی، روشنگر یک تناظر ساخت بین اندیشه انسانی و نهادهایی است که اندیشه بر آن اعمال شده است. او اذعان می‌دارد که توتمیسم، پدیده ای خاص جوامع بدوی نیست، بلکه تنها نمونه ای از شیوه‌های گوناگون اندیشیدن است. وی ادامه می‌دهد که با وجود تاثیر احساسات بر توتمیسم، ضروریاتی که توتمیسم به آن‌ها پاسخ می‌دهد و سعی در اقناع آن‌ها دارد، عقلی هستند. بدین معنی، توتمیسم مربوط به دوران باستان یا جوامع ابتدایی نیست و تصویر آن انعکاس خود ماست. (احمدی علی آبادی، ۱۳۸۰، ۱۹)

در بیشتر موارد، اشیایی که به‌عنوان توتم به کار می‌روند، به قلمرو گیاهی و مخصوصا به قلمرو حیوانی تعلق دارند؛ اما در مورد اشیا بی جان، باید گفت که آن‌ها به ندرت مورد استفاده قرار می‌گیرند. نام بیش از پانصد توتم توسط "هویت"[1] از میان قبایل جنوب شرقی استرالیا جمع آوری شده‌اند و تنها چهل نام وجود دارد که متعلق به گیاهان یا حیوانات نیست: این‌ها عبارتند از: ابر، باران، تگرگ، یخ، ماه، خورشید، باد، پاییز، تابستان، زمستان، بعضی ستارگان، رعدوبرق، آتش، دود، آب، گل سرخ و دریا. قابل ذکر است، چه سان کوچک است جایی که به هیات‌های آسمانی و حتی به طور کلی تر به پدیده‌های بزرگ کیهانی اختصاص داده می‌شود که با وجود این بعدا با اقبال زیاد به توسعه‌ی مذهبی اختصاص داده شده بودند. از میان تمام طایفه‌هایی که هویت، نام می‌بردتنها برای دو طایفه از آن‌ها ماه به‌عنوان توتم شناخته می‌شد و برای دو تای دیگر آفتاب، برای سه طایفه دیگر ستاره، برای سه تا رعدوبرق و برای دو تا آذرخش. باران یک استثنا است؛ و توتم متداولی است. (دورکهیم، ۱۳۸۲، ۱۳۸)

اما توتم تنها یک نام نیست، بلکه یک نماد است، یعنی یک علامت و نشانه‌ی واقعی است که شباهت‌هایش با نشانه‌ی نجابت خانوادگی غالبا خاطر نشان شده است. "گری "می گوید: "در ارتباط با استرالیایی‌ها، هر خانواده یک حیوان یا گیاه را به‌عنوان نشان و علامت خود دارد" و چیزی را که او خانواده می‌نامد. یقینا یک طایفه است. همچنین "فیزون"[2] و "هویت" می‌گویند: "سازمان استرالیایی نشان می‌دهد که توتم بیش از هر چیز، نشانه‌ی گروه می‌باشد. "اسکول کرافت"[3] همان چیز را در مورد توتم‌های سرخ پوستان آمریکای شمالی بیان می‌دارد، او می‌گوید: "در واقع توتم طرحی است که مربوط به نشانه‌های نجابت خانوادگی ملت‌های متمدن است و هر شخصی می‌تواند آن را به‌عنوان نشانه‌ی هویت خانوادگی که به آن تعلق دارد، حمل کند... هنگامی که سرخ

1 Howitt
2 Fison
3 Schoolcraft

پوستان در ارتباط با اروپاییان قرار گرفتند و قراردادهایی نیز میان آن‌ها منعقد گردید، این مربوط به توتم است که هر طایفه پیمان‌ها را که به این شکل صورت گرفته، مهر و موم می‌کرد. (همان، ۱۵۳)

لوی برول عقیده داشت که شیوه تفکر انسان ابتدایی و انسان متمدن کاملا متفاوت است. انسان ابتدایی قضایا را تجزیه تحلیل نمی‌کند و به دنبال توضیح نیست. لوی برول تصور می‌کرد، تفکر در نزد انسان بدوی در مرحله‌ی ماقبل منطق قرار دارد. آن‌ها برطبق عواطف و احساسات رفتار می‌کردند، بدون آن که به تفسیر آن بپردازند. در نزد بدویان علیت مشروط به تسلسل زمانی نیست، معلول ضرورتا پس از علت بروز نمی‌کند، بلکه علت و معلول نوعی ارتباط مکانی با هم دارند. اشیائی که با هم در یک مکان رویت می‌شوند، مرتبط با هم به نظر می‌رسند. خصیصه ای دیگر در ذهن انسان‌های بدوی دیده می‌شود و آن توسط لوی برول "مشارکت "نام گذاری شد. فرد بدوی در آن واحد، هم یک نفر انسان بود و هم یک نفر حیوان. افراد وقتی در مراسمی از حیوانات تقلید می‌کردند، رفتار آن‌ها تقلیدی از عمل اصلی حیوان به حساب نمی آمد، بلکه برحسب اصل مشارکت، آن‌ها حقیقتا در آن عمل شرکت می‌کردند و هیچگونه تناقضی برحسب این نوع باورها در ذهن بدویان به وجود نمی آمد، زیرا در شرایط عدم تعقل که بر ذهن بدویان حاکم است، تناقض بی معناست. (احمدی علی آبادی، ۱۳۸۰، ۲۳)

دوگانگی که به حیوانات نسبت داده می‌شود از این هم بیش تر است چون خدایان چندین صورت تجسد حیوانی می‌پذیرند. برای افراد تفوا خدای طایفه یک مارماهی است که برای پیروانش مغز نارگیل را رسیده می‌کند، ولی او ضمنا می‌تواند به شکل خفاش درآید و در این شکل طایفه‌های دیگر را نابود کند. به همین جهت هم در مورد خفاش ممنوعیت خوراکی وجود دارد؛ همینطور هم در مورد مرغان دریایی و ماهی‌ها که روابط به ویژه خوبی با بعضی خدایان دارند. این ممنوعیت‌ها که ممکن است عمومی باشند یا محدود به یک طایفه یا تبار باشند به هر حال شکل توتمی ندارند، مثلا کبوتر که با طایفه توماکو خیلی نزدیک است خورده نمی‌شود، ولی کشتن آن عیب ندارد چون به باغات صدمه میزند. علاوه بر آن ممنوعیت فقط شامل بزرگ ترها می‌شود. در پس این اعتقادات و ممنوعیت‌های خاص، یک طرح اساسی وجود دارد که خواص صوری آن مستقل از روابط بین فلان گونه حیوانی یا گیاهی با فلان طایفه یا تیره یا تبار که موارد تجلی آن هستند، پا بر جا می‌ماند. (استروس، ۱۳۶۱، ۷۲)

۳-۱- توتم

توتم به طور کلی حیوانی است خوردنی، بی آزار یا خطرناک و وحشت آور، توتم به ندرت گیاه یا نیروی طبیعی است (باران، آب) که با همه‌ی گروه رابطه ویژه‌ای دارد. توتم، در وهله نخست، جد گروه در وهله دوم فرشته حامی و نگهبان آنست و برای آن پیام‌های غیبی می‌فرستد و در عین حالی که برای دیگران خطرناک است، فرزندان خود را می‌شناسد و آن‌ها را مصون نگاه می‌دارد. برعکس، کسانی که توتم واحدی دارند، بنابراین، این وظیفه مقدس را بر عهده دارند که توتم خود را نکشند و یا از بین نبرند و از گوشت آن نخورند ورنه از مکافات عمل خود در امان نخواهند بود. عنوان توتم داشتن، به فلان حیوان معین و یا به فلان شی، مخصوص (گیاه یا نیرویی طبیعی) منحصر نیست بلکه به همه افراد (طبقه یا نوع) توتم، تعلق دارد. افراد گروهی که یک توتم دارند گاهگاهی جشن‌هایی برپا می‌سازند و طی آن به مدد رقص‌های مناسکی از حرکات و خصوصیات توتم خود تقلید ویا آن را تکرار می‌کنند. توتم به زمین و یا به فلان محل وابسته نیست. افراد یک توتم می‌توانند دور از هم زنگی کنند و با اعضای توتم‌های دیگر در صلح و سلم به سر ببرند. (فروید، ۱۳۶۲، ۱۵۳)

"مک لنان "نخستین کسی بود که پذیرفت توتم پرستی را به تاریخ عمومی بشریت ضمیمه کند. در رشته مقاله‌هایی که در Fortnightly Review منتشر می‌شد، او سعی کرد نشان دهد که توتم پرستی نه تنها یک دین بود، بلکه دینی بوده شامل مجموعه ای از باورها و اعمال که می‌توان نمونه‌هایشان را در نظام‌های دینی بسیار پیشرفته مشاهده کرد. او تا آنجا پیشرفت که توتمیسم را منبع همه‌ی آیین‌های جانورپرستی و گیاه پرستی که نزد اقوام پیشین می‌توان یافت، به شمار آورد. بدون شک اینگونه تعمیم توتم پرستی درست نمی باشد. پرستش جانوران و گیاهان وابسته به علل متعددی است که بدون اشتباه ساده انگارانه نمی توان آن‌ها را به یک علت کاهش داد؛ اما این اشتباه، به همه‌ی اغراق‌هایش دست کم این مزیت را داشت که گواهی بر اهمیت تاریخی توتمیسم به حساب می‌آمد. (دورکهیم، ۱۳۸۲، ۱۱۹)

حداقل از سه دسته توتم می‌توان نام برد و در حقیقت یک کل است،

۱. توتم قبیله که از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود.

۲. توتم مخصوص به یک جنس، یعنی توتمی که ویژه افراد مونث و مذکر فلان قبیله‌ی مفروضی است و به جنس دیگر مربوط نمی‌شود.

۳. توتم فردی که به شخص خاصی تعلق دارد و به خلاف او منتقل می‌گردد.

این دو دسته اخیر از توتم‌ها چندان اهمیتی ندارند و اعتبارشان به پای توتم قبیته ای نمی رسد. عقیده بر این است که توتم‌های دو دسته اخیر بعدا ظاهر شده‌اند و مبین آن خصلت اساسی توتم نیستند. (فروید، ۱۷۱)

توتم قبیله ای (متعلق به کلان) مورد پرستش گروهی از زنان و مردانی است که به نام همان توتم خوانده می‌شوند و خود را از اخلاف نیاکان مشترکی می‌پندارند و با وظایف و توتم مشترکی به هم وابسته و پیوسته هستند. حیوان پرستی (توتم پرستی) هم نظامی مذهبی است و هم نظامی اجتماعی، از دیدگاه مذهبی عبارتست از روابط و احترامات متقابلی که میان افراد و توتم آن‌ها برقرار شده است و از دیدگاه اجتماعی منوط است به وظایفی که افراد قبیله و کلان متقابلا نسبت به یکدیگر دارند، توتم پرستی طی تحولات بعدی خود شاهد جدا شدن این دو جنبه‌ی خود (مذهبی و اجتماعی) از یکدیگر شد و نظام اجتماعی نیز غالبا پس از انهدام نظام مذهبی پا برجا باقی ماند و برعکس، چه بقایای توتم پرستی در مذهب ممالکی که نظام اجتماعی مبتنی بر توتم پرستی در آن از بین رفته بوده است، دیده می‌شود. (همان، ۱۷۲)

۳-۲- تابو

تابوها از دیگر پدیده‌هایی هستند که با تجزیه و تحلیل آن‌ها می‌توان به شیوه‌های رابطه سازی و منطق حاکم بر مغزهای آفریننده‌ی آن‌ها پی برد. در پولینزی به روی اشخاص یا اشیا یا مکان‌هایی خاص، علایمی نصب می‌کردند مبنی بر اینکه، این موجودات دارای مقدار زیادی از نیروی موسوم به "مانا "و از این رو، دست زدن به آن‌ها و حتی در پاره ای از موارد، نگریستن به آن‌ها جایز نیست؛ زیرا آن‌ها تابو شمرده می‌شوند. مانا نیرویی است که زیادی آن در هر موجودی، ایجاد ویژگی ممتازی در آن می‌کند و توانایی وخصایصی برجسته به آن موجود می‌بخشد. در این جا در مورد چیزهایی که تابو شمرده می‌شوند، هر موجودی که به نوعی کارآمدی قابل ملاحظه ای از خود نشان دهد، نشان از آن دارد که مانای زیادی در خود دارد و از این رو، تماس با آن منع می‌شود، بدون آن که مراسمی برای آن برگزار شود. (همان،۱۳۸۰، ۲۱۷)

وونت تابو را قدیمی ترین مجموعه‌ی قوانین غیر مدون بشری می‌داند. معمولا به این عقیده اند که تابو از ارباب انواع قدیمی تر و سابق بر همه مذاهب است. از آنجایی که برای بررسی تابو به شیوه‌ی روانکاوانه، به توصیفی بی طرفانه از آن محتاجیم ملحضی از مقاله‌ی تابو در دایره المعارف بریتانیا را که به قلم مردم شناسی به نام "نورت کوت دوبلیوتوماس "نوشته شده است نقل می‌کنیم، "تابو به معنای دقیق و صحیح کلمه عبارت است از: الف) مقدس (ناپاک) بودن اشخاص و اشیا، ب) نوع ممنوعیتی که ازین وضع ناشی می‌شود، پ) نتایج تقدس که در صورت سرپیچی از این ممنوعیت ظاهر می‌گردد، کلمه متضاد تابو به زبان پولینزی همان نوآ به معنای معمولی و همگانی است. به معنای وسیع تر، تابو به چند دسته تقسیم می‌شود:

۱) یک تابوی طبیعی یا مستقیم که محصول نیروی جادویی (مانا) است که به شی یا شخصی وابسته است.

۲) یک تابوی انتقالی یا غیر مستقیم که از همان نیرو منبعث می‌شود ولیکن، الف) کسبی است ب) تحمیلی از طرف کشیش، یا رییس یا شخص دیگر.

۳) تابویی واسط بین دو تابوی قبلی که شامل هر دو عامل قبلی است مثل تملک زن نسبت به شوهرش... "کلمه‌ی تابو باز به محدودیت‌های مناسکی دیگری اطلاق می‌شود اما آنچه را که می‌توان در زمره "منکرات و منهیات مذهبی "نام برد، نباید به حساب تابو گذاشت. "اهداف مستتر در تابو به چند دسته تقسیم می‌شوند.

هدف تابوهای مستقیم:

الف) عبارتست از حفظ شخصیت‌های مهم مانند روسا، کشیشان و اشیای ارزنده در برابر هر نوع گزند ممکن.

ب) حفظ نا توانان مانند زنان، بچه‌ها و مردم عادی به طور کلی در برابر مانا (نیروی جادویی)ی مقتدر کشیشان و روسا.

پ) حفظ کسانی که با مرده تماس داشتند و یا غذاهای ویژه‌ای خورده اند و در نتیجه در معرض خطرند.

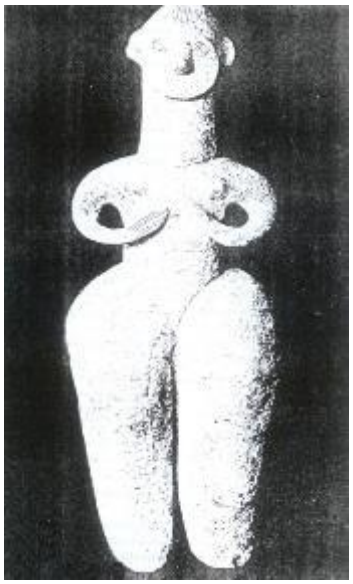
ت) پیشگیری از اختلالاتی که به هنگام تحقق پاره ای از اعمال بزرگ زندگی مانند تولد، ازدواج، اعمال جنسی، بلوغ و غیره ممکن است پیش آید.

ث) حمایت از موجودات انسانی در برابر خشم و اقتدار خدایان و شیاطین.

ج) کمک به بچه‌ها به هنگام تولد و یا حفظ نوزادان در برابر خطرات بزرگی که به سبب وابستگی آنها به والدینشان متوجه شان می‌شود، مثلا وقتی که اولیا دست به کارهایی می‌زنند و یا از غذایی می‌خورند همین ممکن است موجب خصایص ویژه‌ای در بچه‌ها بشود. یکی دیگر از اهداف تابو عبارتست از حفظ اموال و وسایل کار و مزرعه و غیره متعلق به اشخاص از گزند دزدان. "مجازات سزپیچی از تابو در آغاز چنین تصور می‌شد که می‌بایست خود به خود و بر اساس یک احتیاج درونی باشد، به عبارت دیگر تابویی که مورد بی احترامی واقع می‌شد می‌بایست انتقام خود را بگیرد. وقتی که اندکی بعد مفاهیم خدایان و شیاطین مطرح شدند و بین آن‌ها و تابوها رابطه برقرار گردید، چنین مجازاتی را از خدایان انتظار داشتند. در موارد دیگر، احتمالا متعاقب تکامل بعدی مفهوم تابو، جامعه مامور مجازات مجرم که جرم او همنوعانش را در معرض خطر فرار می‌داد، شد. بدین منوال آشکار می‌شود که نظام کیفری بشریت، در بدوی ترین شکل خود از تابو آغاز کرده است. کسی که از تابویی هتک حرمت کند، به همین سبب، خود نیز تابو می‌شود. مجرم می‌تواند پاره ای از خطرات و نحوست ناشی از سرپیچی از تابو را با انجام مراسم توبه و عمل به مناسک تزکیه و تطهیر از خود برگرداند. (دورکیم، ۱۳۸۲، ۱۴۹)

۳-۳- عناصر بصری توتم و تابو در ایران باستان

بسیاری از آثار فکری و فلسفی مردمان باستان اقوام ایرانی که بر کناره‌های رودخانه‌های بزرگ و کوچک می‌زیسته اند و در توالی و تداوم تمدن ایرانی پیش از ایلامی و هخامنشی موجب کمال این تمدنهای آغازین ایرانی گشته اند، پیرو همین عقاید دینی و اساطیری و فلسفی و نیایشی و فکری بوده‌اند. تا آنجا که از مقبره‌های آنان در بسیاری از نقاط شناخته شده کشور که کانون تمدنهای اقوام ایرانی بوده‌اند (شوش، سیلک، فارس، کرمان، دیلمان املش، سگزآباد قزوین، ری، ارومیه و امثال آن). ظروف سفالی فراوانی به دست آمده که همه منقوش و آکنده از نشانه‌های آب پرستی با نقش آب و رود و چشمه و دریا و آب ساکن و آب رونده و علامت نجومی پرستش ستارگان بخصوص ناهید، آناهیتا و تیر است. پیدا شدن بسیاری از سفالینه‌های منقوش به علامت نجومی و نقش آب و کشف مقدار زیادی مجسمه‌های الهه باروری (یعنی ناهید) به‌صورت زنی که پستانهای خود را در دست می‌فشارد تا عصاره حیات و زندگی از آن بر زمین افشاند.



شکل ۱- ناهید، کتاب ایران باستان، کورتیس،۱۳۸۵، ۱۸۴.

از مقابر پیشینیان در کنار رودها و تالابها و آبگیرها در همه فلات بزرگ ایران زمین، گواه مشمول و عمومیت پرستش تیر و ناهید در بیشتر نقاط کوه و دشت سرزمین ایران است. بقایای آثار آئین ناهید پرستی و پرستش تیر و ناهید و نیایش آب و ایزدان آن، نه تنها در «ودا» کتاب قدیمی دینی هندیان و در واژه‌ها و آئینهای اساطیری هندی به زبان سانسکریت و در اوستا با نام «آبان یشت»، «تیر یشت» و «تشتریت» و امثال آن، با ده‌ها کلمه مانند «اردوی سور ناهید» و غیره به‌جای مانده است. در آئینهای پرستش «ناهید» و «تیر» و کیشهای آب پرستی دنیای باستان، درخت کاج و سرو و خانواده آن و گلهای نیلوفر آبی، زنبق و خانواده گل لوتوس مار و باز، اسب، شیر و اعداد چهار، سه و علامت «+» و نقوش شطرنجی، هر یک نشانه ای و رمزی از آئینهای سنتی اقوام آب پرستی دنیای قدیم و پیروان زهره و عطارد یعنی آناهیتا و تیر، به شمار می‌رفته است. «ناهید» فرشته موکل آب و باران است، نطفه مردان و مشیمه زنان را پاک می‌کند و زایش زنان را آسان می‌سازد و فرشته و ایزد اختصاصی زیبایی است. در ایران عقاید و اعتقادات اساطیری همواره برای هنرمندان شالوده اصلی کار را شامل می‌گردیده است که این عقاید اساطیری، پیش از آئین اسلام، بخشی از آثار به‌جای مانده را شامل می‌گردد. به طور مثال، نقوش به کار رفته در سفالها و همچنین حجاریها و سلاحها و نقاشیهای دیواری از قبیل نقاشیهای مربوط به سوگ سیاوش، بازگو کننده عقاید خاص آن دوره است. به طور مثال، مفرغهای لرستان، مجموعه ای جالب و در خور توجهی است که از دوران باستانی ایران بر جای مانده است، موید این نکته است. به طور خلاصه از آئینهای خاص آن دوران در ایران و تمدنهای بین النهرین می‌توان به پرستش اجرام آسمانی نظیر ستارگان، خورشید و ماه، پرستش تیر و ناهید، آئین مهر یا میترا و... اشاره نمود.

۴-۳- عناصر بصری توتم وتابو در دوره عیلام

در دوران عیلام قدیم سبک ویژه‌ای را می‌توان در هنرهای کوچک مشاهده نمود، سبکی با استفاده از بدن و سر جانوران در ظرف‌ها و اشیا دیگر مشخص گردیده است. موقعیتی که در آن این ظرف به دست آمد نشان می‌دهد که چنین ظرف‌های تزیین شده با شکل جانوران به منظورهایی در مراسم مذهبی مورد استفاده قرار می‌گرفته اند. ظریف ترین نمونه‌ی آن کاسه ای است از این نوع که در بین النهرین شمالی، از شهر ایشچالی در دره دیاله پیدا شده است. (پرادا، ۱۳۸۳، ۵۹)

شکل ۲- مهر استوانه ای عیلام قدیم، (کتاب هنر ایران باستان، ۱۳۸۳، ۵۰)

مهرهای استوانه ای عیلام قدیم در ارایه کلی صحنه‌های پرستش شباهت به

مهرهای دوران بابل قدیم را دارند، صحنه‌هایی که خود از دوران سلسله‌ی سوم اور به ارث برده شده بودند؛ اما جزییات معینی اصلیت این مهرها را به شوش مشخص می‌نماید، مانند: نهادن یک میز حامل یک پرنده یا یک جانور برای یک قربانی د به ندرت یک ماهی در برابر قدرت خدا (در بابل بر روی مهرهای این دوره نقش درخت یافت نمی‌شود و هرگز نشان داده نشده است که خدا یا تمثال وی در خوردن غذا سهیم باشد.) در اینجا کارهای مربوط به آیین مذهبی مشخص عیلامی خود را ظاهر می‌سازند. (پرادا، ۱۳۸۳، ۴۹)

مهرهای دوران عیلام جدیددر اینجا نیز ترکیب‌های عمودی جای خود را به اریب‌های قوس دار بدن جانوران داده است، گیاهانی از یک نوع متداول در مهرهای استوانه ای متعلق به قرن‌های نهم و هشتم پیش از میلاد از خط زمینه بالا می‌روند. یک نقش مورد توجه صلیبی است که شاخه‌هایی میان بازوها دارد، این موتیف در شیوه نسبتا مشابهی در مفرغ لرستان ظاهر می‌گردد و شاید در طرح پارچه‌های ساسانی نیز پیدا شود. (همان، ۱۳۸۳، ۵۵)

شکل ۳- مهر عیلام جدید (کتاب هنر ایران باستان، پرادا، ۱۳۸۵، ۲۴۴)

ظروف سفالگری منقوش وغیر منقوش در هزاره‌ی ششم پیش از میلاد در شمال عیلام و نیز در شوشون ساخته شدند. اوج هنر سفالگری عیلام مربوط به دوره شوش آ در هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد است. ظروف سفالی لعابدار از دوره عیلام میانه در اواسط هزاره دوم پیش از میلاد به بعد ساخته شدند. (دکتر حریریان و همکاران،۱۳۸۳، ۵۷).

کارهای جدیدتر هنر عیلام جدید را می‌توان در چندین ظرف بدل چینی و اشیا مفرغی که "راپوسه " نامیده می‌شوند، مشخص نمود. یکی از آن‌ها حتی همان طرح گلهای روزت و غنچه‌های توامان نیلوفری را دارد که در نیم تاج سری از عاج متعلق به قرن هشتم پیش از میلاد که در حفریات نیمرود به دست آمده است دیده شده است. شاید گل‌های روزت و گلبرگهای نیلوفر آبی که به‌صورت نوار دوتایی در بالا و پایین قرار داده شده‌اند از خط هیروگلیف هتی با یک مفهوم خجسته گرفته شده است. این موضوع کمک می‌کند تا ظهور فراوان و عمر دراز این موتیف، به ویژه استفاده‌ی آن در تاج داریوش بیستون، بیان گردد. (پرادا، ۱۳۸۳، ۸۹).

شکل ۴- راپوسه (کتاب هنر ایران باستان، پرادا، ۱۳۸۵، ۲۵۰)

شکل ۵- جام طلایی (کتاب هنر ایران باستان، ۱۳۸۳، ۱۰۲)

در یک جام طلایی از کلاردشت در استان مازندران، سرهای جانورانی که در اینجا ماده شیر تلقی شده‌اند به طور جداگانه ساخته شده و تا اندازه ای ناشیانه بر نقش برجسته‌ی بدن‌ها پرچ شده‌اند. به‌جای شکل بخشی زیرکانه‌ی ساغر گاودار مارلیک، جانوران کلاردشت بیش تر جزییات را به طرح‌های خطی کاهش داده اند. این جانوران بر گونه و کفل خود طرح چهار خط شکسته دوار، شبیه صلیب شکسته را دارند. این صلیب‌های شکسته احتمالا از پیچش ستاره‌ی شانه ای گرفته شده است که غالبا در نقوش شیرهای خاور نزدیک یافت می‌شود. ممکن است آن‌ها تزییناتی باشند و یا نمادهایی که این شیر ماده را به‌عنوان یک موجود فوق زمینی مشخص می‌نماید و یا آنکه به خدای ویژه‌ای تعلق دارد. (پرادا، ۱۳۸۳، ۱۲۴)

۳-۵- عناصر بصری توتم و تابو در دوره هخامنشیان

ظروف ساخته شده از فلزات گران قیمت بسیار رایج و از لحاظ فرم دارای دو ویژگی مشترک بودند: کوزه‌هایی که دارای دو دستگیره به شکل حیوانات بودند و ریتون (فنجان بوقی شکل) که انتهای آن به شکل سر حیوان است، کاسه‌ها معمولا از نقره و اکثرا به فرم گل نیلوفر آبی هستند. مهرهای استوانه ای این دوره به واسطه‌ی نقششان که یک صفحه‌ی بالدار و شکل انسانی با لباس پارسی‌ها یا مادی‌ها است سریعا قابل تشخیص هستند. (کورتیس، همان، ۹۵) در تخت جمشید هیچ یک از رنگ‌های اصلی

محفوظ نمانده است. لباس شوشیها طرح‌های پراکنده ای از روزت‌ها، ستاره‌ها و چهارگوشه‌ها که هر کدام دروازه‌ی شهری را درون خود دارند و نیز حاشیه‌هایی از گل‌های نیلوفر را با ترکیب‌های گوناگون از رنگ نشان می‌دهند. (پرادا، ۱۳۸۳، ۲۱۶)

دسته ظرف بز کوهی شکل که ترکیبی است از امفورا و ریتون در شرق آناتولی پیدا شده است. به نظر می‌رسد که تزیین مورد بحث این ترکیب‌های سنت‌های باستانی و "جدید "را نمایان می‌سازد. حاشیه‌ی غنچه‌های این نیلوفر آبی و نخل‌های خرمای تزیینی در شانه‌ی این ظرف به‌صورت "راپوسه "کار شده و زراندود گردیده اند. درختان خرما که به‌صورت نسبتا محافظه کارانه ای ساخته شده‌اند، برگ‌های داس شکلی دارند که تقریبا قابل مقایسه با نمدنه‌های بسیار قدیمی تر از زیویه هستند. (پرادا، ۱۳۸۳، ۲۴۱) (شکل ۶).

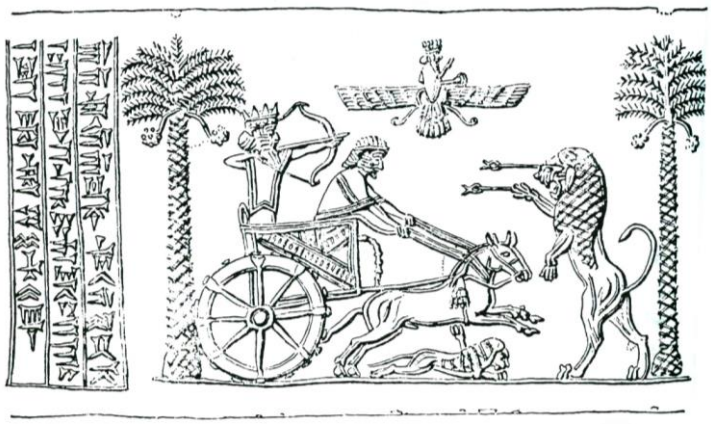
شکل ۶- ظرف بز کوهی شکل (کتاب هنر ایران باستان، ۱۳۸۳)

همچنین یک بازوبند بزرگ طلایی از گنجینه "اوکسوس " که در دو انتهای آن یک شیر بالدار قرار دارد. در اصل باشیشه و سنگ‌های رنگی روی آن کار شده بوده است. دستبندهایی که سر حیوانات بزرگ رویشان هست، در نقش برجسته‌های آپادانای تخت جمشید در حالی که توسط چهار فرستاده به شاه هدیه می‌شوند نشان داده شده‌اند. (کورتیس، ۱۳۸۵، ۱۸۱) نشان طلایی از گنجینه "اوکسوس "به تصویر یک مخلوق افسانه ای با بدن یک بز بالدار و سر یک شیر شاخدار. در پشت آن محل اتصالی به‌صورت برآمدگی طویل سوراخ دار وجود دارد. قرن پنجم–چهارم قبل از میلاد. (کورتیس، ۱۳۸۵، ۱۸۳)

شکل ۷- یک مادی با دسته‌ی برسم (پرادا، ۱۳۸۵، ۲۴۵)

گفته می‌شود که این گنجینه در محل شهر شهر در آب فرو رفته ای پیدا شده است، جایی که ساکنان بومی برای یافتن گنجینه به کندن عادت داشتند. گیرشمن این اشیا را به‌عنوان گنجینه معبدی تعبیر می‌کند. در پیروی از این تعبیر شاید بتوان تعدادی از پلاک‌های کوچک طلا با نقوش مردانی با یک دسته برسم را (دسته ای از چوب که در مراسم مذهبی زرتشتی به کار می‌رود) ذکر کرد. (پرادا، ۱۳۸۵، ۲۴) احتمال دارد که این لوحه‌ها اشیایی نذری برای یک معبد یا زیارتگاه و افراد منقش بر آن‌ها مغان بوده باشند؛ یک جفت بازوبند طلا هر یک با دو انتها به شکل شیر دال‌های شاخ دار در این گنجینه پیدا شده است. (میر سعیدی، ۱۳۸۳، ۴۹)

مهر استوانه ای به دست آمده از مصر داریوش را ایستاده در کنار ارابه ران خود، در ارابه ای که با دو اسب کشیده می‌شود نمایش داده است. شاه تیرهایی را به سوی شیری رها می‌کند که مانند هیولایی نیمه انسان روی دو پای خود به هوا بلند شده است، جسد دومین شیر اما در یک مقیاس کوچکتر، در زیر پای اسب‌ها دراز افتاده است. دو نخل خرما صحنه را در میان می‌گیرند. در آسمان میان تاج درخت‌ها و درست در بالای شیر مرده نماد اهورا مزدا ظاهر می‌گردد. این موضوع ممکن است اتفاقی باشد، اما همچنین امکان داردیک اشاره‌ی تصویری عمدی به نیروی دفاعی اهورا مزدا باشد. (همان، ۲۵۳)



شکل ۸- مهر استوانه ای داریوش (کورتیس، ۱۳۸۳، ۲۳۳)

۳-۶- سکه هخامنشی

تصویر اهورا مزدا بر مهرهای هخامنشی نمایانگر برخی از خصوصیات برجسته است. سکه روی یکی از مهرهای تخت جمشید، اندام‌ها بر پشت اسب قرار دارند و روی مهری دیگر دو سر هستند، بر مهر وایزمن، دو مرد–گاو که آن‌ها نیز دارای دو بال هستند دیده می‌شود. مشخصات حیوانی در این اندام‌ها که سنتی نیز هست، می‌تواند ناشی ازین حقیقت باشد که ایزدان جو، پیوسته با حیوانات تداعی می‌شوند. (گریشمن، ۱۳۷۵، ۷۵)

۳-۷- نقش برجسته‌ها

چنانچه تمایل برای نقوش زیاد برجسته را می‌توان در قدیم ترین کار داریوش یعنی نقش برجسته‌ی صخره ای بیستون، یافت. به عکس پیکره‌های مسطح نقوش برجسته‌ی صخره ای عیلامی در نقش برجسته داریوش نقش‌ها به مقدار زیادی برجسته هستند. از جهات دیگر این صحنه علایم بسیاری را نشان می‌دهد که از رسوم خاور نزدیک باستان گرفته شده است... گذشته از آن، نماد اهورامزدا در بیستون و جاهای دیگر در هنر هخامنشی از هنر آشوری گرفته شده است، زیرا در این هنر قرص بالدار نماد بزرگترین خدا بوده است. (پرادا، همان، ۲۲۶)

کلاه گرد اهورامزدا در نقش برجسته‌ی بیستون، با یک ستاره بر بالای آن که بی شک از طلا پوشیده شده بود، به طور مسلم ازنظر شکل با تاج کنگره دار پادشاه که پیرامون آن به طور یک در میان به وسیله طرحی از گل‌های روزت و غنچه‌های دوتایی نیلوفر تزیین شده است فرق دارد. این طرح دارای منشا فنیقی است، اما در ظروف بدل چینی و مفرغی عیلامی و حتی در زمان ساسانیان به کار می‌رفته است. احتمالا این طرح، مانند کنگره‌های تاج، معنی خجسته ای داشته است. (پرادا، همان، ۲۲۷)

نقش برجسته‌ی سنگی نشان دهنده‌ی یک محافظ با چهار بال و تاجی مصری بر سر در پاسارگاد، نقاشی آبرنگ اثر سر رابرت کرپورتر به سال ۱۸۱۸ میلادی. این کتیبه در حال حاضر مفقود است. (میر سعیدی، ۱۳۸۳، ۴۲) (شکل ۹)

شکل ۹- نقش برجسته بیستون، (پرادا، ۱۳۸۵، ۲۲۸).

نقش برجسته‌ی بیستون که نشان دهنده‌ی نقش داریوش اول، دو ملازم او، نه فرمانده‌ی شورشیان که اسیر شده‌اند، گئوماته که زیر پای داریوش افتاده است و اهورا مزدا در دایره ای بال دار در بالاست. (میر سعیدی، ۱۳۸۳، ۴۶)

در غلاف ملازم داریوش هیولاها، جانوران و درختان تزیینی خرما یا به طور ضد و نقیض دور هم گرد آمده اند، یا ردیف‌هایی برای تشکیل تزیینات گوناگون صف کشیده اند. دو شیر–گریفین پشت به هم سرهایشان را در یک حالت هِرالدیک به سوی عقب برگردانده اند. این جانوران مراقب نامیده می‌شوند و زمینه‌ی علامت خانواده شکلی را پر می‌کنند که محافظ دسته‌ی شمشیر کوتاه درون غلاف را در بر می‌گیرد. یک ردیف از بزهای باریک اندام که در گوشه‌های راستی نسبت به گریفین‌ها روی دو پا ایستاده و به عقب می‌نگرند، در طول غلاف به سوی پایین امتداد می‌یابند و به طرف ته غلاف به مقدار کمی از اندازه‌ی آن‌ها کاسته می‌شود. (پرادا، ۱۳۸۵، ۱۹۷)

شکل ۱۰- غلاف ملازم داریوش (پرادا، ۱۳۸۵، ۱۹۷).

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان داد که توتم در ایران باستان به سه وجه ماورایی، حیوانی و گیاهی دیده می‌شود و گه گاه نیروی طبیعی مانند باران و آب است که با همه‌ی گروه رابطه ویژه‌ای دارد. حداقل از سه دسته توتم می‌توان نام برد و در حقیقت یک کل است،

۱. توتم قبیله که از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود. ۲. توتم مخصوص به یک جنس، یعنی توتمی که ویژه افراد مونث و مذکر فلان قبیله‌ی مفروضی است و به جنس دیگر مربوط نمی‌شود. ۳. توتم فردی که به شخص خاصی تعلق دارد و به خلاف او منتقل می‌گردد. تابوها نیز از دیگر پدیده‌هایی هستند که با تجزیه و تحلیل آن‌ها می‌توان به شیوه‌های رابطه سازی و منطق حاکم بر مغزهای آفریننده‌ی آن‌ها پی برد. در پولینزی به روی اشخاص یا اشیا یا مکان‌هایی خاص، علایمی نصب می‌کردند مبنی بر اینکه، این موجودات دارای مقدار زیادی از نیروی موسوم به "مانا "و از این رو، دست زدن به آن‌ها و حتی در پاره ای از موارد، نگریستن به آن‌ها جایز نیست؛ زیرا آن‌ها تابو شمرده می‌شوند. تابو قدیمی ترین مجموعه‌ی قوانین غیر مدون بشری می‌داند. این پژوهش نشان داد تابو به چند دسته تقسیم می‌شود: ۱- یک تابوی طبیعی یا مستقیم که محصول نیروی جادویی (مانا) است که به شی یا شخصی وابسته است. ۲- یک تابوی انتقالی یا غیر مستقیم که از همان نیرو منبعث می‌شود ولیکن، الف) کسبی است ب) تحمیلی از طرف کشیش، یا رییس یا شخص دیگر. ۳- تابویی واسط بین دو تابوی قبلی که شامل هر دو عامل قبلی است مثل تملک زن نسبت به شوهرش. عناصر بصری توتم و تابو در ایران باستان پیرو عقاید فکری و فلسفی مردمان باستان اقوام ایرانی به‌صورت دینی و اساطیری و فلسفی و نیایشی و فکری بوده‌اند.

منابع

۱. آیت اللهی، حبیب الله، مبانی نظری هنرهای تجسمی، نشر هنر، چاپ نهم، تابستان ۱۳۹۰
۲. احمدی علی آبادی، کاوه، شناخت شناخت‌ها (جوامع ابتدایی و امروزی)، انتشارات فرهنگ کاوش، چاپ اول، زمستان ۱۳۸۰
۳. استروس، لوی کلود، توتمیسم، ترجمه‌ی مسعود راد، انتشارات توس، چاپ افست،۱۳۶۱
۴. پرادا، هنر ایران باستان، ترجمه‌ی یوسف مجید زاده، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم،۱۳۸۳
۵. تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، انتشارات سخن، چاپ دوم،۱۳۷۷
۶. دورکهیم، امیل، صور بنیانی حیات دینی، ترجمه باقر پرهام، انتشارات مرکز، چاپ اول،۱۳۸۳
۷. دیاکونوف، میخائیل میخائیلوویچ، تاریخ ایران باستان، ترجمه‌ی روحی ارباب، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم،۱۳۸۰
۸. فروید، زیگموند، توتم و تابو، ترجمه‌ی ایرج باقر پور، چاپ افست،۱۳۶۲
۹. کورتیس، جان، ایران باستان به روایت موزه ی بریتانیا، ترجمه‌ی آذر بصیر، ویراستار علمی پیمان متین، انتشارات امیر کبیر، چاپ اول،۱۳۸۵
۱۰. گیرشمن، رومن، هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، مترجم عیسی بهنام
۱۱. گرشویچ، ایلیا، تاریخ ایران دوره‌ی هخامنشی، انتشارات جامی، چاپ نخست،۱۳۸۵
۱۲. لوشر، ماکس، روان شناسی رنگ‌ها، ترجمه‌ی ویدا آبی زاده، نشر درسا، چاپ بیست و نهم،۱۳۹۲

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد یک

کاربرد پدیدارشناسی در پژوهش‌های مرتبط با دانش اشیاء و تجارب موزه‌ای

مهتاب سیدی[1]*

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۰۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۷
کد مقاله: ۱۳۰۹۹

چکـیده

این مقاله با ارائه یک جهت‌گیری نوآورانه برای فعالیت‌های میدانی، به بررسی دیدگاهی میان‌رشته‌ای در پژوهش‌های مربوط به موزه پرداخته است. این بررسی با استفاده از مفهوم «دانش اشیا»، روش‌های شناختی که از تعامل انسان با اشیای فیزیکی ناشی شده است را توصیف و سپس مستندسازی قدرت اشیا برای تعریف مفهوم «تجربه زیسته» از زمان، مکان و هویت با یک دیدگاه کاربردی و نظری در مورد اشیا ملموس و رابطه آن‌ها با تجربه زیسته ارائه می‌شود. از طریق دانش اشیا، استدلال بر این است که موزه می‌تواند نفوذش را در بازدیدکنندگان بهتر درک کند. برای استفاده از این دیدگاه، پدیدارشناسی راهی برای کشف ارتباط میان تجارب فرد بازدیدکننده و اشیا موزه‌ای ارائه می‌دهد و متخصصان امر را در درک بهتر معنای موزه‌ها و ارتباط آن‌ها با دنیای انسانی ما یاری می‌کند. در این فرآیند، درگیر شدن مجدد با موزها به لحاظ شناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد. همگرایی دانش اشیا و پدیدارشناختی نه‌تنها مسیرهای جدید و مهیجی را برای توسعه مطالعات میان‌رشته‌ای مرتبط با موزه‌ها ارائه می‌کند بلکه به‌طور همزمان درک ما از تجربه انسانی را نیز بهبود می‌بخشد.

واژگـان کلـیدی: پدیدارشناسی، دانش اشیا، تجارب موزه‌ای، تجربه زیسته

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد مدیریت موزه، دانشگاه هنر اصفهان *sayyedi1992@gmail.com*

۱- مقدمه

ساختار و ماهیت موزه در تلاش برای برقراری ارتباط بهتر با بازدیدکنندگان از طریق برگزاری ایجاد محتوای تجربه محور می‌باشد و این امر اغلب تمرکز را از عملکرد اصلی موزه به‌عنوان یک‌نهاد فرهنگی برمی‌دارد. حتی ممکن است این سوال مطرح شود که آیا این اشیا و آثار هنوز قسمت عمده‌ای از یک تجربه موزه‌داری است یا خیر؟ (لادام و همکاران، ۲۰۰۸). در واقع نگاه محدود به تجارب بازدید کنندگان و روابط مخاطبان با آثار موزه ای را نمی توان به تنهایی در زمره راهکارهای موثر و خلاقانه در مبحث موزه داری به شمار آورد و می بایست با روند پرشتاب تغییر همراه شد و روش های جدید نوآورانه و میان رشته‌ای متنوعی را به منظور افزایش بهره‌وری موزه ها در ایجاد روابط موثر، کاربردی و عمیق با مخاطبان کشف کرد.

در طی سال های اخیر، بسیاری از پژوهشگران در زمینه اهمیت نیازها و علایق بازدید کننده به بیان دیدگاه‌های خود پرداخته‌اند (نل و همکاران، ۲۰۰۷ ؛ واتسون، ۲۰۰۷). برخی از پژوهش ها موزه را به عنوان یک عامل شکل دهنده هویت‌های فرهنگی و اجتماعی متعدد معرفی نمودند (پیرس و براون، ۲۰۰۳)، همچنین از موزه ها به عنوان سازمان دهندگان حافظه نیز یاد می شود (واتسون، ۲۰۰۷). در هر نمونه از این پژوهش ها، محققان نقشی را که موزه و محتوای آن در افزایش ظرفیت جامعه برای بازتاب روایت های تاریخی، خاطرات جمعی و «تاریخ های متقاطع» بازی می کند، بررسی می نمایند. در این دیدگاه ساختار موزه‌ها به عنوان سایت‌های که حافظه، نمایش و هویت را نگهداری می کنند، از نشانه های تغییر پارادایم برای بیشتر اقداماتی است که در موزه داری به انجام می رسد. چشم انداز موزه‌ها در موقعیتی جذاب تر و همراه با پاسخگویی بهتر به نیازها، همان چیزی است که می تواند زمینه را برای راه های جدید کار، پژوهش و افزایش کیفیت تجربه موزه فراهم کند (پیرس و براون، ۲۰۰۳).

شناخت موزه ها به عنوان تسهیل کنندگان حافظه و بازنمایی، مفهومی است که نیاز به تعامل هرچه بیشتر بین موزه و جامعه دارد که طی آن از مشارکت کنندگان جامعه خواسته می شود تا به طور فعال در توسعه معنای آثار موزه ای حضور داشته باشند (پیرس و براون، ۲۰۰۳). محققان دیگر همچون واتسون (۲۰۰۷) نیز نقش موزه را به عنوان بازیگردان اصلی در ایجاد حافظه مطلوب با همکاری جامعه به منظور توسعه، شکل دادن و ثبت خاطرات جمعی و روایت های گروهی تعریف کرده اند که هرکدام دارای قدرت تحقق و بازآفرینی هویت یک گروه است. در این موقعیت جدید، موزه‌ها نه از یک جایگاه مقتدرانه بلکه به عنوان یک واسطه و تسهیل‌گر، استراتژی های خود را به عنوان ارائه کننده یک هویت قدیمی ارزشمند دوباره تعریف می کند (مستزال، ۲۰۰۸). این نوع از ارائه اغلب به ماهیت و ذات اشیای موزه ای اعتماد کرده تا به عنوان نقطه محرک یا مرجع داستان‌ها و تجربیات قابل انتقال به مخاطبان موزه عمل کنند.

در این مقاله، با نگاهی کاملاً خاص به چگونگی بهره برداری از آثار و اشیای موزه ای در ایجاد تجربه بازدید کننده، یک جهت‌گیری متفاوت ترسیم خواهد شد و یک چارچوب میان رشته ای برای «دانش اشیا[1]» به عنوان راهی برای بازسازی آثار موزه‌ای به عنوان یک جزء اصلی در تجربه موزه، بیان می شود. در چارچوب «دانش اشیا»، شیء مورد نظر فرد بازدید کننده را در محیط موزه هدایت کرده و وی را بر طبق یک الگوی شناختی و معنایی به دنبال کشف جزییات بیشتر کنترل می کند و بر یک مدل جدید برای ایجاد ارتباطات قوی بین محتوا و رسانه تأکید دارد. به دنبال این چارچوب، یک روش کلی را نیز توصیف خواهد شد که ماهرانه پژوهش را نسبت به این الگوی تجربه محور موزه جهت می دهد. این روش شامل عناصر فلسفی و روش شناختی پدیدارشناسی است و به محققان راهکارهای جدیدی برای تفسیر و تعریف «دانش اشیا» در این زمینه ارائه می دهد. سرانجام، برخی از ملاحظات و پیامدهای این روش نیز برای متخصصین موزه و محققان ارائه می شود.

۲- چه چیزی برای شناخت یک «شیء» وجود دارد؟

برای نزدیک به سی سال محققان و دست اندرکاران مطالعات موزه ای خواستار بحث بیشتر درباره گفتمان مبتنی بر اشیا شده اند. در واقع می توان گفت که علیرغم همه آنچه که در قالب جمع آوری و طبقه بندی اشیا به انجام رسیده است، اطلاعات کمی در مورد دلایل دلبستگی انسان به آثار موزه ای یا انواع مختلف روش های شخصی شدن آنها در اهداف، تجربیات و هویت مردم وجود دارد (لادام و همکاران، ۲۰۰۸). برخی پژوهشگران بحث های خود را بر روی «دانش اشیا» به عنوان نوعی سواد موزه متمرکز کردند، ایده ای که طی آن بازدیدکنندگان موزه ها باید بدانند چگونه اشیا و مصنوعات موجود در ذات یک اثر را بخوانند و استخراج کنند. یکی از معضلات اساسی در چنین انتظاراتی، جهت گیری و درک مخاطب از شیء یا آثار موزه ای به عنوان قطعه ای از دانش یا نمایش است. در زمینه های مختلفی که تحقیق و عمل در زمینه موزه شناسی، انسان شناسی، باستان شناسی، تاریخ هنر، انواع مختلف تاریخ آموزش و علوم را می سازند، ایده «شیء» دارای چندین معنی و زاویه است، بدین صورت که روش های مختلف تفکر و دانش را منعکس می کند و انتظار دارد تا راه های مختلف تحقیق و تفسیر مورد استفاده قرار بگیرند (پاریس، ۲۰۰۲ و ۲۰۰۶).

1 Object Knowledge

در هر یک از این زمینه های گفته شده در بالا، طبقه بندی کلی یک شیء به دانش نظم دهنده خاصی نیاز دارد. در بررسی نقش اشیا در هر کدام از این رشته ها به عنوان راهی برای زمینه سازی برای کارهای میدانی در یک محیط موزه ای، ارزش زیادی نهفته است. اگرچه این یک لیست جامع نیست، اما مفاهیم زیر را درباره اشیا به ویژه برای درک تجربه انسانی می توان در نظر گرفت (نل و همکاران، ۲۰۰۷).

- نشانه شناسی: شیء به عنوان نشانه
- باستان شناسی و فرهنگ مادی: شیء به عنوان محصولی از فعالیت های انسانی
- موزه شناسی و مطالعات موزه ای: شیء به عنوان یک پدیده «چند معنایی»
- روانشناسی: شیء به عنوان واسطه روان انسان
- فلسفه: شیء به عنوان جهت گیری فکر و هستی

در کارهای میان رشته ای موجود در رویه عمومی موزه ها، ضروری است که از همه این کنوانسیون های نظم دهنده استفاده شده و آنها را به گونه ای تنظیم کند که فلسفه و گرایش هر رشته حفظ و در عین حال یک تعریف ترکیبی ایجاد شود. این تعریف، بر اساس ویژگی‌های رشته های فوق الذکر، می تواند در سه الگو تقسیم شود: مادی، فرهنگی و شخصی. این سه الگو نه نیازی به مستقل بودن دارد و واقعاً هم نمی تواند جداگانه وجود داشته باشد. پارادایم ها باید برای روش های منفردی که از آن طریق به معنا کمک می‌کند، مورد توجه قرار گیرد و مهمتر از همه، مفهوم دانش شیء را به گونه ای پایه ریزی می کند که بتوان آن را به گونه های متفاوت دیگر نیز بررسی کرد. توصیفات زیر چشم انداز زمینه های مختلفی است که در بالا توضیح داده شد و به عنوان نمونه می توان از کلاه نمادین آبراهام لینکلن استفاده کرد:

- پارادایم مادی: شناخت خصوصیات فیزیکی، عملکردها و کاربردها و نیز خصوصیات خارجی که یک شیء یا اثر دارد. الگوی مادی به تحلیل بی طرفانه تری می پردازد اما به وضوح مجموعه ابزارهای تفسیری خاص خود را ارائه می دهد: کلاه لینکلن، به سبک «لوله اجاقی»، ساخته شده در اواسط قرن نوزدهم از نمد خز با لبه ۲ و تاج ۸/۵ اینچ ساخته شده بود.
- پارادایم فرهنگی: نمایش شیء در یک زمینه متنی، به معنای اعطای ماهیت گروهی یا اجتماعی به شیء، به معنای ایجاد یک دیدگاه مشترک فرهنگی میان بیننده اثر و سازنده در نظر گرفته می شود: فرض بر این بود که کلاهی باشد که لینکلن در شب ترور خود برای حضور در تئاتر بر سر گذاشت. این نه تنها نماد رئیس جمهور لینکلن بلکه رئیس جمهور در مفهوم کلی و بیانگر بخشی از تاریخ جنگ داخلی نیز شده است.
- پارادایم شخصی: نشان دار شدن یک شیء با یک اهمیت شخصی، شواهدی از یک تجربه یا رابطه شخصی، توصیف خود از طریق معانی بیوگرافی، چارچوبی مملو از هویت و روایت های شخصی: من اولین بار کلاه لینکلن را در سن نه سالگی دیدم. من همیشه طرفدار واشنگتن دی سی بودم و این تعطیلات خانوادگی خاطرات خوبی برای من دنبال دارد. هر وقت کلاه را می بینم، به آن سفر فکر می کنم.

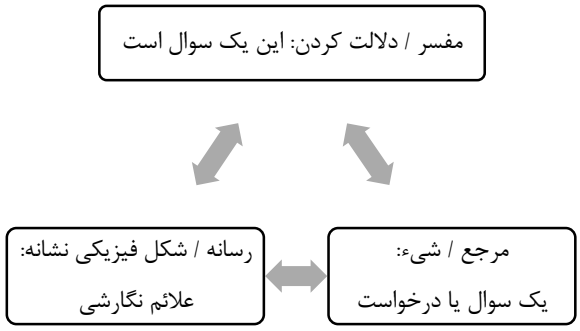
این دیدگاه در سطح وسیع، مبنایی برای درک روش هایی است که بازدیدکنندگان موزه ممکن است به موزه، اشیا و زمینه و محتوای آن نزدیک شوند و بخوانند. این نوع از دانش اشیا برای بررسی بیشتر تجربه کلی بازدید کننده و توانایی درک و معنی گرفتن از بازدید آنها بسیار مهم است. این سه پارادایم، زمینه ای معرفت شناختی را ارائه می دهد که به ابزاری مفید در ایجاد روش شناسی مطالعه دانش شیء تبدیل می شود. و این به معنای در نظر گرفتن هر یک از راه های مهم بودن یک شیء در زمینه های مختلف مطالعه و همچنین تجربه بازدید کننده خواهد بود. با این حال، شناخت و کشف تفاوت های دقیق در مورد چگونگی مطالعه اشیا از این طریق همچنان لازم و ضروری است. در بخش بعدی سه روش اطلاع رسانی این دانش را در محیط موزه بیان می شود (شوسترمن، ۲۰۰۰).

۳- چگونه یک شیء در موزه شناخته می شود؟

نمایش الگوهای مادی، فرهنگی و شخصی در موزه به راحتی قابل تشخیص است، اما چگونه است که ما از این طریق اشیا را می‌شناسیم؟ توجه به روش های استفاده از و تعامل کارشناسان و بازدید کنندگان موزه با اشیا، عنصر اساسی بعدی در درک مطالعه اشیا در این زمینه است. عملکرد موزه در موزه شامل سه گزینه است: نشانه، سند و تجربه. این عملکردها نه تنها سه الگوی توصیف شده در بالا را با هم مرتبط می کند، بلکه وحدت اندیشه و ماهیت وابسته دانش ما از اشیا را نیز نشان می دهد.

الف- شیء به عنوان نشانه: با یک نگاه مختصر به دیدگاه نشانه شناختی، اشیا به عنوان نشانه در واقع نمایانگر «چیزی» هستند. در قالب نشانه، به شما امکان داده می شود چندین تعریف، تفسیر و معنی ارائه دهید. مفیدترین توصیف یک شیء به عنوان نشانه از مدل نشانه شناسی پیرس و مفاهیم نشانه شناختی تابورسکی از واقعیت های فردی، گروهی و مادی ناشی می شود. این

مدل ها مفهوم کلی شیء را به عنوان نمایش دهنده برخی مفاهیم، ایده ها یا معانی منعکس می کند. این مدل یک معنی ندارد، بلکه معانی متعددی وجود دارند که توسط بیننده منفرد تعیین می شود. پیرس طبق شکل (۱)، یک «مثلث نشانه شناختی» را برای تعریف فرآیندهایی که طی آن یک فرد با یک «نشانه» ارتباط برقرار می‌کند یا با آن در تعامل است، معرفی کرد. این مفاهیم اساسی به ما کمک می کنند تا کل فرآیندی را که برای شناخت یک شیء به وجود می آید، درک کنیم. وقتی شخصی با یک شیء موزه ای تماس (ذهنی) برقرار می کند، آن شیء را از سه نقطه نظر تجربه خواهد کرد: مفسر (حس موزه بازدید کننده)، رسانه (شیء موزه) و مرجع (معنی). توضیح مفسر ساده است: این شخصی است که به موقعیت مورد نظر می‌آید و در تعامل با رسانه و مرجع، عواملی همچون زمینه، تجربیات، شناخت، فرهنگ، تحصیلات، استعدادها، احساسات و خلق و خوی خود را با خود به همراه می‌آورد. اما این حس به طور منحصر به فردی با آنچه که محیط و شرایط را به وجود می آورند مرتبط است. تابورسکی این را یک «واقعیت فردی» می نامد که می تواند در رابطه با الگوی شخصی توصیف شده در بالا مورد توجه قرار گیرد. رسانه (شیء موزه)، ذاتاً معنای خاصی ندارد. در واقع «اثر موزه ای»، رسانه حامل معنای ایجاد شده در تعامل با بازدیدکننده است. این حامل معنا به وضوح با الگوی مادی ارتباط برقرار می کند و با واقعیت مادی که قبلا به آن اشاره شد نیز مطابقت دارد (لادام و همکاران، ۲۰۰۸).



شکل (۱) ، مدل نشانه شناسی پیرس (لادام و همکاران، ۲۰۰۸)

نتیجه تعامل میان شخص بازدید کننده (مفسر) و شیء (رسانه) را می توان در قالب یک معنی و به عنوان یک مرجع۱ در نظر گرفت. چنین معنایی به وضوح به الگوی فرهنگی گسترده تر و همچنین قراردادهایی که ما برای بحث و گفتگو در مورد جهان مادی استفاده می کنیم مرتبط است. تابورسکی تقریباً این حالت را با آنچه او «واقعیت گروهی۲» یا «دانش اجتماعی مشترک۳» یا شاید فرهنگ یا حتی محیط می خواند برابر می کند، که در آن به دلیل مشارکت ما به عنوان اعضای جامعه، در مورد یک یا چند چیز با هم اشتراک داریم. تعاملی که در مورد آن صحبت شد، عنصری از معنا را تولید می کند و این معنا به علامت و نشانه ای تبدیل می شود که با آن بیشتر به توصیف و ارجاع جهان پرداخته می شود. از این منظر، باید کاملاً واضح باشد که مفسر نقشی اساسی در روند بازی دارد. اما، کل این نشانه (ارتباط میان مفسر و رسانه) باید در یک متن قرار گیرد. «معنا» به ویژه هنگامی که در یک موزه باشد با بافت آن موزه و اشیای داخل آن تغییر شکل می یابد. در آن زمینه، بینندگان تفکیک معنا و تفسیر را بر اساس جهان بینی، تجربیات شخصی، پیشینه و غیره در نظر می گیرند. با این حال، بافت موزه به طور سنتی، تفسیر نسبتاً یک طرفه ای از معنی و هدف یک شی، اغلب از پارادایم های مادی و فرهنگی و تقریباً همیشه از دیدگاه یک متخصص انجام می دهد. این نوع اتکا و وابستگی به تخصص، بازدیدکننده را با چالش مواجه می کند و می تواند مانع توسعه دانش در الگوی شخصی شود. یافتن این شکاف و بررسی ابعاد گوناگون آن در مسیر تحقق و شکل گیری کامل هدف یا معنی شیء ممکن است حلقه گمشده بین بازدیدکننده و موزه ها باشد (هین، ۲۰۰۶).

ب- شیء به عنوان سند: حلقه گمشده چگونه به وقوع می پیوندد؟ برای نشان دادن بهتر این موضوع، حوزه مطالعات اسنادی مدلی را ارائه می دهد که در آن تأثیر بافت موزه و شیوه های سنتی توصیف اشیا نشان داده می شود. با ورود اشیا به موزه، آنها به «سند» تبدیل می شوند و دیگر فقط یک متن یا اثر ساخت بشر نیستند، یک سند به این دلیل نامگذاری شده است که دارای سطحی از مقاصد و نیات مختلف است و از آن می توان موارد متنوعی را به عنوان نتیجه استخراج کرد. در زمینه موزه داری، این شواهد اغلب برای نشان دادن یا توضیح برخی از جنبه های جهان انسانی و طبیعی جمع آوری می شود. اسناد را می توان با چهار پارامتر شناسایی کرد (بریت، ۲۰۰۶):

- مادی و ملموس هستند.

1 Referent
2 group reality
3 shared social knowledge

- عمد و قصد در آنها وجود دارد. منظور این است که با شیء به عنوان مدرک رفتار می شود.
- اشیا پردازش و تحلیل می شوند. آنها باید به عنوان سند ساخته و پرداخته شوند.
- یک موقعیت پدیدارشناختی وجود دارد. شیء به عنوان یک سند درک می شود.

اشیا موزه موجوداتی فیزیکی هستند که در فضا و مکان وجود دارد و از موادی ساخته شده اند که می تواند لمس، دیده و احساس شود. اشیا موزه به عنوان یک مدرک و سند مهم از برخی رفتارها، فعالیت ها، عملکردها یا نمایش هایی از گذشته وارد موزه می‌شود. اشیا با استفاده از روش های ثبت در مجموعه، پردازش می شود. این اشیا هم توسط کارشناسان موزه و هم کاربران (بازدید کنندگان) به عنوان عناصری که نمایانگر چیزی از گذشته هستند درک می شوند و در نهایت اشیاء موزه به عنوان اسناد، در ارتباطات چند جانبه میان اشیا و افراد نقش مهمی دارد ((پلکینگورن، ۲۰۰۷).

برای درک هر چه بهتر دانش مرتبط با اشیا، دو عامل کیفی در محتوای شیء به عنوان یک سند، نیاز به بررسی بیشتر دارد. اولین پیشنهاد این است که برای مستند بودن، شیء باید پردازش و تحلیل شود. ورود سند به سیستم پردازش شامل مواردی همچون ثبت، دسته بندی یا شماره‌گذاری، اغلب آن سند را در یک زمینه بدون متن قرار می دهد، اما در همان زمان موقعیتی وجود دارد که یک متخصص یا کارشناس آن سند را چارچوب های متنوع و منظمی قرار می دهد. کارشناسان در این زمینه افرادی با دانش تخصصی هستند که سند را در ساختارهای کاملاً مشخصی قرار می دهند که در آن زبان، سلسله مراتب و توضیحات اساسی در برابر تنوع خارجی مقاومت می کند. هدف از این ساختار بندی، ورود و پردازش سند به مجموعه موزه، ارائه سند در نوعی چارچوب محتوایی و نمایشگاهی است که بازدید کننده می تواند آن شی را در قالب یک متن منظم و ساختاریافته درک کند. کیفیت دوم شیء به عنوان یک سند، ادراک شیء را نشان می دهد، به عنوان مثال بازدید کننده، یک شیء را در نمایشگاه می بیند و هرچه مطالب واقعی یا تفسیری ارائه می شود را دریافت می کند. برای بسیاری از افراد در حوزه دانش موزه، این مرحله پایان روند و مکانی است که بازدیدکننده موزه با شکاف‌های بالقوه مواجه است (بریت، ۲۰۰۶).

ماندگاری پارادایم های مادی و فرهنگی به عنوان تنها تعریف و تفسیر یک شیء از دستیابی به پتانسیل کامل دانش، تجربه و زمینه شخصی بازدیدکننده جلوگیری می کند. حلقه گمشده را می توان اینطور در نظر گرفت که تجربه بازدیدکننده موزه و تعامل با آن شیء یک الگوی شخصی است. برای پر کردن این شکاف، بافت و محتوای موزه می تواند از اکتشاف بیشتر شیء توسط بازدید کننده پشتیبانی کند. افزایش تجربه بازدیدکننده در حال حاضر یکی از رایج ترین موضوعات و چالش های موزه های در دوره معاصر است (فالک و دیرکینگ، ۲۰۰۲). متأسفانه چنین جهت گیری هایی برای تجربه بازدیدکننده و همینطور ایجاد معنا، اشیا را در بعضی موارد، به هدف اصلی موزه تبدیل کرده است (هین، ۲۰۰۶).

ج- شیء به عنوان تجربه: در هر دو مدل نشانه و سند شرح داده شده در بالا، پیشنهاد می شود تا با خلق موقعیت های مطلوب زمینه لازم برای تجربه بازدیدکننده فراهم شود. شیء به عنوان نشانه نمی تواند جدا از یک تعامل دوجانبه وجود داشته باشد، همینطور شیء به عنوان سند هم نمی‌تواند بدون یک زمینه جامع ارجاعی وجود داشته باشد. همانطور که در بالا گفته شد، وقتی کارشناس موزه به عنوان تنها داور در این زمینه به صورت تجربی عمل می کند، معمولاً جایی برای ایجاد زمینه، تجربه یا دانش بازدید کننده وجود ندارد. بنابراین دانش واقعی شیء، جایی بین بیننده و اثر موزه ای است (چه به عنوان نشانه یا چه به عنوان سند دیده شود). این روشی است که بازدید کننده با آن تعامل می کند، نتیجه ایت تعامل یک معنای تازه شکل گرفته و منحصر به فرد است (لادام، ۲۰۰۷).

تعامل بین بین شیء، فرد و محیط (یا فرهنگ) همان چیزی است که تجربه را ایجاد می کند. معنا هرگز به سادگی در یک شیء تعبیه نمی شود. فرد با داشتن مجموعه دانش خود، با آن پدیده ارتباط برقرار می کند که منجر به یک واکنش خواهد شد و در غیر این صورت ممکن است بدون حضور بازدید کننده آن واکنش اولیه هم ظاهر نشود. مهمترین جنبه ای که باید در اینجا بخاطر بسپاریم این است که برای درک چگونگی درک شخص از یک شیء، به هر سه مولفه نشانه، سند و تجربه نیاز است و این همان معنایی است که برای پرکردن شکاف حلقه گمشده دنبال می کنیم (فالک و دیرکینگ، ۲۰۰۲).

چنین آگاهی برای سازماندهی تجربه در طیف وسیعی از ارزش ها، به شرایط انسانی از لحاظ اجتماعی، جسمی، معنوی بر می‌گردد، جنبه زیستن این دانش هنگام بررسی تعامل بین شیء و بازدید کننده در محیط موزه قابل توجه است. نقش شیء در تجربه بازدیدکننده ابتدایی است. استفاده از این شیء به این طریق به محققان و کارمندان موزه این امکان را می دهد تا مرزهای محدودکننده را از بین ببرند و طیف وسیعی از معنا و درک را برای مخاطبان گسترده تر باز کنند. ماهیت تفسیری نمایشگاه ها و برنامه های موزه به تسهیل سطح بازدیدکننده و تعامل با اشیا کمک می کند. در اینجا، با تکیه بر مبانی آموزشی و روانشناختی، تجربه حاصل از تعامل با یک شیء فراتر از الگوی مادی است. این تعامل باید ارتباطات شخصی ایجاد کند تا بتواند به بازدیدکنندگان کمک کند تا از کلیت شیء در چندین زمینه برخوردار شوند. به عنوان مثال، یکی از کارهای اساسی در زمینه تفسیر میراث، تجربه شخصی بازدید کنندگان را برای کمک به ارتباط پیام های اصلی فرا می خواند و چهار اصل را یادآور می کند: ۱)

ارتباط آنچه بازدیدکننده در مقابل خود می‌بیند با برخی تجربه های پیشین ؛ ۲) ترکیب دیدگاه های متعدد که نه تنها اطلاعات را منتقل می کنند بلکه پاسخ های احساسی را نیز بیرون می آورند ؛ ۳) ایجاد علاقه به جای خدمت به عنوان آموزش تعلیمی ؛ ۴) ارائه کل که نمایانگر مجموع قطعات آن ارتباط می باشد. (لادام، ۲۰۰۷).

در هر یک از عملکردهای شیء به عنوان یک نشانه، سند یا تجربه، ماهیت مرتبط با پارادایم های دانش شیء بسیار روشن است. جایی که جسم فیزیکی به وضوح به یک نشانه و علامت تبدیل می شود، فیزیکی بودن آن را به عنوان یک سند نشان می دهد و همچنین تجربه بازدید کننده را تسهیل می کند. در مواردی که اهمیت فرهنگی این شیء برانگیخته می شود، ماهیت اثر به عنوان نشانه آن را به عنوان یک سند نشان می دهد و بنابراین تجربه می شود. جایی که تجربه شخصی معنا را شکل می دهد، رویکرد شخصی به یک شیء به وضوح از حالت آن به عنوان سند و تشخیص آن به عنوان یک نشانه ناشی می شود. هر یک از این عملکردها با سه الگوی دانش شیء مرتبط است به گونه ای که چندین رشته را یکپارچه می کند و زمینه را برای مطالعه اشیا در محیط موزه فراهم می آورد. با این حال، همانطور که قبلا هم اشاره شد، بازدید کننده و الگوی شخصی وی مهمترین عناصر در هر یک از این تعاریف هستند. به نظر می رسد که حضور انسان نشانه تغییر در نحوه مطالعه اشیا برای معنای اساسی آنها است.

۴- چگونه می توان تعاملات اشیا را مطالعه کرد؟

مطالعه تعامل انسان با اشیا لزوماً ادغام ساده الگوهای مادی، فرهنگی و شخصی با یکدیگر نیست. در عوض، برای درک بهتر معنای ایجاد شده از مفهوم دانش شیء، ادعا می کنیم که پدیدارشناسی، به عنوان یک روش میدانی، بیشتر در مطالعه تجربیات بازدیدکننده و تعاملات با اشیا، آثار باستانی و نمایشگاه ها مفید است. به عنوان یک استراتژی نوآورانه اما کمتر استفاده شده برای تحقیق در موزه‌ها، پدیدارشناسی راهی برای اکتشاف در رابطه بین بیننده و شیء ارائه می دهد که می تواند دانشمندان را در درک بهتر معنای موزه ها و ارتباط آنها با دنیای انسانی ما از شناخت، وجود و تجربه تاریخ، هنرها و علوم گوناگون یاری نماید (فالک و دیرکینگ، ۲۰۰۲).

الف- مفاهیم اساسی پدیدارشناسی: پدیدارشناسی یکی از روش هایی است که به محققان اجازه می دهد تجارب زیسته مبتنی بر اشیا را در این چارچوب مطالعه کنند. مبنای شناختی این امر متکی به درک «تجربه زیسته[۱] [۲]» است زیرا به تعاملات و معاملات فرد با اشیا و مصنوعات مرتبط می‌شود. این فلسفه بر این فرض استوار است که تجربه انسان از حواس و ادراک جهان فیزیکی ناشی می شود. چنین تجربه ای در سطوح مختلف معنا می یابد، چه به عنوان شناخت اهمیت مادی و فرهنگی و چه با مفهوم شخصی تر. این تجربه با تأمل در یک فرد به معنای بیشتری گسترش می یابد. معنای تجربه شده به سادگی یک پدیده سطحی نیست، اما از طریق جسم و روح بازدیدکنندگان نفوذ می کند. اما، شرکت کنندگان در این تجربه قادر به بیان تنها بخشی از معنا هستند که می توانند از طریق تأمل به آن دسترسی پیدا کنند. اگر یک شرکت کننده با نگاه انعکاسی خود باقی بماند، جنبه های عمیق تری از این تجربه شروع به نفوذ در آگاهی می‌کند و قابل مشاهده می شود (پلکینگورن، ۲۰۰۷).

به این ترتیب، تجربه به قدری فوری و قابل مشاهده است که فقط پس از به وقوع پیوستن و فقط در صورت ترجمه بیشتر از طریق زبان، برای اندازه گیری قابل دسترسی است. در بافت موزه، این فرایند اغلب روزها، هفته ها یا حتی ماه ها بعد خود را نشان می دهد. یک محقق با بهره گیری از این تجربیات زیست با اشیا، می تواند معنی و اهمیت اشیا را با توجه به چارچوب دانش اشیا که در بالا توضیح داده شد، مورد بررسی و موشکافی قرار دهد (هین، ۲۰۰۶).

تعامل با یک شیء، تجربه زیسته، نتیجه دو مفهوم اصلی در پدیدارشناسی است: آگاهی و تعمد. آگاهی فرآیندی برای دریافت ادراکات فرد تعریف می شود. آگاهی، قصد و اراده قبلی اشیا را به هم نزدیک می کند و بر رابطه کنونی با آن تأثیر می گذارد. اینجا جایی است که پارادایم مادی سخت کار می کند، تمرکز کلی مفهومی اشیا به عنوان «چیزها»، فرایند ساخت احساس اولیه ما را از تعامل یادآور می کند. ما در جهانی پیچیده زندگی می کنیم و از طریق جسم خود نسبت به محتوای این جهان آگاه هستیم. در واقع ما به دنبال اثبات مشکل برای اکتشاف عملی اجسام در بسیاری از محیط‌های موزه هستیم، ساختار این دانش فیزیکی شامل حواس و همچنین مفاهیم ما از آگاهی زمانی، مکانی و رابطه ای است (هین، ۲۰۰۴).

یک اصل مرتبط با پدیدارشناسی، قصد گرایی (جهت التفاتی)[۳] یا آگاهی معطوف به پدیده[۴] است، یعنی آگاهی از شیء در تعامل با فرد. این آگاهی بر اساس ادراک ما از یک شیء، ویژگی ها و الگوهای آن است. هدف از مطالعه پدیدارشناسی یافتن راه هایی برای توصیف روند طبیعی تعاملات با اشیا است، نه تحلیل انتقادی از هدف آن. به طور خلاصه، استفاده از پدیدارشناسی باعث می

1- Lived experience

۲- در تحقیقات پدیدارشناختی کیفی، «تجربه زیسته» در واقع بازنمایی تجربیات و انتخاب های یک فرد معین و دانشی است که آنها از این تجربیات و انتخاب‌ها بدست می آورند. این دسته از تحقیقات کیفی بر جامعه و فرهنگ و همچنین زبان و ارتباطات تمرکز دارند.

3 intentionality

4 a directed awareness toward the phenomenon

شود دانش عمیق از اشیا به پیش زمینه برود و بنابراین ماهیت ارتباط ما با اشیا را در سطح مادی، فرهنگی و شخصی را نشان دهد (ایوانز و همکاران، ۲۰۰۲). بدون شک بین مفاهیم پدیدارشناسی و دیدگاه های بنیادی ساختار نشانه شناسی پیرس که در بالا ارائه شد، پیوندی وجود دارد و دانش شیء که از طریق تجربه کاوش شده است را پشتیبانی می کند. یادگیری از تجربه به معنای ایجاد یک ارتباط رو به عقب و رو به جلو است بین آنچه که ما نسبت به کارها انجام می‌دهیم و آنچه در نتیجه از آن لذت یا از آن رنج می بریم. در چنین شرایطی، انجام کار به یک تلاش تبدیل می شود، آزمایشی با جهان برای یافتن چرایی و چگونگی آن، این امر به دستورالعمل کشف ارتباط پدیده ها تبدیل می شود (پاریس، ۲۰۰۶).

همه ارتباطات از پیش گفته شده، رابطه ما از طریق استفاده و درک هدف اشیا از طریق الگوی مادی، معنای فرهنگی اشیا و تجارب شخصی معنادار با اشیا، اساس دانش اشیا را تشکیل می دهد. تعامل یک تجربه با شیء را می توان بخشی از یک فرایند و بهره گیری از فرصت یادگیری و شناخت جهان پیرامون به شمار آورد. این ایده ها البته در زمینه موزه چیزهای تازه ای نیست. تعامل مستقیم بین یک فرد و لایه‌های معنایی نهفته در یک اثر موزه ای بخشی از لحظات زیبایی شناختی یادگیری است. دیویی (۱۹۳۴)، سه ویژگی کامل بودن تجربه زیبایی شناختی، وحدت بخشیدن به احساسات و منحصر به فرد بودن را شناسایی کرد که ارزش دانش شیء را بیشتر بیان می کند. تمرکز بر روی تجربه و ویژگی های ظاهری شیء متمرکز است ؛ احساسات متحد کننده شامل تعاملات، معانی و ارتباطات شخصی است و منحصر به فرد بودن لحظات معنایی را که در آن شیء وجود دارد، روشن می‌کند (هین، ۲۰۰۶ ؛ شوسترمن، ۲۰۰۰ ؛ وود، ۲۰۰۸).

تمرکز پدیدارشناسی بر آگاهی هدایت شده نسبت به اشیای ملموس و مفهومی بوده و پژوهشگران را در زمینه واکاوی جنبه های پنهان دانش اشیا پشتیبانی می کند. در این «تجارب زیسته»، رویدادهای معنی ساز فرد بازدید کننده از طریق رونق بخشیدن به پارادایم‌های دانش شیء قرار گرفته اند. اصول اساسی پدیدارشناسی، نشانه شناسی و زیبایی شناسی، پایه و اساس استراتژی هایی است که در این زمینه برای مطالعه دانش شیء از تجربه زیسته بازدید کننده استفاده می شود. بررسی تعاملات و ارتباطات موثر در زمینه موزه، مفیدترین روش برای مطالعه بازدید کنندگان و دانش اشیا را فراهم می کند.

ب- مطالعه تعاملات: تجربه موزه باید فرصتی را برای بازدیدکنندگان فراهم کند تا در انواع تعاملات ممکن با اشیا به نوعی در فرایند «سرگرم شدن» با آن مشارکت کنند. استراتژی های کار میدانی ارائه شده در اینجا دانش شیء را با استفاده از روش پدیدارشناسی برای بررسی تجربه تعاملات بین بیننده و شیئ در محیط موزه مطالعه می کند. با مطالعه این تجربیات، محققان می توانند تأثیر متقابل بین سه پارادایم دانش شیء را بهتر درک کرده و تأثیرات کلی تماس با اشیا را بر بازدیدکنندگان بهتر توصیف کنند (وود و کول، ۲۰۰۷).

چنین تجربه هایی کاملاً شخصی بوده و سنجش از آنها در زمینه موزه واقعاً دشوار است. آنچه مهم است ایجاد نوعی از تجربه زیسته می باشد که در آن بازدید کننده می تواند ارتباطات شخصی ایجاد شده با یک شیء را توضیح دهد. در واقع به جای اینکه به آنها اجازه دهید به عنوان دانش متفرقه و منشعب شده وجود داشته باشد، این فرایند را می توان نوعی اتصال قطعی اطلاعات بین پارادایم‌های مادی، فرهنگی و شخصی در نظر گرفت. مستقیم ترین و ارزشمندترین استراتژی برای جمع آوری و تجزیه و تحلیل دانش اشیا در موزه، روش های کیفی آزمایش شده و واقعی مصاحبه ها، نمونه های مکتوب تجربیات ادراک شده و مشاهدات نزدیک با بازدیدکنندگان موزه است که به صورت یک «سنتز روایی۱ ۲» تهیه شده است. در تحقیقات آموزشی، استفاده از روایت در محیط‌های یادگیری به ویژه برای کمک به افراد در درک جهان پیرامون و تجربیات آنها بسیار مفید است. تعامل بین فرد و داستان او معنای انعکاسی تجربه را نشان می دهد. هر فرآیند در نهایت از پایه های پدیدارشناسی برای هدایت و شکل دادن به دیدگاه و روند تجربی محقق بهره می گیرد. در زیر دو نوع تعامل وجود دارد که ممکن است در مسیر دستیابی به این هدف مورد بررسی قرار گیرند: «شعر و گفتگو».

شعر: پاسخ بازدید کننده را در مواجهه با محتوای موزه می توان به عنوان کنار هم قرار دادن نگرش ها، حالات، محیط ها، ویژگی‌های طراحی و تجارب شخصی توصیف کرد. این گردهم آمیختگی همگرایی تجربه، احساسات، اشیا و محیط شخصی در یک تجربه منحصر به فرد در محیط موزه اغلب منجر به واکنش های زیبایی شناختی و گاه معنوی یا عمیقا شخصی می شود. واکنش بازدیدکننده ای که سابقه دانش و تجربیات خود را علاوه بر وضعیت فعلی ذهنی اش، به این سناریو می آورد، در یک «شعر» به اوج خود می رسد. این ایده از شعر برگرفته از «نظریه واکنش خواننده۳ ۱» روزنبلات (۱۹۷۸) است که در آن یک

1 Narrative' synthesis

۲- سنتز روایی به رویکردی برای بازبینی و تلفیق سیستماتیک یافته های مطالعات متعدد مربوط می شود که اساساً به استفاده از کلمات و متن برای جمع بندی و توضیح یافته های سنتز (ساخته یک چیز از یک چیز دیگر) متکی هستند.

3- reader-response theory

واکنش زیبایی شناختی از طریق تعامل بین بازدیدکننده و یک محتوای هنری ایجاد می شود. شعر پیشنهادی روزنبلات از همگرایی تجربه، زمینه و خلق و خوی شخصی تکامل می یابد. وقتی الگوی شخصی، فرهنگی و مادی در این بازی حضور داشته باشند، شخص بازدیدکننده شیء مورد نظر را به عنوان شکلی از تجربه زیسته شعر فرا می خواند. توضیح و تعریف این واکنش های زیبایی شناختی باید از طریق توصیفات شخصی و روایت های شخص آشکار شود (لادام، ۲۰۰۷).

گفتگو: یکی دیگر از تعاملات مورد بررسی، گفتگو است. گفتگوی شیء، مفهومی است که در آن شیء به خودی خود بینشی را از بازدیدکننده ایجاد کرده و آن بینش به وی کمک می کند تا از نظر هستی شناختی خود را در یک موقعیت مناسب تثبیت و به شناخت از محیط پیرامون برسد (گوریان، ۲۰۰۶). تعامل گفت وگو با یک اثر موزه ای، بازدید کننده را مجبور می کند تا معنای شیء را در رابطه با جهان تأمل و دریافت کند. شناخت و ایجاد ارتباط با این اشیا می تواند به ما نیز کمک کند تا توانایی بالقوه خود را درک کرده و منجر به تحقق اهداف شخصی، رضایت، شناخت و شاید مهمتر از همه، احساس اعتقاد شود. ماهیت فعال گفتگوی اشیا، فرد را در نقش تسهیل کننده دانش خود قرار داده و فرصتی برای تحول و همچنین فرافکنی و تأمل ایجاد کند. با این حال، آنچه برای این وظیفه تحول آفرین ضروری است، درگیر کردن فرد بازدید کننده در سطحی عمیق تر از بازتاب انتقادی در مورد معنا و ماهیت تجارب با اشیا است. متخصصان موزه می توانند با استفاده از الگوی شخصی دانش اشیا از طریق استفاده از آثار به نمایش درآمده و برای ایجاد تسهیلگری هویت شخصی و فرهنگ، برای ساختن تعاملات شیء اقدام کنند (هین، ۲۰۰۰).

چندین پیشنهاد در مورد تغییر جهت از نمایشگاه های متمرکز به نمایشگاه هایی که گفتگوی اشیا را ارائه می دهند ارائه شده است. از این طریق موزه ها مسئولیت بیشتری برای به اشتراک گذاشتن عمل قصه گویی با بازدیدکنندگان خواهند داشت. با این دیدگاه موزه تنها یک مرجع معنایی نیست و فقط بر روی پارادایم های مادی و فرهنگی دانش اشیا تمرکز دارد. در این مثال، تعریف شیء عمداً گسترده شده و شامل چندین روایت از یک داستان است. دیدگاه دیگر نیز هست که بیشتر طرفدار ترکیبی از دانش شخصی، فرهنگی و مادی است و می تواند به ایجاد یک تجربه متعالی یا «شعر» از طریق تعامل با شیء کمک کند. در هر دو مورد استفاده از روش پدیدارشناختی به محققان اجازه می دهد تا انعطاف بیشتری در بررسی روش های مختلف که بازدیدکنندگان موزه از اشیا در بافت موزه ایجاد می کنند، داشته باشند و بتوانند از تحقیقات بیشتر در رابطه عمیق تر بین انسان و اشیا پشتیبانی کنند (لادام، ۲۰۰۷).

ج- پیامدها بازسازی دانش اشیا: ایده دانش اشیا که این پژوهش ارائه می دهد عمدتاً بر این فرض استوار است که یک معنای شخصی حاصل از هر تعامل با یک شیء وجود دارد. در واقع «معنی» نه کاملاً درون شیء قرار می گیرد و نه کاملاً در درون تجربه قرار می گیرد، بلکه صرفاً از طریق تعامل این دو با یکدیگر بوجود می آید. به بیان دیگر حوزه دانش موزه از یک «معرفت شناسی مبتنی بر شیء» به «گفتمان مبتنی بر شیء» تبدیل شده است. همانطور که در بالا پیشنهاد شد، این تصور که اشیا دیگر در مرکز و موزه تجربه موزه نیستند، بلکه در کل تجربه بازدیدکنندگان موزه وجود دارند، نشان می دهد که گفتگو و تعاملات مبتنی بر اشیا می تواند به توابع هنجاری برای برنامه ریزی و طراحی نمایشگاه تبدیل شود. به این ترتیب نه شیء و نه بازدید کننده در مرحله اصلی قرار نمی‌گیرد ؛ بلکه این یک درک متعادل و متقابل است که ارتقای مفهوم دانش شیء را نیازمند به اثربخشی شیء و بازدید کننده می داند(ایوانز و همکاران، ۲۰۰۲).

چالش های متعددی برای موفقیت این طرح در زمینه و محتوای موزه وجود دارد. اگر قرار باشد معنای واقعی و تعامل بین بازدیدکننده موزه و اشیا رخ دهد، به این معنی است که باید به اشیا و آثار دسترسی داشته باشید و بازدیدکنندگانی هم برای دیدن و تعامل وجود داشته باشند. بسیاری از نظریه پردازان و کارشناسان حوزه موزه خاطرنشان می کنند که موزه ها از مسیر استفاده از اشیا به عنوان نقطه کانونی برای تجربه بازدید کنندگان دور می شوند و این دیدگاه تا آنجا پیش می رود که با تمرکز بر روی شرایط رمزگذاری و تعدد تفسیر، موزه در موقعیت جدید، خود و مهمانان خود را به تماشای نمایش و خیال رها می کند. این واکنش ها توسط بازدیدکنندگان می تواند از طریق شعر و گفتگو و همچنین مشاهده الگوی دانش شیء در کار بررسی شود (هین، ۲۰۰۶).

استفاده از روش پدیدارشناختی برای بررسی تعامل بین بازدید کننده و شیء به مفهوم کلی دانش شیء ارزش می بخشد. به منظور بررسی میزان تأثیرات روش های متعدد و همپوشانی شناخت اشیا، می توان تلاش مشترکی را به منظور جلب توجه به تجارب زیست بازدید کننده و آگاهی معطوف به آن شئ انجام داد. این از تلاش های عمدی و آگاهانه طراحان و توسعه دهندگان موزه برای ایجاد چنین تجربیاتی و همچنین تعریف و شکل دادن به تحقق آنها در مورد معنای این برخوردها ناشی خواهد شد (وود و کول، ۲۰۰۷).

روش های میدانی پدیدارشناختی به عنوان یک تجربه بی نظیر برای بررسی یک تجربه کاملاً شخصی و اغلب کاملاً احساس شده در موزه ها، به شمار می رود. این تجربه به بهترین وجه می تواند به عنوان یک تعامل، یا یکپارچگی عناصر مختلف شامل

۱- نظریه واکنش خواننده، از جمله مفاهیم مورد بحث در دانش هرمنوتیک می باشد که ناظر بر محوریت خواننده و تجربیات وی در هنگام خواندن یک اثر می‌باشد. از این حیث، چنین نظریه ای با دیگر نظریات طرح شده در نقد ادبی که محوریت خود را بر مؤلف و مقاصد ذهنی وی می گذراند در تمایز می باشد.

«شخص، اشیا و محیط» در نتیجه لحظه ای باشد که به عنوان یک احساس تقریباً معنوی در حضور اشیای موزه توصیف شده است. هدف از این مطالعه کشف معنای ایجاد شده توسط کسانی است که تجربه بی نظیری با اشیا تاریخی موزه داشته‌اند. به بیان دیگر پیدا کردن این پاسخ که مردم برای درک الگوهای اساسی این نوع تجربه، چگونه این تجربیات را توصیف و چطور منظور آنها را بیان می کنند؟ از طریق روایت های شرکت کنندگان و مصاحبه های عمیق کیفی، توصیف این تجربه های حاصل از نمونه ای از اعضای موزه تاریخ می‌تواند به محققان کمک کند تا از این وقایع کمتر فهم شده استفاده کنند. شروع فرایند با یک شیء اجازه می دهد تا یک نقطه جهش، یا یک کاتالیزور برای بحث در مورد سایر عناصر موزه در صورت مهم بودن برای شرکت کننده در نظر گرفته شود. در اینجا فرض این است که شیء موزه به عنوان یک نماد معنادار برای شخص عمل می کند. با محدود کردن سوالات تا رسیدن به یک شیء خاص، اگر سایر موارد متنی مانند سناریوی گسترده تری از موزه مهم باشد، در مراحل مصاحبه ترسیم می‌شود (لادام، ۲۰۰۷).

۵- نتیجه گیری

به منظور اینکه بسیاری از زمینه ها و ابعاد علمی به دانش کلی، مطالعات و فعل و انفعالات اشیاء موزه کمک نماید، محققان به روش‌های مبتنی بر محتوا و زمینه نیاز دارند که می تواند پژوهش های مرتبط با تجربیات انسان در تعامل با اشیا را پشتیبانی و تقویت کند. جهت گیری رشته هایی مانند آموزش، دانش اطلاعاتی، نشانه‌شناسی، انسان شناسی، تاریخ و هنر هر یک ادراکات مختلف و متنوعی از تعامل انسان و شیء را بیان می کند. آنچه زمینه ساز این تعاملات است، معنای اساسی ماده، فرهنگ و زمینه شخصی برای فرد بازدیدکننده است. استفاده از پدیدارشناسی به عنوان یک روش کیفی، همراه با بهره گیری از مفهوم دانش شیء، فرصت های بهتری را برای محققان فراهم می کند تا معنی و اهمیت این اشیا را برای بازدیدکنندگان تعیین کنند. این مسیر مطالعه فرهنگی – مادی، روند کار موزه را در بازه شیء محوری تا آگاهی نسبت به موضوعات گوناگون بازسازی و بازآفرینی می کند.

با مطالعه رابطه شیء و بازدیدکننده، محققان می توانند تجربه انسانی در موزه را دوباره بازآفرینی کنند. تشخیص شیء به عنوان نشانه، سند و تجربه امکان بررسی عمیق تری از تأثیر متقابل این سه مفهوم را در تعامل مفهومی و فیزیکی بازدیدکننده در فضای موزه فراهم می کند. علاوه بر این، پارادایم های شناختی از اشیا (مادی، فرهنگی و شخصی)، جهت گیری جدیدی برای توصیف این تعامل ارائه می دهد. اشیا قدرت ایجاد یک سطح عمیق از معنای بازتابنده و عاطفی را برای بازدیدکنندگان دارد. آنها می توانند زمان، مکان و هویت را تعریف کند، یا می تواند یک اثر معنوی و متعالی برای بازدید کنندگان ایجاد کند. این نوع دانش ایجاد شده توسط بازدید کننده، از طریق کار متمرکز متخصصان و کارشناسان موزه، به تعالی هدف و ارزش بیشتر موزه ها در کسب تجربه های انسانی مطلوب و کارآمد کمک می کند. این ارتباط کلی با ایده تفکر تأمل، بررسی و گفتگو در صورت دعوت به مشارکت بیشتر بازدیدکنندگان، ارتباط بیشتر با اهمیت و تمرکز بر اشیا مادی و تلاش متمرکز و آگاهانه بیشتر از طرف موزه ها را فراهم می کند.

منابع

1. Briet, S. (2006). What is documentation? English translation of the classic French text. (R.E. Day, L. Martinet, Trans.). Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
2. Egan, K. (1999). Children's minds, talking rabbits, and clockwork oranges: Essays on education. New York: Teacher's College.
3. Evans, E. M., Mull, M. S., & Polling, D. A. (2002). The authentic object? A child'seye view. In S. G. Paris(Ed.), Perspectives on objectcentered learning in museums (pp. 5578). Mahwah, NJ: Erlbaum.
4. Falk, J. H. & Dierking, L.D. (2002). Lessons without limit: How free choice learning is transforming education. Walnut Creek, CA: AltaMira.
5. Gurian, E. H. (2006). What is the object of this exercise? A meandering of the many meanings of objects in museums, 1999. In Civilizing the museum: The collected writings of Elain Heumann Gurian (pp.3347). New York: Routledge.
6. Hein, G. (2006). John Dewey's Wholly Original Philosophy and Its Significance for Museums. Curator, 49(2): 181204.
7. Hein, H. (2000). Museums in Transition. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
8. Hein, H. (2006). Assuming responsibility: Lessons from Aesthetics. In H.H. Genoways (Ed.), Museum philosophy for the 21st century (pp. 111). Walnut Creek, CA: AltaMira.
9. Latham, K. F. (2007a). Archives and experience: musings on meaning. Collections, 3(2): 125133.

10. Latham, K. F. (2007b). The poetry of the museum: A holistic model of numinous museum experiences. Museum Management and Curatorship, 22 (3): 247 – 263.
11. Latham, K.F., Wood, E., & Pekarik A. (2008). Is the Object Experience? American Association of Museums Annual Meeting, Denver, CO.
12. Knell, S., MacLeod, S. & Watson, S. (2007). Museum Revolutions: How Museums Change and Are Changed. London: Routledge.
13. Misztal, B. (2007). Memory experience: The forms and functions of memory. In S. Watson (Ed.), Museums and their communities (pp. 379396). London: Routledge.
14. Paris, S. G. (Ed.). (2002) Perspectives on objectcentered learning in museums. Mahwah, NJ: Erlbaum.
15. Paris, S.G. (2006). How can museums attract visitors in the twentyfirst? century. In H.H. Genoways (Ed). Museum philosophy for the 21st century (pp. 255266). Walnut Creek, CA: AltaMira.
16. Peers, L. & Brown, A.K. (2003). Museums and source communities. London: Routledge.
17. Polkinghorne, D. E. (2007). Validity and narrative research. Qualitative Inquiry, 13(4), 471486.
18. Schusterman, R. (2000). Pragmatist aesthetics: Living beauty, rethinking art. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
19. Watson, S. (Ed). (2007). Museums and their communities. London: Routledge.
20. Wood, E. (2008). Critical approaches to museum education and civic engagement. Paper presented at the American Educational Research Association Annual Meeting, New York.
21. Wood, E. and Cole, S. (2007). Can You Do That in a Children's Museum? Museums & Social Issues, 2 (2): 193–200.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد یک

مطالعه تحلیلی نقشمایه‌های دارایی بافی یزد از منظر نشانه‌شناسی

سارا امینی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۰۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۶
کد مقاله: ۹۲۶۶۶

چکـیده

یکی از هنرهای نساجی سنتی ایران، دارایی بافی است که هر چند پیش‌تر در برخی از شهرهای ایران دارایی تولید می‌شده اما امروزه تولید آن فقط در شهر یزد محدود شده است. دارایی بافی همان ایکات است. ایکات کلمه‌ای است مالایایی به معنای گره زدن و رنگ نمودن که به فارسی به آن دارایی می‌گویند و روشی است قدیمی برای منقوش نمودن پارچه که عبارت است از رنگ نمودن نخ‌های پارچه قبل از بافت. منحصربه‌فرد بودن این پارچه به نوع رنگرزی و ایجاد طرح در بخش تاری آن وابسته است. هم اکنون در یزد تعدادی هنرمندان قدیمی دارایی تاری تولید می‌کنند که تولیدات آن‌ها اغلب رومیزی و رولحافی و روسری می‌باشد. در این مقاله بر آنیم تا به مطالعه و تحلیل نقشمایه های دارایی بافی شهر یزد از طریق نشانه‌شناسی بپردازیم و مبنای شکل‌گیری این نقوش را تعیین کنیم. این پژوهش به صورت توصیفی–تحلیلی و به روش گردآوری کتابخانه‌ای و تحقیقات میدانی مدون شده است. نتایج پژوهش نشان داد که بیش‌ترین تولیدات دارایی بافی در شهر یزد، به‌عنوان رولحافی، رومیزی، بقچه، لنگ (دستمال یزدی) و پرده بوده است و معروف‌ترین کاربرد پارچه دارایی چادر شب دارایی است که در نوع خود منحصربه‌فرد است. نتایج این پژوهش نشان داد که نقشمایه های دارایی بافی یزد عبارت است از: سرو، طاووس، لوزی، راه راه، ابر، باد، مثلث و مربع. از منظر نشانه‌شناسی این نقشمایه ها تنها به فرم مختص نمی‌شود، بلکه هر یک از این نقوش، حاوی مفاهیم و مضامینی است که ریشه در هنر و فرهنگ ایرانی دارد. به عبارتی نقشمایه‌های دارایی بافی یزد دارای لایه‌های گوناگونی است که در لایه اول، نقشمایه ها به صورت اشکال و فرم‌ها دیده می‌شود و در لایه‌های بعدی، مفاهیم و گفتمان‌های مربوطه بیان می‌شود.

واژگـان کلـیدی: نقشمایه، دارایی بافی یزد، ایکات، نساجی ایران، نشانه‌شناسی

۱- کارشناس ارشد طراحی پارچه و لباس، مدرس دانشگاه فنی و حرفه ای و هنرستان نیشابور

۱- مقدمه

دارایی بافی (ایکات) یکی از صنایع‌دستی ایران است. ایکات کلمه‌ای است مالایایی به معنای گره زدن و رنگ نمودن که به فارسی به آن دارایی می‌گویند و روشی است قدیمی برای منقوش نمودن پارچه که عبارت است از رنگ نمودن نخ‌های پارچه قبل از بافت. زادگاه این هنر به احتمال زیاد در اندونزی بوده ولی در ایران از دیرباز در مناطق مختلفی انجام می گرفته‌است و هم اکنون در شهر یزد تعدادی کارگاه به تولید دارایی مشغول هستند. ایکات بر دو نوع است: ایکات تار و ایکات پود. در ایکات تار، نخ‌های تار قبل از بافت رنگرزی شده و بعد چله کشی پارچه صورت می‌گیرد و سپس نقوش در حین بافت پدید می‌آید. در ایکات پود، نخ‌های تار و پود هر دو قبل از چله کشی رنگرزی شده و بعد از عمل چله کشی، بافت انجام می‌گیرد. ایکات پود بسیار پرکاربرد تر و گرانبها تر است. دارایی‌های تولید شده معمولاً به عرض ۹۰ و طول ۳۰ سانتیمتر است که پس از پایان بافت بسته به مورد مصرف بریده شده و مورد استفاده قرار می‌گیرد. پارچه های دارایی که در سالهای گذشته در یزد تولید می شد، تماما از ابریشم طبیعی بوده و از رنگهای سنتی و گیاهی نیز استفاده می شده، ولی در حال حاضر از نخ ویسکوز برای تار و از ابریشم مصنوعی یا ویسکوز برای پود استفاده می شود. با نوع و شیوه بافت دارایی، انواع پارچه برای مصارف مختلفی همچون رولحافی، بقچه سوزنی و رومیزی تولید می شود. با استمرار این شیوه از سالها پیش و با پیاده کردن طرحها و نقش های بی شمار و با اجرای از ساده ترین تا پیچیده ترین همچنین نقش‌های هندسی، این هنر ـ صنعت از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته و هنوز هم از آن نام و نشانی به جاست.

۲- چارچوب پژوهش

۲-۱- هدف و ضرورت پژوهش

هدف این پژوهش، تحلیل نقشمایه های دارایی بافی یزد از منظر نشانه‌شناسی است آنچه ضرورت توجه به مطالعه این نقوش را آشکار می کند نبود منابع مکتوب و نا آشنایی محققین با این هنر سنتی ایرانی است. نتایج این پژوهش در شناسایی موتیف های یکی از هنر های نساجی سنتی ایران کمک شایانی خواهد نمود و تحلیل نقوش آن زوایای نادیده دیگری را در عرصه نساجی ایرانی معرفی نماید.

۲-۲- سوال پژوهش

مساله اصلی این جستار مطالعه تحلیلی نقشمایه های دارایی بافی یزد از منظر نشانه‌شناسی است که در این راستا سوالاتی مطرح می شود:

۱. چه نقشمایه هایی در دارایی بافی یزد وجود دارد؟
۲. چگونه می توان نقشمایه های سنتی شهر یزد را از منظر نشانه‌شناسی تحلیل نمود؟

۲-۳- پیشینه پژوهش

بررسی های انجام شده در کتابخانه ها و آرشیو سازمان ها و ادارات در سطح استان و کشور و هم چنین مراکز اینترنتی در خصوص تحلیل نقشمایه های دارایی بافی یزد، نشان دهنده این مطلب است که در خصوص رودوزی های سنتی یزد هیچ گونه تحقیقی نشده است. تنها سند های مکتوب مرتبط به صنایع دستی های ایران است که بخشی از آن ها به رودوزی های ایران اختصاص یافته است. حسین یاوری در مقاله خود با عنوان "مختصری درباره ی رودوزی ها در ایران و جهان" که در مجله فرهنگ و هنر در بهار ۱۳۸۵ و در شماره ششم به چاپ رسانیده اند، رودوزی های ایران را بدون تقسیم بندی معینی به طور کاملاً خلاصه معرفی می کند. در این مقاله تنها اشاره کوتاهی در زمینه دارایی بافی شده است. با این وجود در بخش های تحقیقات انجام پذیرفته در خصوص مطالعه تحلیلی نقشمایه های دارایی بافی یزد حتی رودوزی های این منطقه هیچ مطلبی به چشم نمی خورد و جای پژوهش درمورد این هنر ارزنده، خالی است.

۲-۴- روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی و برپایه روش کیفی به نشانه‌شناسی نقشمایه های دارایی بافی شهر یزد می پردازد روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه ای و میدانی است.

۲-۵- جامعه و نمونه

جامعه آماری این پژوهش کلیه نقشمایه های موجود در دارایی بافی شهر یزد می‌باشد و روش نمونه گیری، سرشماری است.

۳- مبانی نظری پژوهش

این پژوهش بر مبنای روش نشانه‌شناسی تدوین شده است. شانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آن‌ها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد؛ و سرشت و چگونگی ارتباط و معنا را در پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای گوناگون مطالعه می‌کند. نشانه، پدیده‌ای ملموس و قابل مشاهده است که به‌واسطه رابطه‌ای که با یک پدیده غایب دارد، جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند. نشانه، ضرورتاً باید نمود مادی داشته باشد تا بتواند به‌وسیله یکی از حواس انسان دریافت شود؛ اما چیزی که نشانه جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند می‌تواند مادی یا ذهنی، واقعی، یا خیالی و طبیعی یا مصنوعی باشد. در این چارچوب می‌توان گفت آنچه در یک بافت نشانه است، خود در بافت دیگر می‌تواند مدلول یک نشانه دیگر باشد. در عین حال هر پدیده می‌تواند در بافت‌های متفاوت، نقش‌های نشانه‌ای متفاوتی ایفا کند. به مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر روابط میان آن‌ها که یک نظام را می‌سازند، رمزگان گفته می‌شود و در چارچوب همین نظام است که نشانه‌ها تعریف می‌شوند و ارزش و معنا پیدا می‌کنند. در چارچوب همین نظام و بر پایه قواعد و روابط موجود در آن نشانه‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و یک پیام یا متن را می‌سازند.

نشانه‌شناسی با بررسی نشانه‌ها در ساخت‌های گوناگون زندگی اجتماعی بشر می‌کوشد به سه پرسش بنیادین پاسخ گوید: نخست اینکه، دنیای پیرامون ما، با توجه به اینکه ما به‌واسطه نشانه‌ها به درک و فهم آن نائل می‌شویم، به‌عنوان یک محیط انسانی چگونه ساخته شده است؛ دوم آنکه، این دنیا چگونه به کمک نظام‌های نشانه‌ای گوناگون رمزگذاری و رمزگشایی می‌شود و در نتیجه، چگونه به یک قلمرو فرهنگی بدل می‌گردد، قلمرویی که از فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های گوناگون و شبکه‌های نشانه‌ای خاص پیچیده و پرشماری تشکیل شده؛ و سوم اینکه، ما چگونه از رهگذر نشانه‌ها ارتباط برقرار می‌کنیم و دست به کنش می‌زنیم تا این قلمرو را به جهان فرهنگی جمعی و مشترکی بدل کنیم.

حوزه نشانه‌شناسی چنان وسیع و اهداف و روش‌های آن به قدری متنوع است که به سختی می‌توان آن را رشته‌ای واحد فرض کرد و شاید بهتر باشد نشانه‌شناسی را رویکردی روش‌شناختی یا حوزه‌ای میان رشته‌ای بدانیم که با رهیافت‌های گوناگون به بررسی موضوعات مختلفی می‌پردازد؛ موضوعاتی که طیف بسیار وسیعی از پدیده‌ها از جمله متون ادبی، آثار سینمایی، اسطوره‌ها، تحقیقات جنایی، ارتباطات انسانی و جانوری، علوم و فنون و بررسی‌های پزشکی را در برمی‌گیرند. (سجودی،۱۳۹۱: ۱۸)

پیشینه پژوهش‌های نشانه‌شناختی به دنیای باستان بازمی‌گردد. در نوشته‌های فلسفی، منطقی، دستوری، پزشکی و معرفت‌شناختی یونان باستان و نیز تأملات چینی‌ها، هندی‌ها و مسلمانان می‌توان اشارات بسیاری به سرشت و نقش نشانه‌ها و دلالت‌های آن‌ها یافت. این آثار را اگرچه نمی‌توان به معنای دقیق و امروزین کلمه آثاری نشانه‌شناختی خواند، اما بی‌شک نقش برجسته‌ای در تاریخ تفکرات نشانه‌شناختی و پی‌ریزی دانش نشانه‌شناسی داشته‌اند. از جمله کسانی که پیش از آغاز نشانه‌شناسی به‌عنوان یک رشته علمی و یک حوزه مستقل اندیشه بشری، آرایی را مطرح کرده‌اند، می‌توان از افلاطون، ارسطو، فیلسوفان رواقی، قدیس آگوستین و جان لاک نام برد؛ اما واژه "سمیوتیک" را نخستین بار جان لاک در اثر خود به‌نام «رساله‌ای در باب فهم بشری» (۱۶۹۰) به‌کار برد. وی سمیوتیک را در کنار فیزیک و اخلاق، جنبه‌ای از علم می‌انگاشت که به ارتباط میان مفاهیم و نشانه‌ها می‌پردازد و در واقع از نظر او نشانه‌شناسی معادل منطق بود.

اما به‌رغم تاریخ غنی تفکرات نشانه‌شناختی، نشانه‌شناسی معاصر اساساً بر پایه اندیشه‌های دو متفکر یعنی فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی و چارلز سندرس پیرس فیلسوف و منطقی امریکایی، استوار شده است. در آغاز این سده، هر یک از این دو اندیشمند به طور مستقل و جداگانه درباره نشانه‌ها و نقش و کارکردشان نظریه‌هایی تدوین و عرضه کردند و سنگ بنای چیزی را گذاردند که امروزه "نشانه‌شناسی" خوانده می‌شود. (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۳)

۳-۱- تاریخچه دارایی بافی

از زمانی که انسان در تمامی جهان نیازمندی خود را برای پوشش احساس کرد هنر نساجی آغاز شد. با ظهور اسلام و آمیختگی فرهنگ‌های مختلف و با توجه به گذشت زمان و تحولات شگرف باعث به وجود آمدن روش‌ها و شیوه‌های مختلف و بی شماری در صنعت نساجی شد و می‌توان گفت یکی از دست یافته‌های آن شیوه بافت پارچه‌های دارایی است. خاستگاه این روش به درستی معلوم نیست اما بعضی از محققان بر این عقیده اند که این بافت صدها سال قبل از توسعه بازرگانی در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم م. توسط اقوام مختلف با فرهنگ‌های متفاوت، به صورت جداگانه و هرکدام با روش‌های خودشان ابداع کرده اند و به موازات یکدیگر پرورش داده اند و همچنین پژوهندگان دیگر به دلیل پیچیدگی این بافت تردید دارند که به وسیله اقوام مختلف ابداع شده باشد، اما اثبات این نظریه‌ها به بررسی عمیق تری نیاز دارند. کهن ترین نمونه دارایی موجود متعلق به مصر است که تاریخ بافت آن به سال ۱۱۰۰ میلادی باز می‌گردد؛ اما نقش‌های دیوار «معبد آجنته» در شمال غربی هندوستان که در حدود ۵۰ سال قبل از این تاریخ ساخته شده است، زنانی را با جامه‌های منقوش به دارایی نشان می دهد. دارایی را از مکزیک تا پرو می‌بافند،

نمونه‌هایی از این بافته نیز در ماداگاسکارتا اسپانیا و از هند تا آفریقای غربی دیده شده، حتی در ژاپن هم یافت شده است .تنوع، پیچیدگی، ظرافت نقش‌ها و روش‌هایی که در جزایر مالی، سومبا، سوماترا و برنئو دیده شده است دلالت بر آن دارد که اگر بخواهیم زادگاه واحدی برای آن تصور کنیم اندونزی درست ترین پاسخ خواهد بود. «کیت فیتز گیبن»، پژوهشگر هنرهای آسیای مرکزی درباره این بافت در کتاب خود آورده است: «نخستین سند نوشتاری که در مورد دارایی موجود می‌باشد درآسیای مرکزی وجود داردو مربوط به سال ۱۸۱۳ میلادی است که یک سند تجاری متعلق به آژانسی هندی و انگلیسی است.» (گرگویی، ۱۳۸۰: ۴۲)

۳-۲- دارایی بافی در ایران

پارچه‌های دارایی در ایران از جمله دست بافته‌های ناب محسوب می‌شود. تاریخ نویسان ورود شیوه بافت دارایی به ایران را به قرن هفت و هشت هجری نسبت می‌دهندو آثار به دست آمده نشانه ای است از ورود این روش در دوره صفوی می‌رسد. قدیمی ترین پارچه دارایی ایرانی موجود مربوط به اوایل دوره صفویه است و که در موزه وزیری یزد نگه داری می‌شود. دارایی از گذشته‌های دور در مناطق مختلفی از جمله کاشان، خوزستان، آذربایجان، تبریز، گیلان و رشت بافته می‌شد اما در حال حاضر دارایی را تنها می توان در کارگاههای محدودی در شهر یزد یافت. یک نمونه پارچه دارایی که به منظور پرده در حدود هفتادو شش سال پیش در کاشان بافته شده و از جنس مخمل و ابریشم است.

۳-۳- دارایی درشهر یزد

بافندگی و بافت پارچه‌های مختلف برای پوشاک و مصارف دیگر یکی از شغل‌های مهم مردمان یزد در طول تاریخ این شهر بوده است. مردم یزد از گذشته که دستگاهای دستی وجود داشته تا به امروز که دستگاه‌های سنتی و دستی جای خود را به دستگاه‌های ماشینی داده اند با زیبایی هرچه تمام تر پارچه‌هایی را خلق کردند که از نظر فرم و شکل و رنگ منحصربه‌فرد بوده است. (سلیمی ندوشن، ۱۳۸۰: ۱۰۱)

تصویر ۱- دارایی بافی در یزد
(مآخذ: https://www.dana.ir/news/682072.html)

بافته پارچه در یزد باید گفت که تشکیل دهنده تارو پود زندگی خانواده‌های یزدی بوده و هنوز هم تاحدی این حس در وجود یزدی‌ها جای دارد از جمله بافته‌های یزدی که بسیار مورد توجه بزرگان و اشراف در قدیم الایام بوده است پارچه‌های دارایی است. با کمی دقت دراین هنر ظریف و پر نقش و نگار می‌توان تنوع بی نظیر رنگ و نقش را در آن دید؛ اما امروزه متاسفانه تنها یک کارگاه دارایی بافی باقی مانده که هنوز نشانی از هنر دارایی بافی در آن وجود دارد این کارگاه واقع در میدان وقت الساعت در بافت قدیمی یزد قرار دارد. یکی از زیباترین پارچه‌های دارایی بر جای مانده که در شهر یزد بافته شده پارچه ای است به قدمت ۱۲۰ سال با نقش و رنگی بی نظیر از ابریشم بافت علی ملک ثابت، این پارچه از شاهکارهای دارایی بافی محسوب می شود.

۳-۴- نشانه‌شناسی نقشمایه های دارایی بافی یزد

نقش وطرح عنصری است که هویت یک پارچه را شکل می‌دهد. نقش در پارچه های دارایی در کنار رنگ از اساسی ترین عنصر ها در ساختار آن به شمار می رود. تاثیری که فرهنگ و هنر، آداب و رسوم و باورهای مردمی و حتی ذهن خلاق هنرمند دارایی باف در ایجاد نقش گذارده اند سبب گشته تا نقش های دارایی منحصربه‌فرد و مخصوص یک منطقه باشد؛ مثلا در آفریقا به دلیل فاصله زیاد با دیگر اقوام دارایی باف نقوش پارچه های دارایی به سمت نقش انسان و حیوان که بیش تر خاصه هنر آفریقایی است پیش رفته و دنیایی کاملا متفاوت نسبت به دیگر پارچه‌های دارایی به وجود آورده است. در مناطق دیگر نقوش بیشتر هندسی، گیاهی بوده و تعداد معدودی نقش پرنده دیده می‌شود. ویژگی بی نظیر نقش های دارایی همان موج هایی است که در هنگام بافت به وجود می‌آید و سبب گشته تا هیچ گاه دو گونه هم سان دارایی تولید نگردد و تقسیم بندی نقوش را نیز ناممکن کرده و نقش های بی شماری را از ساده ترین تا پیچیده ترین به وجودآورده است.

اما اگر بخواهیم نقوش دارایی را نام ببریم باید به نقش سرو، نقش پرنده (طاووس)، پرچمی و بیرقی (راه راه، چارخانه) و نقش معروف آن لوزی و نقش ابروباد اشاره کرد. نقش سرو و طاووس از جمله نقوش قدیمی دارایی محسوب می‌شوند و امروزه به دلیل مهارت منحصربه‌فردی که برای نقش کردن چنین نقوشی مورد نیاز است وجود ندارد و به تاریخ دارایی بافی پیوسته اند.

سرو و طاووس: از جمله نقوشی هستند که در هنر ایرانی به خصوص نساجی سنتی از جایگاه ویژه ای برخوردارند، زیرا این نقوش در طول تاریخ هنر ایران زمین همواره حضور داشته و با گذشت زمان در صفحات تاریخ محو نگردیده اند. نقش سرو نماد درخت زندگی است به واسطه همیشه سبز بودن و طاووس محافظ آن و نشانه‌ای است از آسمان پر ستاره و شاید کاربرد این نقش نسبت به پرندگان دیگر به همین منظور باشد، دقت و ظرافت بی‌نظیر در شکل دادن به این نقوش در پارچه‌های دارایی نیاز به مهارتی بسیار زیاد دارد.

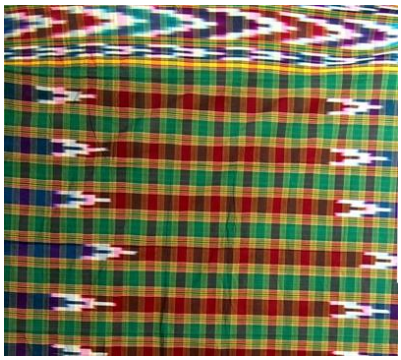
تصویر ۲- نقش سرو با طاووس در دارایی (مأخذ: نگارنده)

سرو: به برکت عمر طولانی و همیشه سبز بودن در میان بسیاری از اقوام، درخت زندگی نام گرفته است، سرو درخت غذا داری در کرانه‌های مدیترانه است و بدون شک مانند نماد گرایی تمام مخروطیان و به خاطر جمع فاسد نشدنی و سبزی همیشگی برگ هایش، جاودانگی و زندگی معنا شده است اوریگنس در سرو نماد فضایل معنوی را می بینید، چرا که سرو عطری دل انگیز دارد، عطر تقدس. (کوهزاد،۱۳۸۹: ۸)

سرو خمره یی در چین باستان، درخت شرق و بهار بوده و به همین دلیل می بایست نزدیک محراب زمین کاشته شود، محرابی تبادل میان آسمان و زمین، عالم بالا و عالم پایین و حتی گاه نشانه وصلت دو جنس است.

طاووس: پرورش این پرنده که بومی هندوستان به چین و ژاپن در غرب به ایران، یونان و فرانسوی آن راه یافت. طاووس در بعضی از مراسم پرستش کهن وجود داشت. این پرنده را با خورشید – خدایان مربوط می دانستند که فریادش مبشر سپیده دم بود طاووس نیز جز زینت آلات سلطنتی به شمار می رفت. باد بزنی از پر طاووس، نشان چندین الهه کوچک بودایی در تبت است و این پرنده در هنر عیسوی نماد رستاخیز و جاودانگی است به سبب این اعتقاد دیرین است که گوشت آن هرگز فاسد نمی شود (نماد غرور، نشانه ی تکبر و زیبایی بوده است.) (شیخی نارانی،۱۳۸۹: ۲۷)

نقش راه راه (پرچمی، بیرقی): آسان ترین نقش شاید باشد اما از طرفی هم می‌تواند جز ظریف ترین نقوش قرار بگیرد، این نقش با در کنار هم قرار گرفتن خطوط عمودی، افقی و با بازی با عنصر رنگ به وجود می‌آید و به عنوان بقچه دارایی و یا دستمال دارایی بافته شده و استفاده می‌گرد.



تصویر ۳- نقش راه راه (مأخذ: نگارنده)

نقش لوزی: نقشی که امروزه بیشتر در پارچه‌های دارایی دیده می‌شود نقش لوزی است. لوزی در باور ایرانیان باستان نماد پیوند آسمان، زمین بوده و از جمله نقوش هندسی است که در هنر ایرانی در شکل های گوناگون وجود داشته است در اصطلاح دارایی بافان یزدی به آن پیچان یا (پیچون) می‌گویند. (سرخوش،۱۳۸۹:۴۰) گروهی این نقش را برگرفته از چلی پا و گروهی از زرتشتیان آن را شعله آتش زرتشتیان می دانند. در نهایت باید گفت که نقش پارچه‌های دارایی به واسطه روش بافت و ایجاد نقش بسیار زیاد بوده وقابل بررسی نیستند.

تصویر ۴- نقش لوزی (مأخذ: نگارنده)

لوزی: نمادی زنانه است لوزی نشانه ی فرج است و نماد زهدان زندگی می‌باشد. (هال،۱۳۸۹،۱۵۳) در بسط معنایی لوزی نمایانگر دروازه ی جهان ها ی زیرزمینی و عبور و دخول به بطن دنیا و ورود به جایگاه نیروهای ختونیایی بود.

وقتی لوزی در تصاویری به عنوان قهوه نقش می‌شود نشانه کام روایی در عشق است. لوزی در چین یکی از هشت علامت اصلی و نماد پیروزی است شکل دراز و کشیده لوزی متشکل از دو مثلث متساوی الساقین که از پایه به هم چسبیده اند نشانه ترقی و نماد بسی بیش از یک علامت ساده است و تفسیری مختص به خود دارد که لازمه این تفسیر دارا بودن نوعی قریحه است و نماد سرشار است. از تاثیر گذاری و پویایی، نماد برای بیان معنی، نه تنها به شیوه‌ای خاص، با حجاب می‌پوشاند و بلکه هم به شیوه‌ای خاص حجاب را کنار می زنند نماد با ساختار ذهنی بازی می‌کند.

ابر: از نظر نمادین وجوه مختلفی را در بر می گیرد که اصلی ترین آن ها در ارتباط با طبیعت مخلوط و غیر مشخص آن است ابر را وسیله ای به جامع در آمدن و مظهریت نیز داشته اند. در عرفان لاسلامی ابر (العما) مرحله یی ماهوی و غیر قابل شناخت از (الله) قبل از ظهور است. در چین باستان، ابرهای سفید ورنگین که قربانیان رستگار فرود می‌آورند و قبور جاودانگان راه که سوار بر ابرها در آسمان می راندند، بالا می بردند ابرها وابسته به نماد آب هستند و در نتیجه وابسته به نماد باروری است. (کیمیایی اسدی،۱۳۸۷: ۱۶۰)

تصویر ۵: نقش ابروباد (مأخذ: نگارنده)

باد: نماد گرایی باد چندین وجه دارد، به دلیل انقلاب درونی اش، نماد بی ثباتی، ناپایداری و بی استحکامی است... از سویی دیگر، باد مترادف با نفخه است و در نتیجه مترادف است با روح و جوهر روحی از مبدأیی الهی. از اینجاست که زبور، همچون قرآن، باد را پیک الهی و همسنگ فرشتگان می داند. در سنت اوستایی در ایران باستان، باد نقش پشتیبان جهان و تنظیم کننده توازن جهانی و اخلاقی را بر عهده دارد. بنا بر قانون خلقت مدام: اولین مخلوق از مخلوقات، قطره یی آب بود، سپس اورمزد آتش مشتعل را بیافرید و به آن درخششی عطا کرد که نور بی پایان به وجود آمد و صورت آن چون صورتِ مطلوب بود. سپس باد را به صورت مردی پانزده ساله خلق نمود و آب را و گیاهان و احشام را و انسان و تمامی اشیاء را ایجاد کرد. بنابر سنت اسلامی باد موکل آبها است؛ خلقت آن از هوا و ابر بود و بی شمار بال داشت و مأموریتش نگاهبانی بود. سپس خداوند باد را خلق کرد و به آن بی شمار بال عطا کرد و به او امر کرد تا آبها را حمل کند؛ و باد آبها را حمل کرد... و پایه های عرش بر روی آب بود و آب بر روی باد. در سنت توراتی، بادها نفخه خداوندی اند؛ نفخه خدا هرج و مرج اولیه را نظم داد؛ باد اولین انسان را جان داد. نسیم در درخت داغداغان نزدیکی خداوند را بشارت داد. بادها ابزار قدرت الهی نیز هستند. آن‌ها زنده می‌کنند، کیفر می دهند و تعلیم می دهند؛ بادها علامت اند و چون ملایک پیامها را می رسانند. بادها جلوه موهبتی الهی هستند و هنگامی که بخواهند عواطف خود را و شیرینی لطیف خود را با خشمی طوفانی منتقل می‌کنند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج دوم: ۸-۶). بنا بر سنت اسلامی باد موکل آب هاست، خلقت آن از هوا و ابر بود و بی شمار بال داشت و ماموریتش نگهبانی بود.

مثلث: نماد گرایی مثلث، نماد گرایی عدد سه را شامل می‌شود مظهر وحدت تجزیه نا پذیر تثلیب هستند (نور آقایی، ۱۳۸۸، ۴۳) در میان مایاهای باستان مثلث مفهوم نگاره ی اشعه خورشید و متجانس با میخ های کوچکی است که جوانه ی ذرت را چهار روز پس از در خاک کردن دانه، یعنی وقتی زمین را سوراخ می‌کند و بیرون می‌جوشد. (Peter and Linda Murray,2004: p39) اهمیت دیگر مثلث را در فرضیه‌های فیثاغورث می توان دریافت در کیمیا گری مثلث نماد آتش و همچنین نماد قلب است. دو مثلث واژگان به ترتیب نماد طبیعت الوهی و طبیعت بشری مسیح هستند.

مربع: معنای چهار و با مربع و صلیب در ارتباط است و وجود صلیب در مربع نمایانگر پویایی است. (نور آقایی، ۱۳۸۸، ۵۳) یکی از اشکال هندسی است که غالبا در زبان نمادهای سراسر جهان به کار می‌رود، مربع نماد زمین و در مقابل آسمان. مربع شکل ضد پویا است که بر چهار ضلع استوار شده مربع حالت سکون و حتی ایستادگی و کمال را القاء می‌کند. مکعب مرکزی با مربع ها و صفحه شطرنجی و زوایای قائمه و نقطه‌هایش، تصویر ذهنی از این دنیای مادی و مخلوق و محدود که در زمان و مکان گنجیده شده است، مربع عدد چهار هم می‌گویند. (هوهنه گر، ۱۳۷۶:۱۳) خاقان در مذکر چهار جهت، اثرات نیک را دریافت می کند، از آن جا اثرات نحس را دور می راند. علامت مربع در مسیحی مقدس است که وسط مربع نشانه صلیب می‌باشد؛ و مربع و چهار گوشه در سنت اسلام نیز جایی بس مهم دارد و به صورت کعبه نماد نموده است.

نتیجه گیری

دارایی بافی یکی از منسوجات ویژه شهر یزد است که دارایی بافی در کشور های دیگر چون مالزی، اندونزی و حتی انگلیسی زبانان به ایکات مشهور است.. ایکات کلمه‌ای است مالاییایی به معنای گره زدن و رنگ نمودن که به فارسی به آن دارایی می‌گویند و روشی است.

قدیمی برای منقوش نمودن پارچه که عبارت است از رنگ نمودن نخ‌های پارچه قبل از بافت. منحصربه‌فرد بودن این پارچه به نوع رنگرزی و ایجاد طرح در بخش تاری آن وابسته است. هم اکنون در یزد تعدادی هنرمندان قدیمی دارایی تاری تولید می‌کنند که تولیدات آن‌ها اغلب رومیزی و رولحافی و روسری می‌باشد. بیش ترین تولیدات دارایی بافی در شهر یزد، به عنوان رولحافی، رومیزی، بقچه، لنگ (دستمال یزدی) و پرده بوده است و معروف ترین کار برد پارچه دارایی چادر شب دارایی است که در نوع خود منحصربه‌فرد است. نتایج این پژوهش نشان داد که نقشمایه های دارایی بافی یزد عبارت است از: سرو، طاووس، لوزی، راه راه، ابر،

باد، مثلث و مربع که از منظر نشانه‌شناسی این نقشمایه ها تنها به فرم مختص نمی شود، بلکه هر یک از این نقوش، حاوی مفاهیم و مضامینی است که ریشه در هنر و فرهنگ ایرانی دارد. نقشمایه های دارایی بافی یزد دارای لایه های نشانه‌شناسی گوناگونی است که در لایه اول، نقشمایه ها به صورت اشکال و فرم ها دیده می شود و در لایه های بعدی، مفاهیم و گفتمان های مربوطه بیان می شود. چنان که مشخص شد این نقشمایه ها ریشه در باورهای سنتی ایران دارد. مفاهیمی چون زنگی، زندگی، حاصخیزی و باروری، قلب، سرزندگی، استقامت، پویایی و زیبایی همگی در این نقشمایه ها دیده می شود.

منابع

۱. چندلر، دانیل، (۱۳۸۷) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه؛ مهدی پارسا، تهران، سوره مهر
۲. سجودی، فروزان، (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی کاربردی، چاوشگران نقش، شابک
۳. سرخوش، فائقه؛ (۱۳۸۹)، اسطوره‌ی آسمان و زمین زمین و آسمان در باور ایرانیان، تهران: ترفند.
۴. شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۴)، فرهنگ نمادها: جلد نخست، ترجمه سودابه فضایلی، انتشارات جیحون، چاپ دوم.
۵. کوهزاد، نازنین (۱۳۸۹) تقدس نقش سرو در هنر ایران، بهار و تابستان ۱۳۸۹, دوره ۳, شماره ۵.
۶. کیمیایی اسدی، (۱۳۸۷) سیر تفکری درباره آفریدگار، آفرینش و آفریده‌ها، انتشارات نگاه معاصر، تهران.
۷. هال، جمیز (۱۳۸۹)، ترجمه رقیه بهزادی، فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب، انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ دوم.
8. Eye of God." Peter and Linda Murray, Oxford Dictionary of Christian Art (2004)

Analytical study of Yazd Ikat motifs from a semiotic perspective

Abstract

One of the traditional art of iran is Daraeebafi. The origins of this art can be found in Ikat. The uniqueness of this type of fabric dyeing and create a plan that is in motion blur. Some cities have already produced assets but today it is produced only in the city of Yazd is limited. There are currently a number of artists in Yazd old opacity produced assets most desktop and bed sheet and scarves is that they produce. In this paper we have tried to reflect asset worthy of revival in sports clothing provided. Sources used in this thesis is a library and research Given that the last word has been referred casual sports clothing But now, since the younger generation, we are looking for stylish clothes and yet comfortable sport another word for not exercising But a bunch of clothes can be used daily. The results showed that most production assets weaving in Yazd, as bed sheet, desktop, bundle, Lang (paper Yazdi) and curtain fabrics used and the most famous assets wrapper asset that is unique in its kind. The results showed that Yazd weaving motifs of assets are: Cedar, peacocks, diamond, stripes, clouds, wind, triangle and square. From the perspective of semiotics these motifs not only for form, but each of these designs, with themes that are rooted in the arts and culture. In other words, weaving motifs asset Yazd has several layers in the first layer, motifs can be seen as forms the next layer, the concepts and discourses expressed. Finally, this paper is to try new and original model in order to provide needed community Much attention and provide valuable art enthusiasts.

Keywords: Motif, Daraeebafi, Yazd, Aykat, Iranian textiles, Semiology.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

تفسیر نقش زن در آثار عکاسی شادی قدیریان از منظر هرمنوتیک گادامر
الهام اکبرزاده قربانی، علی مرادخانی، الهام عصار کاشانی

ظرفیت‌سنجی داستان‌های فولکلور خراسان شمالی در خلق شخصیت‌های انیمیشنی؛ مطالعه موردی: داستان حاتم طائی
تکتم محمدیان، پژمان دادخواه

واکاوی فقهی و حقوقی حدّ زنا؛ با نگاهی به مستندات قرآنی- روایی
محمّدمهدی کریمی‌نیا، مجتبی کربلائی‌پور، مجتبی انصاری‌مقدم، مرتضی فاضلی

بررسی عناصر نوشتاری بر روی آثار شیشه‌ای ایران و مصر در قرون ۷-۳ ه.ق
معصومه زمانی سعدآبادی، فرنوش شمیلی

واکاوی توتم و تابو در عناصر بصری دوران ایران باستان با تاکید بر دوران هخامنشی
فاطمه ملک ثابت

کاربرد پدیدارشناسی در پژوهش‌های مرتبط با دانش اشیاء و تجارب موزه‌ای
مهتاب سیدی

مطالعه تحلیلی نقشمایه‌های دارایی بافی یزد از منظر نشانه‌شناسی
سارا امینی

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد ۱

۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴

ISSN:2538-6298