۳۶
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۳ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

هویت ایرانی نستعلیق از منظر زیبایی‌شناسی سوره حمد میرعماد با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای
مریم فدایی، اشرف السادات موسوی لر

نگرشی نو بر نقش اسطوره در ادبیات نمایشی فانتزی دوره معاصر ایران با توجه به نمایشنامه چهارصندوق بهرام بیضایی
ندا تک‌سایه، عطاالله کوپال، میترا علوی‌طلب

جلوه‌های نمادین- بصری نگارگری ایرانی-اسلامی به عنوان عامل هویت‌بخش در گرافیک متحرک ایرانی
رحیمه علوی‌یگانه، منصور مهرنگار، امیرحسن ندایی، پژمان دادخواه

اثربخشی هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر
مهناز طهماسبی، جواد امین خندقی

مطالعه و بررسی تنوع هنر سوزن دوزی در ایران
مهدیه آبایی، پژمان دادخواه، افسانه درویش

مطالعه تطبیقی ریتون‌های دوران هخامنشی و اشکانی
زهره گرایی حکمت آبادی

رهیافتی به سوی شناخت اشتراکات نقد ادبی و نقد معماری
نسیم سلجوقی، هیرو فرکیش

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۳ (پیاپی۳۵)، مرداد ۱۴۰۰

۳۵

SHIJ.ir

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

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

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

فراخوان پذیرش مقاله:

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

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

نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴ کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
www.RAHS.ir ۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ ۰۲۶ ۳۴۴۵۳۱۳۱ / ۰۲۱ ۳۳۲۰۲۴۸۷
Shij.journals@gmail.com

چاپ

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

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
هویت ایرانی نستعلیق از منظر زیبایی‌شناسی سوره حمد میرعماد با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای مریم فدایی، اشرف السادات موسوی لر	۱
نگرشی نو بر نقش اسطوره در ادبیات نمایشی فانتزی دوره معاصر ایران با توجه به نمایشنامه چهارصندوق بهرام بیضایی ندا تک‌سایه، عطاالله کوپال، میترا علوی‌طلب	۱۱
جلوه‌های نمادین- بصری نگارگری ایرانی-اسلامی به عنوان عامل هویت بخش در گرافیک متحرک ایرانی رحیمه علوی‌یگانه، منصور مهرنگار، امیرحسن ندایی، پژمان دادخواه	۲۵
اثربخشی هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر مهناز طهماسبی، جواد امین خندقی	۳۹
مطالعه و بررسی تنوع هنر سوزن دوزی در ایران مهدیه آبایی، پژمان دادخواه، افسانه درویش	۴۷
مطالعه تطبیقی ریتون‌های دوران هخامنشی و اشکانی زهره گرایی حکمت آبادی	۵۷
رهیافتی به سوی شناخت اشتراکات نقد ادبی و نقد معماری نسیم سلجوقی، هیرو فرکیش	۶۷

سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

هویت ایرانی نستعلیق از منظر زیبایی شناسی سوره حمد میرعماد با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای

مریم فدایی[1*]، اشرف السادات موسوی لر[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۴
کد مقاله: ۸۶۶۸۶

چکـیده

زیبایی بصری نستعلیق حاصل توازن و تعادل حروف و کلمات است که با ارتباط بصری در فرم و محتوا پیوند عمیقی بین دو نظام کلامی و غیرکلامی برقرار کرده است. درواقع به نظر می‌رسد نستعلیق درصدد است با ویژگی عناصر بصری خط، محتوایِ معناییِ متون را منتقل کند که نمونه آن در قطعه حمد میرعماد مشاهده می‌شود و شناخت آن با نشانه‌شناسی خوشنویسی قابل درک است. در این مقاله با هدف تبیین هویت ایرانی نستعلیق و فرض اینکه این اثر به چنین شانی رسیده است به سئوالات زیر پاسخ می‌دهد: معیار هویت ایرانی نستعلیق چیست؟ و نشانه‌شناسی لایه‌ای چگونه اصالت آن را مشخص می‌کند؟ مقاله حاضر با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش کیفی و تحلیلی و رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای تدوین شده است و نتیجه نشان می‌دهد نسخ زدایی و نبود اعراب‌گذاری، نستعلیق را به جهت نمود کیفیت عناصر تجسمی خط و تولید معانی محتوایی در سطح متمایزی از خطوط پیشین قرار داده و دلیل آن همسویی مبانی هنرتجسمی و زیباشناسی خط فارسی است که رابطه هوشمندانه‌ای بین عناصر بصری آن برقرار کرده و انتقال پیام را در سطوح متفاوت دلالت‌های نوشتاری بکار برده است.

واژگـان کلـیدی: هویت نستعلیق، زیبایی‌شناسی خوشنویسی، نشانه‌شناسی خوشنویسی، سوره حمد میرعماد

۱- دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا س (نویسنده مسئول) *maryamft2003@yahoo.com*
۲- استاد دانشکده هنر دانشگاه الزهرا س

۱- مقدمه

خط نستعلیق شناسنامه خوشنویسی ایران است و سوره حمد میرعماد بارها به‌عنوان نماد این هنر معرفی شده است و ازآنجاکه نستعلیق به‌نوعی در انتقال محتوای ادبیات و اشعار پارسی نقش عمده‌ایی دارد؛ توانسته تا به منزله یک نماد فرهنگی در تعیین هویت فرهنگی جامعه ایرانی سهیم باشد. همچنین نمادهای فرهنگی برای تثبیت و انتقال مفاهیم مادی و معنوی پیام های صورتهای هنری وضع شده اند و رویکردهای متفاوتی برای درک آنها بوجود آمده است که یکی از آنها دانش نشانه‌شناسی است تا پیام هایی را که بشکل نشانه در صدد انتقال معنا می باشند؛ توصیف – تفسیر و تحلیل نماید. نستعلیق به منزله خط ایرانی بر پایه عناصر زیبایی شناسی خوشنویسی و مبانی هنرهای تجسمی خلق شده است و انچه ان را نسبت به دیگر اقلام خوشنویسی متمایز کرده است کاربرد نستعلیق برای نوشتار متون زبان فارسی در قرن ۸ ه.ق میباشد که به این خط ویژگی های ملی و ادبی بخشیده است. برای اشنایی با این ویژگی ها و اثبات تمایز نستعلیق ایرانی نسبت به خطوط دیگر، نشانه‌شناسی لایه‌ای میتواند ارتباط بصری نستعلیق را با نحوه انتقال مفهوم متون نوشته شده تحلیل نماید. این مقاله با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای و با محوریت سوره حمد میرعماد نوشته شده است و برآن است تا با استفاده از سطوح متفاوت دلالتهای نوشتاری؛ چگونگی ارتباط بصری ومعنایی سوره حمد میرعماد را بررسی کرده و به هدف خود یعنی نستعلیق، نمادی از هویت ایرانی خوشنویسی دست یابد.

۲- روش پژوهش

برای پژوهش در این مقاله با استفاده از رویکرد نظری نشانه‌شناسی لایه‌ای به مطالعه موردی سوره حمد میرعماد پرداخته میشود و روش کار توصیفی و تحلیلی است و داده ها از راه منابع کتابخانه‌ای و قطعه خط سوره حمد میرعماد محفوظ در موزه ملی ایران جمع اوری شده است. این اثر از جمله آثار ارزشمندی است که به دلیل چند نظامی بودن قابلیت بررسی با دانش نشانه‌شناسی لایه‌ایی را دارد که با پاسخ به پرسشهای مقاله مشخص می‌شودکه دراین اثر چه معنایی درصددانتقال است و فرآیند انتقال پیام سوره حمد میرعماد با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای چگونه صورت می گیرد؟ واگر فرض شود این قطعه دراوج خلاقیت هنری قراردارد و نماد نستعلیق ایران است؛ چگونه و براساس کدام معیار می توان این فرضیه را اثبات نمود. یکی از راهکارهای علمی برای پاسخ به این پرسشها، دانش نشانه‌شناسی برای شناخت ویژگیهای کلامی– غیر کلامی سوره حمد میرعماد است؛ زیرا اگر سوره حمد میرعماد همچون متن در نظر گرفته شود میتوان لایه‌های (کلامی و غیر کلامی) آن را از هم مجزا نمود و با یاری مفاهیم نشانه‌شناسی لایه‌ایی اثر را توصیف، تفسیرو تحلیل نمود. لایه‌های متنی سوره حمد میرعماد (اجزا و ترکیب) از رمزگانهای متعدد ساخته شده اند و برای تشخیص چگونگی دلالتها و انتقال معنای لایه‌های آن؛ باید مفاهیم نشانه‌شناسی لایه‌ایی را آموخت. فرم و محتوای سوره حمد میرعماد؛ در چارچوب نظام کلامی و غیرکلامی دانش نشانه‌شناسی قرار داردو از آنجا که «دانش نشانه‌شناسی به رابطه نوشتار – گفتار – زبان میپردازد و جزو مباحث مورد توجه زبان شناسان و نشانه شناسان بوده است» (سجودی، ۱۳۸۸:۲۸۴) نتیجتاً «این دانش می تواند درباره تمایز بین نمادهای نوشتاری وارد عمل شود و نوشتار هم دارای قلمروهای دلالتی ویژه ومستقل به خود است که به دلالتهای زیبایی افزوده میشود»(همان: ۲۸۶ و ۲۸۷). حال این دلالتهای نوشتاری درسوره حمدمیرعماد درکنار هم قرار گرفتند و در دو نظام متفاوت حاصل از ارتباط بصری، با کنار هم قراردادن حروف نستعلیق و محتوای عربی سوره حمد، اثر زیبایی را خلق کردند. در این مقاله برای رسیدن به هدف، درجدولی که ارائه شده با تفکیک سطوح متفاوت دلالتهای نشانه‌شناسی خوشنویسی این اثر، ارتباط بین مبانی هنرهای تجسمی، ارکان خوشنویسی نستعلیق با مفاهیم معنایی نوشتار بررسی و نتیجه گیری می‌شود.

۳- پیشینه پژوهش

در مقاله نشانه‌شناسی نوشتار با نگاهی به رسانه ادبیات و هنر خوشنویسی دکتر فرزان سجودی (۱۳۸۸)، دلالت در نوشتار در سطوح زبانی و پیرازبانی و غیر زبانی بررسی شده است و نویسنده معتقد است انچه خوشنویسی را از دیگر متون مجزا کرده سطوح غیر زبانی ان است که در ان تولید و دریافت معنا به دسترسی به رمزگانهای زبانی وابسته است و در این سطوح است که سطح بیشتری از رمزگانهای فرهنگی و زیبا شناختی وجود دارد و در این سطح از دلالت، رمزگانها وابسته به جنبه های دیداری یا بصری هستند که در خوشنویسی به انها نقطه، خط، سطح، رنگ و ... می گویند. در مقاله تحلیل نشانه شناختی تایپو گرافی فارسی نوشته دمیر چیلو و دکتر سجودی(۱۳۹۰)، به بررسی تایپوگرافی زبان فارسی از منظر نشانه شناختی پرداخته است و این علم را روشی میداند که با ان عملکرد معنا در تایپو گرافی بررسی میشود. در مقاله مجازی تلاشهایی در جهت بررسی تصویری سوره حمد میرعماد در نظام تصویری نوشته منصور خانکه(۱۳۹۶)، ارتباط اصول خوشنویسی را با ترکیب بندیهای خلاقانه سوره حمد میرعماد در یک نظام غیر کلامی و بصری تحلیل کرده است. در پایان نامه نشانه‌شناسی هنر خوشنویسی در خط فارسی نوشته مونا نیکزاد

فرد (۱۳۹۰)، اثار خوشنویسی را به منزله متن بررسی کرده و چگونگی عملکرد دلالتهای ان را مورد توجه قرار داده است. همچنین ویژگی خاص این هنر را در چند نظامی بودن ان در نشانه شناختی می داند.

۴- هویت تاریخی نستعلیق ایرانی

از موارد مهم هویت پذیری خط نستعلیق ایرانی را میتوان از رویدادهای تاریخی و اهمیت نگارش مضامین ادب پارسی دریافت کرد؛ زیرا «این مطالب علت اصلی تحول نستعلیق و پیوند آن باهویت ایرانی ازدوره صفوی راتقویت میکند. درواقع ایرانیان درتحول و چگونگی خطوط پس از تیموری بیشترین دخالت راداشتندو از همه مهمتر جزئیات نستعلیق در نوع حروف – قواعد – اصول و شیوه های خوشنویسی رایج، تاپیش از{ دوره } تیموری دیده نشده { بود } ...واز همه مهمتر زادگاه و جغرافیای نستعلیق را در شهرهای تبریز – شیراز دانسته اند که به نوعی حاکمیت نستعلیق را در سرزمین های نامبرده اثبات میکند. خط نستعلیق بیشترین پذیرش را در ایران داشته و با سرعت زیادو ابعادگسترده برای نگارش اشعار پارسی مورد استفاده قرارگرفت و شاید از دلایل مهم پیوند نستعلیق با فرهنگ ایران {را} حضور زبان وادب پارسی و تاریخ هنرایران { دانسته اند }که در نوع ارتباط آن روزگار؛ همواره از نستعلیق به عنوان شاخصه شناسایی ایرانیان یاد میشد تا جایی که ابداع آن درقرن ۹ ه.ق هنر خوشنویسی را به یکی از مولفه های هویتی ایران مبدل کرد»(الله یاری، ۱۳۸۹: ۱۷۹ تا ۱۸۱). به گفته نویسنده مقاله؛ علل تحول خوشنویسی و پیوند آن با هویت ایرانی در دوره صفوی «ایجادتحریکات اعتقادی؛ دراندیشه و روح خوشنویس ایرانی تاثیرجدی{ گذاشته بود } وحکومتهای استقلال طلبانه ایرانیان موجب ابراز نگرش خاصی شد تا با همراهی نستعلیق و نگارگری ایرانی، باعث تحولات بنیادی درساختار خط نستعلیق شود»(همان، ص ۱۵۹ تا ۱۸۴). از نمونه های آن میتوان به «هم زمانی میرعلی تبریزی و فضل اله استرآبادی درتبریزو آل جلایرو احتمال تاثیرفرقه حروفیه درپیدایش آن متاثراز روح ایرانی دانست که نستعلیق را قوت بخشید» (هاشمی نژاد،۱۳۸۹: ۲۷۰-۲۶۹). همچنین خط نستعلیق مانند دیگر اشکال هنری سعی دارد تا هویت فرهنگی جامعه را اثبات کند و از آنجاکه اصالت هنرهای هرسرزمینی با نمادهای فرهنگی همان جامعه مشخص میشود دراین مسیر هم؛ خط نستعلیق توانسته درراستای تکامل خود به شاخصه های فرهنگی دست یافته و به نوعی درتعیین هویت فرهنگی جامعه سهیم باشد.

۵- زیبایی شناسی نستعلیق میرعماد

هنر زیبا نویسی در ایران برگرفته از فرهنگ زیبا دوستی ایرانیان است و هنر خوشنویسی برمبنای اصول دوازده گانه خط همواره فرم های زیبایی از حروف و کلمات را بوجود آورده است. در واقع هنر خوشنویسی برای انتقال معنای محتوایی فرم و متن؛ بین ذهنیت و عینیت توازنی برقرارکرده است که ناشی از «رابطه صحیح ظاهر و باطن خط است {تا} بادرک ضرورت نوشتن و خواندن؛ قوانین مشخصی را برای آن وضع { نمایند } و { بدین وسیله } فارغ از سبکها و ویژگی های زیبایی شناسی؛ خط را در دو بحث متفاوت باز نمود احساس هنرمند از خلق اثر خوشنویسی؛ و دیگری ساختار فرم های هندسی حروف و کلمات دنبال { کند } »(هاشمی نژاد، ۱۳۸۵: ۱۹۱ و ۱۹۲). این دو مورد ناشی ازدرک هنرمند نسبت به شناخت عناصر بصری خط است و اهداف عمده ای را دنبال می‌کند و مهمترین آن ارتباط معنایی مضامین ادبی با نوع کتابت می باشد. همچنین «مختصات هندسی مفردات حروف با تکیه برذوق و خلاقیت خوشنویسان ایجاد شد که نمونه آن در مکتب میرعماد مشاهده می‌شود تا اجرای حروف و کلمات را بر پایه اصول خاص کمی و کیفی طراحی و اجرا نموده ... و با ابداع مکتب { میرعماد } به اصلی ترین موضوع ماهیت پذیری خوشنویسی ایرانی دست یابد که همان درک نستعلیق ایرانی در سایه آشنایی با پشتوانه‌های فرهنگی ادبی و تاریخی ایران است»(همان :۱۹۵ – ۱۹۷). موارد فوق در روندشکل گیری فنی نستعلیق؛ موثر بوده است و احتمالاً در تعیین هویت ایرانی آن سهم عمده ای دارد. بگفته استاد فضایلی «ریشه خط نستعلیق در خطوط تعلیق ونسخ و بیشترین وامگیری آن ازدور وگردش حروف برپایه خط تعلیق است که بخشی ازآن بادخالت خط اوستایی و پهلوی وضع گردید» (فضایلی،۱۳۶۲ :۳۱۰). در خط نستعلیق ویژگیهای نسخ و تعلیق درهم آمیخت واشکال زیبایی ظاهرشد. نستعلیق «شناسنامه خوشنویسی ایران»(اله یاری، ۱۳۸۹ :۱۷۶) است و در این خط «برای نگارش گونه های خوشنویسی، ارتباطات مهمِ عینی، حسی، نگارشی وجود دارد»(اسحاق زاده، ۱۳۹۷ :۳۷- ۴۴) چیزی که بعدها درمکتب نستعلیق میرعماد بشکل بارزی بظهور رسید. ازمهمترین ویژگی های مکتب میرعماد، استفاده از دانش زیبا شناسی حروف درقالب" فرم – انحناء- اندازه حروف، هندسه کلمات، ..." است که توانست نستعلیق را به شخصیت و فرهنگ ایرانی نزدیک کند. درواقع میرعماد؛ آگاهانه عناصر بصری خط را بشکل نظام مند درکنارهم قرار داد و خط نستعلیق را با رعایت "حُسن وضع -حُسن تشکیل "به کمال رساند. از مهمترین شاخصه های نستعلیق ایرانی در مکتب میرعماد، «رعایت نسبتهای طلایی است» (بختیاری :۱۳۶۴: ۱۳۱) که خوشنویسان از دوره تیموری تا صفوی به آن وفادار بودند و حاکی از رعایت اصول و قواعد منضبط خوشنویسی است. همچنین در بحث زیبایی شناسی این مکتب «مهمترین و نخستین مرحله از فهم این سبک و شیوه خوشنویسی مطالعه مفردات حروف است»(جباری، ۱۳۸۶ :۹۶) که در ارکان اصلی مکتب میرعماد دیده می‌شود. در

مجموع بهره برداری درست و مفید عناصر بصری خط؛ نوعی ارتباط بهینه را برای اجرای مفردات نویسی و ترکیب بندی کلمات میرعماد بوجود آورد و باعث شد تا میرعماد نسبت به پیشینیان خود امتیاز بیشتری کسب کند؛ مانند « جمع آمدن مفردات خط میرعلی و دیگر استادان است که باعث درک دقیق تر مخاطب از شاکله مفردات حروف او می‌شود. همچنین اعتدال خط میرعماد در رعایت اصول و قواعد خط که نمونه این اعتدال، تناسب میان سطوح و دور و سواد و بیاض مفردات نویسی است ... و میان ضعف و قوت خط میرعماد نسبتی ریاضی وار و منطقی ایجاد می‌کند» (همان، ۳۴۸ و ۳۴۹).

۶- نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای

بنا به نظرات مطرح شده درباره نشانه‌شناسی میتوان این نظریه را مطالعه نظام مند همه عواملی دانست که در تولید و تفسیر نشانه ها دخالت دارند. در واقع نشانه‌شناسی به منزله دانشی است که در ان مقوله های ارتباط و معنا بررسی میشود و رویکردهای متفاوتی در ان دخالت دارد. نشانه‌شناسی بر پایه نظامی شکل گرفته که بر اساس قرار دادها و رمزگانهای فرهنگی یا فرایندهای دلالتی قرار دارد و اشکال متفاوت هنری میتواند در این حوزه مورد بررسی قرار گیرد. «نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه نظام های نشانه ای نظیر زبانها، رمزگانها، نظام های علامتی می پردازد»(گیرو،۱۳:۱۳۸۰). به گفته رولان بارت، «هدف نشانه‌شناسی بررسی نظامی از نشانه ها بدون توجه به ماهیت و محدودیت انها است و تصاویر، علایم، نشانها، اشارات، اواهای موسیقی ... هم در محدوده ان قرار میگیرد»(بارت،۱۳۷۰: ۱۱). نشانه‌شناسی با فرایندها و چگونگی دلالتها سرو کار دارد و به بررسی تولید نشانه و انتقال معانی می پردازد. این دانش مکاتب و شاخه های متفاوتی را بوجود اورده است که نشانه‌شناسی لایه‌ایی نمونه از آن است. این نوع نشانه‌شناسی، به عنوان روشی برای تحلیل متون هنری مورد استفاده میباشدو از مفاهیم نشانه‌شناسی لایه‌ایی (نشانه – متن – رمزگان – رسانه – ابزار – دلالت ضمنی و صریح – روابط همنشینی و جانشینی) برای تحلیل متن ها استفاده میشود. «نشانه‌شناسی لایه‌ایی رویکردی نظری است در تحلیل متن که زمینه ساز شکل گیری حوزه جدیدی بنام نشانه‌شناسی کاربردی هم می‌شود و از ویژگی های لایه‌ایی این است که امکان را می‌دهد تا متون چند رسانه ایی را بوجود آورد و با توسل به ان تمام لایه‌های متفاوت خالق یک متن چند رسانه را از لایه‌های شنیداری که گفتار – موسیقی – صدا ... را در بر می گیرد گرفته تا لایه‌های دیداری مانند خط- نقش و تصویر را در تعامل با هم و در نظام شبکه ایی که تولید و دریافت متن می‌کند را ممکن سازد»(امامی فر،۱۳۸۸: ۱۷).

۷- خوشنویسی و نشانه‌شناسی لایه‌ایی

در رویکرد نشانه‌شناسی؛ هرمتن خودیک پیام است که باشکال متفاوت ظاهر می‌شودو هر متن، ترکیبی از نشانه ها است و اثر خوشنویسی به منزله یک متن کلامی، صورت عینی نوشتاری بخودگرفته و با متن غیرکلامی در محور هم نشینی قرار می گیرد تا اثری بسازدکه به منزله متن در پی انتقال یک پیام باشد. مهمترین وظیفه نشانه‌شناسی خوشنویسی؛ تشخیص معنای نهفته متن است که با بررسی اشکال و ساختار حروف وکلمات میسر می باشد. برای درک مشخصه های هنری میبایست بااشکال هنری آشنا بودو امکانات بصری را که بیشتر بشکل نمادو نشانه هستند شناخت. ازآنجا که تمام صورتهای هنری با زبان خاص خود حامل پیامی اند که گاه بشکل نشانه درصددانتقال می باشند، دانش نشانه‌شناسی توانسته است تا چگونگی کارکرد نشانه ها رادر نظام نشانه ایی بررسی و ازاین راه پیام بصری صورتهای مختلف هنری را آشکار کند. یکی از این صورتها، هنر خوشنویسی است. این هنر در دانش نشانه‌شناسی به دونظام (کلامی و غیرکلامی) تقسیم میشودو «جزو هنرهای دیداری است امادرحیطه نوشتارقراردارد» (همان:۱۳و ۱۴). برای تحلیل وبررسی آثارخوشنویسی ازاین منظر؛ میبایست دلالتهای نوشتاری آن را بررسی نمود و «این دلالتها همواره در سطوح مختلف "زبانی – پیرا زبانی – غیر زبانی" قرار دارند» (سجودی، ۱۳۸۸: ۳۰۳). هدف نشانه‌شناسی دراین سطوح، کشف ارتباط بین عناصر بصری خوشنویسی است تا پیام نهفته متن را منتقل کند. در واقع دانش نشانه‌شناسی؛ درتولید معناو بازنمایی اثر ارتباط نزدیکی دارد و به تولید معنا درمتنها می پردازد.

۷-۱- سوره حمد میرعماد و نشانه‌شناسی لایه‌ایی

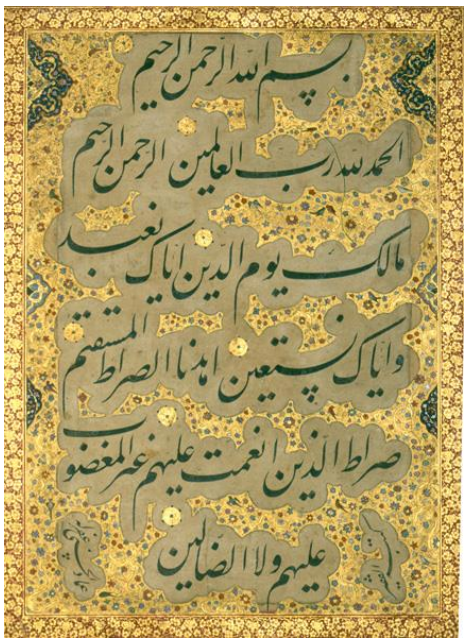
در قطعه حمد میرعماد؛ زیبایی ظاهری وپنهانی عناصر بصری دیده میشود و به نظر میرسد میرعماد با آگاهی کامل سعی داشته تا با شگردهای هنرمندانه؛ مفاهیم معنایی حروف وکلمات را منتقل نماید و هدفش نمود کیفیت عناصر تجسمی "نقطه-خط-دایره" است تا بهترین گونه نوشتاری را بوجودآورد. بنابه دانش نشانه‌شناسی؛ فرم ومحتوای حمد میرعماد دردو قالب نوشتاری، گفتار قرارمی گیرد و بگفته دکترسجودی(۱۳۸۸) هر دو شامل دلالتهای زبانی و پیرازبانی وغیر زبانی هستند و به نظرمی رسد دراین اثر هم «نوشتار صرفاً واسطه ایی برای جنبه وجودی بخشیدن زبان وتبدیل آن بگفتار نیست بلکه جنبه های دیداری آن هم در سطوح مختلف دلالت‌هایی را بالقوه ممکن ساخته است ... در نتیجه کارکرد خط خوش در نگارش در سطح دلالتهای غیر زبانی و

در حد تولید ارزش افزوده، ناشی از جایگاه ویژه کلامی است که به نگارش درمی آید»(سجودی، ۱۳۸۸: ۳۰۷و۳۱۰). سوره حمد میرعماد؛گفتاری است که خوشنویسی شده و ماهیت آن با گفتارمتفاوت است؛ زیرا «در متن آن دلالت‌های افزوده ایی قرار دارد که قابل بیان کردن نیست و گفتار هم قادر به بازنمایی آن در خوشنویسی نیست» (همان،۲۹۷ تا ۳۰۰). این دلالت‌ها، همان عناصر تجسمی هستندکه در گفتار و خواندن منتقل نمی شوند و در بحث نشانه‌شناسی لایه‌ایی از اهمیت بسزایی برخوردارند. دلالت‌هایی که هرکدام درتعیین هویت نستعلیق ایرانی سهم داشته و اوج خلاقیت را در بکارگیری اصول خوشنویسی در کار میرعماد نشان می‌دهد. به نظرمی رسد هدف میرعماد عدم استفاده از اِعراب‌گذاری حروف با شگردهای هنری و اجرای"حرکت خطوط- نقطه گذاری های زیر و بم– تنظیم سطور ..." می باشد تا کلمات عربی سوره حمد بدون اعراب خوانده شده و در محتوای معنوی آن هم خللی وارد نشود. سوره حمد میرعماد متشکل از لایه‌های متعدد است و هرکدام نمود عینی و متنی یک نظام رمزگانند. این رمزگانها از نظام کلامی – غیر کلامی تشکیل شده اند تا در زیر مجموعه دلالتهای غیر زبانی به انتقال معنا بپردازند. عناصرغیر کلامی خوشنویسی شامل : خط – سطح- شکل – رنگ – بافت – سایه روشن... است و هم راستا با اصول خوشنویسی مانند"ترکیب – کرسی – قوت – ضعف- صعود – نزول - دور..." رابطه محکمی بوجود آورده اندو در بخش دلالتهای غیر کلامی نشانه‌شناسی خوشنویسی بررسی می شوند.

۷-۱-۱- سطوح دلالتهای سوره حمد میرعماد

در هنر خوشنویسی روابط بصری با کیفیات خاصی اجرامی‌شود و حاصل تجربیات هنرمند در بکارگیری آن‌هاست. در این هنر، ترکیب بندی از روابط عناصرکلامی و غیرکلامی بوجود می آید و قالب‌های متفاوت خوشنویسی را می سازد و بسته به نوع چیدمان، حروف و کلمات هم متغیرند و به نوع پیامهای دریافت شده نظام کلامی بستگی دارند؛ مانند سوره حمدمیرعماد که برای حفظ محتوای آن نهایت بهره‌برداری از "نقطه گذاری ها -قوت و ضعف- حرکت خطوط ..." شده است تا خواننده برپایه سطوح متفاوت دلالتهای زبانی- پیرا زبانی و غیرزبانی، محتوای کلامی را دریافت کند. در این بخش از مقاله؛ سوره حمد میرعماد، درسه سطح تجزیه می‌شود. ابتدا درسطح زبانی که متن آن، سوره حمداست. درسطح دلالت پیرازبانی، ترفندهایی بلحاظ برجسته کردن و تاکید بر حروف وکلمات دیده می‌شود و وابسته به جنبه‌های دیداری است مانند قراردادن نقاط زیر برخی حروف برای القای آهنگ ولحن و کلام ... و در نوشتار و با نشانه های دیداری نمایش داده می‌شود. دردلالت غیر زبانی تولید و دریافت معنا، وابسته به رمزگانهایی غیر از آن و علاوه بر رمزگان کلامی است و در این سطح است که سطح گسترده‌ای از رمزگان‌های فرهنگی مانند رموز زیبا شناختی بررسی می‌شود.

دراین سطح دلالت، رمزگان‌ها وابسته به جنبه دیداری هستند و به نظر میرسد سطح دلالت غیرزبانی؛ بیشترین تاثیر رادرشکل گیری سوره حمد میرعماد داشته است. لازم بذکر است که میرعماد؛ نهایت ادراک عینی را در بکارگیری اصول خوشنویسی برای "انتخاب کشیده‌ها و جایگزینی کلمات ..." و ادراک بصری داشته است و به نظر می رسددر این قطعه؛ از عناصر بصری "نقطه- حرکت-سطح" در سطوح "دلالت‌های زبانی-پیرا زبانی-غیرزبانی" استفاده شده است تا قرائتی صحیح با هدف حفظ و انتقال مفاهیم محتوایی و معنایی سوره حمد را به دنبال داشته باشد.



تصویر ۱- سوره حمد میرعماد (ماخذ: موزه دوره‌های اسلامی موزه ملی ایران)

۷-۱-۱-۱- دلالت کلامی سوره حمد میرعماد

برای این سوره بیش از ۲۰ نام گوناگون یاد شده و پیام اصلی و اولین آیه آن درباره حمد یعنی پرستش خداست. فاتحه: از ریشه فتح آمده و به معنای آغازگروگشاینده‌است. این سوره از ۷ آیه تشکیل شده و در هر نماز واجب و مستحب دو بار خوانده می‌شود (امّ‌الکتاب یا اُمّ‌القرآن). این نامگذاری بدین جهت است که اوّلاً قرآن با این سوره شروع می‌شود و آغاز هرچیز را اُمّ آن می‌نامندزیرا آن را اصل و عصاره قرآن می‌دانند-کَنز: این سوره را با گنج مقایسه کرده‌اند. یا اینکه گنج قرآن است (تصویر ۱)

۷-۱-۱-۲- دلالت غیرکلامی سوره حمد میرعماد(غیرزبانی – پیرازبانی)

۷-۱-۱-۲-۱- دلالت غیر زبانی

در این بخش سطوح دلالت غیر زبانی سوره حمد شامل: خط، سطح، شکل، تناسب، تعادل، نقطه، تضاد، حرکت، ریتم، ترکیب‌بندی توضیح داده می‌شود.

۱- خطوط در این اثر با ایجاد خط کرسی و کشیده های تخت و نیم تخت (بسم، نعبد، نستعین) اجرا می‌شود وهم راستا و باسطر پایینی درارتباطند. خط دراین اثر افقی و عمودی است و ازویژگی های آن ایجاد ضخامت و نازکی است. در این اثر؛ خطوط افقی و عمودی دراجرای کرسی بندی دقیق بکاررفته است وکشیده‌ها نگاه را سمت خودشان می‌کشند. در این اثر کشیده خط (بسم) از بالا به سمت پایین حرکت کرده و با اجرای افقی نقطه قوت را به ضعف اتصال می‌دهد. (جدول ۱ دلالت غیر زبانی ۱).

۲- سطح با ایجاد خلوت و جَلوَت در خوشنویسی و در مبانی هنرهای تجسمی تیرگی و روشنی را القاء میکندو باشکال صاف، منحنی، کدرو شفاف هستند. در بالای کار، احساس سبکی و رهایی و در زیر تراکم و سنگینی حس می‌شود. در سمت راست آرامش وچپ فشردگی است وهرچه به سمت پایین و چپ گرایش داشته باشد؛ احساس سنگینی را منتقل می‌کند (جدول۱– دلالت غیر زبانی ۲).

۳- شکل این اثر مربع مستطیل و ابعاد و اندازه ایده آلی دارد و تمام سطوح کاملاً استوار هستند. همچنین دایره به عنوان فرم کامل در هنرهای تجسمی است و تمام حروف نستعلیق بر مبنای آن حرکت کرده اند (جدول ۱– دلالت غیر زبانی ۳).

۴- تناسب در خوشنویسی ناشی ازاندازه های درست وهندسی است که ازطبیعت بدست می آید. مانندنسبت طلایی« تقسیم غیر مساوی یک خط به نحوی که نسبت قطعه کوچکتر به بزرگتر برابر باشد با نسبت قطعه بزرگتر به تمام خط »(پاکباز، ۱۳۸۸ :۵۷۲) (جدول ۱– دلالت غیر زبانی ۴).

۵- با تعادل استواری و توازن بین تمام عناصر خوشنویسی برقرار می‌شود و از مهمترین اصول خوشنویسی است (جدول ۱ دلالت غیر زبانی ۵).

۶- نقاط تمرکز؛ کانون حقیقی اثر هنری هستند و بیشترین جذابیت را بلحاظ تناسب دارند. سوره حمداولین سوره قرآن است و مفهوم معنایی نقطه زیر حرف(ب) به دلالت غیر زبانی سوره حمد اشاره می‌کند. (جدول ۱– دلالت غیر زبانی ۶).

۷- دراین قطعه برای برقراری ارتباط منطقی ازسبک و سنگینی حروف وچیدمان دقیق کلمات درسطرها برای ایجاد تضاد استفاده شده است. همچنین کلمات سنگین را درکنار برخی کلمات سبک قرار داده و تضاد ساخته اما به هارمونی و تعادل سطورخدشه ایی واردنکرده است؛ مانند اجرای کشیده‌های کمانی و قراردادن نقاط تمرکز زیر یا بالای آنها. (جدول ۱ – دلالت غیر زبانی ۷).

۸- حرکت در خوشنویسی از راست به چپ است و در جهات مختلف عمودی یا افقی تداوم آن دیده می‌شود. (جدول ۱ – دلالت غیر زبانی ۸).

۹- ریتم، تکرار منظم ومتوالی یک عنصر است و حس را منتقل می‌کند. (جدول ۱ – دلالت غیر زبانی۹).

۱۰- ترکیب بندی با جای دادن منطقی عناصر تجسمی درفضای دو بعدی یا سه بعدی بوجود می آیدو ازکیفیات آن" تعادل – تضاد – نقاط تمرکز – حرکت – تناسب – ریتم "است. درخوشنویسی ترکیب بندی در قالب خود انجام می‌شود. در قطعه حمد میرعماد به دلیل ارتباط منسجم عناصر زبانی و غیرزبانی، متن عربی را با خط نستعلیق ایرانی پیوند داده است و دریک فضای دو بعدی دلالتهای پیرا زبانی رادرکنار غیر زبانی گذاشته تا باپایبندی به قرائت صحیح قرآن کریم به انتقال معنای نهفته محتوای سوره حمد بپردازد (جدول ۱ دلالت غیر زبانی۱۰).

۷-۱-۱-۲-۲- دلالت پیرا زبانی

در تفسیرالمیزان درباره سوره حمدگفته شده است؛ انسانها سه گروه هستند: برخورداران از نعمت راه به عالم بالادارند. مورد غضب قرارگیرندگان که سرنگون می‌شوندو سوم گمراهان که سرگردان میان زمین و آسمانند. مطابق با دلالتهای پیرازبانی؛ استدلال می‌شود که میرعماد برای انتقال معانی نهفته این سوره؛ از عناصر بصری استفاده بجایی کرده است و گویی سعی داشته تا با اجرای شیب ها، جایگزینی کلمات و اتصالات حروف و نقاط، محتوای آسمانی سوره را با قرائت صحیح زبان عربی و بدون استفاده از اعراب‌گذاری انتقال دهد. این روش، آگاهی میرعمادرا بر شناخت روابط عناصر بصری نستعلیق نشان می‌دهد که چگونه با ترکیب حروف بر پایه عناصر تجسمی، محتوای متعالی این سوره را آشکارکرده است (تصاویر یک تا هفت جدول –۱، بخش دلالت پیرا زبانی).

جدول ۱- سطوح دلالت‌های سوره حمد میرعماد نشانه‌شناسی لایه‌ایی (ماخذ: نگارنده)

سطوح دلالت‌های سوره حمد میرعماد		
دلالت کلامی	پرستش خدا – فاتحه – فاتحه الکتاب – سبع المثانی – ام الکتاب / ام القرآن – کنز(اصل و عصاره قرآن)	
دلالت غیر کلامی سوره حمد میرعماد		
	دلالت غیر زبانی	**دلالت پیرا زبانی**
خط	۱-تمام کلمات بر خط افقی است و از راست به چپ معرفی شده و قرار گیری آیات بر خط افقی هدفش ایجاد فضایی ساده و قابل درک برای کل مخاطبان است. ویژگی خط درقطعه میرعماددررعایت فاصله مساوی ومناسب بین خطوط کرسی است.	 ***تصویر یک*** ۱-قرار دادن ۳ نقطه زیر (س) بسم ا... و «سه نقطه زیر سین در خوشنویسی مرسوم بوده است و این سه نقطه زیرین خاصیت تاکید داردو کشیده سین در اینجا کشیده حقیقی است »[1] به نظر نگارنده، احتمالاً برای مکث درقرائت صحیح عربی است و جای گیری (ا)، ا... بالای (م) بسم ا... برای اتصال این حرف وادامه خواندن و اتصال حرف (م) به (الف)، (ا....) با هدف حذف (ال) درالرحمن و الرحیم، بدون استفاده ازکسره.
سطح	۲-سطوح و فضاهای راحتی میان اجزا و کلمات دیده میشود و نمونه ان در سطر اول (بسم ا...) است و خلوت و جلوت مناسبی ایجاد کرده است همچنین در حرف (ح) در "الرحمن" ظرافت ناشی از قوت و ضعف خط به چشم میخورد.	 ***تصویر دو*** ۲- ایستایی روی حرف (ب) درسطر دوم، کلمه (رب) و کشیدگی حرف(ب) و اتصال حرف (ب) به (ا)، العالمین برای مکث مجدد روی العالمین- اتصال حرف (ا) به (م) برای ادامه خواندن صحیح با حذف (آوایی)، (الف ها) در الرحمن الرحیم.
شکل	۳- موثرترین عوامل بصری خوشنویسی، استفاده ازمنحنی درطراحی حروف و در ترکیب بندی کلمات است که در نستعلیق بکار میرود.	 ***تصویر سه*** ۳- قرار گیری (ا)، الرحیم در بالای (م)، الرحمن درسطردوم- انتقال معنای محتوایی بخشاینده مهربان؛ با تک نقطه بین (العالین و الرحمن الرحیم)برای مکث و تاکید بر دو کلمه (الرحمن الرحیم -کلمه رحمان صیغه مبالغه است که برکثرت و بسیاری رحمت دلالت می‌کند، رحمت کثیری که شامل حال عموم موجودات وانسانها از مؤمنین وکافر می‌شود(تفسیر سوره حمد از کتاب تفسیر المیزان).
تناسب	۴-تمام بخش ها به لحاظ ایستایی و شیب در وضعیت متناسب هستند. مانندا‌جرای کلمه (الحمد) که با کشیده (بسم) در سطر اول در تعامل و نظم هندسی است.	
تعادل	۵-تعادل در تمام سطرها رعایت شده است؛ مانند سطر اول"بسم ا... الرحمن الرحیم"که در دو طرف پایین آن یک سه نقطه درراست و یک دو نقطه در چپ قراردارد و درکل سطرها توازن برقرار شده است و زیر نقاط هم راستا شده اند – در سطر آخر "علیهم و الاالضالین "در دوطرف آن نقاطی دیده میشودکه زیر نقاط هم راستا هستند.	 ***تصویر چهار*** ۴- جایگیری (ا)، الدین بالای (م)، یوم- کشیدگی (ک) و صعود به سمت(یوم) و تاکید بر آن برای انتقال مفهوم مالک هستی(پروردگار)- کلمه مالک بمعنای‌سلطنت نظام، و مالکیت و تدبیر امور و مالک امرو نهی وعبد بمعنای انسان و یا هر موجود دارای شعور دیگریست (تفسیر سوره حمد از کتاب تفسیر المیزان).
نقطه	۶-نقاط زیر بسم و نستعین، دو وظیفه تمرکز بخشی و ایجاد سبک و سنگینی و تناسب را به عهده دارند؛ مانند سه نقطه زیر(بسم) و(نستعین) این نقطه ها به نوعی تکیه گاه بصری اندو بلحاظ اینکه در سمت چپ اولین سطر، دایره (ن)، الرحمن و نقطه های (رحیم) قرار دارد به نیت تقارن و توازن دردوسمت سطر است تا سمت راست را سنگینی و سمت چپ هم وزن با آن باشدو حذف نقاط (رحیم) برای پرهیز از فشردگی است.	
تضاد	۷-«میر عماد با قرار دادن تک نقاط بالا و پایین کشیده ها قصددارد تا با برقراری بیشترین تضادعمودی افقی، توجه را به کلمه جلب کند. کاربرد این تکنیک در هنر تجسمی زمانی است که هنرمند درصدد رساندن یک پیام یا مفهوم خاصی رادارد و از تضاد شدید استفاده میکند. همچنین موقعیت قرارگیری دو نقطه بالا و پایین کلمه و سطرتضادرا به بالاترین حد خود میرساند و وزن سنگینی را اعمال میکند و میرعماد میبایست جهت استفاده از این حالت دلیل محکم و قانع کننده ایی داشته باشد»(اسحاق زاده، ۱۳۹۷: ۴۰و۴۱).	 ***تصویر پنج***

۱- مصاحبه با استاد فلسفی توسط نگارنده درباره سوره حمد میرعماد – سه شنبه ۱۳ شهریور سال ۱۳۹۷.

حرکت	۸–هم جهت بودن شیب سر(ک)در سطر سوم در(مالک) با شروع حرکت کشیده (ک) این سطر را به شکل خوبی اجرا کرده است حرکت از (ب) بسم ا... از گوشه راست بالا شروع می‌شود و در میان (الف) های ایستاده مرتباً با کشیده های حروف (ب–ک– ب– س– ب) کشیده های سطور را به صورت پلکانی در راست و چپ اجرا کرده تا خطوط دیدگانی در این قطعه به آرامی نگاه مخاطب را از (ا...) به (والضالین) هدایت کند یعنی حرکت موزون از دو موقعیت متضاد عالی به دانی حکایت می‌کند.	۵– کشیدگی (س) در نستعین(تنها از تو یاری می جوییم و بس) – مرکزیت (ه) در اهدنا(خداوند هدایت می‌کند)– قرارگیری چهارنقطه دربالای المستقیم برای ایجادتمرکزو سنگینی نگاه و القای معنای (راه راست) صراط مستقیم خدا بر آنان انعام فرموده و بدون هیچ قید و شرطی رهرو خود را بسوی خداهدایت می‌کند(تفسیر سوره حمد از کتاب تفسیر المیزان).
ریتم	۹–ریتم دراین اثردرتمام جهات پخش است و اجرای کشیده های منظم حروف در سطور به نوعی حرکت مداوم چشم را به دنبال دارد.	**تصویر شش** ۶– اندازه مناسب کلمه (انعمت) درسطر پنجم و تاکید بر (غیر المغضوب) در این سطر، باقراردادن حرف (ب) دربالای(انعمت: خداوند به همه بندگانش نعمت میدهد)و(غیرالمغضوب)، نه کسانیکه مورد غضب هستند، این کلمه درگوشه سمت چپ نوشته شده وباایجاد تراکم و سنگینی معنای سرنگونی راالقا میکند– سنگینی کلمه (غیر المغضوب) درسمت چپ و پایین، تراکم و سنگینی(سرنگونی) را القا ء می‌کند.
ترکیب	۱۰–قرارگیری حرف (ا) ا... بالای (م) و (بسم) کـه بـا دو منظور نوشته شده است. پرکردن بخشی از فضـای خـالی بالای (م)، (ا) جایی قرار داده شده که با یک مکث ادامه کشیده (س) است و اگر کشیده (س) ادامه داده شود بـه (ا) وصل می‌شود.	**تصویر هفت** ۷– درسطرآخر(علیهم و الالضالین):کلمه(علیهم) با (م) از کادرخارج شده نوشته شده است و مفهوم (کسانی که رانده شده اند)راالقا ء میکند– کلمه (علیهم)ازکادرخارج است و درترکیب با (والا الضالین) بصورت برجسته و مجزا، تاکیدبرعملی شدن قطعی (مفهوم)کسانیکه ازدرگاه رانده شده اند.

۸– نتیجه

خط نستعلیق درایران ابداع گردید و تفاوتهایی با خطوط رایج داردکه تماماً معیاری برای هویت آن می باشد؛ مثلا این قلم براساس دور ایجاد شدو توانایی بیشتری در تغییر حالات ومفردات نویسی حروف داشته و در مقایسه با خط نسخ به اِعراب‌گذاری نیازی ندارد. شاید یکی از ویژگیهای خط نسخ؛ قرائت قرآن کریم وجلوگیری از هرگونه اشتباه درخواندن اثرو حفظ محتوای معنوی آن است که درمورد خط نستعلیق بشکل دیگری اجرامی‌شود. همچنین برای اثبات اصالت نستعلیق، نشانه‌شناسی لایه‌ای می تواند با سطوح متفاوت خود مانند سطوح دلالتهای "زبانی – غیر زبانی – پیرا زبانی" خصوصیات متن زبانی را در متنهای نوشته شده با خط نستعلیق آشکار کند. درسوره حمدمیرعماد دو نظام کلامی وغیرکلامی وجود داردو انتقال معانی نظام کلامی آن در نوشتار قابل تجسم بخشی نیست. همچنین ویژگیهای عناصر غیرکلامی این اثر، باکمک کیفیات بصری و اصول خوشنویسی؛ روابط بصری محکمی برپایه انتقال معنای اثرایجادکرده است. در این مسیر بهره برداری از سطح دلالت "پیرا زبانی" بیشترین کاربرد را درچیدمان کلمات و حروف درقطعه خط حمدمیرعماد دارد؛ زیرا نستعلیق، فاقد اِعراب‌گذاری است و به نظر می رسدمیرعماد در انتخاب (حروف، اجرای ضعف و قوت خطوط، کشیده های تخت و کمانی) در قطعه سوره حمد، هماهنگی ویژه ایی بوجود آورده است. برای شناخت این اثر؛ دریافت پیام نهفته معنوی آن با درک زیبایی آن همراه شده است و از راه خوانش صحیح و فهم ادراکات بصری این قطعه (زبان عربی) باخط ایرانی نستعلیق ممکن می باشد. عاملی که میتواندخط نستعلیق را نسبت به دیگر خطوط اسلامی پیش ازخود متمایز کند. این اثر به نوعی دریافت احساسی و زیبا شناسانه هنرمندرا پس از شناخت دو "نظام کلامی – غیر کلامی"آشکارمیکند. خطی که فقط نوشته نمی‌شود بلکه تاکنون با توجه به نیازهای فرهنگی جامعه ایرانی باعث تغییر، شکوفایی و خودانگیختگی درمکاتب مختلف نستعلیق نویسی تا دوره معاصر شده است.

منابع

۱- پاکباز، روئین. (۱۳۸۸). «*دایره المعارف هنر* ». تهران :فرهنگ معاصر.

۲- سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). «*شانه‌شناسی نوشتار: با نگاهی به رسانه ادبیات و هنر خوشنویسی نشانه‌شناسی نظریه و وعمل*». تهران : علم.

۳- فضایلی، حبیب ا... (۱۳۶۲). «*تعلیم الخط* ». اصفهان : نشر مشعل اصفهان.

۴- اسحاق زاده، روح ا.... (۱۳۹۷). « مقایسه ارتباطات بصری درخط نستعلیق بین دو شیوه صفوی ومعاصر». *نشریه هنرهای زیبا*. ش۲(دوره ۲۳). صفحات ۳۵ تا ۴۶.

۵- ا... یاری، فریدون. (۱۳۸۹). « علل تحول خوشنویسی و پیوندآن باهویت ایرانی دردوره صفوی». *نشریه علوم سیاسی مطالعات ملی*. ش۴۳. صفحات۱۵۹ تا ۱۸۴.

۶- امامی فر، سید نظام الدین. (۱۳۸۸). « نشانه‌شناسی کاربردی». *نشریه کتاب ماه هنر کتابداری*. ش۱۳۵. صفحات ۴ تا ۱۷.

۷- بارت، رولان. (۱۳۷۰). «*عناصر نشانه‌شناسی* ». ترجمه مجید محمدی. تهران :انتشارات بین المللی المهدی.

۸- بختیاری، جواد. (۱۳۶۴). « جوهره و ساختار هندسی خط نستعلیق». *مجله هنر*. ش۹. صفحات ۱۳۰ تا ۱۴۵.

۹- دمیر چیلو، هدی. سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). « تحلیلی نشانه شناختی تا تاپیوگرافی فارسی ». *مجله کتاب ماه هنر*. ش ۱۵۲. صفحات ۹۰ تا ۱۱۰.

۱۰- گیرو، پیرو. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. تهران :نشر اگاه.

۱۱- نیکزاد، مونا. (۱۳۹۰). *پایان نامه نشانه‌شناسی هنر خوشنویسی در خط فارسی*. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه بیرجند.

۱۲- هاشمی نژاد، علیرضا. (۱۳۸۹). « تاثیر عرفانی و تصوف در تحولات خوشنویسی ایران در قرون هفت تا نه (ه.ق) ». *نشریه ادبیات و زبانها و مطالعات ایرانی*. ش ۱۷. صفحات ۲۶۳تا ۲۷۶.

۱۳- هاشمی نژاد، علیرضا. (۱۳۸۵). « زیبایی شناسی خوشنویسی ». *فصلنامه هنر*. ش۷۰. صفحات ۱۹۰ تا ۱۹۷.

۱۴- جباری، صداقت. (۱۳۸۶). « *پایان نامه : ویژگی های زیبایی شناختی آثار میرعماد حسنی و بازتاب آن در تاریخ خوشنویسی ایران* ». دانشکده هنرهای زیبا. دانشگاه تهران.

15- http://sadmu.ir/detail/541710:19

۱۶- ۱۳۹۶ چهارشنبه ۱۵ شهریور مصاحبه با جناب استاد جواد بختیاری (اهمیت شیوه میرعماد الحسنی).

17- حمد میرعماد، حمید خانیکی نظام تصویری سوره/https://tandismag.com/33542، 30/1/96

18- مقاله تلاشهایی در جهت بررسی تصویری سوره http://kelkkhial.ir/view/post:883258 1392/11/25 - 15:23 حمد میرعماد

19- شهید مطهری و تفسیر سوره حمدhttp://qunoot.net/App/reads.item.php?showid=1185

20- تفسیر سوره حمد از کتاب تفسیر المیزان آیت ا.. طباطبایی، یکشنبه ۱۴ دی ۹۳، محمد صادق رضایی.

21- http://amarat.mihanblog.com/post/90

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

نگرشی نو بر نقش اسطوره در ادبیات نمایشی فانتزی دوره معاصر ایران با توجه به نمایشنامه چهارصندوق بهرام بیضایی

ندا تک‌سایه[1]*، عطاالله کوپال[2]، میترا علوی‌طلب[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۲
کد مقاله: ۹۱۵۱۱

چکـیده

بی تردید یکی از مهمترین و اصلی‌ترین پیوندها و مشابهت‌های ادبیات نمایشی و فانتزی، بهره‌گیری هر دو هنر از بن-مایه‌های اسطوره‌ای است. بسیاری از آثار شاخص ادبی در جهان آبشخوری اسطوره‌ای دارند و همین به آنها اعتبار، عمق، معنا و البته ماندگاری بخشیده است. این مشابهت در طی زمان همچنان جایگاهش را در پیرنگ و شخصیت‌پردازی ادبیات نمایشی دوره معاصر حفظ کرده و به شکلی کاملا نوآوری شده، در گونه فانتزی خودنمایی می‌کند. بسیاری از نمایشنامه-های عصر حاضر با اسطوره در تعاملند و سرشار از بینامتنیت اسطوره، ادبیات نمایشی و فانتزی هستند. در این تحقیق هدف کاربردی و روش توصیفی-تحلیل و تطبیقی است، از این رو چهار صندوق بیضایی مورد تحلیل قیاسی قرار گرفت. و از نظریه، نظریه پردازانی در باب اسطوره و فانتزی همچون الیاده، تالکین، نور تروپ فرای بهره گرفته است. محقق نتیجه گرفت، حضور ناپیدای اسطوره در نهان نمایشنامه به‌صورت نشانه‌هایی رمزگشایی شده و با جادوی فانتزی به پیوند اسطوره و فانتزی پرداخته است.

واژگـان کلـیدی: اسطوره، ادبیات نمایشی، فانتزی، دوره معاصر، بهرام بیضایی

۱- کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه آزاد اسلامی (نویسنده مسئول) *ntaksaye@yahoo.com*
۲- دانشیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج
۳- استادیار گروه هنر دانشگاه دامغان

۱- مقدمه

اینکه داستان تخیلی و اسطوره‌ای از کی و کجا آغاز شده مشخص نیست، اما همواره این گونه به صورت ادب شفاهی و گاهی مکتوب در میان آدمیان رواج داشته است. آثار افرادی چون هومر، فردوسی، افسانه‌هایی چون گیلگمیش، مهابهاراتا، هزار و یک شب و شاه آرتور اولین نمونه‌های مکتوب ادبیات فانتزی هستند که ریشه در اسطوره قومی و قبیله‌ای دارد. اسطوره با آدمی زاده شد، تغییر و تحول پیدا کرد و در پیکره داستان‌ها، حگایت‌ها و همراه با آثار ادبی و هنری تداوم پیدا کرد تا به عصر حاضر رسید و خود را در گونه ادبی چون فانتزی به صورت مرموزی وارد کرد تا جاییکه بازجست اسطوره در آثار فانتزی تاکنون دغدغه مخاطبی خاص قرار نگرفته، شاید بتوان گفت چون اسطوره‌ها ریشه در ناخودآگاه بشر دارند، پس بشر با تمام وجود آن را درک کرده و آینه‌ای ازلی می‌داند که برای هر کسی حرفی برای گفتن دارد. اسطوره‌ها یک شاید بودن را به جاودانگی تبدیل می‌کنند. اسطوره‌ها چیزها را انکار نمی‌کنند، بلکه کارکرد واقعی به آن داده و آن را پالایش می‌کنند، اسطوره‌ها محدود به زمان و مکان نبوده و در غالب عصر معاصر می‌توانند گویای همانی باشند که در صده‌های قبل برای مردمان آن بودند؛ در سیر زمان تغییر کرده و امروزی می‌شوند. این امروزی شدن در گونه فانتزی ظهور و مرز مشترک ایجاد می‌کند. نگارنده با توجه به نیاز درونی و خودآگاه به اسطوره و نیاز انسان معاصر در به پرواز درآوردن رؤیا و خیال بر آن شد تا به اهمیت اسطوره در ادبیات نمایشی فانتزی بپردازد تا هم نویسندگان معاصر بتوانند از اسطوره نمونه برداری کنند و هم گونه فانتزی را رواج دهند.

۲- اهمیت و ضرورت تحقیق

گونه فانتزیِ اسطوره‌ای در ایران تقریبا ناشناخته است. به طوری که تعدادی نمایشنامه انگشت شمار را می‌توان در این زمینه جست. بیشتر آثار معروف ترجمه‌اند، اما از آنجا که تاریخ و جغرافیای هر قومی فانتزی مخصوص به خود را دارد، شاید تقلید از این آثار خیلی به کار نویسندگان ایرانی نیاید و نیاز مخاطب را پاسخگو نباشد. چرا که اسطوره‌ها و داستان‌های افسانه‌ایِ بومی ایران بر اساس اقلیم ایران است و اگر فانتزی سازیِ اسطوره‌ای با اسطوره ایرانی عجین نباشد، مخاطب را جذب این گونه نخواهد کرد و احساسش را بر نخواهد انگیخت. چرا که اسطوره پاسخ به نیاز جمعی که ریشه در ناخودآگاه بشر دارد، است. معهذا نگارنده نیاز به فانتزی سازی از طریق اسطوره را در دوره معاصر ضروری دانست.

۳- هدف کلی تحقیق

شناخت نقش اسطوره در ادبیات نمایشی فانتزی دوره معاصر ایران با توجه به نمایشنامه «چهار صندوق» بهرام بیضایی

۴- سوال پژوهش

پژوهش قصد دارد به این پرسش پاسخ دهد، گه چگونه می‌شود با وارد کردن اسطوره‌های ایرانی به ادبیات نمایشی دوره معاصر ایران، نمایشنامه‌هایی فانتزی با ریشه‌ای اسطوره‌ای خلق کرد؟

۵- فرضیه پژوهش

فرضیه این پژوهش مبتنی است بر این امر، اسطوره‌ها از مهمترین عناصر و مزیت ادبیات نمایشی دوره معاصر ایران هستند، که می‌توانند در ارائه مفاهیم نمایشی فانتزی نقش مهمی داشته باشند.

۶- چارچوب نظری

این پژوهش بر روی چهار صندوق بیضایی و باز جست نشانه‌های اسطوره‌ای و فانتزیِ اثر می پردازد. از آنجا که نمایشنامه در دوره معاصر ایران توسط بیضایی به نگارش در آمده، نگارنده بر آن شد تا آن را ضمن اینکه وارد فضای فانتزی می‌کند، نشانه‌های فانتزی خوب را در آن بازجست کند. سپس رمزگشایی اسطوره‌ای انجام پذیرد تا مشخص شود، نمایشنامه یک اثر فانتزی است که ریشه اسطوره‌ای ایرانی دارد. با توجه به نظریه، نظریه پردازانی چون تالکین، مسعودی، الیاده و نور تروپ‌فرای نوع و گونه فانتزی نیز در اثر نمایان خواهد شد.

۷- روش پژوهش

در این پژوهش از روش توصیفی – تحلیل و تطبیقی استفاده شده است و با رویکردی قیاسی به تحلیل نمایشنامه چهار صندوق بیضایی پرداخته می‌شود. قرار دادن نمایشنامه در جدول، نمودار و با مشخص کردن محدوده فانتزی و عناصر فانتزی خوب بر اساس نظریه، نظریه پردازان پرداخته می‌شود.

۸- پیشینه پژوهش

در هیچ یک از پژوهش‌هایی که تا کنون پیرامون ادبیات نمایشی فانتزی صورت گرفته است، به طور همزمان به ریشه اسطوره ایرانی در ادبیات نمایشی دوره معاصر ایران پرداخته نشده است. این پژوهش بیشتر با استفاده از اسناد و مدارک به مرز مشترک اسطوره و ادبیات نمایشی دوره معاصر ایران پرداخته است.

از جمله مهمترین پژوهش‌ها می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

فرنگیس احمدیان در پایان‌نامه کارشناسی ارشد از دانشکده علوم انسانی واحد شاهرود به راهنمایی دکتر محمدتقی ایمان‌پور در سال ۱۳۹۰ تحت عنوان *مقایسه تطبیقی اسطوره‌های آفرینش در ادبیات یونان و روم با اساطیر ایران باستان* به این نتیجه رسید که اسطوره خاستگاه تفکر و عاطفه بشر است و آرزوهای او را باز می‌تابد. بر همین اساس با دین و فلسفه پیوندی نزدیک دارد، زیرا انسان در جوامع کهن پیچیدگی جهان طبیعت را به گونه‌ای نمادین برای خود رمزگشایی می‌کند و از طریق اسطوره‌ها و افسانه‌ها به نیازهای مادی و معنوی خود پاسخ می‌دهد و با نمادهایی از خدایان، نیمه خدایان یا قهرمانان به پرسش‌های خود پاسخ می‌دهد. در اسطوره‌ها صحت تاریخی چندان مهم نیست، اما همگی طرحی فراگیر و جهانی دارند. در این پژوهش ساختار کلی اسطوره و آیین‌های هر یک از دو تمدن روم – یونان و ایران را که مستقل از دیگری شکل گرفته و بر اثر تلاقی دو فرهنگ بر یکدیگر اثر گذارده‌اند را مطرح می‌سازد. او معتقد است هیچ دو مجموعه اساطیری، آیینی و فرهنگی نیست که در کنار هم قرار گیرد و بر هم بی اثر باشد.

در پایان‌نامه کارشناسی ارشد از دانشگاه تربیت مدرس دانشکده هنر و معماری گرایش ادبیات نمایشی به راهنمایی دکتر سیدحبیب‌الله لزگی و پژوهشگری آزاده شکوری‌راد در سال ۱۳۸۷ با عنوان *فانتزی و بررسی آن در ادبیات نمایشی کودک* به این نتیجه رسیده است که در اغلب نمایشنامه‌های مورد بررسی مشاهده می‌شود، نویسندگان آنها تنها به برداشت داستان‌های کهن و عامیانه اکتفا کرده‌اند و در واقع به‌جای روایت قصه از شیوه دیالوگ نویسی استفاده شده است، تا قابلیت اجرا داشته باشد. کمتر دیده می‌شود از عناصر فراواقعی که لازمه دنیای فانتزی است به‌کار گرفته باشند. یکی از عناصر مهم در ادبیات نمایشی، عنصر اسطوره است که می‌توان به واسطه آن به نمایشنامه غنا بخشید. در این پژوهش با رسم چندین نمودار توانسته نشان دهد که فانتزی به دو گونه فراتری و فروتری تقسیم می‌شود. او اظهار می‌دارد فانتزی‌ها براساس بن‌مایه به هفده گونه تقسیم می‌شوند. وی توانسته به زیبایی فانتزی را در ادبیات نمایشی کودک بررسی کند.

در پایان‌نامه کارشناسی ارشد سمیه نوبخت از دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز دانشکده هنر و معماری گروه نمایش با گرایش کارگردانی به راهنمایی استاد امیرابوالفضل دژاکام در سال ۱۳۹۰ با عنوان *فانتزی درتئاتر* به این نتیجه رسیده است، فانتزی بر اساس شخصیت‌های غیر واقعی ساخته می‌شود و در آن موجودات ناموجود به تصویر کشیده می‌شوند، از این جهت قدمت این گونه ادبی به آغاز تمدن بشر باز می‌گردد. داستان‌های فانتزی ادامه شیوه افسانه نویسی است و ریشه در اسطوره دارد. در واقع اسطوره، فانتزی عام محسوب می‌شود به این دلیل اسطوره شامل افسانه، حکایات عامیانه و داستان‌های جن و پری می‌شود که از ناخودآگاه جمعی بشر به‌وجود می‌آید. فانتزی ملکه ادبیات کلاسیک است که روزی معظم بوده، اما از فرط کهن سالی رقت آمیز شده است. در این پژوهش بیان می‌شود تخیل فانتاستیک آن گونه است که از مرزهای واقعیت فراتر می‌رود و به صورت خاص ابعاد و اشکال واقعیت را در جهت نیازها و خواسته‌های خود دگرگون می‌کند. این دگرگونی حاصل پیوندی است که انسان بین زمان حال، گذشته و آینده بر قرار می‌کند. به گونه‌ای که انسان همیشه در بستری از یک زمان مرکب و سه بخشی زندگی می‌کند.

«سرچشمه‌های فانتزی در ادبیات کهن فارسی» به قلم ابوذر کریمی در سال ۱۳۸۵، قسمت اول شماره ۱۰۶– ۱۰۵– ۱۰۴ (ص، ۱۳۸– ۱۴۴) در کتاب ماه کودک و نوجوان به چاپ رسیده است. او معتقد است سرتاسر ادبیات فانتاستیک برآمده از بازآفرینی انگاره‌ها و روایت‌های داستانی کهن است این انگاره‌ها و روایت‌ها، اعم از اساطیر و افسانه‌ها و آمیزه‌هایی خلاقانه با پیوند تاریخ به‌وجود آمده است. در این مقاله کریمی تأکید می‌کند درون‌مایه فانتزی مدرن چیزی جز درون‌مایه‌های کهن نیست و معتقد است باز خوانی نادرست از متون کهن فکر خلاق را با مشکل مواجه می‌کند. او به خوبی و روشنی بیان می‌کند برای اقتباس از یک متن کهن در فانتزی باید مقتضیات ادبی، هنری و اجتماعی دوران معاصر را درک کرد. او در توضیح این مطلب می‌گوید: آنچه از افسانه‌ها و اسطوره‌های کهن در اذهان مخاطبان آشنا صورت می‌بندد داستان‌های مهیج پر حادثه و نفس‌گیر است که لحظه به لحظه مخاطب را در خوف و رجا با خود همراه می‌کند، در حالی که هنگام رجوع به متون کهن جز گفتگوهای ملال‌آور میان قهرمانان چیزی حاصل نمی‌شود. کریمی با توضیحات در مقاله خود بین مخاطب کهن و مخاطب معاصر تفاوت قائل است. وی در این فصل با اشاره به قصه دقوقی و ویژگی‌های خیال آفرینانه آن به خوبی ریشه فانتزی در ادبیات کهن را نمایان می‌سازد. او در این مقاله حکایت می‌کند شناخت نمادهای این داستان ما را به شناخت تخیل و فانتزی ایرانی کمک می‌کند، مانند بسیاری از نمونه‌های کهن فانتزی: هفت‌خوان رستم، هفت‌خوان اسفندیار، همایون و سام نامه و .....

در مقاله «فانتزی در ادبیات کودک، بازیابی؛ گریز و تسلی» به قلم جی. آر. آر. تالکین ترجمه غلامرضا صراف، به سال ۱۳۸۵، در کتاب ماه کودک و نوجوان شماره ۱۱۷– ۱۱۶– ۱۱۵ (ص، ۵۲– ۶۰) تالکین توجه ما را به اشیاء و کلمات اطراف‌مان جوری دیگر و با نگاهی جدید جلب می‌کند. او می‌گوید هر چیزی که اطراف ما به‌صورت طبیعی است در نگاهی دیگر و متفاوت می‌تواند بعد

فانتزی داشته باشد. اما چیزی که در این مقاله مورد توجه است سه ویژگی بارز فانتزی است، یعنی گریز، تسلی و بازیابی. تالکین یکی از کارکردهای اصلی داستان پریان را گریز می‌داند و می‌گوید: حتی اگر فقر، گرسنگی، درد و بی عدالتی هم وجود نداشته باشد که فانتزی از آنها گریز به تسلی کند، کنجکاوی‌هایی نظیر دیدن عمق دریا یا امواج آسمان‌ها یا میل گفتگو با حیوانات و البته جاودانگی همیشه وجود دارند، تا دست‌مایه فانتزی قرار بگیرند و گریز از مرگ کاربرد فانتزی را همیشگی می‌کند. داستان‌های جن و پری به‌عنوان ریشه‌های فانتزی سرشار از مضمون گریز از مرگ هستند بر این اساس تالکین معتقد است همه داستان‌های فانتزی باید عنصر تسلی یا پایان خوش را داشته باشند. این تسلی صرفا برای اندوه این جهان نیست، بلکه رضایت خاطر و پاسخی به این پرسش است؛ آیا چنین چیزی حقیقی است؟

نورتروپ فرای (۱۳۸۸) در فصل دوم کتاب *رمز کل، کتاب مقدس و ادبیات* به زبان ولیکوفسکی می‌گوید: «به روز رسانی کردن اساطیر و همسنگ کردن داستان‌های قدیمی با علایق مردمان امروز باعث طیب خاطر یا همان آرامش درونی می‌شود. فرای معتقد است در اساطیر تاریخ افسانه‌ای و سنتی فراوانی وجود دارد پس باعث رشد تاریخ هم می‌شود. او ادبیات را جزئی از اجزای اسطوره می‌داند همچنین اسطوره به‌عنوان یکی از اشکال تفکر تخیلی و خلاق با رشد جامعه یا تکنولوژی پیشرفت نمی‌کند یا منسوخ نمی‌شود. او در اسطوره دو جنبه در نظر می‌گیرد، یکی ساختار داستان اسطوره که در ادبیات گره می‌خورد و دیگری نقش اجتماعی اسطوره است یعنی چه چیزی برای افراد هر جامعه اهمیت دارد. فرای می‌گوید: اسطوره یعنی کارهایی که باید به‌جا آورده شود یا اعمال مشخص جدایی ناپذیر. فرای معتقد است در اساطیر تاریخ افسانه‌ای و سنتی فراوانی وجود دارد، پس باعث رشد تاریخ هم می‌شود. در حماسه گیلگمش که از کتاب مقدس قدیمی‌تر است، ادبیات و اسطوره درهم تنیده شده است. در آثار هومر نیز که با عهد عتیق همزمان است می‌توان تنیدگی اسطوره و ادبیات را یافت از این رو ادبیات جزئی از اجزای جدایی ناپذیر تکامل اسطوره است.

میرچا الیاده (۱۳۹۲) در کتاب *چشم اندازهای اسطوره* بیان می‌دارد: مشکل می‌توان تعریفی برای اسطوره پیدا کرد اسطوره یک واقعیت فرهنگی پیچیده است و بیان کننده سرگذشتی مینوی و قدسی است. اسطوره واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف اتفاق افتاده است. بنابراین اسطوره همیشه روایتی از خلقت کیهان و موجوداتش را دارد یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است. او معتقد است از آنجا که اسطوره، اعمال و شاهکار موجودات ما فوق الطبیعی و تجلی نیروهای مینوی را شرح می‌دهد پس خودش سرمشق و الگوی نمونه همه کارها و فعالیت‌های معنی‌دار آدم‌ها می‌شود. او می‌گوید: سرچشمه اساطیر بیان کننده دگرگونی‌های کیهان، تکمیل و غنا یافته است.

کتاب *مقدمه‌ای بر فانتزی* به قلم شیوا مسعودی (۱۳۸۷) ضمن ارائه تعریفی شفاف و موجز از فانتزی با مشخص کردن مرزهای آن با برخی مکاتب هنری و همچنین بیان گونه‌های فانتزی، هم فانتزی را از غیر فانتزی به خوبی تفکیک کرده و هم فانتزی را به حوزه نمایش نزدیک کرده است. او با توجه به سه عنصر شخصیت، موقعیت و فضاسازی در یک ساختار نمایشی می‌گوید: ویژگی فانتزی در نمایشنامه بر اساس این عناصر خواهد بود و بر اساس این سه عنصر می‌توان اثر را به مرزهای ادبیات فانتاستیک وارد کرد. او معتقد است هر یک از این عناصر می‌توانند داستان را به مرز میان واقعیت و خیال بکشانند و جهانی فانتزی را خلق کنند. او با ارائه سه طرح سه ضلعی مشخص می‌کند اگر هر یک از این عناصر در رأس مثلث در خیال و دو رأس دیگر بر واقیت قرار داشته باشد می‌توان گفت اثر فانتزی خلق شده است.

کریستوفر وگلر در کتاب *ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه* (۱۳۹۰) تعریف می‌کند کهن الگوها شخصیت‌ها و انرژی‌هایی در رؤیای همه آدم‌ها و اسطوره تمام فرهنگ‌ها مدام تکرار می‌شوند. به نظر یونگ این کهن الگوها جنبه‌های مختلف ذهن بشر را نشان می‌دهند. به عبارت دیگر، ذات یا هویت ما به شکل این شخصیت‌ها تجسم پیدا می‌کند تا هر یک نقش خود را در نمایش زندگی ما اجرا کند.

یونگ معتقد است کهن الگوها و اسطوره شناسی‌ها ریشه در ناخودآگاه جمعی دارند حتی می‌توان این کهن الگوها و اسطوره‌ها را در داستان‌های فانتزی نیز یافت. وگلر اظهار می‌دارد کهن الگوها به تعداد خصلت‌های بشری متنوع هستند و برای درام‌پردازی کارآمدند. او یک نمونه کهن الگوی اسطوره‌ای – فانتزی را معرفی می‌کند، الگوی «پسرک ابدی و ازلی» که در داستان‌های اسطوره‌ای به‌عنوان «کوپید» همیشه جوان یافت می‌شود و در داستان‌های فانتزی به‌نام «پیترپن» یافت می‌شوند و معرف شخصیت‌هایی است که دلشان نمی‌خواهد بزرگ شوند.

از نظر نگارنده در میان پژوهش‌های انجام شده، مسعودی و تالکین از اهمیت بیشتری برخوردار بودند. مسعودی با به کتابت درآوردن فانتزی و مشخص کردن محدوده فانتزی، نگارنده را در ایجاد نمودارها جهت وارد شدن نمایشنامه مورد نظر یاری رساند. همچنین نظریه تالکین براساس رهایی، گریز و تسلی به یاری نگارنده آمد در جهت تشخیص فانتزی خوب همچنین نظریه، نظریه پردازانی چون نور تروپ فرایی و میرچا الیاده در باب اسطوره توانست، یاریگر باشد تا به‌طور موشکافانه به کشف نشانه‌های اسطوره در نمایشنامه مورد نظر پرداخته و با کهن‌ترین نوع اسطوره ایرانی مقایسه کرده، با هاله‌هایی از شگفتی و رمزوراز جنبه تقدس آن را تصدیق و به سبک و سیاق آن می‌پردازد.

۹- اسطوره چیست؟

میرچا الیاده در تعریف اسطوره می‌گوید: اسطوره، نقل کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده است. بنابراین، اسطوره همیشه متضمن روایت یک «خلقت» است، یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است.

۹-۱- کارکرد اسطوره

اسطوره‌ها در تمامی جوامع وجود داشته‌اند، بنابراین باید به اسطوره به‌عنوان یکی از عناصر بنیادین فرهنگ بشر توجه نماییم. به دلیل تنوع اسطوره‌ها، عمومیت بخشیدن به آنها کاری بس دشوار می‌نمایاند. چرا که اسطوره در بارزترین شکل خودش بازتاب تصاویر انسان از خود می‌باشد، بنابراین اسطوره شناسی هم در مطالعه جوامع و هم در فرهنگ انسانی از اهمیتی خاص برخوردار است و آنچه باعث اهمیت ویژه اسطوره می‌شود این است که انسان بتواند جنبه‌ای از اسطوره را مشخص و آن را با زندگی خود پیوند دهد.

۹-۲- اسطوره و ادبیات

«در همه مکتب‌های ادبی شناخته شده جهان می‌توان پیوند اسطوره را با ادبیات مشاهده کرد، زیرا در همه آنها آثار ادبی مختلفی تولید می‌شود و این آثار از زاویه دید صاحبان و منتقدان آن مکتب تحلیل و بررسی می‌شود. از این رو چون در ادبیات عناصری مانند: تخیل، رمز، مجاز، استعاره و تصویر که از مشترکات اسطوره و ادبیات است، وجود دارد. در نتیجه تأثیر اساطیر را بر این مکتب‌ها برخی کمتر و برخی بیشتر نمی‌توان انکار کرد. در میان مکتب‌های کلاسیسیم، رمانتیسیسم، رئالیسم (به‌ویژه رئالیسم‌های جادویی سورئالیسم و سمبولیسم) بیش از دیگر مکتب‌ها می‌توان رنگ و بوی اسطوره و افسانه را مشاهده کرد. (سید حسینی۱۳۷۶، ۱۱۲)»

۱۰- فانتزی چیست؟

فرهنگ لغت کامل راندوم هاوس فانتزی را اینطور تعریف می‌کند: «کاری خیال پردازانه یا تخیلی، به‌ویژه آنچه به حوادث غیر طبیعی یا مافوق‌الطبیعه می‌پردازد» (نیدلمن لین، ۱۳۸۹، ص۸)

نیری به قول از براون وتامیسون، فانتزی را به آن بخشی از ادبیات اطلاق می‌کند که در آن، وقایع، فضاها و شخصیت‌های داستانی، خارج از قلمرو باورها صورت گیرد؛ ولی در ادامه می‌نویسد: «فانتزی داستانی است که احتمال وقوع آن در دنیای واقعی نمی‌رود و به همین دلیل هم بر آن ادبیات تخیلی غیر ممکن نام نهادند. در این داستان‌ها، حیوانات سخن می‌گویند، اجسام بی‌روح جان می‌گیرند، شخصیت‌ها یا غولند یه به اندازه بندانگشت. (نیری، ۱۳۷۷، ص۴۹)

۱۰-۱- عناصر فانتزی

فانتزی به وسیله عناصر و موضوعاتی شناخته می‌شود که در ادبیات فانتزی بسیار به کار گرفته شده است. این عناصر را می‌توان در عنوان‌های زیر طبقه‌بندی کرد:

۱- مخلوقات اسطوره‌ای: اژدها، تک شاخ، شیردال، قنطورس، ققنوس و ....
۲- موجودات فراواقعی: دیو، جن، پری، غول، کوتوله های جادویی و .....
۳- انسان‌هایی با ویژگی‌های فیزیکی و رفتاری خاص
۴- جادوگران، ساحران و انسان‌هایی که نیروهای مرموز و تأثیرگذار دارند
۵- حیواناتی که دارای رفتار یا تفکری انسانی هستند
۶- انسان‌هایی با شخصیت روان‌پریش (پارانوئید) یا چند شخصیتی

۱۱- فانتزی در ادبیات نمایشی

«اشتراکات دیگری نیز در مکتب‌های دیگر ادبیات نمایشی و فانتزی وجود دارد که اثر نمایشی را وارد قلمرو فانتزی می‌کند. که عبارتند از سیال بودن زمان و مکان، سطحی بودن یا چند بعدی بودن شخصیت‌ها، موقعیت‌های شگفت و مضحکه‌های غریب و وهم آلود. اینها می‌تواند ادبیات نمایشی را به قلمرو فانتزی پیوند بزند. (مسعودی ۱۳۸۷، ۶۸- ۶۹)»

۱۲- تحلیل نمایشنامه چهار صندوق، اثر بهرام بیضایی

نمایشنامه چهار صندوق یازدهمین نمایشنامه بیضایی است که در سال ۱۳۴۶ به نگارش در آمد. بیضایی نمایشنامه نویسی است که به شکل هنرمندانه اساطیر را در آثارش به تصویر می‌کشد. وی با بهره‌وری از اسطوره‌ها در عصر نو، اندیشه‌ها و باورهای جامعه خود را بازتاب می‌دهد. بیضایی انسانی مدرن است، که با تفکر اسطوره‌ای در نمایشنامه‌هایش دست به روشی نو می‌زند و گاه فانتزی را نیز وارد بعضی از نمایشنامه‌هایش می‌کند. از این رو می‌توان در بعضی از آثارش این اشتراک اسطوره و فانتزی را دید. مانند هشتمین سفر سندباد و چهار صندوق، نمایشنامه‌ها فاقد زمان و مکان هستند، شخصیت‌ها اگرچه عروسک بوده و دیالوگ دارند، اما تمثیلی از انسان هستند.

۱۲-۱- پیرنگ نمایشنامه

در نمایشنامه چهار صندوق پنج شخصیت حضور دارند، چهار نفرپوش (نامی است که خود بیضایی به شخصیت‌ها نسبت می‌دهد. نفرپوش‌ها، عروسک‌هایی هستند که تیپ آن شخصیت رنگی را اجرا می‌کنند) به رنگهای زرد، سبز، سرخ، سیاه و شخصیت مترسک. مکان و زمان در نمایشنامه قید نشده است، نمایشنامه به سبب فانتزی بودنش، بی مکان و بی زمان است.

چهار نفربوش به رنگهای زرد، سبز، سرخ و سیاه در جایی تنها هستند، که ناگهان احساس ترس می‌کنند هر یک به تنهایی اعلام خطر می‌کنند، از چیزی که نمی‌دانند چیست که آنها را ترسانده، حتی نمی‌دانند کی و از کجا می‌آید؟ نفرپوش سرخ نگران مال و سرقفلی‌هایش است. نفرپوش سبز نگران اوراق و مقدساتش است و زرد می‌خواهد فکر کند و اوست که مسئولیت فکر کردن را به عهده دارد. نفرپوش سیاه با سرخ و سبز شوخی می‌کند، اما سبز و سرخ خوش‌شان نمی‌آید.

هر سه گوشه‌ای ساکت می‌نشینند زرد ناگهان فریاد می‌زند، مترسک، باید لولوی سرخرمن درست کنیم تا او را بترسانیم. همه از این فکر راضی هستند. نفرپوش‌ها می‌گویند مترسک باید ما را از همه چیز و در همه جا حفظ کند مثلا در خانه و خیابان، نفرپوش زرد می‌گوید پس باید مجهز شود به اسلحه. نفرپوش‌ها دست به کار می‌شوند و هرکدام یک قسمت از مترسک را می‌آورند.

زرد، تنه چوبی و چشم‌های ذغالی را آماده می‌کند، سرخ، صورت نئی چند طرفه و سبدی وارونه را به جای سر مترسک می‌آورد. نفرپوش سبز اوراد و اذکار می‌خواند و به بدنه فوت می‌کند، سیاه می‌دود یک دامن علفی زنگوله دار پیدا می‌کند، دو شاخ می‌آورد یکی زرهی از پشم بز، یکی گلوبندی از نعل اسب همه را بر مترسک سوار می‌کنند.

از ساخت چنین خلقتی لذت می‌برند و به خود می‌بالند. حال قرار است او را مجهز به آلات جنگی کنند، هر یک سلاحی می‌آورند، سرخ شلاق و یک تفنگ نیمدار به شانه‌اش می‌آویزد؛ سیاه یک شیپور به او وصل می‌کند؛ زرد یک دوربین لوله‌ای وصلش می‌کند و سبز اوراد می‌خواند. کار ساخت تمام می‌شود، ناگهان مترسک می‌خندد. هرچهار نفرپوش به همراه مترسک از شادی به دور خود می‌چرخند. هرکدام به مترسک می‌آموزند باید چگونه از سلاح‌ها استفاده کند تا از گزند دشمن در امان باشند. پس از آموزش دادن به مترسک خیال‌شان راحت می‌شود و می‌روند تا به کارهای‌شان برسند، که ناگهان مترسک جلوی آنها را می‌گیرد. از آنها می‌پرسد اگر از من راضی نباشید با من چه می‌کنید؟ آنها می‌گویند هرچی به تو دادیم ازت می‌گیریم. مترسک نگران می‌شود و می‌خواهد به آنها با اسلحه حمله کند، که سیاه می‌گوید ما تو را درست کردیم تا با دشمن ما در بیفتی! مترسک انکار می‌کند که آنها او را ساخته‌اند و از همانجا بر نفرپوش‌ها سخت می‌گیرد و با اختلاف انداختن بین نفرپوش‌ها بر آنها حکومت می‌کند.

سرخ، اولین نفرپوشی است که به خاطر حفظ سرمایه و اموال و موقعیتش دست به خیانت می‌زند و به زیر سلطه مترسک می‌رود. نفرپوش بعدی، سبز است که نماینده افراد مذهبی جامعه است، که سلطه مترسک را از سر قضا و قدر می‌پذیرد. نفرپوش زرد که نماینده افراد فرهیخته جامعه است، آشکارا با مترسک مخالفت می‌کند، اما مترسک با دوزوکلک او را گناه کار و خائن جلوه می‌دهد. او به جمع سرخ، نماینده افراد بازاری و سرمایه‌دار و سبز می‌پیوندد، اما برای کنترل نفرپوش سیاه به او امر می‌کند تا برای خودش صندوقی بسازد چون نفرپوش سیاه زیر بار حرف زور نمی‌رود.

سه نفرپوش دیگر هم هر کدام برای خودشان صندوقی می‌سازند و خودشان را در آن حبس می‌کنند.

پس از مدتی زرد با شنیدن صدای گریه سیاه از صندوقش بیرون می‌آید و شروع به فریاد زدن می‌کند. سبز و سرخ هم با شنیدن سرو صدا از صندوق‌شان بیرون می‌آیند و گذشته را به یاد می‌آورند. یادشان می‌آید که آزاد بودند و صندوق و مترسکی در کار نبود. این چهار نفر تصمیم به از بین بردن مترسک می‌گیرند. زرد باز هم پیشنهاد می‌دهد و می‌گوید باید صندوق‌ها را بشکنیم. از صندوقش تبری در می‌آورد و به سمت نفرپوش‌ها می‌گیرد. سیاه اولین نفرپوشی است که پیشنهاد را می‌پذیرد و دست به تبر می‌شود و صندوقش را چند پاره می‌کند. سرخ که مشوق سیاه بود وقتی نوبتش می‌رسد از شکستن صندوقش سرباز می‌زند تبر را به سمت سبز می‌گیرد تا او صندوقش را بشکند، اما سبز هم نمی‌پذیرد. حتی زرد هم که می‌بیند در اقلیت است تن به شکستن صندوقش نمی‌دهد. سیاه می‌خواهد خودش صندوق‌های آنها را بشکند، اما نفرپوش‌ها اجازه نمی‌دهند و به او می‌گویند تا وقت داری تو هم شروع به ساختن دوباره صندوقت کن ما کمکت می‌کنیم، اما سیاه می‌گوید دیگر حاضر نیست به آن صندوق باز گردد. و به آنها می‌گوید شما رفیق نیمه راه بودید.

نفرپوش‌ها از او ناراحت می‌شوند و باز به خودشان حق می‌دهند، ناگهان مترسک از راه می‌رسد سه نفرپوش به درون صندوق-های‌شان می‌روند. مترسک با دیدن صندوق شکسته و بیرون بودن سیاه از صندوق تا می‌آید حرکتی انجام دهد، نفرپوش سیاه با نعره‌ای فریاد می‌زند خورشید خورشید .... و پایان

نفرپوش سبز، نقش پوش همه آنهایی است که شخصیت خودشان را به دین و علم گره زده‌اند و در پناه هویتی که با باورهای اجتماعی زنگ‌زده مربوط به عالم غیب است، برای خود سنگر ساخته‌اند. سبز بیشتر مرد حرف است تا عمل.

نفرپوش سرخ نماینده طبقه مرفه و صنف بازی است. از ابتدای نمایشنامه او تاجری مرفه تصویر می‌شود که به کسب و کار مشغول است. او نشان دهنده قدرت اقتصادی یک نظام اجتماعی و منفعت طلب است و می‌شود گفت حزب باد است.

نفرپوش سیاه نقش پررنگی دارد. رنگ سیاهش نشان از بدبختی طبقه کارگر دارد که نماینده‌شان است. و درست مثل سیاه، سیاه بازی یاوه می‌گوید، اما ناگهان با حرف‌های دقیقش مخاطب را میخکوب می‌کند واقعیت نمایش تنها از دهان اوست که بیرون می‌آید. درست مثل توده مردم که کوته فکر به نظر می‌رسند، اما در مواقع حساس با تدبیر عمل می‌کنند و واقعیات تلخ را با لحنی نیشدار بیان می‌کنند.

نفرپوش زرد بیشتر از بقیه نفرپوش‌ها دوست دارد قهرمان باشد و دم از تغییر، امید، روشنفکری و نبوغ فکری می‌زند و سعی دارد دیگران را با خودش همراه کند. او نماینده روشنفکران است و آینده را پیش‌بینی می‌کند، اما در نمایشنامه وجودش همانقدر که مفید است مضر هم هست. خود اوست که پیشنهاد ساخت و تجهیز مترسک را می‌دهد و باز هم خود اوست که در برابر او جبهه می‌گیرد و در آخر هم خود اوست که پیشنهاد شسکستن صندوق‌ها را می‌دهد و تنها سیاه به پیشنهاد او جامه عمل می‌پوشاند، حتی خودش هم جرأت انجام این عمل را ندارد و در آخر باعث می‌شود که سیاه مقصر جلوه کند. زرد هم مرد عمل نیست رهبری بی-عمل و بی‌جرأت است.

حال بر اساس مطالعات نظری که قبلا عنوان و توضیح داده شد، این عناوین مطرح می‌گردد.

۱۲-۲- روش های فانتزی سازی در نمایشنامه

انتخاب چهار نفرپوش و مترسک در جایگاه شخصیت‌ها به دلیل اینکه شخصیت‌ها غیرواقعی هستند، یکی از مهم‌ترین عوامل فانتزی سازی در این اثر است. نفرپوش‌ها به دلیل اینکه نماینده چهار قشر مختلف جامعه هستند و با اعتقادات آنها صحبت می‌کنند و نظر می‌دهند، همچنین مترسک، با اینکه یک موجود تخیلی است، اما توانسته به شخصیتش جسمیت ببخشد؛ توانسته‌اند از سوی مخاطب باور پذیر باشند و چون باور پذیری یکی از ویژگی‌های مهم در پرداخت یک فانتزی است، نمایشنامه چهار صندوق از این دیدگاه، ساختار فانتاستیک خوبی پیدا می‌کند و روشن است تلاش نویسنده در پرورش شخصیت‌هایی فانتزی ساز به ثمر نشسته است. این روش هنگامی به اوج می‌رسد که قهرمان داستان (نفرپوش سیاه) مانند یک ملیجک دربار و یا یک تلخک، معضلات اخلاقی سه نفرپوش دیگر را بیان می‌کند و در مصاحبت با مترسک در قالب طنزی تلخ او را به سخره می‌گیرد و در پایان نمایشنامه با صدای بلند آمدن خورشید را نوید می‌دهد.

الف- روش جریان سیال ذهن:

از دید نگارنده در نمایشنامه چهار صندوق جریان سیال ذهن یافت نشد.

در نمایشنامه نفرپوش‌ها گذشته را فراموش کرده‌اند و هیچ تعریفی از آینده ندارند بجز ترس از آینده.

ب- روش تداعی:

نگارنده تداعی یا راویت در روایت را در این نمایشنامه نیافت، اما عینیت بخشیدن به مثل‌ها، اصطلاح‌ها و اوراد، اذکار و دعا یافت شد؛ زیرا این اثر یک اثر اسطوره‌ای بوده (بنابر نظر یونگ مفاهیم اساطیری در فضای ذهنی بشر قرار دارد، که پایه این کهن الگوها ناخودآگاه جمعی بشر است؛ می‌توان حضور مترسک، نحوه ساخت و همچنین حرکت‌دار شدنش با خواندن اوراد و اذکار را جنبه‌ای اسطوره ای دانست) و استفاده از مثل‌ها، نشانه‌ها و رمزوراز یکی از ارکان اسطوره می‌باشد.

۱۲-۳- انواع تخیل به کار رفته در نمایشنامه

الف- تخیل کنشی (تخیل حرکت): در تخیل کنشی شخصیت داستان از یک دنیای واقعی به دنیای غیر واقعی و خیالی در حرکت است (محمدی ۱۳۷۸، ۶۹) نمایشنامه چهار صندوق از نوع فانتزی‌های فراتری است و تمام ماجراهای نمایشنامه در دنیایی غیرواقعی رخ می‌دهد. شخصیت اصلی در روند نمایشنامه، با دنیای واقعی کاری ندارد و همچنان در لحظه موقعیتش را می‌سنجد و حرکت می‌کند. به منفعت و عاقبتش فکر نمی‌کند و تنها فردسانی است که حرکت به همراه دارد.

ب- تخیل کنشگری (تخیل صورت): تخیل کنشگری یا تخیل شخصیت‌ها، تخیل ترکیب اجزا و اشکال موجود است برای رسیدن به شکلی تازه (محمدی ۱۳۷۸، ۶۹) در این فانتزی در برخی از ماجراها به ناگاه سرو کله اساطیر در ماجرا پیدا می‌شود و

فضایی جاوید می‌سازد. مانند حضور مترسک که دارای قدمتی ازلی است و همچنین جاندار انگاشتن مترسک با پوشاندن لباس آدمی به آن و خواندن اوراد و اذکار می‌توان گفت موجود جدیدی خلق شده است.

ج- تخیل زمان: تخیل زمان، گذر از زمان حال و برگشت به گذشته و یا رفتن به آینده است (محمدی۱۳۷۸، ۶۸) از آنجا که در این نمایشنامه جریان سیال ذهن یافت نشد، بنابراین تخیل زمان هم یافت نگردید. در این نمایشنامه به زمان به شکل مقدس و اسطوره‌ای‌اش اشاره می‌شود، نوعی بی زمانی حاکم بر نمایشنامه است تا پایان نمایشنامه که با دیدن خورشید زمان مشخص می‌شود (زمان رهایی).

۱۲-۴- عناصر نمایشنامه و تخیل فانتزی

الف- طرح: آنچه در این نمایشنامه فانتزی در مقابل رئالیسم مطرح است، قطعا حضور نفرپوش‌ها و شخصیت مترسک است. آنچه باعث فانتزی شدن طرح این نمایشنامه شده است تفاوت در نوع نگاه نویسنده به نفرپوش‌ها و مترسک، شخصیت‌های فانتزی ساز این نمایشنامه است. طرح نمایشنامه پیچیده و گنگ است پر از نشانه و رمز است، (از آنجا که اسطوره‌ها پر از نشانه و رمز هستند، و ریشه در ناخودآگاه ما دارند. بنابراین می‌توانیم با استناد بر کهن الگوها رمزها و نشانه‌ها را شناسایی و منظور نویسنده را درک کنیم) این نمایشنامه نکات ظریف رهایی و آزادی بیان دارد از این رو مربوط به همه اعصار و دوران می‌باشد.

ب- موضوع: نویسنده نمایشنامه دغدغه فرهنگی و اجتماعی‌اش را با وجود چهار نفرپوش که برگرفته از تخیل خلاق و فعال اوست و هر نفرپوش ریشه در گروهی اجتماعی دارد، مطرح می‌کند. عامل اصلی موفقیت نویسنده در به ثمر نشستن این موضوع، اشراف کامل او به مسائل فرهنگی و تاریخی کشورش است که ریشه‌ای اسطوره‌ای نیز به همراه دارد. زیرا او به تاریخ کشورش بسیار علاقه‌مند است و بیان مسائل را در قالب تاریخی برای عبرت‌آموزی از گذشته‌ها، بازگشت به ریشه‌ها و فرافکندن پیرایه‌های موهوم و ساختگی پیرامون، برای بهتر شدن دنیای معاصر می‌داند. بیضایی رسالتش مرور حافظه قومی مردم سرزمینش است او معتقد است اگر حافظه تاریخی قومی به آفت فراموشی گرفتار شود، تاریخش با همان اشتباهات، سلسله‌وار تکرار می‌شود. این مطالب باعث چیرگی او به موضوع نمایشنامه است.

ج- زاویه دید: انتخاب نفرپوش‌ها که نمایندگان افراد و طبقات جامعه هستند و انتخاب مترسک به‌عنوان عامل اصلی فانتزی تخیلی است. چرا که این اشخاص بازی، نمادها و نشانه‌هایی از افراد واقعی جامعه هستند، در نمایشنامه پیوندهای اندکی با مرزهای واقعیت وجود دارد. جهان خلق شده به خیال و وهم نزدیکتر است، جهان خیالی جایگزین جهان واقعی می‌شود. چون انتظار نمی‌رود شخصیت مترسک اطلاعات و آگاهی داشته باشد در می‌یابیم که گاهی زاویه دید نامحسوس نویسنده به کمک آمده برای تقویت فضای فانتزی و اسطوره‌ای و عمق بخشیدن به محتوا، در روایت دخیل می‌شود زیرا به میان کشیدن این شخصیت‌های اسطوره‌ای و فانتزی تناقضی در نمایشنامه پدید می‌آورد.

نمایشنامه با گفتگوی نفرپوش‌ها آغاز می‌شود که از چیزی ناشناخته می‌ترسند از این رو سعی می‌کنند چیزی بسازند تا آن چیز مبهم را بترسانند. وقتی در حال مطالعه نمایشنامه هستیم، اصلا فکر نمی‌کنیم این نفرپوش‌ها که با معرفی رنگ‌ها وارد صحنه می‌شوند، غریبه هستند و نیاز به شناساندن دارند. زیرا خیلی ناخودآگاه فرد مخاطب رنگ‌ها را در جا و طبقه اجتماعی خودش قرار می‌دهد و با آن همذات پنداری می‌کند. انگار چیزی در ناخودآگاه مخاطب است که او را در این امر یاری می‌دهد. رنگ‌ها جوری انتخاب شده‌اند که به لحاظ روان‌شناسی رنگ‌ها، توانسته همان چیزی را که نویسنده مدنظر داشته، منتقل کند. اینها می‌تواند جنبه‌های اسطوره‌ای اثر باشد، چرا که نیاز به آموزش ندارد و ریشه در ناخودآگاه جمعی دارد. وقتی نمادها و نشانه‌ها را بشناسیم درک پیام این نمایشنامه که مبارزه با نمایندگان بی‌کفایت اقشار جامعه به لحاظ تاریخی و عقبه آنهاست، کار سختی نیست. همه چیز در قالب نشانه‌شناسی مطرح می‌شود به همراه زیرکی خاصی که تنها قلم توانای بیضایی را می‌طلبد. از زمانی که مترسک ساخته می‌شود نمایشنامه وارد فضای فانتزی می‌شود تا پیش از این فردپوش‌ها خیلی واقعی جلوه می‌کنند، اما با وارد شدن چیزی که ساخته دستشان است، برای بهبود شرایط موجود و جان گرفتن آن همچنین در دست گرفتن قدرت توسط مترسک نمایشنامه را وارد فضای فانتزی می‌کند.

د- شخصیت پردازی: یکی از مهمترین عناصر در فانتزی‌ها شخصیت پردازیِ فانتاستیک است. در نمایشنامه چهار صندوق تأثیرگذارترین عنصر در ایجاد ساختار فانتزی نمایشنامه، نوع شخصیت پردازی آن است. مهمترین شخصیت فانتزی نمایشنامه به دلیل اینکه خودش موجودی خیالی است که دارای حرکت شده، می‌تواند برجسته‌ترین شخصیت فانتزی نمایشنامه باشد که با چهار نفرپوش ارتباط و گفت‌وگو دارد.

ه- صحنه‌سازی: تشریح صحنه‌ها موازی با طرح فانتزی اثر و اسطوره حاکم بر تخیل استوار است.

نمایشنامه چهار صندوق به لحاظ دیالوگ محوری که یکی از اجزای تشکیل دهنده فانتزی است، نمایشنامه‌ای دیالوگ محور بوده، حرکت‌ها و کنش‌ها همگی در یک صحنه اتفاق می‌افتند. نمایشنامه زمان و مکان خاصی را اشاره نمی‌کند، تا مجلس دوم همه چیز بی‌مکان و بی‌زمان است. از نظر نگارنده نشان دهنده این است که نمایشنامه مختص همه مکان‌ها و همه زمان‌هاست، یک جور مکان و زمان بیکران بر نمایشنامه قالب است. در لحظه مخاطب نمی‌داند روز است و یا شب، شاید نویسنده خواسته به مخاطب

اختیار دهد می‌تواند خودش را در هر لحظه و هر مکانی با نفرپوش‌ها تصور کند و بداند هیچ مرز و منعی وجود ندارد تا نفرپوش‌هـا و مترسک بتوانند حضوری پررنگ داشته باشند.

سبز: {می‌خندد} بیایید فکرش را هم نکنیم

زرد: موافقم، ولی جاش به چی فکر کنیم؟

سبز: اینجا کجاست؟

زرد: همون جای موعود*

سبز: گفتید کجا؟

زرد: همونجا که ما با هم قرار داشتیم

وجود قهرمان خیالی که همگی از روز ازل آن را می‌خواندند اینجا با اسامی مختلف ذکر شده که سرچشمه‌ای اسطوره‌ای را در خود دارد.

زرد: اون منتظر دستی است از غیب

سبز: بله اشارات تاریخی به ظهور فراوان هست. همه مدارک و ادله گویا و مثل روز روشن است

سیاه: {خوشحال} کی می‌آد؟ کی می‌آد؟

سبز: تنها چیزی که روشن نیست همین است (ص ۵۹)

«در جایی از متن به خواب و رؤیا اشاره می‌کند که آن هم عنصری از فانتزی است اینکه مترسک خواب است و آنها نیز تا به حال خواب بوده‌اند و یکی کابوس دیگری است»

سبز: حالا او کجاست؟

سیاه: خواب، به نظرم خوابیده

زرد: ما کابوس او هستیم

سبز: خواب؟ چنین چیزی ممکن نیست

زرد: او هم کابوس ماست (ص ۶۴)

در جایی از متن به مکانی در همه جغرافیا و زمانی صبح مانند اشاره می‌شود

سبز: باید ثابت کنیم اینطور نیست، باید یک کار تاریخی بکنیم

سرخ: البته در محدوده جغرافیا!

زرد: فقط تا صبح وقت داریم

سیاه: تا خروسخون

سرخ: درسته، درسته

هرچهار: {رو به تماشاگران} تا یک خروس بخواند (ص ۶۴)

در متن زمان صبحی تعیین شده که خروس می‌خواند یعنی بین سیاهی و سپیده صبح. شاید این زمان نشان از بیداری انسان‌ها دارد. انسان‌ها از سیاهی شب به سپیده صبح می‌روند، روز نو می‌شود و زمانی برای عبادت موجودات است، این زمان مقدسی است که برای اسطوره مد نظر داریم. زمانی که خداوند در تمام ادیان به روز و شب قسم می‌خورد و در ناخودآگاه جمعی بشر ثبت شده است، که این زمان زمانی تقدس یافته است.

در متن نمایشنامه دوبار قرار است کسی بیاید یک‌بار، اول نمایشنامه کسی می‌خواهد بیاید که برای مقابله بر ترس از او چهار نفرپوش مترسک را می‌سازند، و یک‌بار هم وقتی بعد از مدتی نامعلوم از صندوق بیرون می‌آیند، سیاه نوید آمدن کسی را می‌دهد که قرار است منجی آنها باشد. قهرمانی که در طول نمایشنامه هرگز نمی‌آید

سیاه: پله، پله، قدم به قدم، اول- به دلم افتاده! دوم- به خوابم آمده! سوم اون منو نجات می‌ده!

زرد: چهارم- پس چرا هیچ خبری ازش نیست؟

سیاه: پنجم- اون بی‌خبر می‌آد

زرد: شیشم- به نظرت دیر نکرده؟

سیاه: هفتم- ولی همین خودش حکمتی داره! (ص ۶۶)

در این قسمت از متن وجود قهرمان بیرونی نفی می‌شود. نفرپوش زرد نوید از قهرمان درونی می‌دهد. قهرمان در نمایشنامه با توجه به این دیالوگ‌ها که در فانتزی، فانتزی دیالوگ محور نامیده می‌شود؛ در وجود نفرپوش سیاه است که با توجه به دیالوگ‌های نفرپوش زرد بیدار می‌شود و بر علیه شرایط موجود قیام می‌کند. آنتاگونیست نمایشنامه نفرپوش سیاه است

سبز: آرام باشید جانم– {به سیاه نگاه می‌کند} «و هیچکس برتو اشکی نخواهد فشاند اگر بیهوده باشی»– این حرف مقدسی است که بی‌شک کسی آنرا گفته، شاید هم خود من. بله– من بیهوده نیستم. نفس شرکتم در زندگی بیهودگی، وجودم رو نفی می-کند.

طی جلسه چهار نفرپوش زرد، سرخ و سبز با حرف‌هایی که می‌زنند سیاه را متقاعد می‌کنند که باید او جلو بیفتد و از خود، قهرمانی و ایثار نشان دهد

سیاه: چرا به من نگاه می‌کنین؟

زرد: منظورم اینه شاید لازم باشه یکی خودشو جلو بندازه تا دیگران فرصت کنن اسلحه رو از چنگش دربیارن

سیاه: داره وحشتم می‌گیره (ص ۶۸)

قهرمان از شرایط قهرمانی مدرن برخوردار است از طبقه مهمی نیست، قدرت خاصی ندارد. قهرمان گاهی دانا و گاهی بسیار ساده با مسائل برخورد می‌کند. این نشانه قهرمان مدرن است که در فانتزی نیز فانتزی مدرن از همین شرایط بر خوردار است، قهرمان از افراد عادی جامعه است نه نیروی خاصی دارد و نه از طبقه اشراف است.

زرد: از همین حالا اعلام می‌کنم که ما برای حداقل زندگی می‌جنگیم.

سیاه: {آهسته به زرد} حداقل زنگی چیه؟

زرد: {شعار می‌دهد} تنفس! (ص ۶۹)

در متن اشاره به صبحی با طلوع خورشید دارد، که در آن نوید زندگی بهتر را می‌دهد. این همان زمان بیکرانی است که یکی از نشانه‌های اسطوره و فانتزی به شمار می‌رود

زرد: اگر عین پیش‌بینی عمل بشه، قول می‌ده که فردا، که فردا طلوع خورشید و در شرایط بهتری ببینیم

نفرپوش سیاه که به تحریک سه نفرپوش دیگر قهرمان درونی‌اش را یافته است، تحت‌تأثیر آنها دست به عمل می‌شود و شرایط موجود را با شکستن صندوقش تغییر می‌دهد، اما سه نفرپوش دیگر او را همراهی نمی‌کنند. او تنهاست، اما منتظر بانگ خروس می‌ماند تا با آمدن خورشید روزی نو را تجربه کند روزی که به نشانه نجات او از شرایط سخت است

سیاه: چقدر به خوندن خروس مونده

{سکوت. کسی جواب نمی‌دهد}

سیاه: {بی‌تاب} مشرق کدوم طرفه؟ {مکث. ناگهان} چرا نشستین منو نگاه می‌کنین؟ {به سبز} گوشام درازه. آره؟– {به سرخ} قیافم مثل سفته واخواست شده می‌مونه، آره؟

سبز: شما با ما بر سر قهر هستید جانم. من عمیقا برای شما متأسفم

سیاه: این حرف‌ها چه دردی از من دوا می‌کنه؟ (ص ۸۳)

نفرپوش سیاه پس از شکستن صندوقش تنها باقی می‌ماند. قهرمان دوباره زمان و مکان جهان شمول را مطرح می‌کند. شاید از دید نگارنده می‌خواهد اعلام کند، این تنهایی که از طرف اقشار دیگر جامعه، مردم عادی را تهدید می‌کند و تنها یک طبقه خاص (طبقه کارگر، طبقه متوسط ورو به پایین) جامعه است که بدون در نظر گرفتن منافعش به مبارزه با ترس‌ها وزور گویی‌ها بر می‌خیزد و این تنهایی جهان شمول است، تا جایی که طبقات دیگر جامعه او را متجاوز و یاغی قلمداد می‌کنند

سیاه: بیا بگیر و بشکنش.

زرد: نمی‌تونم

سیاه: [دیوانه‌وار] پس من می‌شکنم!

زرد: [سر راهش را می‌گیرد] من ازش دفاع می‌کنم (ص ۸۲)

مترسک نمادی از شیطان وجود انسان‌هاست که هر کسی شهامت مقابله و مبارزه با آن را ندارد، اما نفرپوش سیاه که از ابتدای نمایشنامه وجود خورشید که نوری از طرف خداوند است و نشانه‌ای از ایمان و رهایی از بندها را در ناخودآگاه بشر تداعی می‌کند، را نوید می‌دهد به همراه بانگ خروس که نشانه صبحی نو و زندگی جدید را دارد در آخر سیاه با مترسک تنها می‌ماند و با دیدن نور خورشید و رهایی از بندها و رنج ها و سیاهی‌ها رها می‌شوند. اما نفرپوش‌ها سبز، سرخ و زرد در بندی که خودشان برای خودشان ساخته بودند، حبس می‌مانند و خورشید را نمی‌بینند. وجود مترسکی که ساخته دست بشر است و حالا به حرکت درآمده خودش نشانه‌ای از عنصر فانتزی است، همچنین می‌تواند تداعی کننده سرچشمه اسطوره باشد. انسان از ابتدای کشاورزیش با ساختن مترسک از جولان موجودات متجاوز جلوگیری کرده است پس از قدمت آن می‌توان به سرچشمه اسطوره در آن اشاره کرد.

لحن:

لحن نمایشنامه ساده و روان است و خاص قلم بیضایی است. پر از رمزوراز و نشانه‌هایی که فضایی اسطوره‌ای- فانتزی متفاوتی را خلق کرده است.

درون مایه:

درون مایه در نمایشنامه چهار صندوق بر بستر اسطوره و پایه فانتزی استوار است. اندیشه‌ای عمیق را در خواننده بیدار می‌کند. قهرمان نمایشنامه برخلاف ظاهری ساده، دغدغه‌هایی عمیق و جدی مانند: ظلم به طبقه کارگر، سپر بلا کردنش از طرف بقیه طبقات جامعه، نادان انگاشته شدن طبقه متوسط جامعه، به تمسخر گرفتن باورهای سنتی و خرافاتی را در پس ذهن خود دارد و تنها راه بازگویی آنها را پنهان کردنش در پس ظاهری ساده و لوده می‌بیند و جدی ترین مسائل فرهنگی، اجتماعی و سنت‌های اشتباه حاکم بر اطرافش را به چالش می‌کشد و با تمسک به ویژگی‌های شخصیتی لودگی با جسارت بیشتر و آشکارا آنها را مورد نقد و طعنه قرار می‌دهد مانند: تلخک‌ها و ملیجک‌های دربار و یا برخی دیوانگان، همچون بهلول که بزرگترین معضلات حکومتی یا اجتماع را به زبان کنایه مطرح می‌کردند.

چهار صندوق یک نمایشنامه فانتزی است. با توجه به فضایی غیرواقعی و تعاملات اجتماعی-فرهنگی و سنتی که در نمایشنامه رخ می‌دهد و تخیلی بودن شخصیت‌ها عناصر فانتزی داستان شکل می‌گیرد و این نمایشنامه را در زمره نمایشنامه‌های فانتزی می‌توان برشمرد. فضای نمایشنامه، شخصیت‌ها، حوادث و اتفاقات حتی باورهای خرافی- سنتی حاکم بر نمایشنامه، همه مصداق‌های فانتزی- اسطوره‌ای دارند تا سرانجام یک نمایشنامه فانتزی اسطوره‌ای شکل گرفته است.

همه رمزها و نمادها مانند مترسک ساخته دست بشر، چهار نفرپوش نماینده چهار طبقه جامعه و... تمثیلی از حضور فقر، جهل، نادانی و غلبه باورهای خرافی و سنتی بر جامعه مدرن است.

کل جامعه به چهار طبقه تمثیل شده که هر کدام نماینده یک طبقه است و مترسک تمثیلی از پیشوایی است که ساخته دست خود طبقات اجتماع است و هر طبقه هر تحفه‌ای که دارد برای او پیشکشی می‌آورد و در آخر مترسک با همان پیشکشی‌ها هر چهار طبقه را به اسارت خود در می‌آورد و در صندوق‌هایی که زاییده افکار و اعتقادات خودشان است، زندایی می‌کند.

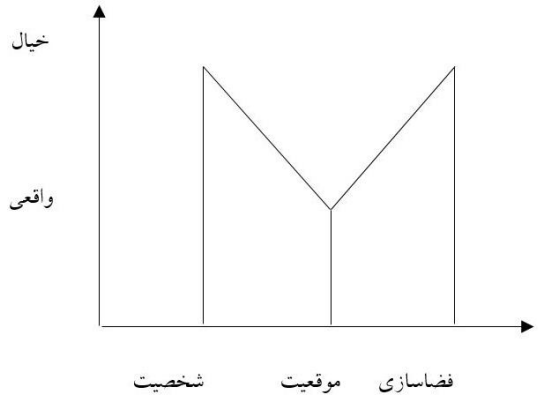
در این نمایشنامه گاهی رد پای فانتزی سیاه یا گوتیک (این گونه از فانتزی اشباح، سحروجادو، رمز و معما، خونریزی کشتار و مرگ در هم آمیخته تا فضایی دلهره‌آور را خلق کنند) به چشم می‌خورد بیشتر تولید ترس و وحشت می‌کند، اما آنچه مسلم است کلیت ساختار نمایشنامه با ویژگی‌های برجسته و خاص داستان‌های فانتزی غیرواقعی یا فراتری، همچنین در گونه فانتزی رفتارها (مدلی از کمدی رفتارهاست، مهمترین ویژگی در این گونه نوع برخورد افراد جامعه با یکدیگر است) نیز می‌شود گنجاند.

براساس نظر شیوا مسعودی در کتاب مقدمه‌ای بر فانتزی «رخدادها یا شخصیت‌هایی در انواع ادبیات نمایشی وجود دارند که اثر نمایشی را جزء ادبیات فانتزی محسوب می‌کند. سیال بودن زمان و مکان سطحی شدن یا چند بعدی بودن شخصیت‌ها، موقعیت‌های شگفت و مضحکه‌های غریب و وهم‌آلود همگی می‌توانند ادبیات نمایشی را به قلمرو فانتزی پیوند بزنند» (مسعودی ۱۳۸۷، ۶۸)

دقیقا در نمایشنامه چهار صندوق سطحی و گاهی چند بعدی بودن شخصیت‌ها و دیالوگ‌هایی که غریب و وهم آلود هستند وجود دارد.

شیوا مسعودی در کتاب مقدمه‌ای بر فانتزی بیان می‌دارد: «با توجه به اهمیت سه عنصرشخصیت، موقعیت و فضاسازی در ایجاد یک ساختار نمایشی، تبیین ویژگی فانتزی در نمایشنامه براساس این عناصر انجام می‌شود. بر این اساس یک اثر نمایشی با یک شخصیت، یک موقعیت یا یک فضای میان خیال و واقعیت، می‌تواند به مرزهای ادبیات فانتزی وارد شود» (همان، ۶۹)

در نمایشنامه چهار صندوق شخصیت و فضای داستان بین واقعیت و خیال پرسه می‌زند، گاهی نفرپوش‌ها اینقدر واقعی هستند که تداعی کننده اقشار جامعه می‌شوند و خیلی ملموس به نظر می‌آیند، حتی گاهی مترسک نیز که شخصیتی خیالی دارد، چنان از خودش اقتدار نشان می‌دهد با دیالوگ‌های حساب شده که فضایی واقعی تداعی می‌شود. این بالانس بین واقعیت و خیال کمک می‌کند تا نمایشنامه را به مرز خیال و واقعیت که فضای جهان فانتزی است، بکشاند.



نمودار ۱- محدوده فانتزی براساس فضا، موقعیت وشخصیت (نمودار از نگارنده)

اگر نمایشنامه را در سه طرح مثلثی که رأس آن در خیال و دو رأس دیگر بر زمینه واقعی باشد قرار دهیم به این صورت خواهد بود که شخصیت‌ها خیالی، موقعیت واقعی و فضا بین واقعیت و خیال باشد. جدولی می‌شود به این صورت:

۱۲-۵- عناصر یک فانتزی خوب از دید تالکین؛ گریز، بازیابی، تسلی

۱. گریز (رهایی از پلشتی‌های زندگی و نه از واقعیت)، قدیمی ترین گریز، گریز بزرگ یا گریز از مرگ است. در نمایشنامه چهار صندوق گریز از مرگ توسط قهرمان نمایشنامه (سیاه) صورت می‌گیرد. او برای گریز از کشته شدن به دست مترسک در پایان نمایشنامه است، که فریاد می‌زند خورشید، خورشید

۲. بازیابی یا اصلاح دید (بینش یا نوسازی یا بدست آوردن دوباره دیدگاهی پاک، اصلاح دید انسان از هر آنچه برای او تبدیل به عادت شده و تازگی خود را از دست داده است.) در نمایشنامه مورد نظر شخصیت سیاه بعد از اینکه مدتی در صندوق مانده، با بینشی نو و اصلاح شده عادت ماندن در صندوق را کنار می‌گذارد و با دیدی پاک صندوقش را ترک می‌کند.

۳. تسلی (پایان خوش یا عاقبت بخیری، سرنوشت خوش شخصیت اصلی، غلبه عوامل انسانی بر پلیدی‌ها یا پیروزی خیر بر شر.) (حاجی ملاحسینی ۱۳۸۸، ۱۲) در نمایشنامه چهار صندوق، نفرپوش سیاه عاقبت بخیر می‌شود و با غلبه بر ترس پیروز شده و نوید نور و روشنایی و یا روزی نو را می‌دهد.

جدول۱- خلاصه تحلیل نمایشنامه چهارصندوق (جدول از نگارنده)

مؤلفه‌های تحقیق	نتایج تحلیل
شخصیت	از مهمترین عناصر درفانتزی، شخصیت‌پردازیِ فانتاستیک است. مترسک مهمترین شخصیت فانتزی است. موجودی خیالی که دارای حرکت شده، می‌تواند برجسته‌ترین شخصیت فانتزی نمایشنامه باشد.
طرح	طرح نمایشنامه پر رمزو راز و نشانه است. نکاتی در باب اسطوره مانند حضور مترسک و فانتزی که همان حرکت دار شدن مترسک است، را در خود دارد.
صحنه سازی	تشریح صحنه‌ها موازی با طرح فانتزی و اسطوره حاکم بر تخیل استوار است. حرکت‌ها و کنش‌ها همگی در یک صحنه اتفاق می‌افتد
لحن	لحن ساده و روان پر از رمزوراز بوده و دیالوگ محور است.
درون مایه	درون مایه بر بستر اسطوره و پایه‌ای فانتزی استوار است. اندیشه‌ای عمیق را در مخاطب بیدار می-کند. قهرمان بر خلاف ظاهری ساده و لوده، دغدغه‌هایی عمیق و جدی دارد.
جریان سیال ذهن	در نمایشنامه جریان سیال ذهن یافت نشد
زاویه دید	انتخاب نفرپوش‌ها که نمایندگان طبقات جامعه هستند و مترسک به عنوان عامل اصلی فانتزی و اسطوره، به جهان خیال نزدیکتر است. چون انتظار نمی‌رود مترسک اطلاعات و آگاهی داشته باشد در می‌یابیم که زاویه دید نامحسوس نویسنده به کمک آمده برای تقویت فضای اسطوره‌ای و فانتزی، برای عمق بخشیدن به محتوا در روایت دخیل می‌شود.

۱۳- نتیجه گیری

نمایشنامه نویسان معاصر ایرانی در استفاده از اسطوره‌ها در ادبیات نمایشی فانتزی خود رویکرد ثابت و یکسان ندارند، بلکه به دلایل مختلف ادبی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و به شکل‌های گوناگون به بازتاب اسطوره روی آورده‌اند. برخی از نویسندگان به کاری تلمیحی و تزیینی بسنده کرده‌اند و بعضی دیگر بازنویسی امروزی از اساطیر را بهترین مأمن برای تسکین دردهای شخصی و اجتماعی و بازیابی هویت ملی و فرهنگی دانسته‌اند.

بنابراین از یک سو استفاده از اسطوره در نمایشنامه‌های فانتزی زمینه بازخوانی و بازنگری اسطوره‌های کهن را فراهم می‌کند و همچنین خود بستری برای تجلی فضای اجتماعی، فرهنگی و هنری حاکم می‌شود و از دیگرسو ظرفیت القای اندیشه و انعکاس برخی رخدادهای فرهنگی- اسطوره‌ای تاریخ معاصر به نویسنده امکان می‌دهد به مدد قوه تخیل علاوه بر غنای اثر و آفرینش خلاقانه و فانتزی سعی کند تا معضلات اجتماعی عصر حاضر را به تصویر بکشد. همچنان‌که فانتزی برای این خلق شد تا انسان معاصر برای رهایی از سختی‌های زندگی به آن پناه برده و با کمک گرفتن از نیروهای ماوراالطبیعه بتواند بر سختی‌ها غلبه کند.

نگارنده پس از شناخت مرز بین واقعیت اسطوره‌ای که دارای زمانی بیکران است و فانتزی که زمانی تخیلی دارد و گاهی واقعی و گاهی غیرواقعی می‌نماید، به این نتیجه رسید برای خلق یک اثر فانتزی علاوه بر شناخت کامل اسطوره از ازل تا به امروز و شناخت عناصر فانتزی در اسطوره‌ها تا به دوران معاصر، می‌توان با شناخت این حد فاصل و به‌کارگیری عناصر فانتزی که بسیار متنوع بوده و اکثرا خاستگاه‌های اسطوره‌ای را در بر و ریشه در ناخودآگاه جمعی بشر دارد، اثری فانتزی در دوران معاصر خلق کرد، که پاسخگوی نیاز انسان مجازی زده عصر حاضر باشد و تمام تخیلات او را جامه عمل بپوشاند و او را از این بند مجازی برهاند.

این پژوهش پس از تحلیل‌های صورت گرفته، به این نتیجه رسید که رویکرد اسطوره در فانتزی می‌تواند تخیل نامحدود نویسنده و مخاطب را در جهت اهداف سازنده نظم، انسجام و ساختار بخشد و باعث ایجاد جهانی می‌شود که او را از پلشتی‌های زندگی گریز می‌دهد. دیدش را از عادت‌ها اصلاح کرده و دید نوینی از جهان به‌دست می‌آورد؛ این تحولات باعث تعالی او و در نتیجه «تسلی» می‌گردد.

از طریق نمایشنامه‌های اسطوره- فانتزی می‌توان افسانه‌ها، اسطوره‌های کهن ایران باستان را در ذهن مخاطبان زنده کرد و این گنجینه‌ها را اینگونه معرفی و حفظ کرد. پس فانتزی می‌تواند در اتصال گذشته به آینده نیز نقش اساسی داشته باشد.

۱۴- پیشنهادها

توصیه می‌گردد، دانشگاه‌ها دوره‌های آموزشی در خصوص شناخت اساطیر ایرانی برای دانشجویان ادبیات نمایشی در نظر بگیرند.

۱. توصیه می‌گردد، تهیه کنندگان فعالیت آموزشی از قبیل کارگاه‌های اسطوره شناسی و فانتزی در جهت مشارکت نویسندگان در زمینه نمایشنامه‌های اسطوره‌ای- فانتزی بیشتر استفاده کنند.

۲. با توجه به اینکه سطح تحصیلات و مطالعه در زمینه اسطوره نقش مهمی دارد، پیشنهاد می‌شود افرادی که اطلاعات کافی در زمینه اسطوره ایرانی دارند در زمینه فانتزبی نویسی فعالیت کنند.

۱۵- پیشنهادها برای تحقیقات آتی

۱. بررسی عوامل آموزشی ترویجی مؤثر در موفقیت فانتزی نویسان ایرانی

۲. بررسی عوامل اقتصادی و اجتماعی مؤثر در موفقیت فانتزی نویسان معاصر ایران

منابع

۱. الیاده، میرچا (۱۳۹۲)، «چشم انداز اسطوره»، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، انتشارات توس

۲. بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، «نمایشنامه چهارصندوق»، چاپ چهارم، تهران: انتشارات روشنگران ومطالعات زنان

۳. تالکین، جی.آر.آر (۱۳۸۶)، «فانتزی در ادبیات کودک، بازیابی، گریز و تسلی»، ترجمه غلامرضا صراف، نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان، ۱۱۷، ۵۲

۴. حاجی ملاحسینی،شهره (۱۳۸۸)، «فانتزی پری‌وار در سه‌گانه تالکین»، نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان، ۱۴۰، ۲۰-۱۲

۵. شکوری‌راد،آزاده (۱۳۸۷)، «فانتزی و بررسی آن در ادبیات نمایشی کودک»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

۶. فرای،نور تروپ (۱۳۸۸)، «رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات»، ترجمه صالح حسینی، انتشارات نیلوفر

۷. کریمی، ابوذر (۱۳۸۵)، «سرچشمه های فانتزی در ادبیات کهن فارسی»، نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان، قسمت اول، ۱۰۶، ۱۶۱

۸. محمدی،محمدهادی (۱۳۷۸)، «فانتزی درادبیات کودک»، نشرروزگار

۹. مسعودی، شیوا (۱۳۸۷)، «مقدمه ای بر فانتزی»، انتشارات نمایش

۱۰. نوبخت،سمیه (۱۳۹۰)، «فانتزی در تئاتر»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، گروه نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

۱۱. نیدلمن لین، راث (۱۳۷۹)، «فانتزی فرار از واقعیت یا ارتقای واقعیت»، ترجمه حسین ابراهیمی، پژوهشنامه کودک و نوجوان، ۲۳، ۲۷-۹

۱۲. وگلر، کریستوفر (۱۳۹۰)، «ساختار اسطوره ای در داستان و فیلمنامه»، ترجمه عباس اکبری، انتشارات نیلوفر

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

جلوه‌های نمادین-بصری نگارگری ایرانی-اسلامی به عنوان عامل هویت‌بخش در گرافیک متحرک ایرانی

رحیمه علوی‌یگانه[1*]، منصور مهرنگار[2]، امیرحسن ندایی[3]، پژمان دادخواه[4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۲۶
کد مقاله: ۹۸۵۲۱

چکـیده

در عصر تکنولوژی با متحرک کردن تصاویر، عناصر و یا اِلمان‌ها می‌توان انتقال مفاهیم را تسریع و آن‌را به‌راحتی قابل درک کرد. در کنار شیوه‌های اثرگذار تبلیغی، گرافیک متحرک می‌تواند زمینه‌ساز رجعتی به‌مبانی و مفاهیم هنر سنتی داشته باشد. سنت به‌عنوان شاخصه‌ای ارزشمند، نقشی اثرگذار در بهره‌گیری از آن در ساخت‌های تکنولوژیک امروزی دارد، ازاین-روی یکی از هنرهایی که در گذشته به‌عنوان "سنت تصویری" شناخته شده و امروزه به‌عنوان "مظروف بصری ـ نمادین" در شیوه‌های مدرن امروزی در عرصه گرافیک متحرک می‌توان استفاده نمود، هنر نگارگری ایرانی-اسلامی است که به-عنوان "عامل هویت‌بخش" شناخته می‌شود. پژوهش مذکور با هدف شناسایی و بهره‌گیری از قابلیت هنر نگارگری به-منظور استفاده در شیوه‌های نوین تبلیغات مانند گرافیک متحرک با روش توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری کتابخانه‌ای انجام و در پی پاسخگویی به‌سوال ذیل است: جلوه‌های بصری-نمادین نگارگری به‌عنوان عامل هویت‌بخش در گرافیک متحرک چیست؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد گرافیک متحرک که از مهم‌ترین تکنیک ساخت آگهی‌های تلویزیونی باتوجه به‌پیشرفت تکنولوژی و نیاز آگاهی مردم نسبت به‌تکنولوژی‌های روز می‌باشد، با بهره‌گیری از مؤلفه‌های بصری-نمادین نگارگری ایرانی-اسلامی می‌تواند در کنار بازگشت به‌سنتِ تصویری گذشته، به‌روز و کارآمد نمودن آن، هویت و سنت تصویری ایرانی را بازنمود و به‌عنوان یک شاخصه به‌همگان معرفی نماید.

واژگـان کلـیدی: گرافیک متحرک، هویت‌بخشی، نگارگری ایرانی اسلامی، نماد، تبلیغات.

۱- دانشجو کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی ناصرخسرو، ساوه، ایران. (نویسنده مسئول)
Alavi.r@hnkh.ac.ir
۲- استادیار و عضو هیئت‌علمی موسسه آموزش عالی ناصرخسرو، ساوه، ایران.
۳- دکترای پژوهش هنر، استادیار دانشکده هنر، دانشکده تربیت مدرس، تهران، ایران.
۴- مدرس گروه هنر، موسسه آموزش عالی ناصرخسرو، ساوه، ایران.

۱- مقدمه

نگارگری ایرانی ریشه در اعماق تاریخ تمدن و فرهنگ ایرانی دارد. روح زیبایی‌شناسی و ذوق هنری انسان ایرانی همیشه طالب صورت‌های هنری و همیشه در پی ایجاد خلق تصاویر بوده تا بتواند پیرامون خویش را بیاراید و تعبیری شایسته از نوع زیست خود در عالم هستی بیابد(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۴: ۹). نگارگری ایرانی- اسلامی از جمله هنرهایی است که با توجه به سابقه و قدمت درخشان و شناخته شدن آن در عرصه جهانی، می‌تواند به عنوان مؤلفه‌ای ارزشمند در خلق تصاویر به عنوان "عنصر هویت‌ساز" نقش ارزنده‌ای را در ترافیک و بمباران بصری دنیای امروز ایفا کند.

ما در عصر دیجیتال که به لطف تکنولوژی جدید ایجاد شده، زندگی می‌کنیم؛ عصری که از تصاویر متحرک در رسانه‌های مختلفی استفاده می‌شود و گرافیک متحرک[1] یک شکل از رسانه‌ی مدرن در عصر امروز می‌باشد. گرافیک متحرک موضوع را چنان بیان می‌کند که یک تصویر ثابت هرگز قدرت آن‌را ندارد. در این رسانه از افکت‌های بصری و تکنیک‌های مختلف برای خلق آثار خود استفاده می‌کنند. در واقع همان‌طور که از اسم‌شان مشخص است گرافیک را به حرکت درمی‌آورند. بنابراین گرافیک متحرک به‌خاطر امتیازی که دارد، می‌تواند در ارتقاءبخشی تبلیغات کمک به‌سزایی داشته باشد. امروزه در کنار بهره‌گیری از شیوه‌های تبلیغی مختلف به‌جهت جذب مخاطب، سعی بر آن است تا با عنایت به بحث هویت‌سازی یا تجدید هویت، بتوان از سنت‌های تصویری و بصری گذشته در تبلیغات و کارآمدی آن استفاده نمود.

۲- نگارگری

هنر تصویرگری ظریف و معمولاً ریز نقش و واجد کیفیت تزیینی که از دیرباز به شیوه‌های مختلف در خاور زمین متداول بوده است(پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۵۲۶). در نگارگری نیز زمان و مکان و کمیت‌های فیزیکی نمود مجسم ندارند و کوه، درخت، آدم و پرنده بیشتر صور نوعی‌اند، چراکه فضای نگارگری، فضایی که اصل و ریشه صور طبیعت و اشجار و گل‌ها و پرندگان فضای عالم مثال است و نیز پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شود از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد(عبداله و شایسته‌فر، ۱۳۹۲: ۴۶).

تصاویری که در حوزه فرهنگ اسلامی ـ به‌خصوص در سده‌های نهم و دهم قمری ـ به‌دست نگارگران ایرانی آفریده شده‌اند، به‌سبب خصوصیات معنایی، صوری و فنی، از سایر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر کاملاً متمایزند. نگارگری ایرانی تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانه اروپایی دارد، و نیز در اصول فلسفی و معیارها و قواعد زیبایی‌شناختی با هنر تصویری خاور دور و هند متفاوت است. هم‌چنین، با آن‌که به غلط بر آن نام مینیاتور نهاده‌اند، جز در مورد کوچکی اندازه و برخی ظرافت‌های فنی، با مینیاتور اروپایی قرون‌وسطا وجه تشابهی ندارد(پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۵۲۶). عمده‌ترین ویژگی‌های نگارگری ایرانی را می‌توان ویژگی بینشی، ویژگی مظمونی، ویژگی ساختاری و ویژگی فنی نام برد.

۳- رسانه

گرافیک متحرک به عنوان یک رسانه و شیوه رسانه‌ای و با توجه به قابلیت‌هایش، می‌تواند نقش اساسی در اشاعه و گسترش فرهنگ تصویری ایرانی به عنوان عامل هویت‌بخش داشته باشد. ارائه پیام در حوزه‌ی تبلیغات رسانه‌ای، انتقال پیام به صورتی که باعث جلب اعتماد مخاطب شده و او را ترغیب به استفاده از آن محصول یا کالا کرده به طوری که در ذهن مخاطب ماندگار شود، می‌باشد که هدف خاص تبلیغات محسوب می‌گردد. «در عصر حاضر با اصالت معنا و مفهوم در هنر، انتقال معنا به مخاطب نسبت به فرم هنری اهمیت بیشتری یافته است. ازاین‌رو این قالب‌شکنی و هم‌آمیزی رسانه‌های مختلف هنری با یکدیگر به اوج خود رسیده است. این هم‌آمیزی و تلفیق به‌منظور انتقال معنا به مخاطب، شیوه‌های بیانی خاصی را پیش روی هنرمند قرار می‌دهد که قابل تأمل و بررسی است» (ندایی، ۱۳۹۶: ۴۸).

نقش رسانه‌ها در سده معاصر، هر روز پیش از پیش برجسته شده است. رسانه‌ها امروز به‌واسطه کشف و به‌کارگیری تکنولوژی‌های جدید ارتباطی تا عمق جوامع نفوذ کرده و تأثیر به‌سزا و تعیین‌کننده‌ای در جهت‌دهی افکار عمومی برخوردار گشته‌اند (امین‌پور، ۱۳۹۷: ۲۳). ظهور رسانه‌های جدید، ارتباطات بین مردم در سراسر جهان را افزایش و اجازه داده است مردم خود را از طریق وبلاگ‌ها، وب‌سایت‌ها، تصاویر، و سایر رسانه‌ها نزدیک‌تر نماید. صاحب‌نظران غربی، بر این باورند که رسانه‌های جدید بسترساز تحقق شتابان و بی‌وقفه پروسه تغییر اجتماعی در کشورها هستند. پیشرفت روزافزون و حیرت‌آور وسایل ارتباط‌جمعی در جهان و امکان دست‌یابی به تازه‌ترین خبرها و گزارش‌های نوشتاری و شنیداری و تصویری از دورترین نقاط جهان و استفاده بهینه از رسانه‌ها با ظهور رسانه‌های جدید در قالب شبکه‌های اجتماعی به‌وجود آمده است. فناوری نوین ارتباطی در جهان، ایده موسوم به دهکده جمعی را

1. Motion Graphics.

تحقق عینی بخشید و امروزه مخاطبان کنونی در جهانی زندگی می‌کنند که در دیده تیزبین یکدیگر قرار دارند(کاظمی زکریا، ۱۳۹۹: ۱۸).

نظریه‌ی تأثیر قدرتمند رسانه‌هایی که به دلیل دگرگونی‌های جهان اجتماعی در دوره‌های متفاوت بوده از اوایل قرن بیستم آغاز و تا سال ۱۹۳۰ ادامه یافته است. «در این دوران، رسانه‌ها که به نحو قابل ملاحظه‌ای گسترش یافته بودند، به‌دلیل قدرت خارق‌العاده در شکل دادن به عقاید و تغییر رفتار اجتماعی، اعتبار فراوانی کسب کرده بودند. براساس این نظریه، رسانه‌ها بر همه‌ی مخاطبانی که در معرض آن‌ها قرار می‌گیرند، اثرات قوی و کم‌وبیش یکسان دارند» (حبیب‌زاده ملکی و قاسمی، ۱۳۸۸: ۱۰۲). ایجاد کنش متقابل بین رسانه‌ها و مردم و ارائه نظام ارتباط از بین افراد جامعه به‌طور خلاصه پیوند میان رسانه‌های نو و نظام سنتی است. طبیعی است که تأثیر رسانه‌ها در رشد فرهنگی تابعی از درجه استحکام بنیادها، نهادها و ارزش‌های فرهنگی موجود است و از این دیدگاه کار علم ارتباطات نیز پرداختن به مسائل ناشی از اثرات متقابل تکنولوژی و فرهنگ در زمینه گسترش میان ارتباطات اجتماعی است تکنولوژی‌هایی که از نظر تهرانیان بر پایه "رسانه‌ها" و "رایانه" استوار هستند(خانیکی، ۱۳۹۴: ۱۲).

محصول رسانه‌ای وابسته به زمان و مکان است. برخی از نظریه‌پردازان ارتباطات معتقدند امروز جهان در دست کسی است که رسانه‌ها را در اختیار دارد. نقش عمده رسانه‌ها در شکل‌دهی به افکار عمومی موجب شده اهمیت رسانه‌ها تا این حد مورد توجه قرار گیرد. در نظر صاحب‌نظران غربی، در اختیار داشتن وسایل ارتباط‌جمعی و فناوری‌های جدید ارتباطی، مساوی با در اختیار داشتن استیلای فرهنگی است‌بنابراین در این شرایط توجه به فضای جهانی رسانه از یک سو و ظرفیت‌های روز جامعه از سوی دیگر می‌تواند به ارتقای بیشتر محصولات و در نتیجه استیلای بیشتر در موزه‌ی فرهنگی بیانجامد. این نگرش در زمان اخذ تصمیم باید مورد توجه قرار گیرد و شاخص‌های معنایی و محتوایی را در هریک از راه‌حل‌های پیشنهادی برای کیفیت از این منظر مورد استفاده قرار دهد(علی‌محمدی و مهدی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۷۸).

از آنجایی که هر رسانه ابزار خاص خود را برای انتقال پیام لازم دارد، شاید بتوان گفت گرافیک متحرک قدرتمندترین ابزار برای رسانه‌های زمان‌محور است. گرافیک متحرک ابزاری است که از طریق ترکیب تصویر، نوشتار، صدا و حرکت، پیام را از طریق رسانه به مخاطب می‌رساند. به عبارت دیگر، گرافیک متحرک را می‌توان ابزاری برای زندگی بخشیدن به طراحی گرافیک خواند. نکته مهم آن‌که، در گرافیک متحرک حرکت به محتوا اضافه شده و تأثیرگذاری آن را نیز بیشتر می‌کند. حروف ثابت، فرم‌های ساده گرافیکی، تصویرسازی‌های دوبعدی و سه‌بعدی و عکس‌ها از لحظه‌ای که با یک هدف مشخص متحرک می‌شوند قدم در دنیای گرافیک متحرک می‌گذارند(عیسی‌پور، ۱۳۹۸).

۳-۱- گرافیک متحرک

طراحی متحرک[1] مخفف طراحی گرافیکی متحرک[2] هنری است برای زندگی بخشیدن به طراحی گرافیک ثابت از طریق انیمیشن، حروف ثابت و همچنین فرم‌های ساده گرافیکی از لحظه‌ای که متحرک می‌شوند وارد دنیای طراحی متحرک می‌شوند (حسینقلی، ۱۳۹۱: ۹۳).گرافیک متحرک به عنوان یک فرم هنری، توانسته است با ترکیب نمودن دوربین پویا و اِلمان‌های سه بعدی به رشد خود ادامه دهد. از نرم‌افزارهایی نظیر "سینما فوردی"، "تری‌دی مکس"، "اتودسک مدیا"، "بلندر" و "افترافکت" جهت ساخت گرافیک متحرک استفاده می‌گردد. امروزه می‌توان به‌جرأت گفت گرافیک متحرک از مهم‌ترین تکنیک ساخت آگهی‌های تلویزیونی است. که با توجه به پیشرفت تکنولوژی در تمام عرصه‌ها و نیاز آگاهی مردم نسبت به تکنولوژی‌های روز، از گرافیک متحرک می‌توان به‌عنوان جدیدترین شیوه که هر روز بالغتر می‌شود؛ استفاده کرد. کاربرد گرافیک متحرک امروزه جزء مهم‌ترین تکنیک‌های ساخت آگهی بازرگانی است. اگر گرافیک حرکتی به‌خوبی طراحی شده و منطقی باشد، می‌تواند تجربه حسی مخاطب را افزایش دهد(Krasner, 2008: 75).

طراحی گرافیک متحرک هنری است که براساس رسانه‌های جدید پایه‌ریزی شده است، و می‌خواهد طراحی گرافیک متحرک را از سیطره چندین ساله چاپ رهایی بخشد. درواقع طراحی گرافیک متحرک پلی میان طراحی گرافیک، سینما، گرافیک و تبلیغات تلویزیونی، رسانه‌های تعاملی، معماری و... است (حسینی، ۱۳۹۶، ۱۸). از نظر طراحی سطحی، به غیر از رنگ، حرکت نیز یک ویژگی مهم اشیاء است که می‌تواند بیش‌ترین توجه بصری را منحرف کند (Norcio, Noiwan, 2006: 103).

برای خلق یک اثر هنری در هر رشته‌ای به سه ویژگی "موضوع"، "ایده" و "اجرا" نیازمند است تا بتوان اثر اثرگذار و مخاطب پسندی را به‌وجود آورد. برای بهره‌گیری از ویژگی‌های نگارگری در آثار گرافیک متحرک، این سه به‌عنوان مسیر و هدف نیز مورد نظر است.

1. Motion Design.
2. Motion Graphics Design.

موضوع:

موضوع هر علمی عبارت است از: آن چیزی که در آن علم از احوال و عوارض او گفت‌وگو می‌شود و قضایای مربوط به او حل می‌شود (شهید مطهری، ۱۳۹۰، ۲۱). در انتخاب موضوع هدف و مفاهیمی که قرار است در قالب یک اثر گرافیک متحرک به مخاطب منتقل شود مورد مطالعه قرار گرفته و ویژگی‌های آن توصیف می‌شود. در این خصوص می‌توان موضوعات را به سه دسته‌ی "طبیعت‌پردازانه"، "انتزاعی" و "تجریدی" تقسیم‌بندی نمود.

الف- طبیعت‌پردازی: طبیعت طراحی زبردست و مهندسی چیره‌دست است که در انتخاب فرم و شکل‌های یک جسم (تناسب با نیاز آن) بهترین‌ها را انتخاب می‌کند(شهیدی، ۱۳۸۸: ۷۴). هم‌چنین با الهام از طبیعت می‌توان در مقیاس چندبعدی نمایش کلمات را از طریق زبان طبیعی یاد گرفت و به‌صورت مؤثر و کاربردی در آثار خود از آن بهره برد (Bhatia, Stewart, 2018: 73).

یکی از وجوه موضوع‌یابی در گرافیک متحرک، پردازش اثر به صورت طبیعت‌پردازانه است که در میان عوام از استقبال گسترده‌ای برخوردار است.

ب- انتزاعی: انتزاع عبارت است از ساختن یک‌سری مفاهیم کلی ذهنی است که از جوهر و عصاره‌ی چیزی که در واقعیت دیده شده و از آن الهام گرفته شده است و به‌صورت خلاصه و ساده ارائه نمود که تأکید آن بر ترکیب‌بندی است. در هنر انتزاعی کمتر نشانه‌ای از واقعیت به چشم می‌خورد، به صورتی که «فقط از رنگ و فرم‌های تمثیلی و غیرطبیعی برای بیان مفاهیم خود بهره می‌گیرند.» هم‌چنین استفاده از خصوصیات کلی اشیاء و موجودات و نادیده گرفتن جزئیات خاص هرکدام از آن‌هاست (زمانی باب‌گهری، ۱۳۹۳: ۶۱-۵۵). در دنیای معاصر، موضوعات انتزاعی و تجریدی با توجه به شاخصه‌های زندگی پست‌مدرنیستی نیز دارای اهمیت می‌باشند.

پ- تجریدی: تجرید به هنری گفته می‌شود که طبیعت و یا واقعیات را به صورت عینی به نمایش نمی‌گذارد و به‌دور از هرگونه شباهت، ساده‌سازی و حتی خلاصه‌ای از واقعیات و عینیات می‌باشد. هنر تجریدی به دنبال کشف حقیقت است که در پس ظواهر عادی و طبیعی پنهان است و این حقیقت به واسطه‌ی صورت‌های خیالی با اشتراکات مفهومی انجام می‌پذیرد (رهبرنیا و مهریزی ثانی، ۱۳۸۷: ۸۸-۸۷).

ایده:

وقتی از ایده صحبت می‌کنیم منظور نوعی پیشنهاد است که هنوز طرح و اجرا نشده است پس ما از چیزی صحبت می‌کنیم که بالقوه ظرفیت به طرح تبدیل شدن و اجرا شدن را دارد. بی‌شک اصلی‌ترین مرحله تفکر خلاق بحث ایده‌سازی است (نیرومند، ۱۳۹۰: ۱۷). در فرهنگ‌های لغت، ایده به معانی متفاوتی مثل فکر، نظر، عقیده و خیال آمده است. ایده یا فکر، نخستین سبک بنای خلق هر پدیده‌ی جدید است و عموماً از یک "نیاز" سرچشمه می‌گیرد. "نیاز" همواره و در تمام زمینه‌ها وجود داشته و از حرکت انسان برای رفع این نیاز پدیده‌های جدید خلق یا کشف شده است (جلالی‌پور و فیض شیخ‌الاسلام، ۱۳۹۹: ۱۲۶).

ایده را می‌توان به‌عنوان بخشی از فرآیند طراحی خلاق دانست که در آن طراحان برای حل یک مسئله‌ی خاص به دنبال راه‌حلی برای تولید و اجرا هستند که ساده‌ترین راه‌حل یک مسئله می‌باشد که فکر تصویری و قابل اجراست و می‌تواند مفهوم مورد نظر را در گرافیک متحرک به فشرده‌ترین شکل بیان کند.

میرصالحی در مقاله "روشی برای ایده‌یابی و پرورش خلاقیت خوانندگان" که برگرفته از کتاب "دستورالعمل‌های فیل آبی برای ایده‌یابی" نوشته‌ی محمدحسین نیرومند می‌باشد، برای ایده‌یابی چهار گزینه را بیان کرده است که می‌تواند در فرایند خلق اثر گرافیک متحرک، مورد نظر و توجه باشد.

الف- از طریق مضمون یا همان درونمایه کار را آغاز کنید. در این صورت شما از یک مفهوم کلی به ایده می‌رسید. درونمایه همان چیزی است که از کلام و عبارت فهم می‌شود. مانند: شجاعت، عدالت، حسد و...

ب- با یک پیام که ممکن است مجموع خواسته‌های یک سفارش‌دهنده باشد، کار را شروع کنید. مانند، جشنواره فیلم فجر.

پ- با یک اسم ذات ایده‌پردازی را شروع کنید. به این ترتیب شما از یک مفهوم جزیی به ایده می‌رسید. مانند: آقای انیشتین، تهران، فیل، سیب و ...

ت- با اقتباس از آثار موجود، کار را پیگیری کنید. با تغییر در ایده‌های موجود به ایده‌های جدید دست خواهید یافت (میرصالحی، ۱۳۹۱: ۴۷).

اجرا:

زبان بصری پایه آفرینش در دیزاین است؛ طراح، جدا از جنبه کاربردی طرح، باید اصول، قوانین و مفاهیم مربوط به سازماندهی بصری طرح را نیز در نظر بگیرد. عناصر بصری یکی از مهم‌ترین قسمت‌های هر طرح است. علاوه بر عناصر بصری، عناصر ذهنی نیز در میزان تأثیرگذاری طرح در ذهن مخاطب و احساس او نسبت به طرح اهمیت دارد که باعث القای حس زیبایی‌باوری می‌شود. گاهی

احساس می‌کنیم در گوشه شکلی نقطه‌ای وجود دارد، خطی دور شیئی را مشخص می‌کند یا سطوحی، حجمی را احاطه، و آن حجم فضایی را اشغال کرده است. عناصر ارتباطی موقعیت شکل‌ها را در طرح و ارتباط آن‌ها را با یکدیگر مشخص می‌سازد (طیبی و فردپور، ۱۳۹۱: ۶۴).

برای خلق اثر هنری، هنرمند به وجود دریافت‌های ذهنی و استفاده از دستانش نیاز دارد تا با استفاده از ترکیب این دریافت‌ها از جمله: فرم، رنگ، فضای سه‌بعدی، بافت و ریتم ایده‌ی خود را به اجرا برساند. علاوه بر آن‌ها توان حس کردن و اشتیاق به آفریدن در فرد لازم است. «حضور تکنولوژی در عرصه هنر تجسمی نه‌تنها در نقاشی بلکه در شکل‌گیری، گسترش و پیش‌برد آثار گرافیکی نیز بسیار خشمگین است. از ویژگی‌های اصلی هنر گرافیک جنبه‌ی تولیدی و تکثیری آن است. در سال‌های اخیر، آثار هنری فراوانی در عرصه هنرهای تصویری و به‌خصوص هنر گرافیک مشاهده می‌شود که با تکنیک‌های رایانه‌ای به‌وجود آمده‌اند و طراحان گرافیک جسورترین هنرمندانی هستند که شیفته‌ی قدرت جادویی رایانه‌ها شده‌اند. به‌خصوص افرادی که قدرت طراحی دستی کمتری داشتند به‌سرعت با این شیوه، هماهنگ و هم‌پا شدند» (عبدالحسینی، ۱۳۸۴: ۴۹).

با وجود تکنولوژی‌های مدرن، برخی هنرمندان برای خلق آثار خود از عکاسی دیجیتالی یا اسکن طرح‌های دستی استفاده می‌کنند و یا این‌که به‌صورت مستقیم طرح‌های خود را در محیط نرم‌افزارهای دوبعدی و سه‌بعدی با فضای بسیار گسترده از رنگ‌ها و تکنیک‌های متنوع ترسیم می‌کنند؛ که ابزاری است در دست هنرمند تا ایده‌های وی را به مرحله‌ی ظهور برسانند.

استفاده از برنامه‌ها[1] و ابزارهای گرافیکی موجود در نرم‌افزارهای دوبعدی و سه‌بعدی عموماً برای خلق یا استفاده از بازی‌های رایانه‌ای، پویانمایی، ترکیب ویدئو و رایانه، ویرایش آثار سینمایی و تلویزیونی، ویرایش تصاویر عکاسی یا اسکن شده، تولید مدل‌های صنعتی، ساختمانی و در صنایع به جهت ساخت یا کنترل ابزارهای تولید مورد استفاده است. از جمله برخی برنامه‌های گرافیکی در حاضر می‌توان به این موارد اشاره کرد.

۴- جلوه های نمادین-بصری نگارگری، عامل هویت ساز در گرافیک متحرک

حضور نمادها بر بستر نگارگری، بیانگر صورت مثالی این هنر در طول اعصار می باشد و هنرمندان سعی بر آن داشته‌اند تا با خلق جلوه‌های مثالی و نمادپردازانه، جلوه ناسوتی (فیزیکی) این هنر را به ساحت لاهوتی (متافیزیکی) سوق دهند.

عناصر و جلوه‌های نمادین در نگارگری در مجموع شامل "عناصر هندسی"، "تلفیقی" و "طبیعی" هستند که عناصر طبیعی در چهار گروه " انسانی"، "حیوانی"، " گیاهی" و " عناصر بنیادین طبیعت" می باشند.

واژه هویت[2] به لحاظ معنوی از واژه Identitas مشتق شده و در دو معنای ظاهراً متناقض به کار می‌رود: ۱ـ همسانی و یک-نواختی مطلق؛ ۲ـ تمایز. اگرچه دو معنای ذکر شده متناقض و متضاد به نظر می‌آیند ولی در اصل به دو جنبه‌ی اصلی و مکمل هویت معطوف هستند(محمدی، خالق‌پناه و محمدی، ۱۳۸۹: ۸۱). هویت، معنایی ذاتی ندارد بلکه هویت، فرآیندی بر ساختنی است و فرد و جامعه در ساختن آن مشارکت فعالی دارند(توسلی و اصل زعیم، ۱۳۹۰: ۷۹).

هویت‌ها معمولاً با ماهیت‌های جامعه معرفی می‌شوند. ماهیت یعنی ذات و چیستی یک شیء. در توضیح این جمله می‌توان این‌چنین بیان کرد که تمام اجسام و اشیاء موجود در جهان چیزی هستند و مشخصاتی دارند که به همین چیستی آن‌ها، ماهیت می‌گوییم. هر موجود یا شیء دارای ویژگی‌ها و مشخصاتی است و آن مشخصات و ویژگی‌ها چیستی آن شیء را تشکیل می‌دهند ما به مجموع این ویژگی‌ها، روی هم رفته نامی می‌دهیم که همان نام شیء و ماهیت شیء است. درواقع تمام نام‌هایی که با آن‌ها اشیاء یا اجسام را می‌نامیم. همان ماهیت آن‌هاست.

یکی از ابزار ارائه یا عنصر ماهیتی، نگارگری می‌باشد که رنگ و شکل آن به عنوان عنصر ماهیت‌گر، معرف هویت آن است. متأسفانه با وجود ظرفیت‌های بسیار اثرگذار نگارگری ایرانی-اسلامی به عنوان یک عنصر هویت‌ساز و هویت‌بخش، آن چنان که در شأن این هنر است، ردپایی جدی در آثار گرافیک متحرک دیده نمی‌شود.

۴-۱- نمادهای هندسی

نمادهای هندسی در نگارگری ایرانی ـ اسلامی شامل "جدول کشی"، "قاب بندی" و "طراحی فضای درون و برون" است و به-عنوان فضاهایی کاملاً متضاد با ساختار کلی نگارگری (خطوط و طراحی‌های سیال و روان)، جذابیت مضاعفی به اثر می‌بخشد. «مجموعه‌ای از اشکال هندسی منظم همانند دایره، مربع، مثلث یا ترکیب‌هایی هم‌چون سطوح شطرنجی، ستاره‌های شش‌پر، اشکال ماندلا، چلیپا و... نمادهای هندسی ایران محسوب می‌شوند. در نگارگری ایران استفاده از اشکال هندسی، به صورت ترکیبی و ابداع نقش مایه‌های

1. Adobe In Design. Photoshop. Freehand. Corel trace. Corel DRAW. Photo Paint. Corel shope aint Maya. 3D Max.
"Adobe After Effect, Cinema 4D, Adobe Animate, TV Paint Animation."
2. Identity.

خاص هندی رواج داشته و همواره ضمن حفظ ارزش‌های نمادین، برای آراستن فضاها مورد استفاده قرار گرفته‌اند» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۸ و ۶۹).

۴-۱-۱- جدول‌کشی

یکی از هنرهای کتاب‌آرایی جدول‌کشی نام دارد. جدول در لغت به معنای جوی آب است و در اصطلاح کتاب‌آرایی سنتی به خط‌هایی گفته‌اند که بر چهار طرف صفحه کشیده می‌شده‌اند. به آن‌گونه که انجامه‌های این خط‌ها باهم تلاقی داشته و عموماً حدفاصل متن و حاشیه‌ی صفحه بوده‌اند. جدول‌ها خط‌های موازی هستند که به دور کار بسته می‌شوند و تنوع آن‌ها بیشتر در نقش‌هایی است که بین این خطوط انجام می‌شده‌اند نه در رنگ‌ها، استفاده از کادر برای تعیین و ایجاد فضایی برای تصویر است. این کار رابطه‌ی بین بیننده و تصویر را نیز تغییر می‌دهد. نظر به این‌که در نقاشی‌های بدون کادر، چشم در مسیرهایی که حدفاصل بین نقاشی و فای حاشیه‌ای اطرافش را محو می‌کند سرگردان می‌شود، کادربندی دور کار چشم بیننده را به متن کار هدایت می‌کند (رجبی، ۱۳۹۳: ۶۳).

۴-۱-۲- قاب‌بندی

قاب پلکانی، ستون‌هایی با عرض مساوی و ارتفاع متفاوت که در ترکیب‌بندی، اجزای تصویر را با آن تنظیم می‌کردند که این نوع قاب‌بندی در شکل‌گیری نگاره‌های دوران سلجوقی، ایلخانی و مکتب شیراز دوره‌ی آل‌اینجو نقش اساسی را ایفا می‌کرد. این قاب هم به صورت متقارن و هم به صورت نامتقارن ترسیم می‌شد.

۴-۱-۳- فضای درون و بیرون

در مکتب شیراز «جهت نمایش فضای درون وبیرون، از یک عنصر ساده مانند پرده چادر و تک درخت همراه با اندکی سبزه پیچ خورده و برای نمایش کوه از چند مثلث ساده و کوچک استفاده می‌کند» (هاشمی و شیرازی، ۱۳۹۲: ۱۱).

۴-۲- نمادهای تلفیقی

بشر با توجه به ویژگی‌های خاص در ساختار نماد طبیعی و هندسی در تلاش برای بزرگ‌نمایی و ویژگی خاص آن‌ها برای رسیدن به یک صورت مفهومی و نمادین جدید بوده است. براین‌اساس، تناسب درک وجوه معنایی در هر عنصر و ساختارهای متفاوت هرکدام برای هنرمند حائز اهمیت است؛ به‌طوری که تلفیق آن‌ها برای بیان مفاهیم مجرد ضروری به نظر می‌رسد. تقسیم-بندی نمادهای تلفیقی شامل "صخره‌های جاندار"، "فرشته"، " دیو"، "اژدها"، " سیمرغ". "براق" می باشد. نکته حائز اهمیت، صورت‌های انتزاعی و مجرد نمادهای مذکور است که یا به‌صورت کاملاً اقتباسی و یا دوباره خلق شده (ریدیزاین)، در جریان طراحی اثر گرافیک متحرک است که هنر نگارگری ایرانی_اسلامی منبع غنی از الهام و اقتباس می‌تواند باشد.

۴-۲-۱- صخره‌ی جاندار

صورت‌های سنگی آدم‌نما یا جانورنما، در مکتب بغداد دوره‌ی جلایریان به‌وجود آمدند و در دوره‌ی تیموری رونق یافتند. این صخره‌ها که اغلب با صورت‌های انسانی و حیوانی ترکیب می‌شدند با اضافه شدن رنگ‌های متنوع و مواج، جانی تازه می‌گرفتند که گویی روح و زندگی در این سنگ‌ها جاری است. در گذشته‌های دور و دوران بدوی سنگ‌های تراش نخورده را نمادی از جایگاه ارواح یا خدایان می‌دانستند. «بنابراین شاید نقش‌های انسانی و جانوری موجود در شکل صخره‌ها، نمادی از روان زنده و پویای سنگ‌ها باشد که به‌صورت مستقیم قابل ارائه نیستند و برای انتقال مفهوم زندگی‌شان از تلفیق و ترکیب آنچه زنده و جاری است با آنچه سخت و غیرقابل انعطاف است، مدد جسته‌اند» (کفشچیان مقدم؛ یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۹).

۴-۲-۲- فرشته

فرشته به‌صورت انسان بالدار: فرشتگان را پیام‌آورانی که میان خدا و انسان ارتباط برقرار می‌کنند، می‌دانند. در دوره‌ی اسلامی، تحت‌تأثیر اعتقادات مذهبی، فرشتگان را واسطه‌ی میان بارگاه الهی و انسان می‌دانستند که پیام‌های خداوند و کلام او را به انسان‌های برگزیده‌ی او نازل می‌کردند. با توجه به تأثیری که فرهنگ ایران، ادبیات، مذهب و اسطوره، بر نگارگری داشته که تلفیقی از عناصر نمادین چون بال‌های بزرگ و پیکره‌ی انسان یا حیواناتی هم‌چون گرگ و یوزپلنگ استفاده می‌شد؛ از دیرباز و دوره‌های مختلف و تأثیراتی که جامعه به مرور زمان بر نقش فرشته گذاشته آن‌را به نقش درخشان نمادینی در نگارگری ایران تبدیل کرده است.

۴-۲-۳- دیو

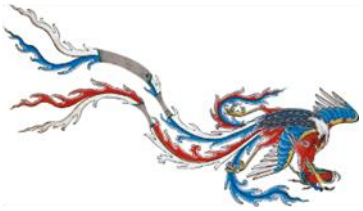
نگارگران تمامی مکاتب ذهنیتی کامل و فعال درباره نبرد کیهانی میان آفرینش اهریمنی و آفرینش ایزدی داشتند. در این میان دیو که نماد اهریمن و دشمن است با چهره‌های حیوانی با شاخ، دم و عریان، با سلاح‌های بدوی و دیگر موارد نشان داده شده است. نگارگران با نمایش این ویژگی‌ها به نوعی به برتری آفرینش ایزدی در مقابل آفرینش اهریمنی اشاره کرده‌اند(مهرپویا، سلیمی‌پور و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۵).

۴-۲-۴- اژدها

در اساطیر ایرانی اژدها نماد شر، بدکاری و تیرگی تجسم می‌شده. در نگارگری اژدهای ایرانی دارای ویژگی‌های متفاوتی با اژدهای نگاره‌ی سرزمین‌های دیگر دارد. اول این‌که در پای عقب زائده‌ای دارد. دوم، یک شاخ وسط پیشانی دارد که معمولاً دو بخش شده است. سوم، دم اژدهای ایرانی نسبت به سرزمین‌های دیگر ویژگی خاصی ندارد. چهارم، اغلب درحال دمیدن آتش دیده می‌شود. پنجم، اغلب فاقد بال می‌باشند که زمینی به نظر می‌رسند و اشتیاقی به پرواز ندارند.

۴-۲-۵- سیمرغ

کفشچیان مقدم و یاحقی براساس گفته‌ی منطق‌الطیر عطار در مقاله‌ی خود در مورد سیمرغ این‌گونه نوشته‌اند که: «نماد سی پرنده است که در پی یافتن پاسخ برای سؤالات عرفانی خود در مسیر شناخت حق، تن به سفیری دورودراز می‌دهند.» و هم‌چنین در مورد توصیف ظاهری این پرنده‌ی اسطوره‌ای که نگارگر ایرانی مصور می‌کرده این‌چنین بیان شده است؛ «پرنده‌ای بسیار بزرگ با پنجه‌ها و منقار قوی گاهی شبیه پنجه و منقار عقاب، با تیزبینی یک پرنده‌ی شکاری، تاج، بال، پر و دم رنگین وام گرفته از پرندگانی زیبای مختلف که ترکیبی قدرتمند و درعین‌حال زیبا و باشکوه را تشکیل می‌دهد» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۰). شکل (۱،۲).



شکل ۱- صحنه از هفت‌خوان اسفندیار، برگی از شاهنامه شاه-اسماعیل دوم، منسوب به سیاوش، قزوین، حدود ۱۵۶۷ میلادی، موزه آقاخان. (مأخذ: www.flickr.com)

شکل ۲- موزیک ویدئو آرایش، به کارگردانی علیرضا لطیفیان، سیمرغ درحال پرواز بر فراز آسمان، درخت و صخره‌ها. (مأخذ: نگارنده)

۴-۲-۶- بُراق

براق را نخستین مرکب پیامبر اسلام از مکه تا بیت‌المقدس می‌دانند که به دلیل حرکت تند و سریع او از کلمه‌ی «بَرق» برگرفته شده است. وکیلی و لعل‌شاطری در مقاله‌ی خود به نقل از پیامبر براق را این‌گونه توصیف کرده‌اند: روی او چون آدمی، گوش‌های او چون گوش فیل، بش او چون بش اسب، دست‌وپای او چون دست‌وپای شتر، دنبال او چون دنبال گاو و بزرگ‌تر از خر و کوچک‌تر از استر. سرش از یاقوت سرخ و سینه‌اش از گوهری سپید. نیز فرموده‌اند: و براق گوش می‌جنبانید و دو پَر داشت که بدان سعی می‌کرد و خدها چون خد اسب و بش او از مروارید مرصع به مرجان و موهای پیچیده از یاقوت سرخ و گوش‌ها از زمرد سبز و دو چشمش چون زهره و مریخ و نسبت‌ها چون نسب گاو از زمرد مرصع به یاقوت و مرجان. شکمش چون نقره و سینه‌اش چو زَر و دست‌وپایش در وقت گام زدن از وادی‌ای به وادی‌ای بود. رنگش چون بَرق درخشنده بود. گامش چنان بود که چشمش بنگریستی. لگامی از گوهر مرصع به جواهر سبز به زنجیر زین بسته. بروی جامه دیبا تعبیت کرده نشست را. در روایات ذکر شده است که بر پیشانی بُراق عبارت «لااله‌الاالله وحده لا شریک له، محمد رسول‌الله» نقش بسته است (وکیلی و لعل شاطری، ۱۳۹۴: ۵۳ و ۶۱).

۴-۳- عناصر طبیعی

همواره طبیعت و عناصر متشکله‌ی آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بوده و چگونگی ارتباط عمیق و گسترده‌ی انسان با طبیعت و نتایج حاصل از آن، نوع نگرش و جهان‌بینی او را رقم زده است. در طبقه‌بندی، عناصری هم‌چون انسان، گیاه، جانور و نیز نیروهایی

چون آتش، باد، آب به عنوان عناصر نمادین واقع‌گرا در این گروه مورد بررسی قرار می‌گیرند (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۰). با توجه به بررسی‌های انجام گرفته، نمادها و عناصر طبیعی شامل " انسان"، " حیوان"، "گیاهی" و " عناصر بنیادین طبیعت" می باشند.

۴-۳-۱- انسان

در مکتب شیراز پیکره‌های انسانی را با اندازه‌های بزرگ و تناسبات ویژه ترسیم می‌کردند. سرها به نسبت بدن بزرگ مصور می‌شد. در برخی از نگاره‌های این دوره نوعی کشیدگی در پیکره‌ها احساس می‌شد و دلیل آن کمتر بودن نسبت عرض بدن به طول آن در تناسبات پیکره‌های ایستاده بود. از دیگر مواردی که می‌توان به آن اشاره کرد کوچک بودن اندازه‌ی دست و پاها از مچ تا سر انگشتان است. دورگیری پیکره‌ها در عین این-که سطوح را از هم جدا می‌کند، به عنوان یک عنصر تزئینی به‌کار رفته است و نقاشی را از حالت یک دستی و سکون خارج کرده و روحی تازه به حالت پیکره‌ها و نمای کلی نقاشی بخشیده است(هاشمی و شیرازی، ۱۳۹۲: ۱۱). (شکل ۳)

چهره‌ی مردان که اغلب با ریش و موی بلند نگاشته می‌شد؛ در چهره‌های بدون ریش، چانه را با خط مورب نرمی شکل ترسیم می‌کردند. نگارگر ایرانی با به تصویر کشیدن انسان با اصول ثابت، بدون توجه به شخصیت‌پردازی یا انعکاس حالت عاطفی در چهره‌ها، درواقع به نوعی نمود کلی از انسان دست یافت که در برخی موارد حتی تشخیص زن و مرد در آن تنها با توجه به نوع سربند یا لباس مشخص می‌شود. این نمود در عین الهام گرفتن از طبیعت، با دخل و تصرفی خلاقانه به نقش قراردادی و نمادین از انسان تبدیل شده که چندان فردیت او مهم نیست؛ بلکه انسانیت او در قالب و صورتی قراردادی و همواره در جایگاه خاص به تصویر کشیده شده است. این جلوه‌های قراردادی به باور هنرمند و انسان هر دوره اشاره می‌کند و به این شکل نقشی تفکر-برانگیز و نمادین پیدا می‌کند. در نقاشی ایرانی همان‌گونه که فرشتگان سایه ندارند، انسان‌ها نیز سایه ندارند. همه‌چیز نور است، نقش انسان واقعیتی مجرد و آسمانی بدون پایه و آزاد از سنگینی و حجم واقعیت روزمره است (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۰). شکل (۴،۵)

شکل ۳ـ رفتن همای با بهزاد بطلب همایون، هنرمند ناشناس، هرات، ایران، در حدود ۱۴۳۰ ترسایی، آبرنگ، طلا و مرکب بر روی کاغذ. عکس: موزه هنرهای تزئینی، پاریس، ژان تولنس. (مأخذ: www.flickr.com)

شکل ۴ـ موزیک ویدئو آرایش، به کارگردانی علیرضا لطیفیان، نواختن موسیقی و همخوانی گروهی، در این کار کارکترهای سنتی با سازها و وسایل مدرن چون: عینک و کلاه تلفیق شده و درحال اجرای کنسرت هستند. (مأخذ: نگارنده)

شکل ۵ـ کار شخصی (تبلیغ فرش)، شخصی درحال نواختن موسیقی و اطرافیان درحال رقص و آواز و شادمانی هستند. (مأخذ: نگارنده)

۴-۳-۲- حیوان

ـ اسب: در مکتب شیراز، اسب‌ها با دست‌وپایی باز در حالت دویدن ترسیم شده‌اند که شباهت‌هایی با سنن تصویری بیش از اسلام در آن‌ها مشاهده می‌شود (هاشمی و شیرازی، ۱۳۹۲: ۸). (شکل ۷)

ـ شیر: در نگارگری ایرانی نماد شیر «با اصل آتشین خود، نمادی از گرمای خورشید، نیروی شمسی و نور محسوب می‌شود.

ـ گاو: نماد زمین و نیروی مرطوب طبیعت، تداعی گرما و ابرهای باران‌زا است» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۱). شکل (۶)

شکل ۶- کشته شدن شانزبا توسط شیر. نسخه‌ی کلیله و دمنه بایسنغری کتابت شمس بایسنغری به سال ۸۳۳ قمری، محل نگهداری: کتابخانه توپکاپو استانبول. (مأخذ: https://iranantiq.com)

شکل۷ـ کار شخصی (تبلیغ فرش)، حمل تعدادی فرش توسط ارابه‌ای متصل به اسب و سواری بر روی آن. (مأخذ: نگارنده)

۴-۳-۳- گیاهی

ـ درخت:

زندی و سفیدی در مقاله خود به نقل از مونیک دوبوکور محقق و پژوهش‌گر فرانسوی نماد درخت را در اساطیر چنین توصیف کرده‌اند: «درخت کیهانی غول‌پیکری که رمز کیهان و آفرینش کیهان است. درخت کیهان که ستون و رکن کیهان است و زمین را به آسمان می‌پیوندد. وسیله‌ی دست یافتن به طاق آسمان و دیدار خدایان و گفتگو با آن است. درخت، صورت مثالی زندگی و نماد قطور و نو شدگی است. رشد مدام نباتات، نشانه‌ی تجدید حیات ادواری و یادآور اسطوره‌ی بازگشت جاودانه به اصل واحد است. درخت هم-چنین با مفاهیمی چون ولادت، رشد، بالندگی و تکامل پیوسته خانواده، جامعه، قوم و ملت پیوستگی دارد» (زندی و سفیری، ۱۳۹۵: ۸۹).

و از آن‌جاکه در هنر و فرهنگ ایران درخت و سرسبزی همیشه مورد احترام بوده و برخی از این گیاهان و درختان براساس ویژگی‌هایی چون زیبایی، سرسبزی، ثمردهی یا بی‌ثمری با برخی از مفاهیم خاص درآمیخته و در فرهنگی ایرانی تبدیل به نماد و نقش‌مایه شد، که هنرمند ایرانی برحسب ضرورت و نیاز در شکل طبیعی آن‌ها تغییراتی انجام داده است. در فرهنگ و هنر ایرانی، نقش اسطوره‌ای، آئینی و نمادین درختان سرو و چنار بیش‌تر مورد توجه و استفاده قرار گرفته است.

الف- سرو: سرو نماد جاودانگی، و تداعی‌کننده‌ی حیات پس از مرگ است. که در نقاشی ایرانی در اغلب نگاره‌ها به چشم می‌خورد و در حاشیه‌ی کادر مصور می‌شده که شاید تداعی‌گر مفهوم بلند بالایی سرو در ذهن مخاطب باشد. نقش سرو به‌عنوان عنصری در طبیعت در هر دوره‌ای به‌منظوری نگاشته می‌شد. در تخت جمشید علاوه بر کارکرد زیبایی؛ نماد آزادی و آزادگی هم-چنین عنصری مقدس به‌شمار می‌رفت. در دوره‌ی اسلامی نماد سرسبزی و طراوت‌بخش فضا که مفهوم بهشت را تداعی می‌کرد. در دوره‌ی هرات و تبریز دوم سرو را در نگاره‌ها هم‌چون راوی که روایتی را نقل می‌کند، جان می‌دادند. نقش سرو در نگاره‌های پس از مکتب هرات تبریز، به خصوص در مکتب قاجار مفهوم و معنایی جز عنصر زیبایی نداشت و چون دیگر عناصر نگاره‌ها برای طراوت‌بخشی فضا از آن بهره می‌بردند.

ب- چنار: چنار در فرهنگ ایرانی نماد شکوه و تعلیم محسوب می‌شود که از عظیم‌ترین و پرعمرترین درختان ایران شمرده می‌شود. در نگاره‌هایی ایرانی، جشن‌های باشکوه و آیین‌های سرور در سایه چنار برقرار است. شکل (۸،۹).

شکل۸ ـ کلیله و دمنه، باب بوف و زاغ، منسوب به صادقی بیگ، قزوین، ۳۰/۳ در ۲۰/۶ سانتیمتر، ۱۵۹۳ ترسایی. موزه آقاخان. مأخذ: (www.flickr.com)

شکل۹ ـ کار شخصی (تبلیغ فرش)، درختا سرو در پشت دیوار و درختان کوچکی که بر روی صخره‌ها خودنمایی می‌کنند. (مأخذ: نگارنده)

ـ گل:

گل نیز مظهر زیبایی است و گل‌سرخ در قلمرو گل‌های ایران دارای سلطه و تفوق است و گل در فارسی هم به معنای گل‌سرخ است و هم به معنای مطلق گل (انصاری و نامی، ۱۳۹۶: ۸۲).

۴-۳-۴- عناصر بنیادین طبیعت

ـ آب:

زندگی‌بخشی آب، پیوند آن با خرد و دانش مواردی هستند که باعث نمادین شدن این بخش از طبیعت مهم در زندگی انسان شده‌اند. آب را نمادی از عالم ملکوت می‌دانند و عنصری که باعث به وجود آمدن رابطه‌ی انسان با طبیعت شده است. در نگاره‌های ایرانی آب را با رنگ نقره‌ای ترسیم می‌کردند و هدف از انتخاب این رنگ ایجاد روشنایی، انعکاس نور و ایجاد پرتوهایی که با روح بیننده وارد تبادل معنوی خاص شوند و همین‌طور به دلیل اعتقادی متفاوت با خصلت‌های دنیای مادی که از عینیت فراتر رفته است. «آب در فرهنگ ایران از جمله چهار عنصر اصلی تشکیل‌دهنده‌ی این جهان است. در اسلام نیز به عنوان مایه‌ی آفرینش مطرح است. در فرهنگ‌های اساطیری ایران هم آب مایه‌ی جاودانگی یا روئین‌تن تنی آدمی می‌شود. در سده‌های نهم هجری یک نهر یا جوی آب به شکل مارپیچ صحنه را طی می‌کند و رنگ نقره‌ای نیز برای آن انتخاب می‌شود» (خسروی، ۱۳۷۸: ۱۱۳ـ۱۱۵).

ـ آتش:

آتش مظهر روشنایی، حرارت، گرما، پاکی و سمبل مهر و زندگی است. در نگارگری ایران، آتش نمادی از قداست و پاکی شخصیت می‌شود به‌همین دلیل در نقوش انسانی کم‌کم هاله‌ی مقدس به صورت شعله‌های آتشین مصور می‌شد که جزو نمادگزینی آتش در نگارگری ایرانی محسوب می‌شود.

ـ خورشید:

از دیرباز خورشید در ایران از جایگاه خاصی برخوردار بوده است؛ نور نشانه‌ی دانش و خورشید به نشانه‌ی دانش شهودی و بی‌فاصله معرفی شده که با ذات مرتبط است. در این صورت اگر شعاع‌های خورشید، آگاهی در تفکر باشد، خودش هوش کیهان خواهد بود. در اوستا برای خورشید نمادهای مختلفی بیان شده است به‌طوری که خورشید را نماد بارز روشنی بی‌پایان یا اهورامزدا در جهان مادی می‌دانستند و هم‌چنین نماد مهر و نور که اهورامزدا به انسان‌ها، به‌ویژه ایرانیان عطا می‌نمود. یکی از وظایف اصلی خورشید، تطهیر و پاک شدن از پلیدی‌ها بیان می‌شد.

در نگارگری، جلوه‌مندی عنصر بنیادین خورشید در طبیعت، نور می‌باشد که از ارزش و و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و دارای مفاهیم نمادین ارزشمندی است.

الف‌ـ نور: نور در نگارگری ایران نقش مهمی را ایفا می‌کند. نور، تمثیلی از تجلی و حضور الهی به شمار می‌آید. نور ذات روشنایی است و روشنی‌بخش همه اشیاء. در ادیان مختلف نور نماد زندگی، سعادت، تنعم و در مفهوم کلی‌تر، کمال است. نور در مقام نماد زندگی ممکن است نماد جاودانگی هم باشد. جلوه‌های تجسمی نور در نگارگری به صورت‌های متنوعی شکل گرفته؛ هاله‌های نورانی گرد سر اشخاص، شعله‌های آتش و کاربرد گسترده رنگ طلایی، و کاربرد معنوی نورهای رنگی و مباحث مرتبط با آن از جمله این جلوه‌گری‌هاست. «نور جهان نقش کیمیایی در هنر ایران داشته است. ایرانیان از هرچه که تاریک و ظلمانی و تیره است هموار نفرتی طبیعی داشته‌اند. از دیرباز پیروزی نور بر تاریکی اهریمنی یکی از خصایص الهی دین قدیم ایران بوده است» (جلال کمالی، ۱۳۸۶: ۲۵و ۲۴). در به‌تصویر کشیدن نور از رنگ طلایی استفاده می‌کردند به این دلیل که کاربرد طلا در ایران،

تصویری نمادین از تجلی نور است. نگارگران ایرانی در برخی از آثار خود آسمان را به رنگ طلایی ترسیم می‌کردند و آن را به‌عنوان حضور نور ایزدی در جهان هستی قلمداد می‌کردند. شکل (۱۱).

ب‌ـ هاله‌ی مقدس: نوری است الهی و نیروی ترکیبی از آتش و طلای شمسی یا انرژی الهی؛ که شاید با توجه به تأثیری که اندیشه‌های اسلامی در افکار عموم گذاشته بود، این هاله را بر سر تمام انسان‌ها و حیوانات به نشانه‌ی مقدس بودن تمام موجودات زنده نزد خداوند ترسیم می‌کردند. رفته‌رفته این نماد درخشش نور الهی تنها سر شخصیت‌های مقدس به نمایش گذاشته می‌شد. شکل ترسیمی این هاله در ابتدا فرم دیسک‌مانند داشت و سپس به هاله‌ای وسیع با زبانه‌های آتشین و طلایی که به سوی آسمان کشیده شده، تبدیل شد که می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نماد نَسَب پاک، آسمانی و الهی آن شخصیت باشد. شکل (۱۰).

شکل ۱۰ ـ برگی از فالنامه امام جعفر صادق(ع)، تعظیم کردن فرشتگان بر آدم و حوا در بهشت، ۱۵۵۰ میلادی، قزوین. (مأخذ: www.flickr.com)

شکل ۱۱ ـ موزیک ویدئو آرایش، به کارگردانی علیرضا لطیفیان، درون نورانی کاراکتر موجود در کار که آن را با نیمه‌ی نورانی و نیمه‌ی ظاهری، به نمایش گذاشته‌اند. (مأخذ: نگارنده)

ـ زمین:

به گفته‌ی خسروی در سده‌های نهم «زمین همیشه دارای یک پوشش گیاهی است و بیابان با بوته‌های کوچک خار، دشت و مرغزاری با رنگ‌های منظم به‌دقت از روی طبیعت ترسیم می‌شود. در برخی از آثار نگارگری ایرانی در مکتب هرات، با توجه به اصل تقارن و تضاد در پس‌زمینه درختان تنومند و درختان شکوفه‌دار را متقارن می‌ساختند، در اصل تضاد یک درخت پرشکوفه ناپایدار را در کنار سرو همیشه سربلند قدار می‌دانند. یا تنه‌ی خشک درخت را در کنار درخت کاج یا درختان با برگ‌های انبوه را در کنار درختان تبریزی با برگ‌های پراکنده نشان می‌دهند» (خسروی، ۱۳۷۸: ۱۱۵).

ـ آسمان:

آسمان در نگارگری دوره‌های مختلف تغییراتی را متحمل می‌شده است. اما نکته‌ی مهم این است که جایگاه ویژه‌ای در باورهای کهن و دینی ایرانیان داشته که نشان دهنده‌ی قداست و پاکی بوده است که در اکثر نگاره‌ها به رنگ آبی لاجوردی و طلایی مصور می‌کردند. اگر بخواهیم به طور خلاصه به بررسی نمایش آسمان در دوره‌های مختلف نگارگری بپردازیم این‌گونه است که در قدیمی‌ترین نسخه‌های مصور شاهنامه (۷۳۳ هـ‌ق) که مربوط به سبک نگارگری در کارگاه‌های شیراز است عملاً آسمان وجود ندارد. در نقاشی‌های عهد ایلخانی مربوط به مکتب تبریز، اگرچه شخصیت‌ها همچنان در جلوترین بخش فضای تصویری جای گرفته‌اند؛ ولی افق دید با وجود آسمان آبی یا طلایی باز شده است.

در نقاشی عهد ایلخانی مربوط به دوره‌ی جلایریان (بغداد)، اصول فراخ نمودن فضای تصویری کامل‌تر شده است، به‌طوری‌که آسمان بخش وسیع‌تری را به خود اختصاص می‌دهد و پرندگان در آسمان پرواز درآمده‌اند.

در عهد مظفریان دستاورد فضاسازی فراخ از تبریز و بغداد به شیراز می‌رسد به‌طوری‌که در ربع سوم سده‌ی هشتم سلیقه‌ی تازه‌ای در کارگاه‌های سلطنتی شیراز ایجاد می‌شود که در مکتب شیراز دوره تیموری نیز ادامه دارد؛ از مشخصه‌های آن می‌توان به

صخره‌های اسفنجی در حاشیه‌ی افق رفیع، آسمان آبی یا طلایی درخشان و یا لاجوردی پرستاره و ابرهای بیچان و دنباله‌دار، اشاره کرد.

در مکتب شیراز به تصویر انسان و حیوانات اهمیت بیشتری داده شده است و با خط افقی که در بالای تصویر طراحی شده مکان اندکی برای نمایش آسمان باقی گذاشته است؛ این درحالی است که در مکتب جلایری به ریزه‌کاری‌ها و عناصر طبیعت اهمیت بیشتری داده می‌شود و عواملی همچون آسمان بخش وسیعی از تصویر را اشغال می‌نماید (ضرغام و حیدری، ۱۳۹۳: ۲۸ و ۲۹).

ـ ابر:

ابر با حالتی پیچان و مواج ترسیم می‌شد که به جهت حرکتی که داشتند باعث القای حرکت در بخش بالای تصویر می‌شد و از این جهت دارای اهمیت بودند. نگاره‌ی ابر در هر دوره به شکلی متفاوت ترسیم شد به‌طوری‌که در دوره‌های ابتدایی طبق قواعد و قوانین خاصی بود؛ به مرور زمان از این قاعده مستثنی شده و با لطافت، انعطاف و هماهنگی بیشتری با دیگر نگاره‌ها به تصویر درمی‌آمد. شکل (۱۲،۱۳).

در مکتب شیراز مربوط به آل‌اینجو به ندرت در آسمان ابری دیده می‌شود که هم خام‌دستانه و با خطوطی ساده کشیده شده است. در نگاره‌های مربوط به خاوران‌نامه (مکتب شیراز) ابرها با شکل خاص، حجیم و اغلب به‌رنگ سفید، صورتی و طلایی با دورگیری‌های مشخص کشیده شده‌اند. این خشکی در کشیدن ابرها در دیگر نگاره‌های این دوره نیز مشاهده می‌شود. هرچه پیش‌تر می‌رویم ابرها با لطافت بیشتر و در رنگ‌های متنوع‌تری دیده می‌شوند که البته سلیقه هنرمند نیز در ایجاد این تنوع بی‌تأثیر نبوده است. ابرها گاه بسته به خلاقیت هنرمند و هماهنگ با موضوع داستان جلوه‌ای ویژه به خود می‌گیرند و گاه به‌شکلی خاص و متفاوت دیده می‌شوند. در مواردی نیز به‌کمک فهم معنا و مفهوم داستان می‌آیند. در نگاره‌های متأخر ابرها اغلب به‌صورت حلقه-هایی درهم‌پیچیده که دنباله‌هایی شبیه به آتش دارند دیده می‌شود (ضرغام و حیدری، ۱۳۹۳: ۳۵ و ۳۶).

شکل ۱۲ـ داستان بیژن و منیژه، برگی از یک نسخه دست‌نویس شاهنامه فردوسی، قزوین، ۱۵۸۰ ترسایی، آبرنگ، گواش و طلا بر روی کاغذ، مزایده بونامز. (مأخذ: www.flickr.com)

شکل ۱۳ـ موزیک ویدئو آرایش، به کارگردانی علیرضا لطیفیان، ابرهای جدا از هم و در نزدیکی برجی بلندمرتبه در حال حرکت هستند. (مأخذ: نگارنده)

۵- نتیجه‌گیری

ما در عصر دیداری-شنیداری زندگی می‌کنیم که در این عصر می‌توان با به کارگیری محتوای مد نظر در قالب انیمشین میزان مشارکت مخاطبان و اثربخشی پیام‌های تبلیغاتی را افزایش داد. کمپانی‌های تبلیغاتی نیز به این موضوع واقف هستند و به همین دلیل است که پیوسته در حال سرمایه‌گذاری در زمینه گرافیک متحرک و انیمیشن هستند. تبلیغات شکلی از پیام ارتباطی است که هدف آن ایجاد نگرش مثبت در مخاطبان و مصرف‌کنندگان، در پی انتقال پیام در یک رسانه‌ی خاص می‌باشد که در نهایت منجر به خرید کالا و خدمات مورد نظر می‌شود. در عصر حاضر که تکنولوژی به سرعت درحال پیشرفت است با متحرک کردن تصاویر، عناصر و یا المان‌ها می‌توان انتقال مفاهیم را تسریع بخشید و آن را به راحتی قابل درک و فهم کرد. اما آنچه که در این زمینه

موجب تمایز، تاثیرگذاری و غنای محتوای تولیدشده می‌شود، پرداختن به عناصر سنتی و بومی هویت‌بخش است که موجب ماندگاری و تمایز تبلیغات از یکدیگر می‌شود. نگارگری ایرانی–اسلامی به واسطه ارتباط با دیدگاه‌های فکری، عرفانی، دینی، ادبی و ... از غنای زیادی برخوردار بوده و نمادهای به کار رفته در هر کدام از نگاره‌ها دارای پشتوانه غنی فرهنگی بوده و سرشار از مفهوم و معنا است. به همین جهت با بهره‌گیری از مؤلفه‌های نمادین و بصری نگارگری ایرانی – اسلامی می‌توان در کنار بازگشت به سنت تصویری گذشته و به‌روز و کارآمد نمودن آن، هویت و سنت تصویری ایرانی را بازنمود کرده و به‌عنوان یک شاخصه به همگان معرفی کرد.

منابع

۱. ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۴)، «جایگاه ترکیب‌بندی در نگارگری ایران»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، بهار ـ تابستان، شماره ۲، صص ۱۶ـ۷.

۲. امین‌پور، سیاوش (۱۳۹۷)، «استفاده و تأثیر انیمیشن بر گروه مخاطب در تبلیغات رسانه‌ای»، مجله مدیریت رسانه، آبان، شماره ۴۳، صص ۳۲ـ۲۳.

۳. انصاری مجتبی و نامی مهشاد (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی نگارگری مکتب شیراز و عناصر باغ ایرانی در دوره‌ی تیموری و صفوی»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی نگره، پاییز، شماره ۴۲، صص ۸۷ـ۷۴.

۴. پاکباز، رویین (۱۳۹۵)، «دایرةالمعارف هنر»، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، جلد دوم.

۵. توسلی غلام‌عباس و اصل زعیم مهدی (۱۳۹۰)، «هویت‌های قومی و معمای هویت ملی»، مجله مطالعات توسعه اجتماعی ایران، بهار، شماره ۲، صص ۹۶ـ۷۵.

۶. جلال کمالی، فتانه (۱۳۸۶)، «پژوهشی پیرامون پیشینه‌ی جلوه‌های بصری نور در نگارگری»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی باغ نظر، پاییز و زمستان، شماره ۸، صص ۳۴ـ۲۳.

۷. جلالی‌پور بهرام و فیض شیخ‌الاسلام فائزه (۱۳۹۹)، «خلاقیت در هنر»، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه جامع علمی کاربردی مرکز نشر دانشگاهی.

۸. حبیب‌زاده ملکی اصحاب و قاسمی محمد (۱۳۸۸)، «رابطه بین استفاده از رسانه‌های صوتی ـ تصویری و بزهکاری نوجوانان»، فصلنامه، علمی ـ پژوهشی پژوهش‌های ارتباطی. تابستان، شماره ۵۸، صص ۱۲۱ـ۹۶.

۹. حسینقلی، فاطمه (۱۳۹۱)، «گرافیک متحرک در فضاهای شهری»، فصلنامه، علمی ـ پژوهشی هنرهای تجسمی نقش مایه، زمستان، شماره ۱۳، صص ۱۰۲ـ۹۳.

۱۰. خانیکی، هادی (۱۳۹۴)، «بازخوانی ارتباطات در ایران؛ از مفهوم «وسایل ارتباط جمعی» و «رسانه‌ها» تا «مطالعات رسانه‌های نوین»»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات رسانه‌های نوین. بهار، شماره ۱، صص ۱۳ـ۱.

۱۱. خسروی، محمدباقر (۱۳۷۸)، «آب در فرهنگ، هنر و معماری ایرانی»، فصلنامه هنر، زمستان، شماره ۴۲، صص ۱۲۰ـ۱۱۲.

۱۲. خسروی، محمدباقر (۱۳۷۸)، «آب در فرهنگ، هنر و معماری ایرانی» فصلنامه هنر، زمستان، شماره ۴۲، صص ۱۲۰ـ۱۱۲.

۱۳. رجبی، عصمت (۱۳۹۳)، «جدول‌کشی در هنر کتاب آرایی»، فصلنامه رشد آموزش هنر، زمستان، شماره ۴۰، صص ۲۵ـ۲۲.

۱۴. رهبرنیا زهرا و مهریزی ثانی سمیه (۱۳۸۷)، «تبیین مرزهای بین عکاسی واقع‌گرایانه، انتزاعی و تجریدی»، مجله هنرهای زیبا. بهار، شماره ۳۳، صص ۹۴ـ۸۵.

۱۵. زمانی باب‌گهری، فاطمه (۱۳۹۳)، «بررسی سبک آبستره (انتزاعی) در تصویرسازی کتاب کودک»، مجله پیکره. پاییز و زمستان، شماره ۶، صص ۶۲ـ۵۵.

۱۶. زندی نیلوفر و سفیری فاطمه (۱۳۹۵)، «مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی نگره، زمستان، شماره ۴۰، صص ۱۰۰ـ۸۷.

۱۷. شهیدی، محمدشریف (۱۳۸۸)، «طبیعت، منبع الهام سازه‌های معماری»، مجله منظر، بهمن، شماره ۴، صص ۷۵ـ۷۴.

۱۸. ضرغام ادهم و حیدری الهام (۱۳۹۳)، «بررسی آسمان در نگارگری از آغاز تا سده‌ی دهم هجری»، فصلنامه دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، پاییز و زمستان، شماره ۶، صص ۴۰ـ۲۵.

۱۹. طیبی فرزانه و فردپور سارا (۱۳۹۱)، «فرم، معنا، زیبایی در هنرهای کاربردی»، مجله نقش مایه، تابستان، شماره

۱۱، صص ۶۸ـ۵۹.
۲۰. عبدالحسینی، امیر (۱۳۸۴)، «تکنولوژی و هنر تصویری»، مجله مطالعات هنرهای تجسمی، اردیبهشت، شماره ۲۲، صص ۵۱ـ۴۸.
۲۱. عبداله زهرا و شایسته‌فر مهناز (۱۳۹۲)، «نقش و نماد اژدها در نگارگری ایرانی»، فصلنامه دانشکده هنر شوشتر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز پیکره، پاییز و زمستان، شماره ۴، صص ۵۸ـ۴۳.
۲۲. علی‌محمدی محبوبه و مهدی‌زاده سید محمد (۱۳۹۴)، «سیاستگذاری کیفیت در رسانه‌های صوتی ـ تصویری؛ نمونه موردی صدا و سیما»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی رادیو تلویزیون، تابستان، شماره ۲۷، صص ۱۸۵ـ۱۴۹.
۲۳. عیسی‌پور، عمار (۱۳۹۸)، «گرافیک متحرک در دنیای رسانه‌های جدید»، (edu.irna.ir) (۱۳۹۹/۱۰/۴).
۲۴. کاظمی زکریا، میرداود (۱۳۹۹)، «رسانه‌ها (تصویری، صوتی، مجازی و مکتوب) در ارتقاء فرهنگ»، فصلنامه رویکردهای پژوهشی نو در علوم مدیریت، تابستان، شماره ۱۷، صص ۲۴ـ۱۱.
۲۵. کفشچیان مقدم اصغر و یاحقی مریم (۱۳۹۰)، «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی باغ نظر مرکز پژوهشی هنر معماری وشهرسازی نظر، زمستان، شماره ۱۹، صص ۷۶ـ۶۵.
۲۶. محمدی جمال؛ خالق‌پناه کمال و محمدی فردین (۱۳۸۹)، «جدال سنت و مدرنیته در راستای ساختن و برساختن هویت جمعی جوانان در جوامع شبه مدرن (تبیین جامعه‌شناختی رابطه سرمایه فرهنگی و ابعاد هویت جمعی تحت-تأثیر قومیت»، فصلنامه مطالعات جامعه‌شناسی، پاییز، شماره ۸، صص ۹۱ـ۷۷.
۲۷. مطهری، مرتضی (۱۳۹۰)، «اصول فلسفه و روش رئالیسم جلد سوم»، تهران، انتشارات صدرا.
۲۸. مهرپویا حسین؛ سلیمی‌پور بنفشه؛ شاکرمی طیبه و شریفی‌نیا اکبر (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی نگاره دیو در مکاتب نگارگری دوران ایلخانی و تیموری»، فصلنامه علمی ـ ترویجی نگارینه هنر اسلامی. پاییز، شماره ۱۰، صص ۶۲ـ۷۵
۲۹. میرصالحی، سیده زهرا (۱۳۹۱)، «روشی برای ایده‌یابی و پرورش خلاقیت خوانندگان»، مجله هنر، اردیبهشت، شماره ۱۶۴، صص ۵۳ـ۴۶.
۳۰. ندایی، امیرحسن (۱۳۹۲)، «نگاه ویژه: مولتی‌مدیا»، ماهنامه نمایش، دی و بهمن، شماره ۱۷۳و۱۷۲، صص ۵۲ـ۴۷.
۳۱. نیرومند، محمدحسین (۱۳۹۰)، «ایده‌یابی را آغاز کنید»، مجله کیهان کاریکاتور، خرداد و تیر، شماره ۲۳۱ و ۲۳۲، صص ۱۹ـ۱۶.
۳۲. وکیلی هادی و لعل شاطری مصطفی (۱۳۹۴). «بررسی میزان انطباق تصویر براق در معراج نگاری‌های عصر قاجار با روایات اسلامی»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، پاییز، شماره ۲۰، صص ۷۰ـ۴۹.
۳۳. هاشمی غلامرضا و شیرازی علی‌اصغر (۱۳۹۲)، «تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات تطبیقی، بهار و تابستان، شماره ۵، صص ۱۷ـ۱.
34. Jon, Krasner. (2008). Motion Graphic Design Applied History and Aesthetics. Published by Elsevier Inc.
35. Noiwan, Jantawan – Norcio, Anthony F. (2006). Cultural differences on attention and perceived usability: Investigatingcolor combinations of animated graphics. Int. J. Human - Computer Studies (64). 103-122.
36. Sudeep, Bhatiaa., Neil, Stewart. (2018). Naturalistic multiattribute choice. Cognition (179) 71-88.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

اثربخشی هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر

مهناز طهماسبی[۱]، جواد امین خندقی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۲۴
کد مقاله: ۶۶۲۷۹

چکـیده

این پژوهش با هدف بررسی اثربخشی هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر انجام شد. تحقیق حاضر به لحاظ هدف کاربردی از نوع پژوهش نیمه آزمایشی با طرح پیش‌آزمون- پس‌آزمون با گروه کنترل بود. جامعه آماری پژوهش ،کلیه دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر بود (بر اساس آمارآموزش و پرورش کاشمر ۳۲۵نفر). انتخاب نمونه آماری به روش چند مرحله انجام شد، بدین صورت که ابتدا کلیه دانش‌آموزان به پرسشنامه امنیت روانی مازلو بصورت آنلاین (به دلیل شیوع بیماری کرونا) پاسخ دادند. سپس از بین کسانی که تمایل به شرکت در پژوهش داشتند و نمرات پایین تر از میانگین کسب کردند، به صورت نمونه گیری تصادفی تعداد ۶۰ دانش‌آموز به عنوان نمونه انتخاب و به طور کاملا تصادفی در دو گروه آزمایش و کنترل انتساب شدند (هر گروه ۳۰ نفر). گروه آزمایش تحت ۱۱ جلسه آموزش هنر سفالگری قرار گرفت و گروه کنترل مداخله ای دریافت نکردند. اطلاعات به دست آمده با نرم افزار SPSS-22 و امار استنباطی (تحلیل کواریانس) مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. نتایج نشان داد هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر موثر است.

واژگـان کلـیدی: امنیت روانی، هنرسفالگری، کاشمر

۱- دانشجوی پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران (نویسنده مسئول) *shivakhaleghzadeh@gmail.com*
۲- استادیارگروه ادبیات نمایشی، موسسه آموزش عالی فردوس،مشهد، ایران

۱- مقدمه

بهزیستی نوجوانان به عنوان یک چالش کلیدی در زمینه سلامت عمومی شناخته شده است (Imran, MacBeth, Quayle, & Chan، ۲۰۲۱). نوجوانی یکی از دوره‌های مهم در ساخت و پایه‌ریزی شخصیت و هویت فرد محسوب می‌شود (باریکانی، ۱۳۸۷). در این دوره، توجه به جنبه‌های روانی مانند احساس امنیت روانی، نوجوان حائز اهمیت می‌باشد، چرا که داشتن امنیت روانی در این دوره تاثیر به سزایی در هویت‌یابی‌او دارد . احساس امنیت روانی، از بارزترین ویژگی‌های شخصیتی افراد خلاق و تواناست. احساس امنیت روانی به افراد این توانایی را می‌دهد تا بر راهکارهای مشکلات متمرکز شوند و ترسی از سرزنش شدن به دلیل اظهارنظرهای خود نداشته باشند (شمس و خلیجیان، ۱۳۹۲). امروزه امنیت و سودمند بودن اهمیت انکارناپذیری پیدا کرده است، زیرا این احساس ناشی از تجربه‌های عینی و اکتسابی افراد از شرایط و اوضاع پیرامون است. تحقیقات نشان می‌دهند که احساس ناامنی در رفتار یادگیری تاثیر دارد و عدم سودمندی موجب عدم تمایل افراد برای تلاش برای حل مسائل و مشکلات می-شود (شمس‌مورکانی، مختاری و ارمندی، ۱۳۹۶؛ Pan, Zhang, Hu& Pan,۲۰۱۸).

Maslow, Hirsh, Stein & Honigmann (۱۹۴۵) اولین کسانی بودند که مفهوم امنیت روانی/ ناامنی را شناسایی کردند، در آن امنیت روانی، احساس امنیت و رهایی از ترس و اضطراب است، در حالی که عدم امنیت روانی، احساسی متضاد شامل انتظار خطر یا خطر برای خود می باشد. در نظریه سلسله مراتبی نیازهای بشر[1] (Maslow,1943)، نیاز ایمنی (برای ایمن بودن، از جمله آسیب، بیماری و فاجعه) بسیار اساسی است که در صورت عدم تأمین کافی این نیاز، بقا برای مردم دشوار است و در صورت برآورده نشدن این نیاز، سایر نیازهای مرتبه بالاتر، مانند تعلق، آشکار نخواهد شد. به گفته Etal &Maslow (1945)، افراد از نظر روانشناختی ناامن ، جهان را تهدیدآمیز می‌دانند و خود زندگی را نیز ناامن می‌دانند. An &Cong (2003) مشاهده کردند که احساس ناامنی می‌تواند روابط دشوار بین فردی و تمایلات وسواسی را ایجاد کند (بخ نقل از Theormins & Sun, 2015). در واقع نیاز به امنیت مستلزم ثبات، حمایت، ساختار، نظم و رهایی از ترس و اضطراب می‌باشد. امنیت روانی گاه به حالتی که در آن ارضای احتیاجات و خواسته‌های شخص انجام می‌یابد و گاه به احساس ارزش شخصی، اطمینان خاطر، اعتماد به نفس و پذیرش از طرف گروه گفته می شود (Kwok, Crone, Ardern, & Norberg, ۲۰۱۸). از دیدگاه آلپورت، یکی از معیارها و یا ویژگی-های شخصیتی فرد سالم، برخورداری از احساس امنیت روانی است. به نظر آدلر، برای ایجاد احساس امنیت روانی در فرد، تنها محفوظ بودن از خطر کافی نیست، بلکه او باید حس کند با خطر فاصله زیادی دارد و احتمال آن بسیار کم است. نبود احساس امنیت روانی در زندگی روزمره گاهی باعث فشار روانی و آسیب هایی در فرد میشود. احساس ناایمنی می‌تواند در جنبه‌های مختلف زندگی، شخصی، تحصیلی، خانوادگی و اجتماعی نمود پیدا کند. شخصی که دائما احساس عدم امنیت، ترس و خطر از درون و بیرون خود می‌کند، نمی‌تواند انسان سالمی باشد (وریانی و شمسایی، ۱۳۹۶).(Higgins, Ishimaru, Holcombe & Fowler ,2012) نشان داد که احساس امنیت روانی باعث فعالیتهای مرتبط با پیشرفت و نوآوری در عمل می‌گردد. (patel, 2012) نشان داد که بین اعتماد با امنیت روانی رابطه وجود دارد و فقدان احساس امنیت روانی مانع رفتاری‌های یادگیری مثل آزمایشگری، کوشش و خطا، خطرپذیری فردی، جستجوی کمک یا پرسشگری درباره تمرین‌های جاری می‌شود (به نقل از خلیجیان، ۱۳۹۱). لذا ارائه راهکارهای درمانی مانند هنرسفالگری، برای افزایش احساس امنیت روانی کاهش اثرات احساس ناامنی در نوجوانان ضروری است وم حقق در این تحقیق به آن پرداخته است.

هنر به‌عنوان پدیده‌ای زیبایی‌شناختی از قدرت خاصی برخوردار بوده و علاوه بر درک و فهم حالات هیجانی و عاطفی کودک از هنر می‌توان برای بهبود امر آموزش نیز استفاده کرد. در رابطه با قدرت آموزشی هنر مطالعات گوناگونی انجام گرفته و بررسی‌ها نشان می‌دهد یکی از بخش‌های مهم هر آموزشی ابزار آن است. در حیطه‌ی هنرسفالگری این ابزار خمیر مجسمه‌سازی و گل سفالگری می‌باشد. هنرهای تجسمی چون سفالگری می تواند عاملی برای بیان مقاصد، افکار، عقاید و نیازهای درونی بشر باشد.اشتغال به این فعالیت اعم از آفرینش و خلق یک اثر، درست کردن یک مجسمه و کاربرد آن می‌تواند علاوه بر پرورش حس زیبایی و ذوق هنری انسان، می تواند در رشد شخصیت، شناخت، بینش و حل مشکلات و نابسامانی‌های روانی و درمان فرد نقش داشته باشد و همچنین عاملی در فهم و یادگیری دروس، بیان مقاصد و افکار و مفاهیم انتزاعی باشد. آموزش هنر سفالگری می-تواند فرآیند یادگیری و رشد تمام مهارت های مرتبط با یادگیری را تسهیل کند. در واقع هر دو نیم کره مغز، هنر را از جنبه‌های گوناگونی درک می‌کند و آموزش هنر سفالگری می‌تواند مشکلات شناختی و ادراکی را کاهش دهد و موجب رشد مهارت‌ها و توانایی‌های افراد می‌شود (طهور، ۱۳۹۱). هنرسفالگری به عنوان برنامه‌ای فرافکن مطرح است و از آن به عنوان ابزاری جهت تخلیه هیجانات، احساسات و تعارضات استفاده می‌شود و طی پژوهش‌هایی که افرادی چون Silver, Feld & Andreas (2019) در این زمینه انجام داده‌اند مشخص گردید هنرسفالگری، در افزایش ادراک، شناخت، دقت، توجه و تمرکز و در نتیجه یادگیری نیز موثر می باشد . همچنین هنر سفالگری خودانگیختگی و جریان درونی را بهبود بخشیده و به خود شناسی و خود اظهاری کمک کرده و

1 - hierarchical theory of human needs

اعتماد به نفس و عزت را افزایش می‌دهد (Novak & Canas, 2018). گل به عنوان یک رسانه به روش‌های مختلف توسط درمانگران هنرهای مختلف و روان‌درمانی استفاده گردیده است. کار کردن با گل رس به فرد فرصت می‌دهد تا احساساتش را آزادانه بیان کند. افراد احساسات خود مانند اضطراب، خشم و هیجان را به شیوه‌های مختلفی مانند فشار دادن و دستکاری گل رس نشان می‌دهند.استفاده از خاک رس به افراد اجازه‌ی قالب دهی به رفتارها، نگرش‌ها و خویشتن شناسی می‌دهد. افراد می‌توانند از طریق کار با گل به بینش‌های جدید و روش‌های نوین جهت مقابله با استرس و حل مشکلات دست یابند. فرد از طریق کار با گل حالت-پذیر می‌تواند علایق خود را به‌کارگرفته و بدن و ذهن خود را با یکدیگر در راهی که آنها را به اهداف عاطفی خود می‌رساند، همراه کند. گل بیش از رنگ کردن و نقاشی کشیدن، آزادی خلاقیت دارد و در کار با آن، فرد می‌تواند شکل‌های واقعی، خیالی یا سمبولیک بسازد. گل احساسات لمسی و جنبشی فرد را تحریک می‌کند. مراجع می‌تواند به سادگی پرخاشگری و خشم خود را با گل، برونی سازی کند به عنوان مثال به گل ضربه‌ای بزنند یا آن‌را از هم جدا یا تکه تکه کند. به نظر Wodson (۱۹۸۷)گل رس، بیش از هر رسانه‌ی دیگری شخص را به بازی، بیان احساس، شکل دادن دعوت می‌کند. کیفیت لمسی آن می‌تواند احساس را از طریق ورز دادن، کشیدن، تحرک بیان کند. براساس گفته‌های Henli (۲۰۱۰)گل، دارای توانایی برای اتصال چیزها با یکدیگر، از جمله یکپارچگی تضادهای درونی بیماران است. دست ورزی با گل دارای خاصیت پویا و شاعرانه است که منجر به بیان احساسات شده و خاصیت درمانی دارد. Niz(۲۰۱۸) نشان داد که گل نسبت به سایر رسانه‌ها، بیان خودجوش بیشتر و کنترل کمتری دارد و همچنین کار با گل، بیمار را در تماس با احساس فیزیکی و احساس بدوی و صمیمی با آن قرار می‌دهد. Atlas, Smith & Sessoms (۲۰۲۰) نشان دادند که کار با گل می‌تواند بیمار را از احساس طرد شدگی و یا تلقین منفی دورکند. آنها در انجام این پژوهش با نوجوانان دریافتند که گل به عنوان یک رسانه‌ی بیانی، به نگرانی‌ها و دلواپسی‌های آنها، واقعیت خارجی داده و دوباره توانستند بر زندگی روزانه خود تمرکز کنند. لذا با توجه به اینکه متخصصان و روانشناسان معتقدند که دانش‌آموزان مقطع متوسطه، در سن نوجوانی بسر می‌برند و نوجوانی و بلوغ از مهمترین دوره‌های زندگی هر فردی است که با تغییرات و دگرگونی‌های بسیاری همراه است، و فرد در این مقطع با رویدادهای متعددی مواجه می‌شود که بیشتر آنها با استرس و اضطراب همراه بوده و در صورت عدم احساس امنیت و مدیریت می‌تواند به بحران‌ها و حتی آسیب‌های متعددی منجر شود. بنابراین با استفاده از برنامه‌های مختلف مانند آموزش هنرسفالگری، می‌توان به نوجوانان کمک نمود تا زندگی مفیدتر و رضایتمندانه‌تری داشته باشند. هدف آموزش هنرسفالگری فراهم آوردن تجاربی است که از آن طریق بر توانائی‌های دانش‌آموزان در رویارویی با استرس‌های محیطی و شرایط نامساعد زندگی بیفزاید. همچنین با توجه به کمبود تحقیقات داخلی و خارجی در زمینه موضوع پژوهش، محقق بر آن شده تا به این سوال پاسخ دهد که آیا هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ فرزانگان شهرستان کاشمر تاثیر دارد؟

روش پژوهش

روش تحقیق حاضر کاربردی از نوع پژوهش نیمه آزمایشی با طرح پیش‌آزمون- پس‌آزمون با گروه کنترل است.

جامعه آماری پژوهش شامل کلیه دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر بودند (بر اساس آمار به دست آمده از اموزش و پرورش ۳۲۵نفر). انتخاب نمونه آماری به روش چند مرحله انجام شد، بدین صورت که ابتدا کلیه دانش‌آموزان به پرسشنامه‌های تحقیق به صورت آنلاین (به دلیل شیوع بیماری کرونا) پاسخ دادند. سپس از بین کسانی که تمایل به شرکت در پژوهش داشتند و نمرات پایین تر از میانگین در پرسشنامه احساس امنیت روانی کسب کردند، به صورت نمونه گیری تصادفی تعداد ۶۰ دانش آموز انتخاب و به طور کاملا تصادفی در دو گروه آزمایش و کنترل انتساب شدند (هر گروه ۳۰ نفر). گروه آزمایش تحت ۱۱ جلسه آموزش هنر سفالگری قرار گرفت و گروه کنترل مداخله ای دریافت نکرد.

ملاکهای ورود به تحقیق شامل تمایل به شرکت در پژوهش، نداشتن مشکلات جسمانی و روانی حاد، نداشتن غیبت بیش از دو جلسه در آموزش، دامنه سنی ۱۲ تا ۱۵ سال، کسب نمره پایین تر از میانگین در پرسشنامه احساس امنیت روانی بود.

ابزار پژوه پرسشنامه احساس امنیت روانی (فرم کوتاه) بود. پرسشنامه امنیت روانی (فرم کوتاه) توسط مازلو (۲۰۰۴) طراحی و اعتباریابی شده است، پرسشنامه امنیت روانی از ۱۸ گویه و ۴ خرده مقیاس خرده مقیاس اطمینان به خود (۷ سوال) سوال ۱-۷؛ احساس ناخشنودی (۳ سوال)، سوال های ۸-۱۰؛ ناسازگاری محیطی (۵ سوال)، سوال های ۱۱ تا ۱۵؛ دید مردم نسبت به فرد (۳ سوال) سوال‌های ۱۶ تا ۱۸ است. در پژوهش شمس و خلیجیان (۱۳۹۲) پایایی پس از اجرای آزمایشی بر روی ۳۰ نفر با استفاده از روش آلفای کرونباخ محاسبه شد که مقدار آن ۰/۸۰ بدست آمد.

جدول ۱- ساختار جلسات هنر سفالگری

جلسات	موضوع	روش اجرا
جلسه اول	دست ورزی با گل	بعد از معرفی پژوهشگر به گروه و بیان اهداف پژوهش، اعضا نیز خود را معرفی نمودند. بعد از معارفه، پژوهشگر مقداری گل به یکایک اعضاء می‌دهد تا آنان هر آنچه که به آن می اندیشند و یا علاقمندند بسازند. در انتهای جلسه ا فقط چهار نفر موفق به ساختن موضوع دلخواه شدند. هدف از این کار آشنایی بیمار با ماده گل و چگونگی برقراری ارتباط با آن و همچنین اثبات این فرضیه که کار گروهی می تواند بازده بیشتری نسبت به کار انفرادی داشته باشد. در انتهای جلسه از اعضاء نظر خواهی شد که "آیا دوست دارند که یک کار با همکاری همدیگر بسازند؟ " و پاسخ آنها به این سوال مثبت بود.
جلسه دوم	ساخت خانه	در این جلسه، تکنیک فتیله ای به آنان آموزش داده شد. پژوهشگر از دانش آموزان می پرسد: "دوست دارید با استفاده از این روش با همکاری هم چه بسازیم؟" که تعداد بیشتر آنها با ساختن "خانه" موافقند. بعد همگی با هم شروع به ساختن یک خانه گلی می کنند. بدین ترتیب که آنها فتیله ها را می سازند و پژوهشگر نیز آنها را با هدف ساختن خانه روی هم می گذارد. در این بین نیز نظراتی از دانش آموزان از قبیل: " خانه چند تا پنجره داشته باشد؟" و "در خانه در کدام قسمت تعبیه شود؟" گرفته می شود. همه اعضاء از اینکه خانه خیالی خود را وجود خارجی بخشیده اند خوش حال بنظر می‌رسند. پژوهشگر از دانش آموزان می خواهددرمورد خانه خود نظرشان رابگویند "دوست دارند که در این خانه خیالی چه کار کنند؟ "هر کس نظری می دهد و یکی از آنها دوست دارد در حیاط خانه زیر درخت بنشیند ... پژوهشگر از او می خواهد درختی برای حیاط خانه بسازد و او نیز با کمال میل شروع می کند. با تشویق پژوهشگر تقریبا همه تشویق به ساختن درخت برای خانه خیالی می شوند.
جلسه سوم	ساخت کوزه	پژوهشگر از اعضاء خواست تا با همکاری یکدیگر کوزه ای با روش فتیله ای بسازند، آنها نیز با دقت مشغول ساختن فتیله ها شدند.
جلسه چهارم	استفاده از قالبهای چوبی	پژوهشگر هشت قالب چوبی را که از قبل آماده کرده بود در اختیار دانش آموزان قرار داد و مقداری گل نیز به آنها داده و چگونگی استفاده از قالبها را نیز آموزش داد. آنها از این کار استقبال فوق العاده ای داشته و تا آخرین لحظات کلاس مشغول شدند.
جلسه پنجم	قالب‌های چوبی	دانش‌آموزان از پژوهشگر قالیهای جلسه پیش را طلب کردند و دوباره مشغول قالب زدن شدند.
جلسه ششم	ساخت قاب آینه	پژوهشگر از دانش آموزان می پرسد: " بنظر شما این قالب های زیبا به چه کار می آیند ؟ " هر کس نظری می دهد که بهترین آنها ساختن قاب بود. پژوهشگر دانش آموزان را در ساختن قاب آینه یاری می دهد.این امر دانش آموزان را راضی می کند.
جلسه هفتم	الواح گلی برای ایجاد تصاویر ذهنی	بعد از احوال پرسی از دانش آموزان، پژوهشگر متوجه شد تعدادی از دانش آموزان در این جلسه از حوصله و انرژی کافی برخوردار نیستند، برای اینکه از این حال و هوا خارج شوند، پژوهشگر لوح کوچکی از گل برای تک تک آنان آماده کرده و در اختیار آنان قرار می دهد و از ایشان می خواهد تا با یک ابزار نوک تیز تصویری روی گل ترسیم کنند (هر چیزی که به آن می اندیشند و یا به آن علاقمندند).با کمال تعجب آنان شروع می کنند و هر کس تصاویر جالب و منحصر به فردی را روی لوح گلی ایجاد می کند.
جلسه هشتم	قالب‌های گچی	پژوهشگر تعدادی قالب گچی را که مناسب برای ساخت گردنبند است آماده کرده و آنها را در اختیار دانش آموزان قرار می دهد و چگونگی قالب زدن با آن را نیز به دانش آموزان می آموزد. آن‌ها با اشتیاق مشغول قالب زدن شده و علایق خود را بیان می دارند.
جلسه نهم	ساخت مهره	پژوهشگر از دانش آموزان می خواهد تا این جلسه فقط مهره بسازند و آنها با خوشحالی استقبال می کنند و پژوهشگر هدف از ساخت مهره را برای آنان شرح می دهد. (شرح سرانجام کار به بیمار کمک میکند تا با انگیزه به کار مشغول شود.) پژوهشگر ساخت انواع مهره ها را آموزش می دهد تا آنان از انجام کار دچار یکنواختی نشوند.
جلسه دهم	رنگ آمیزی قالبهای و مهره ها	مهره‌ها و قالب‌های ساخته شده توسط دانش آموزان که در کوره رفته اند، توسط پژوهشگر آماده رنگ‌آمیزی می‌شوند. بعد از فراهم کردن تعدادی قلمو، رنگ گواش) و پالت های رنگی با رنگ های متنوع، پژوهشگر دانش آموزان را دعوت به همکاری می کند، آنها ابتدا با بی میلی شروع می کنند ولی پس از اندک زمانی همه مشغول رنگ‌آمیزی می‌شوند. شور و هیجان زیادی در کلاس ایجاد می شود.
جلسه یازدهم	ساخت گردنبند	دانش آموزان بسرعت سراغ کارهای رنگ شده جلسه پیش را می گیرند و با اشتیاق آنها را وارسی می کنند. پژوهشگر نخ و حلقه و ابزار و لوازم لازم برای ساخت گردنبند را آماده کرده و در اختیار دانش آموزان قرار داده و چگونگی ساخت گردنبند با مهره ها و قالب های ساخته شده را آموزش می دهد. دانش آموزان با حوصله مشغول ساختن می شوند.
جلسه دوازدهم	رنگ امیزی دست ساخته‌ها	دانش آموزان که به رنگ آمیزی علاقه زیاد نشان داده اند، پژوهشگر کارهای جلسات پیشین را در اختیار آنان فرار می دهد تا رنگ آمیزی کنند. این جلسات دانش آموزان را به ذوق آورد.

یافته‌های پژوهش

اطلاعات به دست آمده با نرم افزار SPSS-22 در دو بخش امار توصیفی (میانه، میانگین، انحراف استاندارد) و امار استنباطی (تحلیل کواریانس) مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. جدول ۱، شاخص‌های توصیفی ـ نمرات پیش آزمون و پس آزمون متغیر امنیت روانی و خرده مقیاس‌های را نشان می دهد.

جدول ۱- شاخص‌های توصیفی-نمرات پیش آزمون و پس آزمون امنیت روانی و خرده مقیاس آن

		گروه آزمایش		گروه کنترل	
متغیر	نوع آزمون	میانگین	انحراف استاندارد	میانگین	انحراف استاندارد
نمره کلی امنیت روانی	پیش آزمون	۲/۲۵	۰/۴۵۱	۲/۲۵	۰/۴۴۰
	پس آزمون	۲/۴۹	۰/۴۵۱	۲/۲۵	۰/۴۰۷
اطمینان به خود	پیش آزمون	۳/۰۳	۱/۰۲۹	۳/۰۲	۰/۹۵۳
	پس آزمون	۳/۸۵	۱/۱۳۷	۲/۹۶	۱/۰۲۶
احساس ناخشنودی	پیش آزمون	۱/۶۶	۰/۹۷۲	۱/۷۰	۰/۹۴۲
	پس آزمون	۱/۰۷	۱/۱۴۳	۱/۷۱	۱/۸۳۱
ناسازگاری محیطی	پیش آزمون	۲/۷۱	۰/۹۱۱	۲/۶۳	۰/۹۱۸
	پس آزمون	۳/۶۹	۰/۷۴۲	۲/۶۹	۰/۹۰۱
دید مردم نسبت به فرد	پیش آزمون	۱/۶۰	۰/۸۵۷	۱/۶۵	۰/۸۵۷
	پس آزمون	۱/۳۴	۱/۱۱۸	۱/۶۷	۰/۷۶۷

داده های جدول فوق نشان می‌دهد، میانگین نمره کلی امنیت روانی گروه آزمایش، در مرحله پس آزمون، به اندازه ۰/۲۴نمره افزایش یافته است و در مقابل آن میانگین گروه کنترل، تغییر نکرده است. میانگین خرده مقیاس «اطمینان به خود» در مرحله پس آزمون، به اندازه ۰/۸۲ نمره افزایش یافته است و در مقابل آن میانگین گروه کنترل، ۰/۰۶ نمره کاهش یافته است. میانگین خرده مقیاس «احساس ناخشنودی» در مرحله پس آزمون، به اندازه ۰/۵۹ نمره کاهش یافته است و در مقابل آن میانگین گروه کنترل، ۰/۰۱ نمره افزایش یافته است. لازم به توضیح است در پرسشنامه خرده مقیاس «احساس ناخشنودی» به نحوی است که در آن نمره بیشتر، نشان دهنده ناخشنودی بیشتر می باشد. نتایج همچنین نشان می‌دهد که در مولفه‌های بلوغ عاطفی نیز بین نمرات پیش آزمون و پس آزمون گروه آزمایش و کنترل تفاوت وجود دارد. میانگین خرده مقیاس «ناسازگاری محیطی» در مرحله پس آزمون، به اندازه ۰/۹۷ نمره افزایش یافته است و در مقابل آن میانگین گروه کنترل، ۰/۰۶ نمره افزایش یافته است. میانگین خرده مقیاس «دید مردم نسبت به فرد» در مرحله پس آزمون، به اندازه ۰/۲۶ نمره افزایش یافته است و در مقابل آن میانگین گروه کنترل، ۰/۰۲ نمره افزایش یافته است. نتایج همچنین نشان می‌دهد که در مولفه‌های بلوغ عاطفی نیز بین نمرات پیش آزمون و پس آزمون گروه آزمایش و کنترل تفاوت وجود دارد.

برای آزمون فرضیه‌ها از تجزیه و تحلیل کوواریانس استفاده شد. ابتدا و قبل از اجرای آزمون، پیش شرط های استفاده از آزمون های پارامتریک بررسی شد. بدین صورت که ابتدا پیش فرض نرمال بودن توزیع داده‌ها در گروه‌ها با استفاده از آزمون شاپیروویلک بررسی گردید. در جدول(۲)آماره های شاپیروویلک متغیر های پژوهش ارائه شده است.

جدول ۲- آزمون شاپیروویلک امینیت روانی و خرده مقیاسهای آن

	گروه آزمایش			گروه کنترل		
	مقدار آمار	درجه آزادی	معنی داری	مقدار آماره	درجه آزادی	معنی داری
نمره کلی امنیت روانی	۰/۸۹۹	۳۰	۰/۳۲۲	۰/۹۳۳	۳۰	۰/۴۵۳
اطمینان به خود	۰/۹۸۸	۳۰	۰/۵۰۷	۰/۹۸۵	۳۰	۰/۰۶۰
احساس ناخشنودی	۰/۹۶۹	۳۰	۰/۹۷۳	۰/۹۷۵	۳۰	۰/۹۴۲
ناسازگاری محیطی	۰/۹۷۷	۳۰	۰/۷۳۰	۰/۹۶۵	۳۰	۰/۶۶۸
دید مردم نسبت به فرد	۰/۹۶۱	۳۰	۰/۰۰۸	۰/۹۶۷	۳۰	۰/۴۰۳

نتایج آزمون شاپیروویلک نشان داد که سطوح معنی‌داری به دست آمده در مورد متغیرهای پژوهش به تفکیک گروه آزمایش و کنترل بیشتر از ۰/۰۵ می‌باشد. بنابراین پیش فرض برقرار است و اجرای آزمون‌های پارامتریک بلامانع می‌باشد. در گام بعدی پیش‌شرط تساوی واریانس‌ها با استفاده از آزمون لوین بررسی شد

جدول شماره ۳- آزمون لوین (همگنی واریانس‌ها) مربوط به متغیر های پژوهش

	آماره لوین	درجه آزادی ۱	درجه آزادی ۲	سطح معنی داری
نمره کلی امنیت روانی	۰/۰۰۱	۱	۵۸	۰/۹۷۴
اطمینان به خود	۰/۰۸۹	۱	۵۸	۰/۷۶۷
احساس‌ناخشنودی	۰/۰۲۹	۱	۵۸	۰/۸۶۴
ناسازگاری محیطی	۰/۰۰۹	۱	۵۸	۰/۹۲۶
دید مردم نسبت به فرد	۰/۰۰۱	۱	۵۸	۰/۹۷۲

نتایج آزمون لوین نشان می‌دهد که در مورد متغیر های پژوهش سطح معنی داری به دست‌آمده بیشتر از ۰/۰۵ می باشد، بنابراین پیش شرط همگنی واریانسها بر قرار است(P-value>۰/۰۵).

با توجه به مفروضه‌های پژوهش نمره کلی امنیت روانی برای آزمون این فرضیه (هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی دختران مقطع متوسطه ی اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر تاثیر دارد) از تحلیل کوواریانس (ANCOVA) استفاده شد. خلاصه تحلیل کواریانس بررسی اثر بخشی هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی در جدول ۴ ارایه شده است.

جدول۴- تحلیل کواریانس بررسی اثر بخشی هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی

متغیر	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مربعات	آماره f	سطح معنی داری	اندازه اثر
پیش آزمون	۳/۳۸۳	۱	۳/۳۸۳	۲۷/۷۴۵	۰/۰۰۱	۰/۳۲۷
گروه	۰/۷۷۰	۱	۰/۷۷۰	۶/۳۱۲	۰/۰۱۵	۰/۱۰۰
خطا	۶/۹۵۱	۵۷	۰/۱۲۲			
کل	۳۴۸/۶۶۵	۶۰				

نتایج درج شده در جدول (۴) نشان می دهد که پس از کنترل اثرات پیش آزمون ، تفاوت‌های ناشی از عضویت گروهی معنادار است (P-value<۰/۰۵ و ۲۷/۷۴۵=(۵۷ و۱)f). میزان تأثیر عمل آزمایشی ۰/۳۳ می باشد. لذا فرضیه پژوهش تأیید می شود یعنی هنر سفالگری بر احساس امنیت در دختران مقطع متوسطه‌ی اول تأثیر دارد. میانگین های تعدیل شده در جدول(۵) ارایه شده است.

جدول ۵- میانگین های تعدیل شده پس آزمون امنیت روانی

گروه	میانگین	انحراف استاندارد
آزمایش	۲/۴۹	۰/۴۳۷
کنترل	۲/۲۶	۰/۴۰۷

در جدول ۵ افزایش میانگین امنیت روانی در طول جلسات آموزش نشان داده شده است که در آن احساس امنیت روانی بعد از آزمایش افزایش یافته است.

بحث و نتیجه‌گیری

نتایج نشان داد که پس از کنترل اثرات پیش آزمون، تفاوت‌های ناشی از عضویت گروهی معنادار است. میزان تأثیر عمل آزمایشی ۰/۳۳ می‌باشد. لذا فرضیه پژوهش تأیید می‌شود یعنی هنر سفالگری باعث افزایش احساس امنیت در دختران مقطع متوسطه‌ی اول می‌گردد. نتایج این پژوهش با نتایج تحقیقات نعمت خواه و همکاران (۱۳۹۵)؛ طهور (۱۳۹۱)؛ خوش مشرب (۱۳۸۹)؛ وریانی و شمسایی (۱۳۹۶)؛ عطارزاده (۱۳۸۸)؛ ابوالقاسم‌زاده (۱۳۸۸)؛ Cohen-Yatziv & Regev (2018)؛ Etal & Heather (2010)؛ Yu (2018) ؛ Balogun & Afolabi (2017)؛ Khudair Abbas (۲۰۱۶)؛ Etemadi (۲۰۱۵)؛ همسو و همخوان است.

در تبیین یافته‌های این بخش از پژوهش باید گفت که دختران مقطع متوسطه اول در دوران نوجوانی بسر می‌برند، تغییرات هورمونی، رفتاری و شخصیتی بسیاری در این دوره سنی در نوجوانان دیده می‌شود و این تغییران باعث ایجاد ناسازگاری‌های رفتاری، شخصیتی در آن‌ها شده و گاها نیز آنها در مهارت های ارتباطی و اجتماعی مشکل دارند. این دختران در این دوره سنی نگرانی‌های فراوانی دارند که ان منجر بر بروز احساس ناامنی در آنها می‌گردد. آموزش سفالگری شامل مهارت‌هایی از قبیل هماهنگی چشم و دست، هماهنگی چشم و پا، دستکاری اشیاء، تعقیب بینایی، هماهنگی کل بدن، کنترل نیروی حرکت، ریتم و زمان بندی، مشارکت، توجه، سرعت عمل، تعامل با دیگران و ارتباط می‌باشند. این عوامل همه دست در دست هم ابتدا موجب بازی و سرگرمی در این دختران می‌شود و همسو با نتایج پژوهش حاضر احساس امنیت روانی را افزایش می‌دهد. در تبیین دیگر باید به ویژگی قابل انعطاف گِل اشاره کرد. این ویژگی باعث می‌شود تا از طریق آن نوجوانان، احساسات خود را بیان و پاسخ به احساس خود را دریافت کنند. برای مثال وقتی گل‌ها را در دست خود فشار می‌دهند، سریع همان شکل را به خود می‌گیرد، گویا سریع به احساس مراجع پاسخ داده است. در واقع گِل به دلیل قابل لمس، محسوس و قابل انعطاف بودنش باعث می‌شود فرد زندگی درونی خود را روی آن منقوش کند. این عوامل همراه با ویژگی بازی و سرگرمی بودن استفاده از گل موجب ابراز احساسات و هیجانات، افزایش درگیری دختران سن نوجوانی در فعالیت‌ها و افزایش تعاملات اجتماعی و احساس امنیت روانی آنها می‌شود.

از طریق هنر سفالگری، نوجوانان در طی جلسات می‌توانند با استفاده از رنگ‌ها و اشکال هندسی مختلف و به کارگیری مهارت‌های حرکتی ظریف دست، هیجان‌های سرکوب شده خودشان را نشان دهند و لزومی به استفاده از کلمات در آنها نیست. سفالگری و استفاده از گِل، یکی از مواردی است که افراد از کودکی به شیوه‌های مختلف با آن آشنا بوده‌اند و هر فردی می‌تواند با آن ارتباط برقرار کند. هنر سفالگری راهی برای ابراز هیجان‌ها و عواطف نوجوانان بوده، به آنها کمک می‌کند تا با شرایط‌شان راحت‌تر کنار بیایند. نوجوانان در طی سفالگری با به کارگیری گِل، حالت‌های هیجانی خویش را به گِل و خاک انتقال می‌دهند و به دنبال آن با کمک درمانگر و استفاده از گِل سفالگری، هیجان‌های خود را تعدیل می‌کنند. همچنین هنرسفالگری مثل تمرینی رفتاری است که به نوجوانان آموزش می‌دهد در موقعیت‌های مختلف چگونه می‌توانند هیجان‌های خود را شناسایی کرده و برای سازگاری با آن، از مهارت‌های آموخته شده قبلی استفاده کنند. هنرسفالگری با خاصیت شفادهندگی خود همانطور که احساس شایسته بودن، خودکفایی و مورد تأیید بودن را از لابلای گِل‌ها، قصه ها و شکل‌ها به نوجوان ارزانی می‌دارد آرام، آرام احساس فرح بخشی را در جان و روح نوجوان تزریق می‌کند. در واقع جدای از اینکه فعالیت‌های هنری خود شادی بخش، سرگرم کننده و محرک هستند، با تغییراتی که از طریق اصلاح، ترمیم، تغییر، و جایگزینی در رفتارهای منفی ایجاد می‌کنند باعث افزایش سازگاری می‌گردند و احساس امید، رضایت، خوشنودی و شادکامی را برای آن‌ها به ارمغان می‌آورند. در تبیین دیگر باید به دیدگاه عصب شناختی توجه کرد. پژوهش‌های عصب شمیایی اثبات کرده‌اند که انتقال دهنده‌های عصبی مانند سرتونین و اکسی توسین نقش مهمی در عملکرد اجتماعی و احساسات نوجوانان دارد. به طوری که سطح انتقال دهنده‌های عصبی سرتونین و اکسی‌توسین پایین موجب کاهش تعاملات اجتماعی و بروز ناامنی‌های روانی می‌شود. از طرفی، محققان دریافتند که شرکت در بازی، فعالیت‌های حرکتی و سرگرمی‌های جسمانی که مستلزم کار با دست است، تأثیرات مفیدی بر تعدیل انتقال دهنده‌های عصبی سرتونین و اکسی‌توسین دارد. در پژوهش حاضر هیچ گونه داده مرتبط با تغیرات این دو انتقال دهنده عصبی جمع‌آوری نشده است، با وجود این، پژوهشگران تحقیق حاضر معتقدند که احتمال آموزش سفالگری به خاطر خاصیت سرگرمی و بازی بودن و همچنین تقویت مهارت‌های حرکتی از طریق فعالیت با دست‌ها، سهم قابل توجهی در تعدیل انتقال دهنده‌های عصبی سرتونین و اکسی توسین دارد و در نتیجه به بهبود احساس امنیت روانی دختران منجر می‌شود.

از محدودیتهای پژوهش می‌توان به محدود بودن نمونه آماری به تعداد ۶۰ نفر از دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر، لذا تعمیم نتایج با احتیاط باید انجام شود. همچنین خودگزارشی بودن ابزارهای پژوهش که پیشنهاد می‌شود در تحقیقات آتی از روش‌های جمع‌آوری اطلاعات مانند مشاهده و مصاحبه استفاده گردد. همچنین پیشنهاد می‌شود آموزش و پرورش از هنرسفالگری برای بهبود وضعیت تحصیلی، اجتماعی، شخصیتی دانش‌آموزان در همه گروههای سنی استفاده کنند و نیز مراکز مشاوره و روان درمانی از نتایج این تحقیق برای مراجعین خود بهره گیرند.

منابع

۱. ابوالقاسم‌زاده، مونا (۱۳۸۸). بررسی اثر بخشی هنر سفالگری بر سلامت روانی بیماران مبتلا به اختلال اسکیزوفرنیا نمود نمادهای ایرانی در نقاش معاصر. پایانامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشگاه سوره.

۲. باریکانی، آمنه (۱۳۸۷). رفتارهای پرخطر در نوجوانان مدارس راهنمایی و دبیرستانهای شهر تهران. مجله روانپزشکی و روانشناسی بالینی ایران، ۱۴(۲)، ۱۹۸-۱۹۲.

۳. خلیجیان، صدف (۱۳۹۱). بررسی رابطه رهبری امنیت مدار و اثربخشی رهبری، امنیت روانی و رضایت شغلی کارکنان دانشگاه شهید بهشتی. پایانامه کارشناسی ارشد دانشگاه شهید بهشتی.
۴. خوش مشرب، شهزاد (۱۳۸۹). تأثیر درمانی هنر سفالگری بر بیماران اسکیزوفرنی. پایان نامه کارشناسی ارشد رشته صنایع دستی، دانشگاه هنر، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.
۵. شمس مورکانی، غلامرضا؛ مختاری، سهیلا و ارمندیی، مریم (۱۳۹۶). بررسی روابط جو سکوت، احساس امنیت روانی و رفتار سکوت کارکنان، اندیشه های نوین تربیتی، ۲، ۲۵-۳۶.
۶. شمس، غلامرضا و خلیجیان، صدف (۱۳۹۲). تاثیر مولفه‌های رهبری امنیت مدار بر احساس امنیت روانی کارکنان: نقش میانجی اثربخشی رهبری. اندیشه های نوین تربیتی، ۹(۴)، ۳۴-۵۳.
۷. طهور، زهرا (۱۳۹۱). اثربخشی آموزش از زریق سفالگری بر پیشرفت درس ریاضی و خواندن دانش آموزان. پایان نامه کارشناسی ارشد روانشناسی و آموزش کودکان استثنایی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
۸. عطارزاده، عبدالکریم (۱۳۸۸). بررسی تأثیر هنر سفالگری بر سلامت روانی بیمارن مبتلا به اختلال اسکیزوفرنی. پایانامه کارشناس ارشد صنایع دستی دانشگاه سوره.
۹. نعمت خواه، حسین‌خانزاده و کافی ماسوله (۱۳۹۵) در تحقیقی با عنوان اثربخشی گِل بازی بر کاهش پرخاشگری پسران مبتلا به اختلال نارسایی توجه/فزون کنشی. مجله مطالعات ناتوانی، ۶، ۱۶۳-۱۵۸.
۱۰. وریانی، خدیجه و شمسایی، محمد مهدی(۱۳۹۶). بررسی اثربخشی آموزش مهارتهای معنوی بر احساس تنهایی و امنیت روانی دانش آموزان. مطالعات راهبردی ورزش و جوانان، ۳۶، ۱۵۹-۱۷۴.
11. Afolabi, A., & Balogun, A. (2017). Impacts of Psychological Security, Emotional Intelligence and Self-Efficacy on Undergraduates' Life Satisfaction. Psychological Thought 10(2):247-261.
12. Etemadi, S. (2015). The Efficacy of clay therapy on reducing the severity of symptoms of Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD) in primary school female students. GMP Review, 18(2), 484-490.
13. Heather L., Stuckey, D.E.d & Nobel, J. (2010). The Connection Between Art, Healing, and Public Health: A Review of Current Literature. Am J Public Health, 100(2), 254-263.
14. Higgins, M.; Ishimaru, A.; Holcombe, R. & Fowler, A. (2012). Examining organizational learning in schools: The role of psychological safety, experimentation, and leadership that reinforces learning. Journal of Spring. 13: 67–94.
15. Imran, S., MacBeth, A., Quayle, E., & Chan, S. W. (2021). Secondary attachment and mental health in Pakistani and Scottish adolescents: A moderated mediation model. Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice, 94, 339-358.
16. Khudair Abbas, E. (2016). The Effectiveness of Cooperative Learning among Students at Art Education Department by Implementing Common Pottery Works and Its Relationship to their Psychological Security. Al-Fatih journal, 25(3), 128-140.
17. Kwok, C., Crone, C., Ardern, Y., & Norberg, M. M. (2018). Seeing human when feeling insecure and wanting closeness: A systematic review. Personality and Individual Differences, 127, 1-9.
18. Maslow, A. H., Hirsh, E., Stein, M., & Honigmann, I. (1945). A clinically derived test for measuring psychological security-insecurity. The Journal of general psychology, 33(1), 21-41.
19. Novak, J., & Canas, A. (2018). The Development and Avalution of the Concept Mapping Toll Leading to A New Model for Mathe Matics Fducation.
20. Pan, Z., Zhang, D., Hu, T., & Pan, Y. (2018). The relationship between psychological Suzhi and social anxiety among Chinese adolescents: the mediating role of self-esteem and sense of security. Child and adolescent psychiatry and mental health, 12(1), 1-9.
21. Regev, D & Cohen-Yatziv, L. (2018). Effectiveness of Art Therapy with Adult Clients in 2018—What Progress Has Been Made? Frontiers in Psychology, 9.
22. Taormina, R. J., & Sun, R. (2015). Antecedents and Outcomes of Psychological Insecurity and Interpersonal Trust Among Chinese People. Psychological Thought, 8(2), 173–188.
23. Yu, Z. O. (2018). Psychological security as the foundation of personal psychological wellbeing (analytical review). Psychology in Russia: State of the art, 11(2).

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

مطالعه و بررسی تنوع هنر سوزن دوزی در ایران

مهدیه آبایی[1*]، پژمان دادخواه[2]، افسانه درویش[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۴
کد مقاله: ۲۹۴۱۸

چکـیده

سوزن دوزی از جمله هنرهای سنتی ایرانی است که تنوع زیادی داشته و در هر منطقه و اقلیمی به شکل‌های خاصی ظهور یافته و متعاقباً از طرح‌های متنوع و با ارزشی تشکیل شده است. در این پژوهش سعی شده ضمن تاملی بر تحولات هنر سوزن دوزی در ایران، تنوع و گوناگونی این هنر سنتی بررسی شود و نقوش و ویژگی آن‌ها جهت شناخت هرچه بیشتر معرفی شود. بنابراین می‌توان گفت پژوهش در باب تنوع هنر سوزن دوزی امری مهم و ضروری بوده و مطالعهٔ این هنر می‌تواند تأثیر مهمی در حفظ و شناخت این هنر اصیل و بومی داشته باشد. پژوهش حاضر از نوع کیفی است و جهت دست‌یابی به اهداف پژوهشی از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی استفاده شده و اطلاعات مورد نیاز با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌اند.

واژگـان کلـیدی: سوزن دوزی، رشتی دوزی، تفرش دوزی، بلوچ دوزی، صنایع دستی.

۱- دانشجو کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی ناصرخسرو، ساوه، ایران (نویسنده مسئول)
abayi.m@hnkh.ac.ir
۲- مدرس گروه هنر، موسسه آموزش عالی ناصرخسرو، ساوه، ایران
۳- مدرس گروه هنر، موسسه آموزش عالی ناصرخسرو، ساوه، ایران

۱- مقدمه

سوزن دوزی یکی از پر نقش و نگارترین دست‌بافتهای زنان ایران به شمار می‌رود که به وسیله آن و با استفاده از شیوه‌های مختلف فرهنگی، نقوش زیبا و بدیعی برای تزئین وسایل و به ویژه البسه خلق کرده‌اند. سوزن دوزی جزئی از فرهنگ و تمدن هر ملتی به شمار می‌آید و یکی از هنرهایی است که از قدیم شهرت و اهمیت بسزایی داشته است. حتی زمانی که انسان به صورت امروزی کار با ماشین را نیاموخته بود و اصولاً هنوز ماشین‌های زیادی اختراع نشده بود، سوزن دوزی یکی از راههای بیان احساسات و ذوق بشر بوده است. سوزن‌دوزی یکی از هنرها و صنایع‌دستی ایرانیان از دیرباز تا امروز بوده و شامل کلیه نقوش برجسته‌ای است که با کمک نخ و قلاب بر روی پارچه‌ها شکل می‌گیرد. این هنر برجسته به شکل‌های مختلفی دیده می‌شود و می‌توان آن‌را به انواع مختلفی دسته‌بندی کرد. سوزن دوزی سنتی در ایران شامل رشته‌ها و دوخت‌های مختلفی است که هر یک از آنها ویژگی‌های مختص خود را دارد. متفاوت بودن این دوخت‌ها به دلیل تاریخ‌های مختلف عرضه و همچنین سنت‌های متفاوت مردم ایران است و همین امر سبب تنوع این هنر سنتی در ایران شده است. در این پژوهش سعی بر این است که تحولات و تنوعات سوزن دوزی در ایران بررسی شود و نقوش و ویژگی‌های هر کدام از آنها مورد بررسی قرار گیرد.

۲- تاریخچه سوزن‌دوزی در ایران

سوزن‌دوزی یکی از صنایعی است که موردتوجه تمامی پادشاهان قدیمی ایرانی قرار گرفته و هر یک از آن‌ها به سوزن‌دوزی علاقه داشته‌اند. در اوایل، جست‌وجوهایی که در تخت جمشید انجام شد و بقایای باقی مانده در آنجا، گویای این قضیه بود. در تخت جمشید لباس بسیاری از بازاریان و اعیان و اشراف دوره هخامنشیان یافت شد که بر روی بسیاری از آن‌ها نقوش زیبایی به‌وسیله سوزن‌دوزی نقش شده بود. در این دوران کار سوزن‌دوزی توسط زنان انجام می‌شد و هرودت نقل می‌کند که همسر خشایار شاه با دستان خودش لباس‌های خود و همسرش را سوزن‌دوزی می‌کرده است. از دوره هخامنشیان به بعد و در دوران صفویه و قاجاریه هنر سوزن‌دوزی در میان مردم رواج داشته است؛ اما این هنر چندان دوامی نداشت و امروزه به دلیل عرضه لباس-های خارجی رفته‌رفته از ذهن‌ها کمرنگ شده و امروزه رو به نابودی گذاشته است (ابن عباس و مقتدایی، ۱۳۹۰: ۹۷).

سوزن‌دوزی یا نخ دوزی یا گل‌دوزی یکی از روش‌های دیرینه آراستن جامه است، ولی به‌عنوان شیوه‌ای در پارچه‌بافی، استحکامی ندارد. حدود هشت هزار سال پیش مردمانی غارنشین در نزدیکی شهر بهشهر زندگی می‌کردند و به اموری از قبیل کشاورزی و دام‌پروری مشغول بودند. این مردم ظاهراً دانش این‌که از پشم گوسفند پارچه تهیه کنند را داشته‌اند و این کار را توسط سوزن‌های شاخک‌داری که از آن دوران به‌جامانده است، انجام می‌دادند(فرخ سرشت، ۱۳۶۶: ۵). قطعاتی از منسوجات سوزن‌دوزی شده با نقش‌های پیچیده که تاریخ ساخت آن‌ها به شش هزار سال پیش از میلاد می‌رسد، پیدا شده است. نقش‌های دیواری قبور مصر، سوزن‌دوزی‌هایی را نشان می‌دهد. جامه‌های اعیان بر روی نقش‌های برجسته تخت جمشید نیز حکایت از رواج گل‌دوزی در آن زمان می‌کند. در حفاری‌ها و کاوش‌هایی که در آن مناطق انجام‌شده است، سیر تکامل بافندگی از آن شیوه ابتدایی تا سبک امروزی، مشخص شده است. ازجمله مستندات این کاوش، تکه‌های دستبافی است که به صورت سنگواره‌های ذغال شده بر جای مانده بود و نمونه‌هایی از پارچه‌هایی که به احتمال زیاد از کتان بافته شده بودند، اما بیشتر این نمونه‌ها به پارچه‌های بافته‌شده از پشم شبیه بودند و نیز نمونه‌هایی از بافت زردوزی–همانند قالی‌هایی که امروزه هم در این نواحی یافت می‌شوند – به دست آمدند. بعدها مدارکی دال بر وجود فن بافندگی در ایران امروزی در تپه سیلک به دست آمد. علاوه بر این، مستندات بسیار دیگری از جمله دوک‌های نخ‌ریسی که با لنگرهای ریسندگی بی‌شماری در حفاری‌های سراسر ایران به‌دست‌آمده است که همگی مؤید رواج بافندگی و سوزن‌دوزی در ایران است(همان).

نقش روی جعبه سیمین از خزانه جیحون که هم‌اکنون در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود، نشانگر آن است که در دوره مادها لباس مردان و زنان اغلب بلند، فراخ و چین‌دار بوده و تزئیناتی از دوخت مثل قیطان‌دوزی، ملیله‌دوزی و قلاب‌دوزی داشته و لبه‌های لباس‌ها اکثراً دارای تزئینات رودوزی بوده است. در ایران از ۸۰۰۰ سال پیش سوزن‌دوزی رواج داشته و نتیجه کاوش‌های باستان‌شناس در روسیه نیز حکایت از آن دارد که در سده سوم پیش از میلاد زردوزی در ایران رایج بوده و ایرانی‌ها به‌وسیله نخ‌های زرین و تابیده تصاویر برگ مو و خوشه انگور و پیچک را بر روی پارچه پشمی می‌دوخته‌اند (منتخب صبا، ۱۳۷۹: ۴).

در آن زمان اسکندر چنان از شکوه و زیبایی گلدوزی‌های ایرانی به شگفت آمده بود که نمونه‌هایی از آن‌ها را برای هم‌میهنانش فرستاد. خوشبختانه نمونه‌های بسیار عالی گل‌دوزی این دوره از کشفیات «پازیریک» به دست آمده است. جامه‌های زیبا و آراسته‌ای که در حجاری‌های طاق‌بستان نقش شده یادآور آن است که هنگامی که هراکلیوس در سال ۶۲۸ پس از میلاد، دستگرد را گشود و غارت کرد، از جمله غنائم گران‌بهای او قالی‌ها و زردوزی‌ها و کف‌پوش‌های جواهرنشان و آراسته به فلزهای گران‌بها بود (اصلاح عربانی، ۱۳۸۴: ۴۵).

۲-۱- سیر تحول سوزن‌دوزی در ایران

نخستین هدف آدمی از به وجود آوردن پوشاک، محافظت از خود در برابر طبیعت اطراف و نیروهای بالقوه‌ی آن بود. همراه با تکامل بشر در طول تاریخ، تن‌پوش ساده او هم تغییر نمود و زمینه‌ای شد برای انعکاس گرایش‌ها و همچنین هنرنمایی و ابراز سلیقه او. هنر سوزن‌دوزی یکی از روش‌های تزئین پارچه و البسه است. این هنر در ایران دارای قدمتی طولانی است. با توجه به آثار باستانی به‌دست‌آمده از سوزن‌دوزی سنتی ایران، تاریخ آن را به شش هزار سال قبل از میلاد تخمین زده‌اند (دادرس، ۱۳۹۴: ۶۳). گل‌دوزی‌ها و سوزن‌دوزی‌های ایرانی همواره برای بیگانگان و مهاجمان خارجی جذابیت زیادی داشته است، به طوری که بسیاری از این آثار در کلیساها، موزه‌ها و مجموعه‌های خارجی نگهداری می‌شود و نشان دهنده ذوق و سلیقه ایرانیان در ادوار تاریخ است. جامه‌های اعیان، بر روی نقش برجسته‌های تخت جمشید حاکی از رواج گل‌دوزی در آن زمان است. گفته شده است این تزئینات روی لباس‌های نگهبانان و نجیب‌زادگان شوش و تخت جمشید سُکمه‌دوزی است(همان). سُکمه‌دوزی به دوختی اطلاق می‌شود که از بیرون کشیدن تعدادی از تار یا پود یا هر دو در نقاط معینی از پارچه و پر کردن جای آن‌ها با سوزن‌دوزی شکل می‌گیرد.

از روی تندیس‌های به‌دست‌آمده از دوره‌ی اشکانی هم می‌توان فهمید که لباس بانوان این دوره با بهترین نوع سوزن‌دوزی‌ها آراسته شده است؛ اما نقطه اوج این هنر در قبل از اسلام مربوط به دوره ساسانی است. یکی از آثاری که بر رواج سوزن‌دوزی در این دوره اشاره دارد، نمونه پارچه‌ای است که در موزه‌ی آرمیتاژ نگهداری می‌شود و بر روی آن نقش خروسی بزرگ با رنگ‌های مختلف درون دایره‌ای نقش گردیده است. سوزن‌دوزی سنتی ایران از گذشته تاکنون سیر تحول عظیمی داشته و امروزه کاربردهای آن بسیار کاهش یافته است. اگر بخواهیم به دو نوع معروف سوزن‌دوزی ایران اشاره‌کنیم، سوزن‌دوزی ترکمن و بلوچ ازجمله معروف-ترین و پرکاربردترین‌ها خواهند بود. پس از ظهور اسلام در ایران سوزن‌دوزی سنتی ایران به حیات تأثیرگذار خود همچنان ادامه داد و با وجود تحولی که در نقش‌ها و طرح‌های ایرانی به وجود آمد، طرح‌ها همچنان اصالت ایرانی خود را حفظ کردند. در دوره صفویه شاهد شکوفایی هنر سوزن‌دوزی هستیم. چنانچه شاردن در سفرنامه‌ی خود راجع به ایران عصر صفوی، ظرافت گل‌دوزی‌های ایرانی را می‌ستاید و آن‌ها را برتر از گل‌دوزی‌های اروپایی و ترکی می‌داند. در دوره قاجار هم اکثر سوزن‌دوزی‌های ایرانی که یادگار گذشته بود، جانی تازه گرفت. در این دوره از این هنر بیشتر برای تزئین لباس بانوان استفاده می‌شد (یاوری، ۱۳۹۰: ۷۱).

سوزن‌دوزی یکی از هنرها و صنایع‌دستی ایرانیان از قدیم‌الایام تاکنون بوده و به کلیه اعمالی گفته می‌شود که با کمک نخ و قلاب نقش‌هایی بر روی پارچه‌ها برجسته می‌شود. سوزن‌دوزی سنتی ایران را می‌توان به انواع مختلفی دسته‌بندی نمود، چراکه ایرانیان بافرهنگ غنی‌ای که دارند بهترین و بیشترین مردمی بودند که تأثیرپذیر بوده و به فرهنگ و هنر علاقه داشته‌اند. سوزن‌دوزی سنتی ایران را می‌توان به ۱۱۵ رشته مختلف و ۱۲۰ نوع دوخت دسته‌بندی نمود که هر یک ویژگی‌های مختص خود را خواهند داشت. متفاوت بودن این دوخت‌ها به دلیل تاریخ‌های مختلف عرضه و همچنین سنت‌های متفاوت مردم ایران است. در بخش‌های غربی ایران منسوجات سوزن‌دوزی شده‌ای پیدا شده که تاریخ ساخت هر یک از آن‌ها به شش هزار سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد و این نشان‌دهنده قدمت سوزن‌دوزی سنتی ایران در گذشته است. بسیاری سوزن‌دوزی را به دلایل تزئینی انجام می‌دادند، اما برخی افراد نیز سوزن‌دوزی را به خاطر عقاید مذهبی که داشته‌اند بر روی کلاه یا لباس خود انجام می‌دادند (ابن عباس و مقتدایی، ۱۳۹۰: ۹۶).

۳- انواع سوزن دوزی

۳-۱- درویش دوزی «تفرش»

درویش دوزی «تفرش» یکی از دوخت‌های سنتی است که در حال حاضر رونق و رواج چندانی ندارد. این نوع دوخت کار هنرمندان تفرشی است. به عبارتی می‌توان گفت شهرستان تفرش زادگاه این هنر چشم‌نواز است و در گذشته برای تزئین چادرشب، رو کرسی، بقچه و... استفاده می‌شد. درویش دوزی که تکنیک بسیار ساده‌ای دارد، دارای ظرافت و زیبایی خاصی است. برای دوخت آن نیازی به طرح اندازی روی پارچه نیست و طرح کاملاً ذهنی و از طریق شمارش تار و پود پارچه و با دوخت شلال به وجود می‌آید. امروزه از این دوخت می‌توان برای تزئین لباس و حتی مبلمان منزل استفاده کرد (یاوری، ۱۳۹۰: ۱۰۶).

۳-۲- تاریخچه تفرشی‌دوزی

تفرشی‌دوزی از اواخر دوره قاجار در شهر تفرش رایج شده است که می‌توان گفت این نوع دوخت بیش از صدسال قدمت دارد. این هنر زیبا در گذشته روی کلاه‌های نمدین دراویش، پوستین، خرقه، کمربندهایی از جنس پشم و سفره‌های دراویش دوخته می‌شد. در حال حاضر این دوخت سنتی برای حاشیه رومیزی‌های نخی بسیار مناسب است. البته برای تزئین روی لباس‌ها در

قسمت‌های مختلف که به‌صورت حاشیه‌های بسیار ظریف و هندسی دیده می‌شود، بسیار ارزنده است؛ مانند حاشیه برای یقه، لب آستین، پای دامن و جلوی چاک لباس نیز بسیار مناسب است(والامقام، ۱۳۸۳: ۲۸).

این هنر زیبا و ظریف در اوایل سلسله پهلوی در تفرش که محل اقامت ظهیرالدوله، داماد ناصرالدین‌شاه بود به اوج رونق خود رسید؛ زیرا ایشان خود یکی از دراویش بنام آن روزگار بودند. ظهیرالدوله با تأسیس انجمنی که صنایع‌دستی مختلف را به زنان و مردان آموزش می‌داد، سعی در مهارت‌آموزی به افراد نیازمند داشت و از آنجا که این هنر بین دراویش باب بود، از طریق انجمن در میان سایر مردم نیز رایج گشت. حتی خود ظهیرالدوله که در اواخر عمر خود بسیار فقیر شده بود، از طریق دوختن سفارش‌های دیگران و درآمد آن زندگی می‌کرد. نمونه‌های آثار ایشان در موزه تفرش موجود است که بسیار زیبا و ظریف هستند(بیگی، ۱۳۶۵: ۲۸).

۳-۳- طرح‌های درویش دوزی

در ایجاد نقوش عموماً از رنگ‌های قرمز، سبز، قهوه‌ای و مشکی استفاده می‌شود؛ اما بر اساس سلیقه ممکن است از رنگ‌های دیگری نیز استفاده شود. دوخت آن از تکنیک بسیار ساده‌ای برخوردار است و به‌صورت حاشیه‌هایی پهن بر روی پارچه ایجاد می‌گردد. درویش‌دوزی به طور کلی روی پارچه‌هایی که دارای بافتی ساده هستند انجام می‌شود یعنی تاروپود آن‌ها منظم و قابل‌شمارش است و نحوه دوخت آن ساده و راحت است و فقط از شلال تشکیل می‌شود و نیازی به کشیدن نقشه روی پارچه نیست. بلکه طرح‌ها کاملاً ذهنی است و از طریق شمارش تاروپود پارچه و با دوخت شلال به وجود می‌آید. بهترین شکل درویش دوزی به این صورت است که ردیف‌های شلال را هم افقی و هم عمودی با کشیدن یک تار پارچه مشخص می‌کنند و سپس مراحل دوخت را انجام می‌دهند(والامقام، ۱۳۸۳: ۲۶).

پارچه‌ی گونی، پارچه‌ای است که اغلب برای این هنر استفاده می‌شود. درواقع تفرش دوزی بر روی پارچه‌های با تاروپود قابل‌شمارش قابل‌اجرا است، ولی امروزه با استفاده از کاغذ شطرنجی، بر روی هر پارچه‌ای می‌توان این دوخت سنتی را اجرا کرد.

شکل ۱- درویش دوزی (یاوری، ۱۳۹۰: ۱۰۸)

۳-۴- قیطان‌دوزی (کمنددوزی)

به نخ گلابتون ضخیم که قطر آن بیش از یک میلی‌متر باشد، قیطان اطلاق می‌شود و به دوخت و اتصال این نوع نخ ضخیم (قیطان) بر روی پارچه که معمولاً نیز طرحی را می‌نمایاند، قیطان‌دوزی می‌گویند(والامقام، ۱۳۸۳: ۴۰). این هنر به‌عنوان یکی از سوزن‌دوزی‌های اصیل و قدیمی معرفی‌شده است. حجاری‌ها و نقش برجسته‌های تخت جمشید و نیز کشفیات رودنکو، بیانگر تاریخ کهن کمنددوزی است. در دوره‌ی اشکانیان با استفاده از این نوع دوخت و قیطان‌های ابریشمی و گلابتون به تزئین لباس‌ها، بقچه‌ها و حاشیه‌ی پرده‌ها می‌پرداختند(گلاک، ۱۳۵۵: ۱۱۲).

این سوزن‌دوزی هرگز به‌تنهایی به کار نمی‌رود، بلکه به عنوان مکمل طرح دوخت‌های دیگری مانند قلاب‌دوزی، تکه‌دوزی، پته‌دوزی و... به کار برده می‌شود. مواد مورد نیاز این دوخت انواع قیطان، نوار، فتیله‌های ابریشمی، پشمی، نخی یا پنبه‌ای و نخ گلابتون است.

قیطان‌ها دارای انواع گوناگونی نظیر نازک، ضخیم، ساده، تابیده، شکافدار و روکش‌دار می‌باشند و از گذشته‌های دور به‌عنوان وسیله‌ای برای تزئین لباس چه در ایران و چه در سایر ممالک جهان مورد استفاده قرار گرفته و امروزه نیز این مدل به گونه‌ای گسترده در گوشه‌هایی از کشورمان رونق دارد؛ ازجمله هنوز در ترکمن‌صحرا، قسمتی از چاک پیش‌سینه پیراهن‌های زنانه با قیطان‌های قرمز، مشکی، سبز (به شیوه ترکمنی) سوزن‌دوزی می‌کنند و آستین اکثر لباس‌ها بلند است که کناره مچ آن قیطان‌دوزی می‌گردد(والامقام، ۱۳۸۳: ۴۰).

شکل ۲- قیطان‌دوزی (مقتدایی، ۱۳۹۰: ۹۳.)

پیکره‌های کنده کاری شده بر آثار کشف شده در لرستان نیز مردانی را نشان می‌دهد که لباسی شبیه لباس‌های ایرانیان پیش از تاریخ پوشیده‌اند و بعضی فقط پارچه‌ی لنگ مانندی دارند که اطراف کمر پیچیده شده است که به‌وسیله‌ی قیطان یا نوار نگهداری شده و دارای دامن باز است. با دیدن لباس‌های دوره‌های ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی و درفش‌های آن دوران به‌خوبی پی می‌بریم که در این دوران قیطان برای تزئین و آرایش لباس‌ها و درفش به‌کاررفته است. علاوه بر قیطان‌های ساده، قیطان‌های تزئینی نیز رواج کامل داشته؛ چنان‌که حجاری‌های این دوران بیانگر این واقعیت است و در دوره‌ی اشکانی با عنایت به رواج نخ گلابتون قیطان‌های روکش‌دار سیم و زرین نیز تولید گردید و برای آرایش البسه و درفش‌ها هم به کار می‌رفت. در این دوران از قیطان برای تزئین پرده‌ها استفاده می‌کردند. این نوع سوزن‌دوزی را درگذشته بر روی کیف، عبا، کیسه چپق، کیف‌های مخصوص نگهداری داروهای گیاهی و سفره آرد مخصوص، البسه، شنل، بقچه، رومیزی، رویهٔ کوسن، پرده، سجاده و رومبلی می‌دوختند و هم اکنون در بیشتر نواحی استان‌های خراسان، مازندران، سیستان و بلوچستان، تهران و آذربایجان شرقی رواج دارد. طرح‌هایی که در قیطان‌دوزی از آن‌ها استفاده می‌کردند، بیشتر شامل گل و بوته، نقوش نمادی و تمثیلی، انواع بته جقه‌ها و طرح‌های هندسی است(والامقام، ۱۳۸۳: ۴۱).

۳-۵- ممقان دوزی

شکل ۳- ممقان دوزی، (والامقام، ۱۳۸۳: ۴۵)

ممقان دوزی از سری صنایع‌دستی و رودوزی‌های سنتی و زیبای ایران است. ممقان در ۴۲ کیلومتری تبریز واقع شده و منظور از ممقان دوزی نوع دوخت و دوز زینتی مردم آن دیار است. سوزن‌دوزی ممقان یکی از دست‌دوزی‌های ایرانی است که زمینه اساسی پارچه با بخیه پوشانده می‌شود و زمینه تازه‌ای از نقش و رنگ به وجود می‌آید. این هنر بارز دستی به وسیله زنان و دختران خانه‌دار ممقانی تولید می‌شود و دارای سابقه طولانی است. در گذشته تولیدات دست‌اندرکاران را بیشتر نوعی کلاه که دارای مصرف محلی بوده تشکیل می‌داده و در حال حاضر از این نوع رودوزی علاوه بر کلاه برای تهیه زیرلیوانی، کفش، کمربند، جلیقه انجام می‌شود(والامقام، ۱۳۸۳: ۴۵).

طرح‌ها و نقوش مورد استفاده عموماً ذهنی و برداشت‌های فرد دوزنده از محیط طبیعی است و بیشتر از گل‌ها و بوته‌های تمثیلی استفاده می‌کنند. ضمناً از طرح و نقش‌های هندسی و طرح‌های نمادی نیز استفاده می‌شود. (همان، ۴۶)

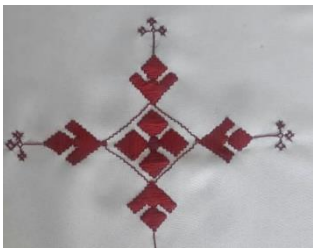
۳-۶- بلوچ دوزی

سوزن‌دوزی سنتی ایران را می‌توان به انواع مختلفی دسته‌بندی نمود، اما یکی از بهترین‌ها را می‌توان سوزن‌دوزی بلوچ دانست که توسط هنرمندان استان سیستان و بلوچستان انجام می‌شود. از سابقه‌ی این دوخت زیبا متأسفانه اطلاع چندانی در دست نیست، اما مسلم شده است که این دوخت از اوایل صدر اسلام در میان بلوچ‌ها رایج و در دوره مغول و بخصوص تیموری و صفوی این هنر از رواج کامل برخوردار بوده است(ابن عباس و مقتدایی، ۱۳۹۰: ۸۷).

دختران بلوچ از سن کودکی با دوخت بلوچ آشنا و مشغول دوخت می‌باشند. بانوان جهت تزئین لباس‌های خود از این دوخت بهره گرفته و دوخت بلوچ را بر روی قسمت‌های مختلف لباس انجام می‌دهند که بر روی پیش‌سینه لباس به گُپتان، قسمت جلوی لباس به ذی یا ذیق و سرآستین به آستینک و روی دم پای شلوار به پاچک معروف است و به غیر از این بر روی وسایل دیگر ازجمله بر روی پرده و سرپوش چادر خود نیز از دوخت‌های بلوچ استفاده می‌کنند. طرح‌های مورد استفاده؛ نقوش هندسی لوزی و مثلث و غیره است و رنگ‌های مورد علاقه بانوان همچون قرمز، مشکی، آبی و سبز تیره و روشن را استفاده می‌کنند (والامقام، ۱۳۸۳: ۵۰). در این نوع سوزن‌دوزی دوخت به صورت خط‌هایی است که طرح هندسی به خود گرفته و از نوع دوخت ساتن است و در آن‌ها قطر سراسر خطوط یکی است. این نوع سوزن‌دوزی ظرافت بسیاری داشته و نقوش را به گونه‌ای برجسته جلوه خواهد داد که بیننده را جذب خود می‌کند. تاریخچه این نوع سوزن‌دوزی را هیچ کسی نمی‌داند و بر خلاف زیبایی‌اش در کتاب‌های تاریخی کمرنگ است. این سوزن‌دوزی دوخت گل ابریشم بر روی پارچه‌ها است و در میان مردم بلوچ بسیار رواج داشته و به عنوان هنر اصلی این قوم شناخته می‌شود. از سوزن‌دوزی سنتی ایران در نوع بلوچ اغلب برای تزئین جامه‌های زنانه محلی استفاده می‌شود و معمولاً به جهت پوشش دادن زمینه پارچه مورد استفاده قرار می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های سوزن‌دوزی بلوچ را می‌توان عدم زدن نقش انسان دانست که این امر به دلیل باور و اعتقادات مردم بلوچ است. به همین دلیل اغلب نقش‌هایی که بر روی پارچه می‌زنند از اشکال هندسی گرفته شده و ساخته‌ی ذهن خود بافنده است. تمامی دوخت‌هایی که در بلوچستان انجام می‌شود به صورت افقی و از شمارش تار و پودها انجام می‌شود(ابن عباس و مقتدایی، ۱۳۹۰: ۸۸). (شکل ۴)

۳-۷- سکمه‌دوزی (چشمه‌دوزی)

چشمه‌دوزی، قدیمی‌ترین سوزن‌دوزی اصفهان محسوب می‌شود و سابقاً برای تهیه روبنده خانم‌ها به کار برده می‌شده و معمولاً باید روی پارچه‌هایی که تار و پود پارچه قابل شمارش و حتی‌الامکان ضخامت تار و پود یکسان باشد، دوخته شود؛ مانند پارچه‌های ترگال، گاندی، چلوار و کتان و غیره و پارچه‌های مخمل، ساتن و پارچه‌های کج‌راه برای این نوع سوزن‌دوزی مناسب است. طرح-های مناسب این سوزن‌دوزی غالباً طرح‌های سنتی شامل: بوته جقه، نقش ترنج، شمسه‌ای، انواع گل‌ها و غیره است. از این دوخت بیشتر برای تزئین، رومیزی، پرده، روتختی، دستمال‌سفره، زیر بشقابی و کوسن استفاده می‌شود(والامقام، ۱۳۸۳: ۵۴). درگذشته بانوان هنرمند از این نوع سوزن‌دوزی برای تزئین بقچه، رومیزی و جای قرآن استفاده می‌کردند. این دوخت بر روی پارچه‌های ساده و ظریفی انجام می‌شود که مانند کتان‌های نازک که دارای بافتی ساده هستند. (بیگی، ۱۳۶۵: ۹۳). برای انجام این کار، اول طرح موردنظر بر روی پارچه پیاده می‌شود. سپس قسمت‌هایی که باید تار و پود آن کشیده شود، مشخص‌شده و عمل نخ کشی را انجام می‌دهند و با طرح‌هایی مانند سکمه‌دوزی، توردوزی، ستاره دوزی، شبکه دوزی و گل اشرفی این قسمت‌ها را می‌دوزند. (شکل ۵)



شکل ۴- بلوچ دوزی، صبا (منتخب، ۱۳۷۹: ۸۶.)

شکل ۵- چشمه‌دوزی (والامقام، ۱۳۸۳: ۵۴)

۳-۸- پته‌دوزی

شکل ۶- پته‌دوزی، (مقتدایی، ۱۳۹۰: ۱۰۳)

پته‌دوزی یکی از زیباترین و غنی‌ترین دوخت‌های سنتی ایران محسوب می‌گردد و مرکز اصلی این دوخت استان کرمان است (والامقام، ۱۳۸۳: ۵۸). از تاریخچه این هنر مثل بیشتر هنرهای دستی سنتی اطلاع دقیقی در دست نیست. نوعی از این دوخت در دوره‌ی ساسانیان رایج بوده، ولی متأسفانه با توجه به پوسیدگی منسوجات در طول تاریخ آثاری از آن دوران در دست نیست. ولی نمونه‌ی بسیار جالب و بارز این هنر، روپوش مقبره‌های شاه نعمت‌الله ولی در ماهان کرمان است.

این دوخت در گذشته روی پارچه‌های پشمی، ابریشمی، تافته و کتان انجام می‌شده است، اما هم‌اکنون این نوع سوزن‌دوزی منحصراً روی پارچه‌ای پشمی به نام عریض انجام می‌گیرد. در این نوع دوخت بیشتر از نخ‌های دست ریس الوان به رنگ‌های سبز روشن و تیره، زرد، نارنجی، قرمز، عنابی، آبی تیره، فیروزه‌ای، مشکی، ماشی و لاکی، فولادی و یشمی انجام می‌گیرد(یاوری، ۱۳۹۰: ۴۶). هنرمندان کرمانی از نقوش سنتی ازجمله نقش بوته جقه‌ای یا درخت زندگی، نقش پیچک ترنج، نقش سروچه، گل بادامی و نقش حیوانات به‌خصوص پرندگانی مانند طوطی، طاووس و بلبل و در حاشیه‌ها از نقش‌های هندسی یا گل‌های اسلیمی ماری، طوماری و ختائی استفاده می‌کنند(والامقام، ۱۳۸۳: ۵۸).

۳-۹- آینه‌دوزی

شکل ۷- آینه‌دوزی، (والامقام، ۱۳۸۳: ۶۸)

این هنر به صورت زیبایی در استان سیستان و بلوچستان دوخته می‌شود و هنرمندان سیستانی همراه آینه‌دوزی از خرمهر، قیطان، دکمه و منجوق به اشکال مختلف استفاده می‌کنند. آینه‌دوزی گاهی با سوزن‌دوزی-های دیگر نیز همراه می‌گردد که می‌توان ابریشم‌دوزی، قیطان‌دوزی، زنجیره دوزی و دوخت‌های تزئینی را نام برد. از آینه‌دوزی بر روی لباس-های محلی، جلیقه، کمربند و آویزهای دیواری استفاده می‌کنند(والامقام، ۱۳۸۳: ۶۸).

۳-۱۰- سوزن‌دوزی ترکمن

یکی دیگر از انواع سوزن‌دوزی سنتی ایران را می‌توان سوزن‌دوزی ترکمن دانست که این نوع سوزن‌دوزی را سیاه‌دوزی نیز می‌شناسند. از این نوع سوزن‌دوزی در ایام قدیم برای تزیین لباس همگان و حتی بردگان استفاده می‌شده است. طریقه‌ی دوخت آن بسیار ریز است و امروزه اغلب بر روی لباس زنان انجام می‌شود. این نوع سوزن‌دوزی تاریخچه‌ای مفصل داشته و از زمان سجاها در ایران مرسوم بوده است(یاوری، ۱۳۹۰: ۴۲). بیشتر آثار باقی‌مانده از این نوع سوزن‌دوزی مربوط به دوران زندیه، افشاریه و قاجاریه است و این سه دوره را می‌توان زمان اوج سوزن‌دوزی ترکمن دانست. این نوع سوزن‌دوزی امروزه در گنبدکاووس، گمیشان، کلاله، آق‌قلا، بندر ترکمن و ... انجام می‌شود.

شکل ۸- سوزن‌دوزی ترکمن (یاوری، ۱۳۹۰: ۱۰۸)

۳-۱۱- ملیله‌دوزی

قدمت این دوخت با شواهد تاریخی و اشیا به‌دست‌آمده از حفاری‌ها به ۲۵۰۰ تا ۳۰۰۰ سال پیش می‌رسد. هنر زری دوزی و دوختن نقش‌ها به خطوط موازی به زری، بر روی شلوارها در زمان هخامنشیان معمول بوده است. تکه‌های پارچه‌ای که در لولان به‌دست‌آمده بیانگر استفاده از ملیله‌دوزی برای تزئین لباس‌ها و پارچه‌ها است که قدمت این پارچه‌ها را به دوره اشکانیان تخمین زده‌اند (صبا منتخب، ۱۳۷۹: ۱۳۷).

شکل ۹- ملیله‌دوزی (یاوری، ۱۳۹۰: ۳۹)

ملیله‌دوزی در دوره ساسانی برای تزئین پرده‌ها، لباس‌های رسمی کشوری و لشگری و درفش‌ها به‌کاربرده می‌شد. در بقیه‌ی ادوار تاریخی هم این هنر آذین‌گر تابلوهای دیواری، البسه، جهیزیه عروس و... بوده است. پارچه‌هایی که ملیله‌دوزی بر روی آن‌ها انجام می‌شود، از جنس مخمل یا ترمه هستند. ملیله هم از نظر جنس بر دو نوع است: ملیله اصل و ملیله بدل. ملیله اصل از رشته‌های بسیار نازک نقره تابیده شده و شبیه فنر لوله‌ای است. اگر ملیله طلا لازم باشد، همان ملیله را با طلا، طلائی می‌کنند. برای ساخت ملیله بدل از مفتول‌های برنجی که رنگ طبیعی طلائی دارد، استفاده می‌کنند. نقش‌های مورداستفاده در این هنر انواع گل‌ها، بته‌ها و صور هندسی است (یاوری، ۱۳۹۰: ۳۷).

۳-۱۲- قلاب‌دوزی گیلان «رشتی‌دوزی»

رشتی‌دوزی یکی از رودوزی‌های سنتی ایران و از صنایع‌دستی شهر رشت است که در فهرست میراث فرهنگی ناملموس (معنوی) به ثبت رسیده است. در دهه ۸۰ شمسی یونسکو نام این رشته را که قبلاً قلاب‌دوزی رشتی بوده به نام دیرین و بومی رشتی‌دوزی تغییر داد.

رشتی‌دوزی نوعی از رودوزی‌های سنتی ایرانی است که طی آن زمینه پارچه به‌وسیله نخ‌های ابریشمین رنگین به‌گونه‌ای بسیار زیبا و چشم‌نواز تزئین می‌شود. مرکز عمده رشتی دوزی شهر رشت است که به سبب شهرتی که در رشت داشته رشتی دوزی نامیده می‌شود. رشتی دوزی به سه روش ساده، برجسته و معرق دوخته می‌شود کاربرد این هنر از دیرباز تاکنون شامل پرده، فرش، پوشش زین، سجاده، روکش مقابر بزرگان، کلاه، لباس، رومیزی و روتختی است (سیدصدر، ۱۳۸۶). در حقیقت رشتی دوزی (قلاب‌دوزی رشت) یکی از انواع رودوزی‌های سنتی و از هنرهای اصیل رشت است که از طریق دوختن نخ‌های ابریشمی رنگی بر سطح پارچه و ایجاد طرح و نقش‌های زیبا و چشمگیر صورت می‌گیرد. هنر قلاب‌دوزی در منطقه گیلان علاقه‌مندان زیادی دارد.

تاریخچه دقیقی از رشتی‌دوزی در دسترس نیست. داده‌های باستان‌شناسی حاکی از سابقه تاریخی رشتی‌دوزی در منطقه گیلان است و در کشف‌های باستان‌شناسی در لولمان گیلان قطعاتی از ملیله‌دوزی و قلاب‌دوزی به‌دست‌آمده که پژوهشگران آن را متعلق به دوره هخامنشیان می‌دانند. قدیمی‌ترین نمونه‌های رشتی‌دوزی جدا از مجموعه‌های خصوصی، در موزه آستان قدس رضوی و موزه هنرهای تزئینی ایران نگهداری می‌شود. رشت در گذشته یکی از عمده تولید و صادرات بهترین نوع ابریشم، ماده اولیه این هنر بوده هست؛ بنابراین می‌توان گفت، این سوزن‌دوزی فنی و زیبای ایران سابقه‌ای بس طولانی داشته و سابقه آن را ۳۳۰ تا ۳۵۰ سال قبل از میلاد دانسته‌اند (والامقام، ۱۳۸۳: ۲۹). با توجه به بلوغ هنر و صنایع‌دستی گیلان در دوره‌های باستانی مخصوصاً در

صنعت تولید و بافت انواع پارچه‌ها و نیز مهارت و استادی صنعتگران معاصر گیلان در کار قلاب‌دوزی باید این استان را نیز از مراکز بسیار قدیمی صنعت مزبور به شمار آورد. (اصلاح عربانی، ۱۳۸۴: ۴۷)

قبل از تولد ماشین کلیه مصنوعات توسط دست یا ابزار ساده دستی ساخته می‌شد. صنایع‌دستی مهمی از دیرباز در گیلان رایج بوده است و امروز نیز کم‌وبیش در نقاط مختلف این استان رواج دارد. برای صنایع‌دستی گیلان آغازی نمی‌توان تعیین کرد، به‌احتمال‌زیاد نخستین دست‌ساخته‌های گیلانی‌ها نیز مانند ساکنان سایر نقاط از سنگ و استخوان حیوانات بوده و شاید هم‌زمان با آن‌ها وسایلی نیز از پوست و پشم حیوانات تهیه می‌شده است. کمترین فاصله ما با آن دوران حدود ۱۲۰۰۰ سال است که مربوط به عصر حجر میانی است (همان: ۲۹-۳۰).

شکل ۱۱- رشتی‌دوزی (حسینی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۸۶)

از نمونه‌های بسیار نفیس می‌توان به یک جفت پرده قلاب‌دوزی به سه شیوه رایج اشاره نمود که متعلق به سده ۱۳ ه. ق. است که استاد حسین رشتی به دستور مخبر الدوله قلاب‌دوزی نموده است این کار حداقل ۴ سال به طول انجامید، واقعاً در نوع خود بی‌نظیر است. قلاب‌دوزی که درگذشته در شهرستان رشت رایج بوده و تعداد زیادی از افراد بومی منطقه به آن اشتغال داشته‌اند، در حال حاضر از گستردگی پیشین برخوردار نیست ولی بااین‌همه تنها مرکز تولید مصنوعات قلاب‌دوزی شهر رشت محسوب می‌شود (منتخب صبا، ۱۳۷۹: ۱۱۸).

شکل ۱۲-رشتی‌دوزی (والامقام، ۱۳۸۳: ۲۹)

این هنر ارزنده اکنون در رشت و اصفهان پابرجاست و هنرمندان رشتی و اصفهانی به‌ویژه در سده‌های دهم تا آغاز سده چهاردهم هجری قمری این هنر را به حد کمال رسانیده و توانستند با قطعات ماهوت یا مخمل الوان عکس اشخاص را بالباس، اسلحه و جواهرات زینتی و مجالس مختلف به‌خوبی روی پارچه به نمایش گذارند و مثل این می‌نمود که نقاش ماهری عکس شخصی یا مجلسی را با قلم‌مو ترسیم نموده است(والامقام، ۱۳۸۳: ۲۹).

نمونه‌های قدیمی اغلب به‌صورت پرده‌های منقوش تولید می‌شد و زینت‌بخش سالن‌ها و اتاق‌ها بود. از کاربردهای دیگر می‌توان به فرش، غاشیه (زین‌پوش، پوشش زین/جامه‌ای نگارین یا ساده که چون بزرگی از اسب پیاده می‌شد بر زین می‌پوشیدند)، سجاده، روکش مقابر بزرگان، کفش، لباس، کلاه، بقچه، مخده، رومیزی، روتختی و ... اشاره نمود. طرح‌های مورد استفاده از زمان-های قدیم به‌صورت لچکی، ترنج تاجی، بشقابی یا گوشواره‌ای، ترنج بندی، هشتی هلالی، گل‌های شاه‌عباسی، اسلیمی و ختایی، گل اناری، پر طاووس، دسته‌گل و انواع پرندگان و درختان، گل‌ها، بازوبندی، بند رومی، بته‌جقه‌ای شاخ گوزنی، بته‌جقه‌ای ترمه‌ای، بته‌جقه‌ای قهر و آشتی، گل بادامی، قاب قابی و ... بود که هنرمندان قلاب‌دوز نیز هم‌اکنون از این طرح‌ها استفاده می‌کنند. از قلاب‌دوزی می‌توان برای تزئین حاشیه‌ها، جا قرآنی، رومیزی، رویه کوسن، پرده، لبه یقه، شنل، رویه دمپایی زنانه، کلاهک آباژور، سقف‌آویزهای پارچه‌ای و غیره استفاده کرد (همان: ۳۰).

۳-۱۳- نقوش و مفاهیم سوزن‌دوزی

با توجه به گستردگی و پراکندگی هنر سوزن‌دوزی در کشور می‌توان گفت: «نقوش در سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران حرف نخست را می‌زند و تقسیم‌بندی آن‌ها فراتر از دیگر هنرهای کشور است». هنر سوزن‌دوزی فقط بیانگر فرهنگ یک منطقه نیست، بلکه روایتگر تاریخ، شرایط اقتصادی و جغرافیای آن منطقه است و حتی می‌تواند باورهای یک فرد را بیان کند، بنابراین در حفظ و نگهداری آن باید کوشید.

سوزن‌دوزی، قلاب‌دوزی و پوشاک محلی، سه‌شاخه اصلی دوخت‌های سنتی ایران را تشکیل داده و هر یک در جایگاه خود قابل بررسی‌اند. بخش بزرگ سوزن‌دوزی‌های کشور بر لباس زنان، مردان و کودکان دوخته‌شده و این لباس‌ها پرچم و شناسنامه هویت هر فرد در یک منطقه بوده، از این‌رو پوشاک محلی نیز در این زیر مجموعه جای گرفته است. البته امروزه تفاوت ویژه‌ای میان پوشش افراد وجود ندارد، اما درگذشته پوشش مردم هر منطقه از یکدیگر متمایز بوده به‌گونه‌ای که ازنظر پوشش، ترک تبریز از ترک خراسان شمالی کاملاً قابل‌تشخیص بوده است(منتخب صبا، ۱۳۷۹: ۱۲۳).

از نقوش گیاهی، حیوانی، هندسی و انسانی می‌توان به عنوان چهار شاخه مهم تقسیم‌بندی رایج نقوش در همه هنرها نام برد و یاد آور شد: تقسیم‌بندی نقوش هنر سوزن‌دوزی فراتر از این چهار شاخه است و مجموعه آن‌ها را می‌توان به هشت گروه تقسیم

کرد، چنانچه احساسات، نیروهای ماوراءالطبیعه و اعضای بدن انسان را به این تقسیم‌بندی باید افزود. هر کدام از این نقوش برای خود جایگاهی دارد و انسان را در اندازه یک موجود مقدس و ارزشمند ارتقا می‌دهد، به عبارتی نقوش در سوزن‌دوزی‌ها بیانگر این نکته است که انسان یک موجود خاکیِ صرف نیست و منشأ حیات او از یک نقطه نورانی به ودیعه گرفته شده است. نقوش و مفاهیم فلسفی یا تاریخی آن‌ها نقش پررنگی در سوزن‌دوزی‌ها دارند. نقوش گیاهی شامل گل و برگ، درخت زندگی، گیاه هوم، گیاهان دارویی، برگ‌های اسلیمی و ختایی، گل‌های اناری و شاه‌عباسی و صدها گل دیگر مانند گل‌های پنج پر، شش پر و هشت پر می‌شود که هریک نماد و بیانگر موضوعی ویژه در این هنر است. به طور مثال هوم گیاهی درمانگر و مقدس است که بیماران را شفا می‌دهد، نیروی جاودانه به انسان می‌بخشد و انسان را نامیرا می‌کند. از آنجایی که اهریمن به دنبال نابودی هوم است، در نقوش این گیاه با دو پرنده (دو سیمرغ) یا دو ماهی در دو سو نشان داده می‌شود و مرغ‌ها و ماهیان نقش نگهبان آن را بازی می‌کنند (منتخب صبا، ۱۳۷۹: ۱۲۳).

نقوش حیوانی را می‌توان در بخش‌هایی گوناگون مانند پرندگان (هدهد، سیمرغ، طاووس، کلاغ، عقاب و کبوتر)، چارپایان (آهو، اسب و گوزن) و حتی عنکبوت و عقرب بررسی کرد. کاربرد هریک از این نقوش معنایی را برای فرد دوزنده آن بیان می‌کند، مثلاً عنکبوت در میان ترکمن‌ها، نماد شر و خباثت است. بنابراین آن را روی پیراهن خود نمی‌دوزند و بر دمپای شلوار دوخته می‌شود یا در سوزن‌دوزی، طاووس پرنده‌ای بهشتی است. پرندگان موجوداتی‌اند که می‌توانند اوج بگیرند، از زمین مادی به ماورا پر بکشند و خواسته‌ها و آرزوهای افراد را به خدا برسانند. پرنده موجودی است که انسان را از دنیای مادی جدا کرده و به دنیای معنوی پیوند می‌زند. از این‌رو جایگاهی ویژه و مقدس دارد، به همین دلیل نقش آن را هیچ‌گاه روی لباس‌های بخش پایین‌تنه مثل شلوار نمی‌دوزند(فنایی، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

نقوشی مانند کوه، دشت، آب، باران، موج، برف، زمین، ماه، ستاره، خورشید، طلوع، غروب، باد و توفان را که نشان‌دهنده بخش‌هایی از طبیعت است، می‌توان از دیگر نقوش سوزن‌دوزی‌های سنتی کشور بر شمرد. اشکال هندسی مانند مربع، دایره، مثلث، پنج‌ضلعی و شش‌ضلعی نیز در این دوخت‌ها مفهومی ویژه دارند. مثلاً اگر یک مثلث متساوی‌الساقین، رأس آن به سمت بالا باشد معنای زندگی می‌دهد و اگر رأس آن به سمت پایین باشد، معنای مرگ را به ذهن می‌رساند. همچنین اگر خطی در وسط مثلث به‌موازات آن کشیده شود، معنای آتش می‌دهد یا یک ضربدر در آن، معنای خطر را بیان می‌کند که این اشکال در ابریشم‌دوزی‌ها به چشم می‌آید(منتخب، صبا، ۱۳۷۹: ۱۲۵).

می‌توان احساس‌ها و آرزوهای یک فرد را با سوزن‌دوزی ویژه بر لباس یا دستمال او نشان داد؛ مثلاً یک زن ترکمن با دوختن علامتی بر شانه لباس خود نشان می‌دهد که آرزوی داشتن فرزند را دارد و خالصانه این را از خدا می‌خواهد چنانکه دیگران با دیدن لباس او متوجه می‌شوند، او در حسرت و انتظار مادر شدن است.

برخی نقوش سوزن‌دوزی بیانگر نیروهای ماوراءالطبیعه و متافیزیک مانند طلسم‌ها، روح، چشم‌زخم، انرژی جادویی، جوهر عالی (وجود خوب)، پیوند، تسلسل، همبستگی، زمان و تداوم زمان است. هر یک از این نیروها علامتی در سوزن‌دوزی دارند و در هر منطقه‌ای نیز به یک شکل از اشکال هندسی تا خط صاف نشان داده می‌شوند (همان).

از اعضای بدن و پیکره‌ها به‌عنوان دیگر نقوش رایج در سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران می‌توان نام برد. دست، انگشتان، چشم، دختر، پسر، زن و مرد، نقوشی است که در کلاه‌ها و لباس‌های مناطق گوناگون کشور به‌ویژه در سیستان و بلوچستان مشاهده می‌شود. همچنین برخی نقوش معانی مانند سفر، گذراندن مجازات، شادمانی، رقص، باروری و روشنایی را متبادر می‌کند(گلاک، ۱۳۵۵: ۱۲۹).

نقوش به سه شکل در هنر سوزن‌دوزی بیان می‌شود. این سه شکل شامل اشکال هندسی با خطوط شکسته، اشکال گرد و منحنی مانند گل‌ها و برگ‌های انتزاعی و بوته جقه‌ها و اشکال ترسیمی با یک خط ساده می‌شود. برای نمونه معنای روز و شب در سیستان و بلوچستان با دو نخ در دو رنگ متفاوت با زنجیره دوخته می‌شود؛ یعنی دو نخ را هم‌زمان در سوزن می‌کنند تا در زمان دوختن، یک‌بار نخ سفید و یک‌بار نخ مشکی رو آید. اگرچه یک خط ساده دوخته می‌شود، اما تکرار شب روز را پشت سر هم نشان می‌دهد. در کاشان، منطقه کردنشین خراسان شمالی یا تبریز نیز یک خط مشکی می‌گذارند و روی آن بست‌های سفید می‌دوزند تا شبیه شب و روز شود (فنایی، ۱۳۸۷: ۱۳۲). رنگ‌ها نیز به بیان گفتاری محتوای نقوش کمک بسیار می‌کنند. برای نمونه رنگ زرد، بیماری را نشان می‌دهد، رنگ سفید بیانگر سلامتی و سبز به معنای زنده بودن است. قرمز نیز شادمان بودن از هستی خود است.

۴- نتیجه گیری

سوزن دوزی یکی از هنرهای سنتی و اصیل ایرانی است که قدمت آن به دوره باستان بر می‌گردد و همچنان مورد توجه بوده و در مناطق مختلف ایران وجود دارد. این هنر از جمله هنرهای پر نقش و نگار است که مبین ذوق و سلیقه ایرانیان بوده که از آن برای تزئین وسایل و به ویژه البسه استفاده می‌کردند. سوزن دوزی تنوع زیادی دارد و به شکل‌های مختلفی دیده می‌شود و در هر

منطقه از نقوش خاصی برخوردار است. متفاوت بودن این دوخت‌ها به دلیل تاریخ‌های مختلف عرضه و همچنین سنت‌های متفاوت مردم ایران است. درویش دوزی، قیطان دوزی، ممقان دوزی، ملیله دوزی، رشتی دوزی، سوزن دوزی ترکمن، بلوچ دوزی، سکه دوزی و آینه دوزی از جمله شکل‌های مختلف این هنر ارزنده است که هر کدام از آنها علاوه بر تنوع در شیوه‌های دوخت، از نقوش متنوعی برخوردار بوده که برآمده از تفکرات، باورها و نگاه مردمان هر خطه به این هنر است.

منابع

۱. ابن عباس، ادریس و مقتدایی، علی اصغر (۱۳۹۰)، «هنرهای دستی و سیر تحول آن در ایران»، تهران: نشر جمال هنر.
۲. اصلاح عربانی، ابراهیم (۱۳۸۴)، «کتاب گیلان»، جلد سوم، چاپ دوم، نشر گروه پژوهشگران ایران.
۳. دادرس، حسن، طه‌ای، مهسان، حسین‌زاده، سعیده (۱۳۹۴)، «آشنایی با صنایع‌دستی استان گیلان»، تهران: انتشارات آهنگ فردا، چاپ اول.
۴. فنایی، زهرا، (۱۳۸۷)، «سیری در صنایع‌دستی ایران»، اصفهان نجف آباد: ارغوان هشت بهشت، چاپ اول.
۵. گلاک، جی و گلاک، هیراموتو (۱۳۷۵)، «سیری در صنایع‌دستی ایران»، تهران: نشر بانک ملی ایران.
۶. منتخب صبا، (۱۳۷۹)، «نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران: از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز»، تهران: انتشارات منتخب صبا، چاپ اول.
۷. والامقام، فاطمه (۱۳۸۳)، «منتخبی از سوزن‌دوزی‌های ایران»، همدان: آوای عطیه، چاپ اول.
۸. یاوری، حسین (۱۳۹۰)، «نساجی سنتی ایران، سازمان تبلیغات اسلامی»، حوزه هنری.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

مطالعه تطبیقی ریتون‌های دوران هخامنشی و اشکانی

زهره گرایی حکمت آبادی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۲۸
کد مقاله: ۴۲۵۵۴

چکـیده

هنر ریتون‌سازی یکی از برجسته‌ترین و ارزشمندترین هنرهایی است که در دوره هخامنشی و اشکانی وجود داشته است. این ظروف به شکل‌های مختلفی خود را در دوره‌های هخامنشی و اشکانی نشان می‌دهند. هدف این مقاله، با روشی توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای، اگر فرض بر این باشد که؛ این ریتون‌ها، بنا به اعتقادات و روش اداره کشور در هر یک، ممکن است استفاده‌های متفاوتی داشته باشند، به دنبال دست یابی به وجوه افتراق و اشتراک ریتون‌های هخامنشی و اشکانی است تا آن‌ها را از لحظ فرم، تزئینات و کاربرد، مورد تطبیق و بررسی قرار دهد که ضرورت پرداختن به این امر را دو چندان می‌کند. نتایج بر این اساس بود که؛ از لحاظ ۱- فرمیک، شکل مخروطی، استفاده از حیوانات و سر انسان، تنوع اندازه، از لحاظ ۲- تزئینات، استفاده از گل نیلوفر، شاخ و برگ انگور و برگ کنگردار، تاثیر بومیان ایرانی و آرایه‌های هلنی، و از لحاظ ۳-کاربرد، جنبه کاربردی در رسومات غیر مذهبی (تاج‌گذاری شاه) و غیر مذهبی و آیینی داشته‌اند. هنر ریتون‌سازی در دوره هخامنشی و اشکانی نشان دهنده جایگاه اجتماعی و نمادی از قدرت صاحبان خود محسوب می‌شدند و به واسطه رابطه خود با آشامیدنی‌های آیینی از اهمیتی ویژه برخوردار هستند.

واژگـان کلـیدی: هنر هخامنشی، هنر اشکانی، ریتون، عقاید فرهنگی و اساطیری

۱ . فارغ التحصیل کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشکده دانشگاه الزهرا- تهران
Zohreh14geraa@yahoo.com

۱- مقدمه

فلات ایران همواره شاهد عبور اقوام مختلفی بوده است. این اقوام چه در این سرزمین اقامت گزیده و چه از این منطقه تنها برای عبور استفاده کرده باشند، همواره در تحولات فرهنگی و هنری این کشور تاثیر گذاشته‌اند. این تاثیر و تاثرها در روند ساخت اشیای هنری به خوبی مشهود است. از جمله این اشیاء هنری، بایستی به ریتون[1] ها اشاره نمود. نمونه بسیار جالب از هنرهای با ارزش ایرانی ریتون‌سازی است که چه در اعصار پیش از تاریخ و چه در دوران‌های تاریخی از اهمیت خاصی برخوردار بوده است زیرا تمایلات زیبایی شناختی انسان، به فرم و تزئین اشیاء و با تاثیر از علایق مذهبی و گاهی جادویی، وجود ساخت چنین اشیائی را توجیه می‌کند. با این که ریتون‌های ایرانی اشیاء چندان شناخته شده‌ای نیستند اما می‌توانند از لحاظ شکل و هم از نظر ساختار کلی به خوبی بیانگر تغییر و تبدیل‌های فرهنگی منطقه باشند. ریتون‌سازی یکی از هنرهای دوره هخامنشی و اشکانی بوده که برای مصارف خاص از آنها استفاده می‌شده و دارای فرم، تزئینات و کاربردهایی بوده‌اند که می‌توانند منعکس کننده تحولات تاریخی و هنری زمان خود باشند. مطالعه دقیق ریتون‌های این دوره‌ها در کنار هم، به ما کمک می‌کند تا از طریق معرفی و مقایسه آنها به اطلاعات جامع‌تر و درک روشن‌تری از هنر در این برهه از تاریخ برسیم، لذا پرداختن این موضوع، به مقایسه ویژگی‌های فرمیک، تزئینی و کاربردی دو سلسله هخامنشی و اشکانی، اهمیت و ضرورت این اشیاء را برجسته می‌کند. بنابراین هدف اصلی این مقاله، و با توجه به اینکه دو سلسله هخامنشی و اشکانی، در پی هم بوده‌اند –اما فرض بر این است که بنا به علایق و موارد استفاده این اشیاء، در هر یک از آن‌ها، متفاوت باشد– بر این اساس به وجوه اشتراک و افتراقات ریتون‌های دوره هخامنشی با اشکانی و با روشی توصیفی– تحلیلی، و منابع کتاب‌خانه‌ای، مورد بررسی و تحلیل، قرار می گیرد.

۲- پیشینه پژوهش

در مطالعات انجام شده بر روی ریتون‌ها به طور دقیق و عمیق به بررسی فرم و تزئینات آنها پرداخته نشده است. مطالعات انجام شده گسسته و بدون ارتباط با گستردگی تاریخی این ظروف زیبا هستند. پژوهش‌های استفاده شده در این مقاله شامل این موارد می‌باشد: دادور و همکاران (۱۳۸۹)، در پژوهشی با عنوان «بررسی شکل و فرم در ریتون‌های ایرانی_هزاره چهارم میلاد تا پایان دوره ساسانی» که در نشریه هنرهای زیبا در تهران به چاپ رسیده است به بررسی فرم و تزئینات در ریتون‌های ایرانی هزاره چهارم قبل از میلاد تا پایان دوره ساسانی پرداخته‌اند. در این پژوهش انواع ریتون‌ها و شکل و تزئینات آنها مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین اصغری (۱۳۹۶)، در پژوهشی با عنوان «هنر ریتون‌سازی در دوره اشکانی بر اساس مدارک باستان شناختی» که در فصلنامه جندی‌شاپور دانشگاه شهید چمران اهواز به چاپ رسیده، به بررسی ریتون‌ها پرداخته است. در این پژوهش به محل کشف ریتون‌های اشکانی، تزئینات آنان، جنس و گونه شناسی ریتون‌های اشکانی پرداخته شده است. افشار و صحرا پیما (۱۳۹۵)، پژوهش خود را با عنوان «ریتون یکی از مولفه‌های شناخت هنر و مذهب اشکانیان» که در مجله مطالعات ایران شناسی در تهران به چاپ رسیده است، به انجام رساندند که در آن به معرفی جامع ریتون‌ها پرداخته شده است. آزادی و همکاران (۱۳۹۵)، پژوهشی با عنوان «تحلیل و گونه‌شناسی ریتون هخامنشی موزه ایران باستان» که در کنگره بین المللی شیرازبه چاپ رسیده است را انجام داده‌اند. نیز رهبر گنجه (۱۳۸۶)، پژوهشی با عنوان «ریتون چیست» که در مجله کیهان فرهنگی در تهران به چاپ رسیده به بررسی مفهوم ریتون می‌پردازد.

علاوه بر پژوهش‌های یاد شده می‌توان به مطالعات پراکنده در میان نوشته‌های باستان شناسان مختلف اشاره نمود. از جمله پژوهش‌هایی که توسط گیرشمن، پرادا و آندره گدار ضمن بررسی هنر ایران پیش از اسلام صورت گرفته است. در این قبیل پژوهش‌ها، محققان به طور عمده ریتون‌ها را به عنوان بخشی از تولیدات هنری ایران معرفی نموده و ویژگی کلی آنها را بر شمرده‌اند. مقاله حاضر سعی دارد تا به فرم، تزئینات و کاربرد ریتون‌ها در دو دوره هخامنشی و اشکانی و به قیاس آن‌ها با یکدیگر بپردازد.

۳- روش پژوهش

پژوهش حاضر با استفاده از روش تاریخی و مطالعه اسنادی انجام شده و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای صورت گرفته است. به این معنا که از طریق مطالعه پژوهش‌های پیشین و منابع و اسنادی که در اختیار بوده، سه فاکتور فرم، تزئینات و کاربرد در نظر گرفته و این سه فاکتور در دو دوره هخامنشی و اشکانی با هم مقایسه گردیده و خلاصه مقایسه‌ها در جداول جداگانه ثبت گردیده و در نهایت به وجوه اشتراک و تفاوت‌های آنها در این سه محور پرداخته شده است.

۴- ریتون چیست؟

«ریتون به ظروفی اطلاق می‌شوند که در گذشته برای آشامیدن به کار می‌رفته و اشکال مختلف حیوانات، انسان و یا موجودات خیالی در ساخت آن نقش اساسی داشته‌اند. بنابراین ظرف را در قالب شکل حیوانات گوناگون می‌ساختند و یا موجودات در شکل و تزئین این ظروف، نقش کاربردی داشتند» (صحرا پیما،۱۳۹۵: ۹۳).

دهخدا در ذیل کلمه ریتون چنین آورده است: «ریتون صراحی باشد که آن را از طلا و نقره یا از گل به صورت جانوران خصوصا شیر بسازند و بدان شراب خورند» (دهخدا،۱۳۷۷: ۲۳۰۶). «کلمه یونانی ریتون از مایع روان گرفته شده است. این کلمه در واقع تنها به ظروفی گفته می‌شود که از آن جریان بلریک مایع بیرون آید و معمولا در مورد ظروفی برای آشامیدن به کار میرود که قسمت پایین آنها از سر جانوری تشکیل شده که اغلب؛ اما نه برای همیشه، سوراخی در میان لب‌ها دارد تا مایع بتواند از آن جاری گردد» (پرادا،۱۳۵۷: ۱۶۴). مطابق فرهنگ آکسفورد ریتون‌های واقعی آنهایی هستند که «علاوه بر دهانه ظرف، سوراخی برای خروج مایع در آن وجود داردکه در پوزه یا سینه حیوان قرار داده شده است» (گیرشمن،۱۳۷۱: ۲۲۱). «ساخت ظروف به شکل حیوانات و موجودات خیالی سابقه طولانی در هنر ایران دارد. حیوانات به سبب قدرت خاصی که دارند در بیانی سمبلیک مورد استفاده هنرمندان و صنعتگران قرار می‌گرفتند تا شاید بدین وسیله بتوانند از قدرت‌های فرا طبیعی و متافیزیکی آنها استفاده کنند. حیوانات و موجودات واقعی و یا تخیلی و یا ترکیبی از آنها که مظهر و یا سمبل قدرت‌ها و خواسته‌های مختلف انسان بوده‌اند، همواره در ساخته‌های دست بشر و در فرهنگ‌های مختلف به صورت‌های گوناگون دیده شده‌اند. یافته‌های باستان‌شناسی در مورد کاربرد شکل حیوانات برای تزئین ظروف نشان می‌دهد که این تزئینات تقریبا از دوره نوسنگی میانه آغاز شده اند» (دهدشتی،۱۳۸۰: ۵۰).

۴-۱- انواع ریتون‌ها

ریتون‌ها از لحاظ فرم ظاهری سه گونه‌اند:

الف-ریتون‌هایی که در محل اتصال ساغر به بخش قدامی حیوان و یا انسان زاویه ۹۰ درجه به خود می‌گیرند.

ب-ریتون‌هایی که ساغر آنها با یک انحنای ملایم به بخش قدامی حیوان متصل می‌شوند.

پ-ریتون‌هایی که ساغر آنها در سر یا گرده حیوان تعبیه شده‌اندکه اغلب ریتون‌های عصر ماد از این نوع هستند (رهبر گنجه،۱۳۹۶: ۵۶).

۴-۲- اشکال ریتون

معمولا در ساخت ریتون‌ها از طبیعت و حیواناتی که در محیط اطراف آنان زندگی می‌کردند، الهام می‌گرفتند که از نظر آنها مظهر زیبایی و قدرت طبیعت به شمار می‌آمدند. شکل مورد نظر را برای ریتون انتخاب می‌نمودند. گاهی ذهن خلاق باعث شکل‌گیری حیوانات تخیلی و غیر واقعی می‌شد و آن را با نهایت دقت و ظرافت به ظهور می‌رساندند. معمولا جانورانی انتخاب می‌شدند که در طبیعت بر همتایان خود برتری داشتند و مظهر قدرت و حکم فرمایی و برکت بودند، تا بهتر بتوانند قدرت و شوکت طبقه حاکم را آشکار سازند، و یا شاید هم جنبه جادویی و آیین جانوران، در نظر گرفته می‌شد. در هر جغرافیای طبیعی و حیوانی، اشکال گوناگونی از ریتون‌ها دیده شده است، در زیویه کردستان و کوه‌های سر به فلک کشیده زاگرس، کله قوچ و بز وحشی، در کلاردشت مازندران ببر، در مناطق کویری و گرم و خشک شتر، کشف شده است. در همدان بیشتر سرشیر و کله قوچ، اشکال مختلفی از ریتون‌ها در موزه‌های جهان نگه‌داری می‌شود، ریتون‌های طلایی موزه متروپولیتن به شکل شیر، ریتون‌های نقره‌ای کلکسیون کورکی ین[۲] به شکل گاو، ریتون‌های نقره‌ای کلکسیون شی مل[۳] و موزه لنینگراد به شکل قوچ، ریتون‌های نقره‌ای موزه لوور به شکل بز و اسب، ریتون‌های موزه بیرتیش به شکل گریفین و موزه ارمیتاژ، به شکل بز بالدار. ریتون‌های طلایی کلکسیون شخصی در نیویورک به شکل آهو، و سایر ریتون‌های طلایی و نقره‌ای هخامنشی که تزئین بخش موزه‌های ایران می‌باشند.

۴-۳- موارد کاربرد

ریتون‌ها در مراسم تشریفات درباری و مذهبی، اعیاد و جشن‌های طبقه حاکم ایران باستان مورد استفاده قرار می‌گرفت و رونق بخش مجلس اشراف بود. استفاده از این نوع ظروف در تمام طبقات اجتماعی به کار می‌رفت، اما نوع جنس آنان متفاوت بود، طبقات پایین جامعه از ریتون‌های سفالین، و طبقات بالا ریتون‌های طلا و نقره را مورد استفاده قرار می‌دادند. چون دهانه ریتون به صورت سر باز و گشاده بود، در مراسم مذهبی بیشتر به صورت گلاب‌دانها به کار می‌رفته است و با ریختن عطر در آن و قرار دادن در اتاق‌ها و تالارها، معابد و آتشکده‌ها، فضای موجود را معطر و روحانی می‌کردند. با ورود اسلام و به دلیل باورها و اعتقادات خاص دین اسلام، از جمله منبع شراب خواری، مخالفت با چهره‌نگاری انسان و حیوان در هنر، عملا هنر ریتون‌سازی نیز به فراموشی سپرده شد (احسانی،۱۳۸۲: ۵۹). حال که با ریتون و انواع آن آشنایی انجام شد مطابق هدف مقاله به بررسی ریتون‌ها، در دوره‌های هخامنشی و اشکانی پرداخته می‌شود.

۵- ریتون‌ها در دوره هخامنشی

در دوره هخامنشی نمونه‌هایی نفیس، از ریتون از جنس طلا، نقره، برنز و سفال لعابدار و حتی شیشه ساخته شده اند(Mayers,1970: 510). «سابقه ساخت برخی از انواع این ظروف به حدود ۴۰۰۰ پیش از میلاد می‌رسد. جام‌ها بنا بر آنچه در نوشته‌های گزنفون آمده است از جمله هدایای بوده‌اند که کوروش به اطرافیانش می‌داده است» (پیر نیا،۱۳۸۱: ۴۱۰). «باید دانست که اعطای هدایا، هدیه دهنده و هدیه گیرنده را به یکدیگر وابسته می‌گرداند و بدین ترتیب، هدیه گیرنده به شاه، تعهد وفاداری می‌داد» (بریان،۱۳۸۰: ۲۷۰). در دوره هخامنشی از انواع ریتون‌هایی که به شکل سر حیوان هستند، نمونه‌هایی باقی مانده است که سابقه ساخت این ریتون‌ها به «هزاره اول پیش از میلاد می‌رسد» (احسانی،۱۳۸۲: ۶۶).

«ریتون‌ها در دوره هخامنشی به شکل مخروطی یا استوانه‌ای شکل می‌باشند و به دو گروه تقسیم می‌شوند. در گروه اول ساختار ریتون تشکیل شده است از مخروطی با سطح مقطع وسیع دایره‌ای شکل در قسمت نوک مخروط به شکل سر یک حیوان و یا قسمت قدامی بدن یک حیوان منتهی می‌شود. در واقع گردن آن به شکل استوانه‌ای درآمده و تبدیل به جام نوشیدنی شده است. میانگین ارتفاع کلی در این ریتون‌ها بین ۲۰ تا ۲۵ سانتی متر متغیر است. در گره دوم بخش مخروطی شکل با یک زاویه ۹۰ درجه و یا بسته (کمتر از ۹۰ درجه) به بخش دامی بدن یک حیوان متصل می‌شود. این زاویه در نزدیکترین قسمت به انتهای بخش مخروطی یا نوک آن وجود دارد» (دادور و همکاران،۱۳۸۹: ۷).

حیوانات مورد استفاده عبارتند از: بز، قوچ، اسب و گوزن. ساخت و پرداخت جزئیات بر روی این سرها کاملا به شیوه‌های بومی هنر ایران صورت گرفته است. چشم‌ها درشت و برجسته هستند. شاخ‌ها یا به سوی عقب کشیده شده‌اند و یا به شکل یک قوس چرخشی زیبا (اسپیرال) یادآور شاخ قوچ نر هستند. سطح این شاخ‌ها همه جا با هاشورهای منظمی تزئین شده است. تمامی برجستگی‌های صورت حیوان به طور دقیق و منطبق با واقعیت نشان داده شده‌اند. محل بینی، سوراخ‌های بینی، پوزه حیوان و دهان آن با دقت فراوان مشخص شده است. گوش‌ها برجسته‌اند و حتی جزئیاتی همچون یال، موی بزها و افسار اسب‌ها نیز با هاشورهای متنوع یا حلقه‌های کوچک و ظریف به نمایش درآمده‌اند. سکون و وقار حاکم بر هنر ایران به خوبی در کلیت سر و صورت حفظ شده است (تصویر۱).

تصویر۱. ریتون زرین همدان دوره هخامنشیان، موزه ملی ایران (irannationalmuseum.ir/fa)

بدنه اصلی و یا همان بخش مخروطی شکل فاقد تزئین خاصی است. استفاده از شیارهای موازی و مقعر را می‌توان تنها نمونه تزئین مورد استفاده بر روی برخی از بدنه‌ها دانست. علاوه بر این در تعدادی از ریتون‌های دوره هخامنشی، روی لبه آنان (تصویر۱)، از نقش گل نیلوفر آبی برای تزئین استفاده شده است.

در گروه دوم ریتون‌های مخروطی یا استوانه‌ای شکل ریتون با یک زاویه به قسمت قدامی بدن یک حیوان منتهی می‌شود. حیوانات مورد استفاده در این گروه عبارتند از: گاو، بز، قوچ، اسب، گریفین، شیر بالدار و یک نمونه منحصر به فرد مرغابی. نیم تنه مورد استفاده ترکیب‌های متفاوتی را نشان می‌دهند که عبارتند از سر و گردن و شاخ‌ها، سرو گردن و پاهای حیوان که جمع شده و زیر بدن حیوان قرار گرفته است، سر و گردن حیوان با پنجه‌هایی که به طرف جلو کشیده شده‌اند (رهبر گنجه،۱۳۹۶: ۵۶).

«این گروه از ریتون‌ها به شدت ویژگی‌های هنر بومی را به نمایش می‌گذارند. این شیوه گرایش به سادگی طرح‌ها و بهره‌گیری از الگوهای طبیعی در ساخت، ریتون‌ها را مبدل به نوعی هنر ترکیبی از عناصر آئینی اقوام گوناگون نموده است. سکون توام با وقار، سرهای خمیده که با قوسی نرم به گردن برافراشته متصل می‌شوند، چشمان درشت و بارز، نمایش خطی جزئیات و استفاده از فرم‌های ساده برای نشان دادن ماهیچه و اعضای بدن همگی از ویژگی‌های هنر هخامنشی محسوب می‌شوند» (گیرشمن،۱۳۷۰: ۱۰۵). «

از هاشورها و اسپیرال‌های مختلف برای نشان دادن جزئیات مو، ریش و یال حیوانات استفاده شده است. در جانوران بال‌دار شکل بال‌ها به شیوه هخامنشی در سه ردیف منظم به نمایش در آمده است. حیوانات درنده با دهان باز و حالتی خشمگین نشان داده شده‌اند (تصویر ۱) در حالیکه در چهره حیوانات اهلی آرامش کامل ساکن شده است» (تصویر۲) (پرادا،۱۳۵۷: ۱۰۵).

«بدنه اصلی جام‌ها تزئین خاصی ندارد یک حاشیه پهن بر روی لبه جام مشخص شده است. این حاشیه پهن ساده و بدون تزئین رها گردیده و یا با نقش گل نیلوفر آبی تزئین گردیده ست. بر روی تعدادی از ریتون‌ها از شیار تزئینی ساده مقعر به صورت افقی برای تزئین استفاده شده است. جنس اغلب این ریتون‌ها فلزی است و از فلزات آهن، مفرغ، نقره و طلا در ساخت آنها استفاده شده است» (بهزادی،۱۳۷۳: ۱۶۰-۱۶۳). اما قبلا گفته شد علاوه بر فرم و تزئینات ریتون‌ها دارای کاربردهایی نیز بوده‌اند و در مراسمات و آیین‌ها از ریتون‌ها استفاده می‌کرده‌اند. «از جمله رسومی که در هنگام تاج‌گذاری شاه در دوره هخامنشی گفته شده این است که شاه باید تا آخرین قطره محتویات جامی آکنده از لور حاصل از بستن شیر را بنوشد» (بریان،۱۳۸۰: ۴۵۱). پس ریتون در آیین تشرف یعنی همان رسیدن به مقام پادشاهی و تاج‌گذاری کاربرد داشته است.

تصویر۲. ریتون طلایی بز کوهی هگمتانه دوره هخامنشیان،موزه ملی ایران (irannationalmuseum.ir/fa)

«به کار بردن آئین تشرف نشان می‌دهد که این رسم ریشه در آئینی بسیار کهن دارد و بعید نیست که به اسطوره آریایی اشاره می‌کند که آب شیر را مانند نوشیدنی جاودانگی معرفی می‌کند. در عین حال این آئین بسیار باستانی با نماد قدرت همراه شده است» (بریان،۱۳۸۵: ۲۵۶-۲۵۵). همچنین در اشاره به جشنی که پارسیان به افتخار میترا بر پا می‌کردند چنین آمده است که «تنها شاه پارس آزاد است که به هنگام جشن میترا میگساری کند» (همان، صص۳۸۹-۳۸۸). همچنین بریان در ادامه بیان می‌دارد که آیا میگساری شاه بیشتر بازتاب آیین باروری که تاک نماد آن است، نیست؟ پس شاه در مراسم میگساری که خود آئینی بوده است از ریتون استفاده می‌کرده است. هخامنشیان نیز با آئین هوم بیگانه نبوده‌اند و در متن‌های آرامی، تخت جمشید با نام هومداد ستایش شده (بریان،۱۳۸۵: ۲۹۲-۲۹۱)، که در این آئین نیز نوشیدن با ریتون‌ها صورت می‌گرفته است.

۶- ریتون‌های دوره اشکانی

«در دوره اشکانی شیوه ریتون‌سازی در فرم تقریبا مشابه آن چیزی است که تا پایان این دوره در سرزمین ایران به آن عمل می‌شده ولی میتوان در کنار آن تاثیر هنر یونانی را در فرم و تزئینات روی ظروف تشخیص داد» (اصغری،۱۳۹۶: ۲۹). «ریتون‌ها در دوره اشکانی شاخی شکل می‌باشند. یکی از مهمترین قسمت‌ها در ریتون‌ها پیکره انتهایی در ریتون است. انواع مختلف حیوانات طبیعی از جمله بز شاخدار یا بدون شاخ، قوچ، اسب، فیل، شیر، گربه وحشی، گوزن نر، حیوانات تخیلی مانند اسب بالدار، شیر بالدار شاخدار، گریفین، فیل بالدار، انسان اسب و در نهایت تعدادی پیکره انسانی و مذکر به عنوان پیکره انتهایی در ریتون‌ها استفاده شده‌اند. پیکره انتهایی در ریتون‌های شاخی شکل تحت تاثیر سبک غالب در ساخت ریتون تغییر ماهیت یافته‌اند. استفاده از حیوانات دیگر مانند فیل بالدار و بدون بال چندان عجیب نیست. همچنین وجود تصویر فیل بر روی سکه‌هایی که مقدس خوانده می‌شدند و در واقع سکه‌هایی بودند مربوط به مراسمی خاص و وقایع مهم به خوبی بیانگر اهمیت این نقشمایه در هنر پارتی است» (De morgan,1929: 143).

«ریتون‌ها در دوره اشکانی از یک بخش بلند و مخروطی که قوس بلندی دارد و یادآور شاخ حیوانات، تشکیل شده است. اندازه ریتون‌ها متنوع است اما عمده آنها اندازه‌های بزرگی دارند. قوسی در انتهای شیب شاخ قرار دارد که در برخی از نمونه‌های کوچک دیده نمی‌شود. در حقیقت در نمونه‌هایی که در انتهای قوس وجود ندارد، شیب شاخ به آرامی به یک پیکره انتهایی متصل می‌شود. در نمونه‌هایی که قوس در انتهای شیب شاخ قرار دارد، این قوس با زاویه باز (بیش از ۹۰ درجه) به پیکره انتهایی متصل می‌شود و در ریتون‌هایی که از نسا یافت شده‌اند و نیز سایر ریتون‌های اشکانی که از نقاط مختلف آسیای مرکزی به دست آمده‌اند این زاویه یا وجود ندارد و یا اینکه زاویه‌ای آرام را تشکیل می‌دهد. ارتفاع ریتون‌ها بین ۶۰ سانتی متر و در بلندترین تا ۳۰ سانتی متر متغیر است. به همین ترتیب قطر دهانه در بزرگ‌ترین نمونه ۱۷ سانتی‌متر و در کوچک‌ترین نمونه ۱۰-۹ سانتی متر است» (دادور و همکاران،۱۳۸۹: ۷).

حیوانات تخیلی را می‌توان هم بر ریتون‌های ایرانی و هم بر روی ریتون‌هایی مشاهده نمود که در خارج از ایران و در نسا(دوره اشکانی) یافت شده‌اند (تصویر۳). «گریفین یا شیر دال موجودی است ترکیبی با سر و بدن شیر و بال‌های عقاب در ریتون‌های اشکانی دو شاخ «s» شکل روی سر دارد. سطح شاخ‌ها یا ساده است و یا با تزئینات اسپیرال شکل پوشیده شده است. دهان باز است و زبان و دندان‌ها دیده می‌شوند. گوش‌ها به سمت جلو کشیده شده‌اند» (herzfeld,1976: 257).

تصویر۳، ریتون اشکانی. گانتر (۱۳۸۳)، فلزکاری در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی، ص۱۰۶

با این حال گریفین با بدن شیر، بال‌ها و شاخ‌ها در هنر هخامنشی از قرن ششم قبل از میلاد دیده می‌شود. در نقش برجسته‌های تخت جمشید در یک مورد موجودی تخیلی را نشان می‌دهد که بسیار شبیه گریفین‌های به کار رفته در نسا (دوره اشکانی) است (همان: ۲۵۹). در ریتون‌های نسا در چند مورد می‌بینیم که از پیکره انسان_اسب (سنتورها) در انتهای ریتون استفاده شده است. «سنتورها دراساطیر یونانی موجوداتی هستند با دستان و بالا تنه انسان و پایین تنه اسب که در کوههای تسالی می‌زیستند. عموما وحشی بودند اما برخی از آنها نیز به انسان کمک می‌کردند. داستان نبرد آنان با لاپیت‌ها و ربایش زنان آنان بسیار معروف است» (پاکباز،۱۳۷۸: ۹۷۶).

تصویر۴، ریتون اشکانی با سر انسان. گانتر (۱۳۸۳)، فلزکاری در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی، ص۱۰۸

«استفاده از پیکره‌های انسانی نیز در دوره اشکانی متداول بوده است. این امر را بایستی به اختلاط فرهنگی و هنری پارتیان با هنر و فرهنگ هلنی مرتبط دانست. به ویژه آنکه این ریتون‌ها نیز از مراکزی همچون نسا به دست آمده‌اند. در چند نمونه از ریتون‌های نسا پیکره انتهایی الهه‌ای مونث را نشان می‌دهد (تصویر۴)، که پوشیده و یا نیمه برهنه با وقار کامل ایستاده است. به طور حتم نمایش زنان برهنه در هنر ایران سابقه چندانی ندارد. در حالیکه هنر هلنی آکنده از پیکره‌های مونث و برهنه است. اما در مورد پیکره الهه مونث در ریتون‌های نسا نظرات متعددی وجود دارد. نزدیکترین تصور به موجودیت واقعی این الهه مونث بالدار می‌تواند نیکه و تیخه باشد» (Masson,1982: 133-4).

یکی دیگر از اشکال بسیار مورد توجه در دوره اشکانی به عنوان پیکره انتهای ریتون، نیم تنه گوزن است. استفاده از نیم تنه گوزن را می‌توان در ریتون‌هایی مشاهده نمود که از نقاط مختلف آسیای مرکزی به دست آمده‌اند. زندگی اقوام ساکن در آسیای مرکزی وابسته به چارپایانی بود که تکیه گاه اقتصادی آنان به شمار می‌رفت و به همین سبب اشیای خود را با تصاویر چارپایان و جانوران می‌آراستند و چون دارای قریحه زیبایی‌شناسی بودند تمایل به مشاهده حیواناتی داشتند که در پیرامون آنها می‌زیستند. «گوزن از آغاز در میان طوایف سیبری مورد پرستش واقع می‌شد و تا زمان سکاها بخش اعظم اهمیت مذهبی کردن خود را از دست داده بود ولی احتمال می‌رود که اعتقاد مربوط به انتقال روح متوفی به جهان دیگر توسط گوزن هنوز به طور کامل در اوراسیا در سراسر هزاره اول متداول بوده است» (بهزادی،۱۳۷۳: ۱۵۷).

استفاده از شکل گوزن در وضعیت نشسته در حالتی که ساق‌های او زیر بدنش جمع شده و کف سم‌هایش به خوبی پیدا است نشان از چابکی حرکات طبیعی دارد. این گونه نشان دادن حرکت‌ها و حالت‌ها در هنر اقوام ساکن در آسیای مرکزی از ویژگی‌های برجسته و ممتاز به شمار می‌رود. به جز پیکره انتهایی انواع تزئینات به کار رفته بر روی ریتون‌های شاخی شکل نیز تنوع فراوان و چشمگیری را به نمایش می‌گذارند. در ریتون‌های اشکانی و نمونه‌های به دست آمده از نسا، همچنان می‌توان تاثیر هنر هلنی را به خوبی مشاهده کرد. گروه دوازده گانه خدایان المپی را بایستی مهمترین تزئین به کار رفته بر روی ریتون های اشکانی نسا دانست. در باور یونانیان باستان، خدایان مستقر بر قله المپ، در مرز میان مقدونیه و ساحل دریای اژه بودند. این خدایان دوازده گانه به ترتیب اهمیت عبارتند از: زئوس، پوسوئیدون، هفایستوس، هرمس، آرس، آپولون، هرا، آتنا، آرتمیس، هستیا، آفرودیته و دمتر، بازی‌های قهرمانی المپیک به افتخار اینان برگزار می‌شد» (پاکباز،۱۳۸۷: ۹۸۱).

اغلب این خدایان را می‌توان به راحتی تشخیص داد چرا که به وسیله یک ویژگی ظاهری برجسته متمایز شده‌اند. ترتیب قرارگیری آنها در کنار هم نیز به صورتی است که می‌توان ارتباط‌های آنان را با یکدیگر تشخیص داد. به طور مثال زئوس میان برادرش پوسوئیدون و همسرش هرا قرار گرفته است. با این حال تصاویر این خدایان بر روی ریتون‌ها با ویژگی‌های هنر محلی_شرقی نمایش داده شده‌اند. مهمترین این ویژگی‌ها عبارتند از: به کار گیری صورت‌های یکسان و شبیه به هم، اندام‌های یک اندازه و هماهنگ، لباس‌های شرقی، صورت‌های گرد با چشمان گشوده و ابروهای به هم پیوسته، چانه‌های گرد و برجسته،

بینی کشیده و دهان کوچک و نیز استفاده از زیورآلات برای تزیین پیکره‌های مونث. بر روی لبه افریز این ریتون‌ها ردیفی از سردیس‌ها برای تزئین به کار رفته‌اند. استفاده از سردیس در هنر اشکانی امری جدید محسوب می‌شود و نمونه‌های آن را می‌توان در کاخ هترا بر روی دیوارها مشاهده نمود. همچنین در تعدادی از ریتون‌های نسا بر روی بدنه، تزئینات گیاهی مانند شکل درخت مو، خوشه انگور، پیچک ها و برگ کنگر استفاده شده است» (دادور و همکاران،۱۳۸۹: ۱۱).

«آنچه از مستندات تاریخی بر می‌آید، اشکانیان اقوامی بودند که نسبت به دین حساسیت خاصی نشان نمی‌دادند. این مسئله به وضوح از شیوه‌های حکومت و آئین‌های مختلفی که در قلمرو حکومت اشکانی وجود داشته، دیده شده است. با توجه به این نکته ظهور الهه‌های یونانی بر روی آثار دوران اشکانی دور از انتظار نیست. در دوره اشکانیان برخی از الهه‌های ایرانی با همتایان یونانی خود در هم آمیخته‌اند به گونه‌ای که تمثال آفرودیت، بیانگر نقش آناهیتا و هرکول بیانگر ورثرغنه ایرانی است. تحلیل این نقوش که بر روی ریتون‌های اهدایی آرامگاه اجداد اشکانیان دیده می‌شود می‌تواند گواهی بر جنبه کاربرد آئینی آنها و نشان دهنده آزادی مذهبی اشکانیان باشد» (افشار،۱۳۹۵: ۹۹).

با این توضیحات، مشخص می گردد که ریتون های هخامنشی و اشکانی از بسیاری از جهات به هم شبیه و در برخی موارد، و به دلیل نوع اعتقادات و موارد استفاده ای که شاهان و درباریان از این ریتون ها، بکار می برند، متفاوت هستند. وجوه این اشتراکات و افتراقات، از لحاظ فرم، تزئینات و کاربرد، در جدول مشاهده می گردد.

جدول ۱- اشتراکات و افتراقات ریتون‌های هخامنشی و اشکانی، از لحاظ فرم، تزئینات و کاربرد (ماخذ: نگارنده)

		هخامنشیان	اشکانیان
فرم	اشتراک	شکل مخروطی یا استوانه‌ای	یک بخش بلند و مخروطی که قوس بلند دارد
		شکل سر حیوان یا قسمت قدامی بدن، به حیوان منتهی می‌شود	یادآور شاخ حیوانات
		حیوانات مورد استفاده، بز، قوچ، اسب، گوزن	شیر بالدار شاخدار، قوچ، گوزن
	افتراق	فقط استفاده از حیوانات	علاوه بر حیوانات، از فرم انسان نیز استفاده شده است
		تنوع در اندازه (میانگین آنها ۲۵ سانتی متر است)	عمده آنها اندازه بزرگی دارند (ارتفاع بین ۳۰ الی ۶۰ سانتی متر)
		بخش مخروطی شکل با یک زاویه ۹۰ درجه و یا بسته (کمتر از ۹۰ درجه) به بخش دامی بدن یک حیوان متصل می شود	قوس با زاویه باز (بیش از ۹۰ درجه) به پیکره انتهایی متصل می شود. در پیکره های نساء این زاویه یا وجود ندارد و یا اینکه زاویه ای آرام را تشکیل می دهد
تزئینات	اشتراک	از اشکال گیاهی استفاده شده است	از اشکال گیاهی استفاده شده است
	افتراق	از هاشور ها و اسپیرالهای مختلف برای نشان دادن جزئیات مو،ریش و یال حیوانات استفاده شده است	تزئینات در همه جای ظروف دیده می‌شود
		با گل نیلوفر آبی تزئین شده اند	با شاخ و برگ انگور و برگ‌های کنگردار، تزئین شده‌اند
		ساخت و پرداخت و تزئینات به شیوه‌های بومی هنر ایران صورت گرفته است	تاثیر آرایه‌های هلنی با بکار بردن جزئیات آن
		از تزئینات انسانی بهره گرفته نشده است	استفاده از تزئین اله یونان و زنان برهنه
کاربرد	اشتراک	جنبه آیینی داشته‌اند	جنبه آیینی داشته‌اند
	افتراق	در مراسمات غیر آیینی مانند مانند نوشیدن محتویات شیر ریتون‌ها از طرف شاه، برای تاجگذاری، یا در جشن پارسیان، شاه برای میگساری از ریتون استفاده می‌کرد	بیشتر جنبه آیینی و آزادی مذهبی داشت

۷- نتیجه گیری

بر اساس جدول نوشته شده مبنای فرم، تزئینات و کاربرد، ریتون‌ها در دو دوره هخامنشی و اشکانی به بررسی نقاط اشترک و افتراق ریتون‌ها، در دوره هخامنشی سر حیوان به بدن او و در دوره اشکانی شیب شاخ به یک پیکره انتهایی متصل می‌شود. در بعد فرم در هر دو دوره هخامنشی و اشکانی فرم کلی ریتون از شکل حیواناتی چون شیر، قوچ و گوزن استفاده شده است. اما در دوره اشکانی علاوه بر گونه‌های حیوانی از فرم انسان نیز در ساخت ریتون استفاده شده است. همچنین در بحث تفاوت فرم ریتون در دو دوره، تفاوت آنها در ساختار مخروطی یا استوانه‌ای شکل (هخامنشی) و شاخی شکل (اشکانی) آنها می‌باشد. ارتفاع ریتون‌ها در دوره هخامنشی ۲۵-۲۰ سانتی‌متر است اما در دوره اشکانی، ارتفاع ریتون‌ها بین ۶۰-۳۰ سانتی‌متر در نوسان است. در دوره هخامنشی زاویه اتصال سر ریتون‌ها به پیکره نهایی یک زاویه ۹۰ درجه یا کمتر دارد اما در دوره اشکانی این زاویه بیش از ۹۰ درجه است.

در بعد تزئینات در هر دو دوره برای تزئین ریتون از اشکال گیاهی استفاده شده است اما در بحث تفاوت‌ها در دوره هخامنشی بدنه اصلی جام، تزئین خاصی ندارد و تصویر گل نیلوفر و نخل بر حاشیه پهن جام تزئین گردیده است اما در دوره اشکانی تزئینات در همه جای جام دیده می‌شود و شکل آنها به صورت شاخ و برگ انگور و برگ‌های کنگردار است. در دوره اشکانی از نقش الهه‌های

یونانی و همچنین نقش زنان برهنه و نیمه برهنه در تزئینات ریتون استفاده شده که این نوع تزئین در دوره هخامنشی دیده نمی‌شود.

در بعد کاربرد نیز در هر دو دوره هخامنشی و اشکانی، ریتون‌ها کاربرد آیینی داشته‌اند. با این تفاوت که در دوره هخامنشی آئین‌ها بومی‌تر بوده و گاه برای مراسم غیر مذهبی نیز از ریتون‌ها استفاده شده و شاهان در این آئین‌ها جلوه بیشتری دارند. بدین ترتیب هنر ریتون‌سازی در دوره هخامنشی و اشکانی نشان دهنده جایگاه اجتماعی و نمادی از قدرت صاحبان خود محسوب می‌شدند و به واسطه رابطه خود با آشامیدنی‌های آیینی از اهمیتی ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. اندکی دقت به مجموعه جانوران مورد استفاده نشان می‌دهد که به طور حتم عقاید فرهنگی و اساطیری در انتخاب این جانوران موثر بوده است.

پی نوشت‌ها

1- *Rhyton*
2- *Kevorkian*
3- *Schimmel*

منابع

۱. احسانی، محمد تقی. (۱۳۸۲) .هفت هزار سال هنر فلز کاری در ایران. تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
۲. اصغری، زهرا. (۱۳۹۶) .هنر ریتون سازی دوره اشکانی بر اساس مدارک باستان شناختی. فصلنامه جندی شاپور، دانشگاه شهید چمران اهواز، سال سوم، (۱۱)، ۴۶-۲۶.
۳. افشار، حمید و صحراپیما، ندا. (۱۳۹۵). ریتون یکی از مولفه‌های شناخت هنر و مذهب اشکانیان. مطالعات ایران شناسی، (۱۳)، ۱۱۳-۹۴.
۴. آزادی، وحید و دیگران. (۱۳۹۵) .تحلیل گونه شناسی ریتون‌های هخامنشی موزه ایران باستان، شیراز، اولین کنگره بین المللی هدف.
۵. بریان، پی یر. (۱۳۸۰) . امپراطوری هخامنشی جلد ۱و ۲ . ترجمه ناهید فروغان، تهران، نشر قطره.
۶. بهزادی، رقیه. (۱۳۷۲) .قومهای کهن در آسیای مرکزی و فلات ایران. تهران، موسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه.
۷. پاکباز، رویین. (۱۳۷۸) .دایره المعارف هنر(نقاشی،پیکره سازی و هنر گرافیک). تهران، فرهنگ معاصر.
۸. پرادا، ایدت. (۱۳۵۷) .هنر ایران باستان(تمدن های پیش از اسلام). تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۹. دادور، ابوالقاسم و دیگران. (۱۳۸۹) .بررسی شکل و فرم در ریتون های ایرانی_هزاره چهارم قبل از میلاد تا پایان دوره ساسانی. نشریه هنر های زیبا_هنرهای تجسمی، (۱۲)، ۴۱-۵۰.
۱۰. رهبر گنجه، تورج. (۱۳۸۶) .ریتون چیست. مجله کیهان فرهنگی، (۲۵۴)، ۵۹-۵۶.
۱۱. علامه دهخدا. (۱۳۷۷)، .لغت نامه. تهران، تهران.
۱۲. قدیمی، ونوس. (۱۳۸۹) .تحلیلی نمادشناختی از ریتون‌های هخامنشی در پیوند با آئین‌های نوشیدنی ایران باستان. مجله انسان شناسی ایران، (۱۳)، ۱۱۳-۹۴.
۱۳. گانتر، آن. سی و جت، پل. (۱۳۸۳) .فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی. ترجمه شهرام حیدرآبادیان، تهران، نشر گنجینه هنر.
۱۴. گیرشمن، رمان. (۱۳۷۸) .ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه محمد معین، تهران، نشرثالث.
15. De Morgan,J. (1929). Manual de Oreintal, Paris,France.
16. Herzfeld,Ernest. (1976). Iran in the ancient East, Paris,France.
17. Masson,m.E. (1982). The Parthian Rytons of Nissa, Casa Edicrit Le letter Licossa CommissionariaSansoni.

Comparative study of Hakhamaneshi and Parthian rhytons

Abstract

The art of retoning is one of the most prominent and valuable arts that existed in the Hakhamaneshi and Parthian periods and the use of these drinking utensils was very common in ancient Iran. These dishes show themselves in different forms in the Hakhamaneshi and Parthian periods. Human aesthetic inclinations to the form and decoration of objects, influenced by religious and sometimes magical interests, justify the existence of such objects. Despite the importance and similarity, the rhytons of these two dynasties have not been matched with each other in terms of form, decoration and use. Therefore, the present article, with comparative descriptive-analytical discourse and using library resources, examines the differences and commonalities of the Hakhamaneshi and Parthian rhytons from the moment of form, decoration and application, and doubles the necessity of addressing this issue. At the same time, the results were based on: In terms of - Formic, conical shape, use of animals and human heads, variety of sizes, in terms of 2- Decorations, use of lotus flowers, grape leaves and artichokes, the influence of Iranian natives and Hellenic arrays, and in terms of 3- The application had a practical aspect in non-religious customs (coronation of the king) and non-religious and ritual. The art of Rayon making in the Hakhamaneshi and Parthian periods showed the social status and symbol of the power of their owners and is of special importance due to its relationship with ritual drinks. A little attention to the collection of animals used shows that cultural and mythological beliefs have certainly been influential in the selection of these animals.

Keywords: Achaemenid art, Parthian art, Raytheon, cultural and mythological beliefs

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد دو

رهیافتی به سوی شناخت اشتراکات نقد ادبی و نقد معماری

نسیم سلجوقی[1]*، هیرو فرکیش[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۲۳
کد مقاله: ۷۸۲۳۷

چکـیده

مقوله نقد معماری در کشور ما به شکل نظام مند و سازمان یافته، کمتر مورد بررسی واقع شده و مطالعات نقد معماری موجود نیز نشان دهنده ضعف در مبانی و چارچوب نظری است و این حاکی از کمبود آگاهی نسبت به داده ها، منابع و فلسفه نظری وابسته به نقد است. بنا به گفته صاحبنظران این حوزه، نیاز امروز به نقد و نظریه، به این دلیل است که مسئله کیفیت معماری، تبدیل به مسئله ای اساسی شده. پژوهش حاضر با هدف شناسایی وجه اشتراک نحله های متناظر "نقد ادبی" و "نقد معماری" و پی بردن به کانون توجهات مربوط به هر یک از نحله های نقد مذکور، تنظیم گردیده است. از لحاظ روش تحقیق، توصیفی (غیرآزمایشی و در دسته اقدام پژوهی) و از حیث هدف، از نوع کاربردی می باشد. دستاورد پژوهش رسیدن به جدولی است که نشان دهنده وجوه اشتراک نحله های متناظر نقد ادبی و نقد معماری به صورت تجمیع شده است. امید است دانشجویان رشته معماری به هنگام تحلیل آثار، با استفاده از جدول مذکور، بتوانند از تعامل میان این دو روش نقد با یکدیگر، در نهایت به نقدی جامع دست یابند.

واژگـان کلـیدی: نقد ادبی، نقد معماری، ارتباط ادبیات و معماری

۱- دانشجوی دکتری معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)
saljoughi.nassim@gmail.com
۲- استادیار گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

۱- مقدمه

در پیوند با آنچه ادبیات را به معماری مربوط می کند، فیلیپ امون در مقاله ای در مجله بوطیقا ادعا می کند که نویسنده به معماری معنای بیشتری می بخشد. معماری مانند کتیبه ای عمل می کند که با کمک نشانه ها آنچه در دنیای واقعی «نشانه» است بر آن نگاشته می شود. وی می افزاید توصیف یک بنا، توصیف چیزی است که در دنیای واقعی چون کتابی سرگشوده می توان خواند. توصیف یک بنا زنده کردن محتوای پنهانی و مبهم اسطوره ها، داستان های تاریخی و موارد مشابه است. بنا مانند کلامی فاقد روح است که نویسنده به آن روح می بخشد و آن را به حرف می آورد (چاوشیان، شراره و شریف، مریم، ۳۵۹:۱۳۹۸). نقد ادبی، رشته مطالعاتی است که تاثیر ژرفی بر ساختار نقد معماری داشته است. منتقدان و همچنین تئوریسین ها، تکنیک های ساختاری و زبانی را فراهم آورده و پایه های آن در تئوری را برای پایه ریزی ایده های معماری و ایجاد اسباب نقادی برای موضوعی که از جنبه های تطبیقی و تاریخی مورد امتحان قرار گرفته است، تبدیل کرده اند. نقد معماری، به خصوص به خاطر ارتباطش با ادبیات به سطحی عالی رسیده است و نقد هنرهای دیگر را نیز بارور کرده است (رئیسی، ایمان، ۴۸:۱۳۹۸).

۲- بیان مسئله

نقد معماری، کمتر به عنوان یک فرآیند نظام مند و سازمان یافته، مورد بررسی واقع شده است. عدم وجود پیکره ای واحد، که بتوان در مباحث و تحلیل های نقادانه وادی معماری بدان تمسک جست، خود شاهدی بر این ادعاست. نامتوالی بودن تلاش های انجام شده در زمینه نقد معماری، باعث شده این مقوله هرگز نتواند به عنوان یک رشته تخصصی یا فرآیندی انتظام یافته قد علم کند (اتو، وین، ۱۷:۱۳۹۴). کامران افشار نادری، از منتقدان معماری معاصر ایران، وضعیت نوشتن درباره معماری ایران را اینگونه ارزیابی می کند: «معماری ما سال های سال بدون نقد سر می کرد و مشکلی نیز ظاهرا وجود نداشت. نیاز امروزی، اگر وجود داشته باشد، از آنجایی است که عده ای گفتند به نقد نیاز داریم و به نظریه نیاز داریم؛ زیرا مسئله کیفیت معماری برای ایشان به مسئله ای اساسی تبدیل شده» (رئیسی، ایمان، ۱۲:۱۳۹۸).

منابع ادبی، علاوه بر بازنمود ویژگی های زبانی و ادبی، گاه ویژگی های آثار معماری دوران اسلامی و علت نامگذاریشان را نیز تشریح کرده اند (جودکی عزیزی، اسد الله و موسوی حاجی، سید رسول، ۹۳:۱۳۹۴). با وجود پژوهش هایی که تا کنون در زمینه معماری انجام گرفته است، هنوز شناخت کافی از الگوهای ساخت برخی از آثار معماری وجود ندارد. از دلایل این کمبود، بهره نگرفتن فراگیر از داده های منابع ادبی است. حضور پرشمار واژگان معماری در ادبیات کهن که گاه بیانگر صورتی از استعاره یا تشبیه است، دریچه هایی به بازیافت طرح، الگو و نام گونه های معماری را فرا رو می نهد که در پژوهش های معماری به آن توجه درخوری نشده است (جودکی عزیزی، اسدالله و موسوی، سید رسول، ۱۶۹:۱۳۹۵).

۳- ضرورت تحقیق

نقد ادبی، رشته مطالعاتی است که تاثیر ژرفی بر «ساختار» نقد معماری داشته است. منتقدان و تئوریسین ها، تکنیک های ساختاری و زبانی را فراهم آورده و پایه های آن در تئوری را برای پایه ریزی ایده های معماری و ایجاد اسباب نقادی برای موضوعی که از جنبه های تطبیقی و تاریخی مورد امتحان قرار گرفته است، تبدیل کرده اند. نقد معماری، به خصوص به خاطر ارتباطش با ادبیات به سطحی عالی رسیده است و نقد هنرهای دیگر را نیز بارور کرده است (رئیسی، ایمان، ۴۸:۱۳۹۸).

منابع ادبی منظوم و منثور به همراه منابع تاریخی، گذشته فرهنگی و گاه سرگذشت محصولات آن را روایت کرده اند. اگر در پژوهش های معماری و باستان شناسی از کنار این ودیعه به آسانی بگذریم، بی گمان یکی از مهمترین اسناد را در تفسیر و تحلیل از دست داده و از اعتبار آن پژوهش کاسته ایم (جودکی عزیزی، اسدالله و موسوی، سید رسول، ۱۶۹:۱۳۹۵). در تعاریفی که اهل فن از معماری و معمار ارائه داده اند، بیشتر تعاریف، این مسئله را تایید می کند که معماری در نوع خود چه از لحاظ ساختار و چه از لحاظ محتوا با سایر علوم و هنر و ادب یک ملت یا قوم ارتباط استواری دارد (پاکزاد، مهری و شعاعی، مالک، ۱۳۹۹: ۳۱- ۳۰). هنر و ادبیات در تمامی اهداف و رسالت ها ویژگی مشترک و یکسانی دارند (کربلایی حسینی غیاثوند، ابوالفضل، ۱۸۲:۱۳۹۶). معماری و ادبیات به عنوان دو شاخه از هنر در ابعاد مختلف معنا و صورت تشابهات زیادی دارند و این مشابهات به ویژه در کاربرد لفظی واژگان و مصطلحات نمودی خاص دارد. بدون تردید شناخت این موارد و کیفیت کاربرد آن ما را در برداشت کامل تر این مفاهیم یاری می رساند (خامسی هامانه، فخرالسادات، ۱۶۰:۱۳۹۲).

مارتین هیدگر در کتاب معروف خویش با عنوان «سرآغاز کار هنری» در پاسخ به پرسش حقیقت هنر و راز اثر هنری، در جستجوی منظری مناسب در تبیین هنر بر می آید، گویی تعریف کانون توجه در «نقد هنری»، بیانگر سرچشمه های اثر هنری است (مهدوی نژاد، محمدجواد، ۷۰:۱۳۸۴). وضعیت معماری امروز ایران به گونه ای است که اغلب مورد عتاب متفکرین و اهل فن

است در حالی که از گذشته پرباری بهره می برد. در میان تمام مولفه هایی که در توصیف بیماری امروز ایران به کار می آید و از خیل مراتب گوناگون روش های درمان آن، یک مقوله خودنمایی می کند: نقد معماری. چنانچه نقد ما از معماری روشن، علمی، ضابطه مند، همه جانبه و معقول باشد، لذا اصلی ترین قدم برای راه علاج آن برداشته شده است (منصوری، سیدامیر، ۷۱:۱۳۷۹).

۴- روش شناسی پژوهش

جهت شناسایی وجه اشتراک نحله های متناظر "نقد ادبی" و "نقد معماری" و پی بردن به کانون توجهات مربوط به هر یک از نحله های نقد مذکور؛ پژوهش حاضر انجام گرفته که از لحاظ روش تحقیق، توصیفی (غیرآزمایشی و در دسته اقدام پژوهی) و از حیث هدف، از نوع کاربردی می باشد. از آنجا که ابزار تحقیق، تابع روش تحقیق است و همچنین با توجه به منابع وسیع مکتوب، در زمینه سه حوزه اصلی مربوط به تحقیق نظری (نقد ادبی، نقد معماری و ارتباط ادبیات و معماری)، لذا گردآوری اطلاعات در این پژوهش با استفاده از روش اسنادی است و در نهایت برای تجزیه، تحلیل و تفسیر اطلاعات جمع آوری شده در حوزه مباحث نظری و همچنین ارتباط بین نحله های نقد مذکور، از روش استدلال منطقی و با تکیه بر ادراک و بینش نگارندگان، استفاده شده است.

۵- پیشینه تحقیق

۵-۱- پیشینه نقد ادبی در غرب

تاریخچه نقد ادبی با نام یونان کهن به هم آمیخته است (حمیدیان، سعید، ۸۹:۱۳۷۲). سقراط، نخستین منتقد ادبی است که اندیشه هایی از او در عرصه نقد ادبی به صورت مکتوب به جا مانده است (اوراز، وحید، ۱۳۹۱). افلاطون را نخستین نماینده نوعی دیدگاه در نقد ادبی که به دیدگاه «اخلاقی» مشهور است می دانند. ارسطو به استخراج و تدوین قوانین و قواعد نقد، اهمیت می داد. ارسطو می کوشد تا ارزش اخلاقی آن را از ارزش زیبایی اش جدا سازد و شعر را از دیدگاه زیبایی مورد بررسی قرار دهد. بدین سان ارسطو را باید پیشگام دیدگاه مهم دیگری در نقد ادبی که به دیدگاه «زیبایی شناختی» معروف است دانست (حمیدیان، سعید، ۱۳۷۲: ۹۰-۸۹). آخرین منتقد ادبی بزرگ یونان باستان لونگینوس است و اثر بسیار مشهوری که به او منسوب است به نام «شیوه بیان عالی»، در تاریخ نقد ادبی یونان باستان همان قدر اهمیت دارد که فن شعر ارسطو (اوراز، وحید، ۱۳۹۱). پس از عصر درخشان یونان باستان، تنها در روم، هوراس شاعر و منتقد معروف، وحدت لغت را افزود که به طور مجمل این است که نباید در اثری واحد، دو زبان و دو شیوه بیان مغایر یکدیگر با هم آمیخته شود بلکه تمامیت اثر باید از لحنی ثابت برخوردار باشد. در دوران رنسانس و به دنبال آن در مکتب کلاسیسم اروپا بحث و پژوهش درباره اصول و قواعد نقد ادبی، رواج فراوان یافت و در عین توجه و تاثر از آراء ارسطو بحث ها و اظهار نظر هایی در زمینه معیارها و ضوابط نقد ادبی صورت گرفت (حمیدیان، سعید، ۹۰:۱۳۷۲).

نقد سنتی تا اواخر قرن نوزدهم وجه غالب در مطالعات ادبی بود. در این نوع نقد متن صرفا حکم وسیله ای را برای رسیدن به چیزی مهمتر دارد که قبل از متن وجود داشته (یعنی باورهای نویسنده یا نظام ارزشی و اخلاقی مورد اعتقاد او) و هدف نقد هم کشف همان مقوله مهمتر است. مطالعات سنتی اساسا معطوف به کشف «پیام اخلاقی» مستتر در متن بود (پاینده، حسین، ۱۳۸۷: ۷۷- ۷۵). پیدایش نقد نو در آمریکا در اواسط نیمه اول قرن بیستم، حکم چالشی را در برابر این رهیافت سنتی و مطلق گرا داشت. منتقدان نو یا فرمالیست های آمریکایی استدلال می کردند که آنچه اهمیت دارد خود متن است. فرمالیست ها اصرار می ورزیدند که هر متنی فقط «یک قرائت صحیح» دارد (پاینده، حسین، ۱۳۸۷: ۷۸- ۷۷).

زمینه های فلسفی پیدایش نسبی گرایی در نقد ادبی را باید در پدیدارشناسی هوسرل جست. فلسفه پدیدار شناسی، در پی بررسی پدیده ها آنگونه که توسط ذهن به وجود می آیند است (پاینده، حسین، ۱۳۸۷: ۸۲- ۸۰). از دهه های میانی قرن بیستم، چرخش بزرگی در نگره های فلسفی و ادبی پدید آمده و نظریه پردازی ادبی به صورت رشته های دانشگاهی و درس های دانشگاهی مطرح گردیده است و امروزه یکی از مباحث مهم و پیشتاز روز در تمامی محافل ادبی و فلسفی است (___، ۳:۱۳۷۹).

۵-۲- پیشینه نقد ادبی در ایران

نقد ادبی نوین در ایران، در اواخر دوران حکومت سلسله قاجار به وجود آمد و ریشه اصلی پیدایش آن، گذشته از ضرورت های زمانه و تحولات اجتماعی در آستانه انقلاب مشروطیت، آشنایی با مبادی فرهنگ و تمدن و ادبیات و علوم ادبی اروپایی، از جمله نقد ادبی اروپایی بود. از نخستین پیشگامان نقد ادبی نوین در ایران آن روزگار، میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا خان کرمانی بودند (اوراز، وحید، ۱۳۹۱). در فاصله دوران آخوندزاده تا عبدالحسین زرین کوب که نخستین کتاب مدون در باب نقد ادبی را تدوین و تالیف کرد، تلاش پژوهشگران ادبی دانشگاهی مصروف «تصحیح انتقادی» متون و «شرح و تفسیر» آنها شد. اما باور به وجود نقد ادبی در ادبیات کلاسیک ایران را بعد از عبدالحسین زرین کوب بیش از هر کسی مهدی محبتی با دو اثر خود، یعنی «از معنا تا

صورت» (دو جلدی ۱۳۸۸) و «نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی» (۱۳۹۲) پی گرفته است (طاهری، قدرت الله، ۱۳۹۷: ۷۴- ۷۲).

۵-۳- پیشینه نقد معماری در غرب

نخستین نوشته ای که آن را نقد معماری، مستقل از تاریخ نامه های معماری و سیره نامه های معماران، شمرده اند، کتاب چهار جلدی «معماری فرانسوی»، نوشته ژاک فرانسوا بلوندل است. کتاب یاد شده نتیجه نظرها و سخن هاست و مخاطب آن، دانشجویان معماری اند. بلوندل کتاب دیگری هم دارد با عنوان «درس یا رساله ای در معماری»، درباره تزئین و سامان دهی و احداث بناها، شامل دروسی که در سال ۱۷۵۰ و پس از آن عرضه شده است. این کتاب دوازده جلدی را جامع ترین پیکره آموزش و مطول ترین نوشته معماری تا آن زمان و نیز مهمترین کتاب نقد معماری خوانده اند. سر برآوردن نقد معماری در این برهه، از تحولات نقد هنر، از جمله نوشته های دنی دیدرو درباره آثار نمایشگاه های فرهنگستان سلطنتی نقاشی و مجسمه سازی فرانسه در مجله سالن (۱۷۸۱- ۱۷۵۹)، متاثر بود. در اواخر سده هجدهم بود که نخستین نشریه های تخصصی معماری در اروپا- آلمان و فرانسه و انگلستان- منتشر شد (قیومی بیدهندی، مهرداد و دانایی فر، مطهره، ۱۳۹۸: ۵۵- ۵۴).

نوشته های اندیشمندانه در نقد معماری در انگلستان زودتر از جاهای دیگر پیدا شد. بیشتر دانشوران، جان راسکین، ناقد برجسته هنر در سده نوزدهم، را از نخستین ناقدان معماری شمرده اند. از جمله نوشته های مهم او درباره معماری، کتاب «هفت مشعل معماری» (۱۸۴۸) است. مدتی بعد، این کتاب را به تفصیل رساند و در کتابی سه جلدی به نام «سنگ های ونیز» (۱۸۵۱) منتشر کرد. سخنان او درباره بناها ناقدانه و همراه با سنجش و ارزیابی است و از نخستین نمونه های نقد است. در نقدهای راسکین، اثر هنری در نوشته های هنرمندانه «نقد» مستحیل می شود. پیداست که در چنین دیدگاهی، جنبه های عملی و فنی معماری نادیده می ماند. با قوام گرفتن حرفه مدرن معماری در میانه سده نوزدهم، مطبوعات معماری رونق بیشتری گرفت. پیش از این ناقدان معماری معمولا همان نظریه پردازان و مورخان و استادان معماری بودند؛ اما از این زمان باز، رفته رفته کسانی پیدا شدند که کارشان نوشتن نقد معماری در مطبوعات بود. هم اینان را به تدریج «ناقد معماری» خواندند. در نیمه دوم سده نوزدهم و اوایل سده بیستم، در جهان آلمانی زبان تحولاتی در تاریخ هنر رخ داد که مقدمات پیدایی نقد مدرن معماری را تمهید کرد (قیومی بیدهندی، مهرداد و دانایی فر، مطهره، ۱۳۹۸: ۵۹- ۵۸).

۵-۴- پیشینه نقد معماری در ایران

پس از رخداد انقلاب اسلامی در کشور ایران می توان گفت نخستین بار به سال ۱۳۷۹، آقای دکتر حمیدرضا خویی در رساله دکتری خود با عنوان «نقد و شبه نقد تاملی در نقد آثار معماری»، باب پژوهش در نقد معماری را گشودند که در آن با توجه به نقدهای ادبی عبدالحسین زرین کوب در حوزه ادبیات و همچنین دسته بندی نقدهای معماری «وین اتو» دسته بندی متفاوتی از شیوه های نقد پوزیتیویستی و سپس نقدهای واکاوانه را ارائه دادند. سپس آقای دکتر ایمان رئیسی در رساله دکتری خود با عنوان «نقش نقد در جهت دهی معماری معاصر ایران»، این پژوهش را پی گرفتند که دکترین ایشان بیشتر بر شناخت معیارها و الگوهای نقد آثار معماری و ارائه مدلی جهت نقد، تکیه کرده است. پس از آن ایشان با انتشار دو کتاب «پشم و لگد» و «نقد بازی» به طور مشخص تری مقوله نقد در معماری را با نمونه های موردی در دیگر کشورها ادامه دادند. آن گونه که دکتر رئیسی به آن اشاره دارند، به جز این نامبردگان نمی توان شخص دیگری را در حوزه نقد معماری یاد کرد که دغدغه اصلی او نقد معماری باشد (کوچکیان، مسعود و نوروز برازجانی، ویدا، ۶۸:۱۳۹۳).

۵-۵- پیشینه ارتباط ادبیات و معماری

نظریه پردازی درباره روایت در معماری با شروع پسانوگرایی مورد توجه قرار گرفت. از اوایل دهه هشتاد، بسیاری از معماران، از واژه روایت برای توصیف کار خود استفاده کرده اند. در نوشته هایی از این دست به رابطه معماری و ادبیات و نقش روایت در آنها پرداخته شده است. «نظریه پردازان معماری به جای کاهش معماری به سبک و یا تاکید بر فن شناسی، به سویه های تجربی معماری گرایش یافتند و روایت را به عنوان شکل دهنده فضا و معانی فرهنگ در معماری در نظر گرفتند» (کریم زاده، سپیده و همکاران، ۹۵:۱۳۹۷).

آنتونیادس در کتاب بوطیقای معماری به راهبرد ادبیات و داستان سرایی اشاره می کند. به نظر وی معمارانی چون هجداک، ماچادو، سیلوتی و والدمن از روایت های عملی معماری دست به ساخت گزیده هایی زدند که آنها را می توان با ارزش هنری شان به عنوان قطعات ادبی تلقی کرد. کتاب روایت های منظر، شیوه های طراحی برای داستان سرایی نیز یک چارچوب جامع برای درک عناصر، فرآیندها و اشکال روایت های منظر را ایجاد می کند. از نظر نویسندگان این کتاب، روایت ها در منظر طیف وسیعی از

رشته ها و شیوه های مربوط به هویت اجتماعی، تاریخ و ماهیت مکان را در بر می گیرد. کتاب (confabulations storytelling in architecture) نوشته Paul Emmons, Marcia F. Feuerstein, Carolina Dayer همگرایی معماری و داستان را در محدوده جغرافیایی و فرهنگی گسترده ارائه می دهد. کواتس در معماری روایت، توان روایت را به عنوان راهی برای تفسیر ساختمان ها دانسته و به بررسی زمینه، تحلیل، عمل معماری و توسعه آینده آن می پردازد (کریم زاده، سپیده و همکاران، ۹۵:۱۳۹۷).

پژوهش هایی نیز بر روی نقش آموزشی روایت در معماری تمرکز کرده اند. کشاورز نوروزپور و کریمی فرد (۱۳۹۳) در مقاله «تاثیر قصه و ادبیات داستانی بر فضا و معماری» با روش توصیفی به این نتیجه رسیده اند که بین معماری و ادبیات به ویژه قصه ارتباط تنگاتنگی وجود دارد و قرارگیری قصه به عنوان نوشتار متناسب با فضا و مکان می تواند به بهترین شکل نظر هنرمند و معمار را به بیننده منتقل کند (کریم زاده، سپیده و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۶– ۹۵).

۶- نقد ادبی

این دانش، شاخه ای از فلسفه و ادبیات است و در روشنگری آنها کار نمایانی به عهده دارد. نقد ادبی افزون بر شناخت اثر، به ارزش سنجی و ارزش گذاری آن نیز می پردازد. نقد ادبی، خود می تواند تا مرتبه اثر هنری اوج گیرد، از این رو شکل و بیان آن از نقدهای عادی متمایز است. این نقد، نوشتاری است که به تحلیل نوشتار دیگر می پردازد و بر بنیاد این نوشتار، زبان ویژه خود را می آفریند. این نقد، عملکرد مشخص «زبانی» دارد، هم درباره نوشتار دیگر داوری می کند، هم به نوعی به استدلال علمی و فلسفی می پردازد و هم امتیاز ادبی پیدا می کند (دست غیب، سید عبدالعلی، ۳۱:۱۳۸۷).

۶-۱- معیارهای نقد ادبی

(۱) در شناختن و شناساندن آثار ادبی آنگونه از اصول و قواعد می تواند ملاک اعتبار باشد که مورد قبول «ذوق سلیم» است. اگرچه ذوق و سلیقه بیشتر جنبه فردی و شخصی دارند، اما اگر مورد پرورش و تهذیب ادبی قرار گیرند تا اندازه زیادی جنبه کلی و عمومی پیدا می کنند. فکر است که به ذوق، نیرو و ثبات می بخشد و آن را از صورت شخصی به عمومی ارتقا می دهد؛

(۲) یکی دیگر از معیارهایی که ناقدان ادب در ارزیابی آثار ادبی ملاک اعتبار دانسته اند، «عقل و طبع» است. این نظریه بر این اساس استوار است که شعر باید تابع عقل و طبیعت باشد. بوئالو، توجه به طبیعت را توصیه می کند. معتقد است که زیبایی چیزی جز حقیقت نیست و حقیقت خود همان طبیعت است که در عین حال برای همه محسوس و معقول است. اما نمی تواند ملاک و معیار معتبری برای ارزیابی باشد؛

(۳) توجه به سبک و شیوه کار نویسنده هم می تواند یکی از معیارهای ارزیابی آثار ادبی تلقی شود. تعدادی از دانشمندان معتقدند که طرز بیان هر کس می تواند معرف احوال روحی یا شخصیت و منش او باشد؛

(۴) یکی دیگر از معیارهایی که می توان در نقد ادبی مورد استفاده قرار داد، دستور زبان است. توجه به درجه آشنایی نویسنده با قواعد و ضوابط زبان و سنجش میزان ضعف و قدرت آفریننده اثر در نحوه کاربرد کلمات و دقت نظر در درستی و نادرستی طرز بیان می تواند منتقد را برای ارزیابی اثر یاری دهد. در این میان نباید فن بیان و بلاغت و تاریخ ادبیات را به عنوان یکی از مصالح کار نادیده انگاشت (عماد افشار، حسین، ۱۱۱:۱۳۷۴).

۶-۲- مکاتب نقد ادبی

در نقد ادبی دو مکتب نسبتا بزرگ وجود دارد که به «نقد تاثری» یا درون ذاتی (Subjective Ctitique) و «نقد عینی» یا برون ذاتی Objective (Ctitique) معروفند. طرفداران مکتب تاثری، معتقدند که ادب دارای واحدهای مستقل است و تعمیم، جایی در آن ندارد؛ زیرا بسیاری از امور ذوقی را نمی توان تقلیل کرد و آن را به صورت قاعده و قانون مشخص که برای همه قابل قبول باشد در آورد. در مقابل مکتب عینی، تعمیم و تطبیق یک اثر را بر قواعد ثابتی که بدان تکیه می کند کافی می داند. با این حال باید دانست که ادب عموما از واحد های مستقلی تشکیل می شود که زیبایی های هنر را به وجود می آورد و زیبایی طبعا نمی تواند زیر بار قواعد و مقررات ثابت برود (عماد افشار، حسین، ۱۰۷:۱۳۷۴).

۶-۳- چهار تئوری عمده در تاریخ نقد ادبی

در نظریه های ادبی، هر قدر که به دوره معاصر نزدیک تر می شویم، اهمیت مولف در تعیین معنای متن کاهش می یابد و در عوض، بر اهمیت متن و خواننده افزوده می شود. یافته های علوم دیگر، تاثیر هر یک از آنها در ادبیات و به تبعیت از آن در نقد

ادبی، موجب می شود دیدگاه ها و نظریه های جدیدی که نسبت به نظریه های قدیم تازگی دارند، مطرح شوند. (اصغری، ام لیلا، ۱۳۹۱:۴). پروفسور آبرامز، موفق به تشخیص چهار تئوری عمده در تاریخ نقد گردیده که در هر یک، نقش اساسی با عنصر معینی بوده است و تئوری عمدتا، اگر چه نه به طور انحصاری، بر محور آن شکل گرفته است (بی گان، گیلز، ۱۳۷۷: ۲۰– ۱۸):

۱) نظریه تقلید: پر نفوذترین نظریه در تاریخ نقادی، نظریه «تقلید» (Imitation) است. در این دیدگاه، جدی ترین مسئله، «جهانی است که در اثر خلق می شود» و «تقلید» اصطلاح محوری آن می باشد. ارسطو در دفاع از نظریه تقلید مدلل ساخت که ادبیات، قبل از آنکه تقلید محض از نمود یا توهمی از واقعیت باشد، تقلیدی است از آنچه در طبیعت، ذاتی و اساسی است.

۲) نظریه عملی: فرضیه تقلید ارسطو درباره نقد، در معرض خطری ذاتی قرار داشت؛ چه ممکن بود که فرد یا اجتماعی قدر و منزلت احساسی هنر را بر پایه علاقه مفرط به نیازها و اوضاع و شرایط «مخاطب» بنا نهد. چنین ضرورتی در زمان رنسانس ظهور کرد. این امر زمینه ساز ظهور دومین فرضیه نقد– «فرضیه عملی ادبیات» (Pragmatic)– گردید. برجسته ترین شارح این فرضیه احتمالا سر فیلیپ سیدنی و «آموزش» اصطلاح محوری آن بود. از دیدگاه غالب تئوریسین های نظریه عملی، هدف اصلی و همیشگی ادبیات، خدمت به آرمان های اخلاقی بوده است.

۳) نظریه رومانتیک: بنیادی ترین گرایش نظریه عملی در بطن خود، نطفه نقیض خود را می پروراند. بیان نیازها و توانایی های شاعر به هدف و وظیفه نهایی شعر بدل گردید. به گفته آبرامز، حاصل این تغییر جهت بنیادین در موضوع مورد تاکید، ظهور سومین نظریه نقد در تاریخ ادبی بود. نخستین شارح این نظریه در قرن ۱۸ وردز ورث و بزرگترین مدافع آن کالریج و شاخص ترین اصطلاح آن «بیان» (Expression) بود. کالریج با نشان دادن توانایی شاعر در بهره گرفتن از تخیل خلاق، امیدوار بود که اثبات کند که شاعر در آشتی دادن کیفیات متضاد یا مخالف، از همان فرآیند دائمی خلق تقلید می کند.

۴) نظریه نوین یا «معناشناختی»: در ابتدای قرن بیستم، تی. ای. هولم، عکس العمل نقادانه نوین را در مقابل فرضیه بیانی مطرح کرد و با حمله به همین وجه از اندیشه کالریج وی را متهم ساخت که با قائل شدن به قدرت خلق از عدم (ex nihilo) برای شاعر، مرتبه وی را تا حد الوهیت بالا برده است. از این جهت به تثبیت چهارمین نظریه نقد مساعدت کرد. در نظریه های نوین ادبیات، نقطه اصلی عزیمت در وهله نخست خود اثر است که اصالتا مورد بحث و نظر قرار می گیرد. در این نظریه، عمده ترین مسئله مورد توجه، تلقی اثر ادبی به عنوان جوهری بی نیاز از غیر (self-sufficient entity) است؛ جوهری که شیوه هستی آن صرفا بر حسب اجزاء درونی آن قابل فهم است و «عینیت» (Objectivity)، اصطلاح شاخص آن محسوب می گردد.

۶-۴- انواع روش های نقد ادبی، بر اساس چهار عنصر بنیادین

در تاریخ نقد، هر تئوری جامع ادبیات ناگزیر از ملحوظ داشتن چهار عنصر بنیادین در کلیت هر اثر هنری بوده است: خالق اثر، خود اثر، جهانی که در اثر آشکار می شود و مخاطب که از آن تاثیر می پذیرد (بی گان، گیلز، ۱۸:۱۳۷۷). حال انواع روش های نقد بر اساس چهار عنصر بنیادین تشریح می گردد: (۱) نقد به لحاظ واقعیت: در این شیوه نقد، تکیه بر مطابقت آثار هنری با جهان واقعاست که هسته اصلی آن بر رئالیسم ادبی استوار است؛ (۲) نقد به لحاظ نویسنده: در این روش نقد، متن را وسیله ای برای بررسی شخصیت نویسنده می دانند؛ (۳) نقد به لحاظ خود اثر: در این نقد، معنای متن صرفا در خود متن جستجو می شود و هر گونه ملاحظه خارج از متن، از عینیت نقد می کاهد. مهمترین مکتب در این شیوه نقد، «فرمالیسم روسی» و «ساخت گرایی» است؛ (۴) نقد به لحاظ خواننده: در این نقد، اثری ارزشمند است که بتواند در هدفی که داشته است موفق باشد. از نظر رولان بارت معنای متن به تفسیر خواننده بستگی دارد تا انعکاس اندیشه های مولف از متن (اصغری، ام لیلا، ۱۳۹۱: ۶– ۵).

۶-۵- دیدگاه های رایج در نقد ادبی

– نقد صورتگرایانه: غرض این شیوه نقد این است که آشکار کند «تمهیدات ادبی، چگونه نتایج زیباشناسانه به بار می آورند؛ و چگونه امر ادبی، از فوق ادبی متمایز و به آن مربوط می شود. ادبیات، چیزی جز «نوعی کاربرد ویژه زبان» نیست. لذا اولین قدم مطالعه دقیق متن، با حساسیتی خاص در مقابل لغات و معانی «اصلی» و «ضمنی» و حتی ریشه های لغات است. در این نگرش، صورت تنها قالبی برای در بر گرفتن محتوا تلقی نمی شود؛ بلکه خود «عامل شکل دهنده معنا» است (سالک، رضا، ۱۳۸۲: ۴۹– ۴۸). تاکید بر شکل و فرم در نقد ادبی منجر به فهم الگوی زیربنایی متن یا نحوه تاثیر آن می شود و کمک می کند دریابیم که شکل مورد نظر، صبغه کدام گونه ادبی را دارد (کاندیوس، رابرت و لاریافینک، ۱۳۳:۱۳۷۵).

– نقد هنری: از اهداف نقد هنری، دستیابی به مبنایی عقلانی برای درک هنر است. این روش با تکیه بر انواع مکاتب هنری، به بررسی و تحلیل متون هنری می پردازد؛ به طوری که اثر از ابعاد و زوایای گوناگون مورد مداقه قرار می گیرد. گونه های نقد هنری عبارت اند از «نقد ژورنالیستی»، «نقد پژوهشی»، «نقد ابزاری و کاربردی»، «نقد فراگیر و مردم پسند»، «نقد فرمالیستی» و «نقد متن گرا یا محتوا محور»، (درودی، فریبرز، ۱۳۹۳: ۲۳۰– ۲۲۹).

– نقد تفسیری: نقد تفسیری، گونه ای دیگر از «نقد تکوینی» است که به سبب محور دانستن «زبان» در ادبیات، می توان آن را صورتی کمال یافته از نقد صورتگرا نیز دانست. شارح این مکتب، رولان بارت، منتقد و نظریه پرداز نامدار فرانسوی، اساس مکتب خود را از لوسین گلدمن، منتقد و نظریه پرداز مجاری گرفته است. یکی از تاکیدهای اصلی گلدمن در نقد ساختارگرای تکوینی، بر ساختار اثر ادبی است. او معتقد است کل نظام، بدون درک کارکرد اجزای آن، قابل درک نیست. اما در ادبیات، نظام، بیشتر بر پایه زبان شناسی ساختاری استوار است. وظیفه نقد ساختاری، از سه مرحله تشکیل می شود: ۱) استخراج اجزای ساختار اثر؛ ۲) برقرار ساختن ارتباط موجود بین این اجزا؛ ۳) نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست. از این رو نقد ساختاری، دانشی است به نام «نشانه شناسی»؛ که کارش بازشناسی پیکره الگوهای دلالتگر موجود در زبان است (سالک، رضا، ۴۹:۱۳۸۲). یکی از عمده ترین وظایف منتقد تفسیری، کشف همان سخنان به بیان در نیامده یا معانی ضمنی همراه با آن بی معنایی های ظاهری و سپس تفسیر آنهاست (سالک، رضا، ۵۰:۱۳۸۲). ساختارگرایی در نقد ادبی، ارتباطی تنگاتنگ با فرمالیسم ادبی دارد (کاندیوس، رابرت و لاریافینک، ۱۳۷:۱۳۷۵).

– نقد مبتنی بر ساختارشکنی: اصلی ترین کار این نوع نقد تفاوت قائل شدن و سپس محک زدن است. در نقد ساختارشکنانه به آزمایش فرضیاتی می پردازند که پایه های بینش فکری، محسوب می شوند تا بتوان حقایق بدیهی که اصول بر آن مبتنی هستند، مطالعه کرد. در آن، صحت «محدودیت های» مفهومی سنجیده می شود که هم به درک شرایط فعلی و هم به فهم نیازهای آن کمک می کند. به جای اینکه در جستجوی شیوه ای برای ادراک باشد، شیوه ای برای به هم پیوستن پدیده ای جدید با مدل های منسجم موجود یا تغییر یافته است. (کاندیوس، رابرت و لاریافینک، ۱۳۷۵: ۱۳۸– ۱۳۷).

– نقد فرهنگی: نقدی که به مطالعه «نظام های معنا» به شیوه ای نظام یافته، دقیق و کلی بپردازد، می تواند مشاهدات و شیوه های خود را به پهناور ترین حوزه های خلق معنا، به فعالیت هایی فرهنگی چون شیوه های اجرایی خاص معنایی و به حوزه ای کلی از تحقیقات گسترش دهد (کاندیوس، رابرت و لاریافینک، ۱۳۹:۱۳۷۵).

– نقد توصیفی: این گونه نوشته ها بیان دوباره داستان همراه با تاکید بر نقاط قوت این آثارند. این نقدگونه ها را در بهترین شکلشان، حداکثر، یک «معرفی توصیفی» می توان نامید. این قبیل نوشته ها در اصل، جانبدارانه اند. هر چند ممکن است به طور بسیار کوتاه، به مواردی از ضعف های اثر نیز اشاره کنند (سالک، رضا، ۱۲:۱۳۸۲).

– نقد خلاق: در تعریف هایی که از این گونه نقد شده است، گفته اند: (۱) این نقد خیلی کم، یا به طور سطحی و عملا بدون ارائه دلیل قضاوت می کند. بیشتر به نقدهای امپرسیونیستی پهلو می زند؛ که در آن منتقد، به بیان تاثرات شخصی خود از اثر مورد نظر می پردازد و از این طریق، می کوشد تا «برای خواننده تعیین کند که باید با چه ذهنیتی با اثر رو به رو شود تا عمق آن را دریابد. (۲) این گونه نقد، بیشتر در فکر «توصیف» است تا «داوری». در راستای بند ۲، اینگونه نقد بهانه ای است تا منتقد، به بیان نظرات خود بپردازد. حاصل این شیوه پرداختن به یک اثر، عملا منجر به پیدایش «آثاری نیمه خلاقه»– آثار غیر شش دانگ– شده است (سالک، رضا، ۱۳۸۲: ۱۳– ۱۲).

– نقد اخلاقی: متاثر از عقاید افلاطون و مبتنی بر دخالت اخلاق و سودمندی در اثر ادبی است. اینان اهمیت اثر را نه فقط در چگونگی و شیوه بیان بلکه در محتوی و مضمون آن می دانستند و بدین سان در نقد خود به داوری در باب اصل موضوع مطرح در آثار ادبی و حسن و قبح و تاثیرات مثبت و منفی آن می پرداختند (حمیدیان، سعید، ۹۰:۱۳۷۲).

– نقد روانشناختی: آشنایی با نظریات فروید به دنبال تاثیراتی که در دنیای درونکاوی یافت، در نقد ادبی نیز موثر افتاد. بزرگترین پیشوای نقد ادبی از این دیدگاه، آی. ای. ریچاردز، صاحب کتاب «اصول نقد ادبی» است که در آثارش به تجزیه و تحلیل اموری مثل چگونگی ذهن و تاثیرات متقابل اجزای آن بر همدیگر به هنگام ملاحظه آثار هنری و کیفیت دخالت اغراض و نفسانیات در خلق اثر ادبی و داوری درباره آن می پردازد (حمیدیان، سعید، ۹۰:۱۳۷۲).

– نقد جامعه شناختی: پیروان آن معتقدند که مظروف ذهن همه انسانها و از جمله آفرینندگان آثار ادبی را اجتماع و محیط تشکیل می دهد و از این رو رابطه هنر و اجتماع با یکدیگر اهمیت حیاتی دارد و دریافت این روابط موجب می شود که درک و شناخت ژرفتری از آثار هنری صورت گیرد (حمیدیان، سعید، ۹۰:۱۳۷۲).

– نقد فمنیستی: نقد فمینیستی، انواع متفاوتی دارد؛ از همین رو نمی توان نقد فمینیستی را در چهارچوب نظریه ای واحد بررسی کرد. ارتباط منتقدان فمینیست با ادبیات، از دو زاویه کلی صورت می پذیرد: (۱) رویکرد به زن در مقام مخاطب؛ (۲) رویکرد به زن در مقام مولف (داوران، ناصر، ۱۳۸۶: ۵۲۰– ۵۱۹). نقد فمنیستی همواره زنان را در اجتماع تحلیل نمی کند، گاه به مسائل کوچکشان در خانه، یا به علایق شخصی آنان نیز می پردازد (آبرامز، ۷۹۲:۱۳۸۵).

– نقد زیبایی شناختی (نقد ناب): مبتنی بر علم زیبایی شناسی و از برجستگان نقد ادبی وابسته بدان اند. مسائل شکلی و فرمالیستی، موضوعات مربوط به جوهر و ذات شعر و انکار آنچه به عنوان جوهر شعر از بیرون بر آن افزوده می شود از اصول این

مکتب است. فرض منتقد این است که معنای شعر، مرتب از اجزای فرم مثل (وزن، تصویر، زبان و غیره) و عناصر محتوی مانند (لحن، درونمایه و امثال اینها) است (حمیدیان، سعید، ۹۱:۱۳۷۲).

– نقد افسانه شناختی (میتولوژیک): بر مبنای مناسک دینی و بنیادهای اساطیری و تاثیرشان در آثار هنری قرار دارد. مستلزم مطالعه دقیق متون ادبی است و به ارزش های ذاتی و زیبایی شناختی اثر اکتفا نمی کند. از سویی با روانشناسی، برای درک سمبولهای روانی پیوند دارد و از طرف دیگر تاکیدش بر الگوهای اساسی فرهنگی، آن را با مکتب جامعه شناسی مربوط می کند و جنبه تاریخی را بر آن می افزاید، در حالی که تاکیدش بر ارزش های ابدی و فرا زمانی آن را از تاریخ دور و به اساطیر نزدیک می کند و بدین سان ملغمه ای از دیدگاه ها و شیوه ها پدید می آید (حمیدیان، سعید، ۱۳۷۲: ۹۲– ۹۱).

– نقد تاریخی: شیوه متداول منتقدانی است که حوادث تاریخ را برای توجیه و تبیین چگونگی و ارزش آثار ادبی کافی می دانند. نقد تاریخی در حقیقت، وسیله تحقیق در تاریخ ادبیات به شمار می آید. نقد و پژوهش در ادبیات را نباید منحصر به تحقیق تاریخی شمرد زیرا آنچه در آثار هنری، مورد توجه منتقد است تنها جنبه تاریخی آنها نیست (حمیدیان، سعید، ۹۲:۱۳۷۲).

– نقد علمی: در این روش، نقد عبارت است از تشریح و طبقه بندی موضوع و داوری در باب آن. طرفداران این طریقه معتقدند که هیچ راهی مطمئن تر و مفیدتر از موازنه و طبقه بندی نیست و در نقادی هم می توان همانند دانش کالبد شکافی، لغت شناسی و ... از آن بهره کافی گرفت و به عینیت علمی و شناخت واقعی آثار نزدیک شد. نمی توان به طور کامل، امور طبیعی را با آثار ادبی تطبیق داد، زیرا که این دو با هم تفاوت هایی دارند. با این حال از آنجا که در تحقیق خود به تجاربی تکیه می کند که تا حدود زیادی عاری از شائبه است و می کوشد تا به جای قیاس و گمان از طریق تجربه و استقرا به حقیقت پی ببرد، نقد وی به شناخت علمی نزدیکتر می شود (عماد افشار، حسین، ۱۳۷۴: ۱۰۹– ۱۰۸).

– نقد لغوی (فنی): در این شیوه، دقت نظر منتقد بیش از همه متوجه کاربرد لغات و جهات نحوی اثر است و ارزیابی خود را بر پایه موافقت و مطابقت شعر یا نثر با قواعد و موازین شناخته شده ادبی استوار می سازد. در این طریقه، ارزش عبارات و الفاظ هر اثر و نحوه کاربرد آنها دقیقا مورد مطالعه قرار می گیرد. در نقد فنی و لغوی نمی توان صرفا به لفظ توجه کرد و معنی را از نظر دور داشت، لفظ و معنی لازم و ملزوم یکدیگرند و هر گاه به یکی از آنها خللی وارد شود، دیگری نیز در معرض صدمه و آسیب قرار می گیرد (عماد افشار، حسین، ۱۳۷۴: ۱۱۰– ۱۰۹).

– نقد ظاهری: بدان معناست که در این روش نقد به تحلیل هایی بپردازیم که مربوط به شکل ظاهر و صورت های عینی یک اثر ادبی است (درودی، فریبرز، ۲۳۲:۱۳۹۳).

– نقد معنایی: به محتوای اساسی متن ادبی می پردازد (درودی، فریبرز، ۲۳۲:۱۳۹۳).

۷– ادبیات و معماری

معماری و ادبیات هر دو برای استفاده کنندگان جو یا فضایی را خلق می کنند. در همه اشکال هنری، صرف نظر از رویکرد، هدف اصلی طراحی فضا است. اگرچه هر دو اصطلاح در معماری و ادبیات به طور متفاوتی تجلی می یابد، اما تشابه آنها در ایجاد یک فضای ذهنی خیالی اجتناب ناپذیر است. از نظر شکل یا فرم، معماری مربوط به حجم سه بعدی است که وزن خاصی دارد، اما در ادبیات ساختار بیرونی کلمات است. علاوه بر این سبک در معماری از ویژگی ها و روش کار یکسان پیروی می کند و در ادبیات فرآیند شاعر یا نویسنده برای بیان افکار در یک دوره، ملت یا جامعه خاص است. سرانجام یک ایده در معماری بیانگر ذهنی است که به دنبال روش خاصی برای حل مشکلات، ایجاد فضا یا طراحی سازه است؛ در حالی که در ادبیات یک ایده، موضوع یا مفهومی را بیان می کند که شامل حوادث یا اشخاص است (Kunika, G, etl, 2018, p122). بسیاری از واژگان در ادبیات و معماری کاربرد مشترک دارند که گاه این اشتراک به جز در لفظ در مفهوم و محتوا نیز نمایان می گردد. «فضا» تاثیر زیباشناختی یک اثر ادبی و هنری است، «فرم» ترکیب عناصری است که یک مجموعه کامل و زنده را به وجود می آورد. «سبک» طرز بیان اندیشه است، «حرکت» در هنر وسیله ای است برای درک فضا، «استعاره» یکی از روش های آفرینش و خلاقیت است. این واژگان با کلمات و اصطلاحات دیگری چون رنگ، تضاد، تقابل، تناسب، توازن، تقارن، از جمله مشترکات بیانی دو شاخه معماری و ادبیات هستند. علاوه بر این ترکیباتی چون وحدت وجود و نقوش اسلامی به ویژه در حوزه ادبیات عرفانی و معماری اسلامی جایگاه خاصی دارند (خامسی هامانه، فخرالسادات، ۱۶۷:۱۳۹۲).

۷–۱– کاربرد های شعر و ادبیات در معماری

شعر و ادبیات می توانند برای طراح از نظر آموزشی و الهام بخشی، بسیار مفید باشند. شعر و ادبیات به شیوه های ذیل می توانند در راهبردهای آموزشی، سودمند واقع شوند: (۱) از طریق مشاهده قواعد حاکم بر ساختار اثر ویژه ادبی یا شعر؛ (۲) از طریق مشاهده شیوه ای که نویسندگان و شعرا تلاش می کنند از طریق آن پیام مرکزی را که جوهره طرح کلی است، آشکار سازند؛ (۳) از

طریق شیوه برخورد نویسندگان با «راز» و «شگفتی»؛ (۴) از طریق کمینه ساختن ابزارهای بیان و تلخیص نظامی که فرد برای خلق اثر بر می گزیند؛ (۵) از طریق معنایی که به واژه های مختلف و وضعیت ها اختصاص داده شده است؛ (۶) از طریق کاربرد ویژه زبان، بافت در کاربرد واژه ها و بافت کلی اثر ادبی؛ (۷) از طریق تقابل وزن، قافیه و آهنگ کلی اثر، با ابزارهای دیگری جز اینها برای بیان حال و هوای دوران (برای مثال ابزارهای کلاسیک در برابر ابزارهای مدرن)؛ (۸) از طریق تاکید بر فرم در برابر تاکید بر معنا؛ (۹) از طریق آهنگ کلی قطعه (شعر یا رمان) به عنوان تفسیری انتقادی از زمان و مکان خود یا قطعه ای که بیانگر خرد عمومی و رویکرد کلی مردم نسبت به موضوعات مورد تفکر است و (۱۰) از طریق سهم ارزشمند تفاسیر نویسندگان و شعرا از حرفه خود و همچنین سهم نقد ادبی مجموعه ای کامل از نظام زیبایی شناختی که ارتباط بسیار قوی با زیبایی شناسی معماری دارد (آنتونیادس، آنتونی سی، ۱۳۸۸: ۱۷۴– ۱۷۳).

۸- نقد معماری

زبان معماری یا کلی تر، زبان هنر از شفافیت کافی برخوردار نیست، از این رو معماری را نمی توان از جنبه های ارتباطی مورد نقد قرار داد. معمار آغازگر مکالمه و در ابتدایی ترین نقطه گفتگو قرار می گیرد. خود اثر معماری دیگر موضوعی است که می تواند به تنهایی در کانون توجه قرار گیرد و در نهایت نوبت به مخاطب به مثابه نقطه پایانی مکالمه هنری می رسد که پذیرنده محتوایی است که در قالب اثر معماری بر او عرضه شده است (مهدوی نژاد، محمدجواد، ۷۰:۱۳۸۴). مناسبت نقد با اثر همان مناسبت یک معنا با یک فرم است (بارت، رولان، ۷۳:۱۳۹۸). نقد معماری، نیازمند یک دستگاه است. دستگاه، مجموعه ای است که اجزای آن در ارتباطی تعریف شده و با مسئولیت های مشخص، هدف واحدی را تعقیب می نمایند. دستگاه تعریف شده، ماتریسی است مرکب از سطر عرصه های معماری و ستون معیارها (منصوری، سیدامیر، ۷۶:۱۳۷۹).

۸-۱- عرصه های نقد معماری

(۱) مطالعه و برنامه ریزی: این عرصه، اولین قدم در راه شکل گیری اثر معماری است. در این مقوله، علاوه بر ارزیابی مطالعات طرح و تطبیق آن با نیازهای ساختمان به مکانیابی بنا نیز پرداخته می شود؛

(۲) نقشه معماری: موضوع پلان معماری، دارای دو جنبه اصلی است: عملکردی و هنری؛ جنبه عملکردی نقشه معماری، نحوه پاسخگویی طرح و پلان به ضرورت های عملکردی است؛ جنبه هنری نقشه معماری، می تواند واجد کیفیتی باشد که در عین پاسخگویی استاندارد، روان و منطقی به عملکردها، خالق فضاهایی مطبوع برای استفاده کنندگان باشد. این کاری است که چگونگی پلان معماری به آن می پردازد؛

(۳) جلوه بیرونی ساختمان: مهمترین وجه ارتباط ساختمان با افراد ناظر آن، جلوه بیرونی بناست. جلوه بیرونی بنا، محل تبلور اصلی ترین معیارهای غیر عملکردی ساختمان است. در این زمینه، نسبت ساختمان با سیمای محیط، ترکیب حجمی، رنگ آمیزی، نماسازی، توجه به جلوه های سنتی و تاریخی، بومی بودن و امثال این مقولات، مورد دقت قرار می گیرد؛

(۴) عناصر توزیعی بنا: به جزئی از بنا گفته می شود که از لحاظ عملکردی، استقلال داشته باشد و از لحاظ حجم و شکل نیز به صورت یک کل، قابل بررسی باشد. هشتی ورودی، حیاط مرکزی، ایوان و مدرس نمونه های عناصر توزیعی در معماری ایران هستند؛

(۵) فضای معماری: معماری پدیده ای است که در فضا حیات می یابد. با حذف فضا از معماری، به مجسمه ای دست خواهیم یافت که تنها برای ناظر خارجی محسوس و قابل درک است. و یکی از اهداف مهم طراحی است که به دست معمار کنترل و هدایت می شود؛

(۶) مهندسی معماری و جزئیات اجرایی: چگونگی ساخت بنا، به جز آن قسمت که در حوزه مسئولیت متخصصین غیر معمار است، در داوری معماری اهمیت شایان دارد. بناهای زیادی به دلیل نوآوری خود در مهندسی شایسته تقدیر شناخته شده اند. علاوه بر آن، جزئیات اجرایی ساختمان نیز نقش غیر قابل انکاری در چگونگی جلوه آن نزد ناظرین دارد. طرح هایی که با هزینه مختصر، از امکانات عظیم و ماندگار استفاده می کند، بخشی از خلاقیت معمار سازنده آن است. اهمیت این موضوع در ارزیابی آثار معماری نباید نادیده بماند (منصوری، سیدامیر، ۱۳۷۹: ۷۷– ۷۶).

۸-۲- معیارهای نقد معماری

در میان معیارهای متنوع نقد معماری، ۶ گروه اصلی تشخیص داده می شود (منصوری، سیدامیر، ۱۳۷۹: ۷۸– ۷۷): (۱) نوآوری؛ (۲) ارتباط با سنت و تاریخ؛ (۳) زیبایی؛ (۴) جنبه های محیطی؛ (۵) پاسخ به عملکرد؛ (۶) اقتصاد بنا.

۸-۳- مناظر شش گانه تحلیل یک اثر معماری

برخورد با معماری به مثابه یک موضوع ارتباطی میان معمار و مخاطب است. بر اساس چنین رویکردی می توان از دانشجویان خواست تا از شش منظر به تحلیل یک اثر معماری بپردازند (مهدوی نژاد، محمدجواد، ۶۹:۱۳۸۴). در جدول ۱ مناظر شش گانه تحلیل یک اثر معماری نمایش داده شده است.

جدول ۱- مقایسه گروه ها و شیوه های نقد معماری (مهدوی نژاد، محمدجواد، ۷۵:۱۳۸۴)

نحله های نقد	کانون توجه	ویژگی آموزشی در طراحی معماری	گروه نماینده
کلاسیک	نشانه ها و رمزگان	شناخت اجزا و نقش مایه های فرهنگی	اغلب شیوه های سنتی
رومانتیک	اهداف و شخصیت معمار	ایده های معنوی و تقویت نیت سازنده	اغلب شیوه های مدرن
فرمالیسم	فرم بنا و تناسبات بصری	تقویت توانمندی در خلق تناسبات چشم نواز	فرمالیست های روسی
زمینه ای	طبقه مخاطب و اقتصاد	توجه به مردم و مقاومت در برابر تبلیغات تجاری	مارکسیست ها و فمنیست ها
پدیدارشناسانه	برداشت های مخاطب	استفاده از نظرات مردم و استفاده کنندگان از بنا	شیوه های پست مدرن
رسانه ای	روش ساخت بنا	تقویت خلاقیت در انتخاب روش و تکنولوژی ساخت	اغلب شیوه های جدید

جهت دستیابی به هدف پژوهش حاضر؛ شناسایی وجه اشتراک نحله های متناظر "نقد ادبی" و "نقد معماری" و پی بردن به کانون توجهات مربوط به هر یک از نحله های نقد مذکور؛ می بایست به جدول فوق (گروه و شیوه های نقد معماری) که در پژوهشی با هدف «آموزش نقد معماری؛ تقویت خلاقیت دانشجویان با روش تحلیل همه جانبه آثار معماری» تنظیم گردیده است، شاخص پوزیتیویسم، در تناظر با روش نقد علمی (یکی از دیدگاه های رایج در نقد آثار ادبی) نیز اضافه گردد که روش شناسی آن بدین شرح می باشد: (۱) روش استقرایی: تاکید بر مشاهده عاری از نظریه: استفاده از آمار بدون مسبوق بودن به نظریه؛ (۲) آزمون تجربی فرضیات؛ (۳) پرهیز از نظریه پردازی: عدم جهت گیری نظری در تحقیقات (انتقادی نبودن، محافظه کار بودن را هم می رساند)؛ (۴) نبودن ارتباط بین آراء نظری در تحقیقات و بخش ها یا نتایج عملی و نهایی تحقیق؛ (۵) استفاده همزمان از چند الگو یا مکتب نظری متفاوت بدون جهت گیری خاص؛ (۶) کمیت گرایی= تاکید و استفاده از ریاضیات و آمار (دقت کمی)؛ (۷) علیت یابی= توجه به روابط همبودی و همبستگی بین پدیده ها. بدین منظور در جدول زیر به شاخص پوزیتیویسم و اصول و قواعد مربوط به آن نیز پرداخته شده (کچویان، حسین و کریمی، جلیل، ۴۵:۱۳۸۵).

۹- نتیجه گیری

پروفسور پیتر کالینز در کتابش «قضاوت معماری» در سال ۱۹۷۱ به ما یادآور می شود که: «... فقط یک معمار تربیت شده بر ظرافت پر اهمیت یک بنای صحیح ساخته و کارکرد درست آن حساس است. عوام، مهارت خبره ها را سطحی قضاوت می کنند و حوصله نکات فنی را ندارند ...» یک منتقد در حد فاصل مهارت های حرفه ای و نظریات غیر تخصصی می تواند مفید باشد (رئیسی، ایمان، ۵۳:۱۳۹۸). لذا، جهت انجام یک نقد مفید می بایست در برزخی میان مهارت های حرفه ای و نظریات غیر تخصصی واقع شد. بنابراین می توان اینگونه استنباط کرد که جهت پرداختن به نقدی جامع در حیطه معماری، یکی از راهکارها، ایجاد تعاملی میان نقد معماری و نقد سایر رشته ها بوده و نتیجه آن رسیدن به نقدی کارا برای مخاطبین عام و خاص است. در پژوهش حاضر تمرکز بر روی ایجاد تعامل میان نقد معماری (مهارت های حرفه ای برای شخص معمار) و نقد ادبی (نظریات غیر تخصصی برای شخص معمار) صورت گرفته. بدین منظور، روش های نقد معماری عنوان شده در تحقیق حاضر جهت کاربرد برای دانشجویان رشته معماری از پژوهشی با هدف «آموزش نقد معماری؛ تقویت خلاقیت دانشجویان با روش تحلیل همه جانبه آثار معماری» استخراج گردیده و روش های نقد ادبی مطرح شده نیز شامل تمامی روش های دریافت شده از منابع مختلف توسط نگارندگان می باشد. جدول ۲ وجه اشتراک نحله های "نقد ادبی" و "نقد معماری" را به نمایش گذاشته است.

جدول ۲: شناسایی وجه اشتراک نحله های "نقد ادبی" و "نقد معماری"، منبع: نگارندگان؛ تلخیص و تحلیلی از منابع مختلف

نحله های "نقد ادبی"		کانون توجه (نقد ادبی)	کانون توجه (نقد معماری)	نحله های "نقد معماری"
نقد صورتگرایانه (فرمالیستی)		کشف، شرح و بسط صورت (فرم)	فرم بنا و تناسبات بصری/ روش ساخت بنا	فرمالیسم/ رسانه ای
نقد هنری	ژورنالیستی	بحث و ارزیابی اثر از ابعاد گوناگون	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ طبقه مخاطب و اقتصاد/ برداشت های مخاطب/ روش ساخت بنا	التقاطی
	پژوهشی	تجزیه و تحلیل همه جانبه اثر/ تفسیر نماد ها و نشانه ها برای پی بردن به محتوا و درون اثر/ مشخص نمودن جایگاه اثر در سلسله مراتب و رده بندی های تاریخ هنر	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار	کلاسیک/ رمانتیک
	ابزاری و کاربردی	پیشبرد اهداف اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و روانشناختی	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار	کلاسیک/ رمانتیک
	فراگیر	آراء و نظر مردم، بعد از دیدن اثر هنری	برداشت های مخاطب	پدیدارشناسانه
	فرمالیستی	عاری از محتوای حسی و عاطفی/ نگرشی به سوی فناوری های هنری و سبک/ فرم محدود و مستقل از معنا	فرم بنا و تناسبات بصری/ روش ساخت بنا	فرمالیسم/ رسانه ای
	متن گرا و محتوا محور	شامل سه گونه (نقد تاریخی)، (نقد سیاسی، اجتماعی) و (نقد روانشناختی)	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ روش ساخت بنا	کلاسیک/ رمانتیک/ فرمالیسم/ رسانه ای
نقد تفسیری (ساختارگرای تکوینی)		تاکید بر ساختار (نظام) اثر (در ادبیات، نظام بیشتر بر پایه زبان شناسی ساختاری، استوار است)/ درک کارکرد اجزای اثر/ ارتباط تنگاتنگ با فرمالیسم ادبی/ علم نشانه شناسی (نشانه ای قراردادی برای بیان یک پیام خاص)	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ روش ساخت بنا	کلاسیک/ رمانتیک/ فرمالیسم/ رسانه ای
نقد مبتنی بر ساختارشکنی		تفاوت قائل شدن و سپس محک زدن/ بررسی و آزمایش فرضیاتی که پایه های بینش فکری محسوب می شوند/ بررسی و مطالعه حقایق بدیهی که اصول بر آنها مبتنی هستند/ سنجیدن صحت محدودیت های مفهومی	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ طبقه مخاطب و اقتصاد/ برداشت های مخاطب/ روش ساخت بنا	التقاطی
نقد فرهنگی		بررسی و مطالعه "نظام های معنا" به شیوه ای کمابیش نظام یافته، دقیق و کلی/ بررسی رابطه دوجانبه موضوعات سیاسی، تاریخی، نوعی و ادبی	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ طبقه مخاطب و اقتصاد/ برداشت های مخاطب	کلاسیک/ رومانتیک/ زمینه ای/ پدیدارشناسانه
نقد توصیفی		معرفی توصیفی اثر	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ طبقه مخاطب و اقتصاد/ برداشت های مخاطب/ روش ساخت بنا	التقاطی
نقد خلاق		بیان تاثرات شخصی منتقد از اثر و تلاش در جهت تعیین خط فکری و ذهنیت خواننده برای فهم عمق اثر ادبی/ تلاش بیشتر در جهت توصیف اثر تا داوری آن	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ طبقه مخاطب و اقتصاد/ برداشت های مخاطب/ روش ساخت بنا	التقاطی

نحله های "نقد ادبی"	کانون توجه (نقد ادبی)	کانون توجه (نقد معماری)	نحله های "نقد معماری"
نقد اخلاقی	مبتنی بر دخالت اخلاق و سودمندی اثر ادبی	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ طبقه مخاطب و اقتصاد/ برداشت های مخاطب	کلاسیک/ رمانتیک/ زمینه ای/ پدیدارشناسانه
نقد روانشناختی	تجزیه و تحلیل اموری مثل چگونگی ذهن و تاثیرات متقابل اجزای آن بر همدیگر به هنگام ملاحظه آثار هنری/ کیفیت دخالت اغراض و نفسانیات در خلق اثر ادبی	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار	کلاسیک/ رمانتیک
نقد جامعه شناختی	شناسایی محیط و تاثیر متقابل "محیط" و "خالق اثر" در یکدیگر	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ طبقه مخاطب و اقتصاد	کلاسیک/ رومانتیک/ زمینه ای
نقد فمنیستی	پرداختن به مسائل و موضوعات زنانه، در ادبیات زنان/ پرداختن به مسائل کوچک زنان در خانه یا به علایق شخصی آنها و نه تحلیل صرف زنان در اجتماع	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ طبقه مخاطب و اقتصاد/ برداشت های مخاطب	کلاسیک/ رومانتیک/ زمینه ای/ پدیدارشناسانه
نقد زیبایی شناختی (نقد ناب)	مسائل فرمالیستی/ موضوعات مربوط به جوهر و ذات شعر/ انکار آنچه به عنوان جوهر شعر از بیرون بر آن افزوده می شود (مسائل اجتماعی، سیاسی، اخلاقی)	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ روش ساخت بنا	کلاسیک/ رومانتیک/ فرمالیسم/ رسانه ای
نقد افسانه شناختی	بر مبنای مناسک دینی و بنیادهای اساطیری و تاثیرشان در آثار هنری/ روشی جدید و نامشخص تر از سایر شیوه ها/ ملغمه ای عجیب از دیدگاه ها و شیوه ها	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ طبقه مخاطب و اقتصاد/ برداشت های مخاطب/ روش ساخت بنا	التقاطی
نقد تاریخی	توجه صرف به حوادث تاریخ برای توجیه و تبیین چگونگی و ارزش آثار ادبی	نشانه ها و رمزگان	کلاسیک
نقد علمی	تشریح و طبقه بندی موضوع و داوری در باب آن/ تلاش در جهت کشف حقیقت از طریق تجربه و استقرا به جای قیاس و گمان/ توجیه و تبیین چگونگی آثار ادبی به صورت علمی	روش استقرایی/ آزمون تجربی فرضیات/ پرهیز از نظریه پردازی/ نبودن ارتباط بین آراء نظری در تحقیقات و بخش ها یا نتایج عملی و نهایی تحقیق/ استفاده همزمان از چند الگو یا مکتب نظری متفاوت بدون جهت گیری خاص/ کمیت گرایی/ علیت یابی	مکتب پوزیتیویسم
نقد لغوی	توجه به کاربرد لغات و جهات نحوی اثر/ ارزیابی بر پایه موافقت و مطابقت شعر یا نثر با قواعد و موازین شناخته شده ادبی/ توجه به لفظ و معنی به صورت همزمان	نشانه ها و رمزگان/ اهداف و شخصیت معمار/ فرم بنا و تناسبات بصری/ روش ساخت بنا	کلاسیک/ رومانتیک/ فرمالیسم/ رسانه ای
نقد ظاهری	تحلیل شکل ظاهر و صورت های عینی یک اثر ادبی	فرم بنا و تناسبات بصری/ روش ساخت بنا	فرمالیسم/ رسانه ای
نقد معنایی	پرداختن به محتوای اساسی متن ادبی	نشانه ها و رمزگان/ فرم بنا و تناسبات بصری/ روش ساخت بنا	کلاسیک/ فرمالیسم/ رسانه ای

امید است دانشجویان رشته معماری به هنگام تحلیل آثار، با استفاده از جدول فوق، کانون توجهات مربوط به هر یک از روش های نقد ادبی و نقد معماری متناظر با یکدیگر را مد نظر قرار داده و بتوانند از تعامل میان این دو روش نقد با یکدیگر و تجمیع آنها، در نهایت به نقدی روشن، علمی، ضابطه مند، همه جانبه و معقول از اثر مورد نظر در معماری رسیده و همچنین پاسخگوی طیف وسیعی از مخاطبین خود اعم از عام و خاص باشند. پژوهش حاضر در مورد اینکه بهره گیری از تعامل این دو روش نقد به صورت توامان با یکدیگر تا چه میزان به لحاظ کمی و کیفی بر تحقق پذیری نقدی همه جانبه و کارا از آثار معماری تاثیرگذار است نیز می تواند بسط پیدا کرده و بستری برای پژوهش های آتی مهیا کند.

منابع

۱. اتو، وین، (۱۳۹۴). "معماری و اندیشه نقادانه"، ترجمه امینه انجم شعاع، چاپ سوم، نشر آثار هنری متن، تهران، ایران.
۲. اصغری، ام لیلا، (۱۳۹۱). "تاملی در نقد ادبی"، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۱۰۴، صص ۷-۴.
۳. اوراز، وحید، (۱۳۹۱). "نقد ادبی در یونان باستان/ بخش اول/ از دیدگاه سقراط و افلاطون"، مجله ادبی اوراز، بر گرفته از سایت اینترنتی به آدرس: (http://ovraz.blogfa.com).
۴. اوراز، وحید، (۱۳۹۱). "نقد ادبی در یونان باستان/ بخش دوم/ از دیدگاه ارسطو"، مجله ادبی اوراز، بر گرفته از سایت اینترنتی به آدرس: (http://ovraz.blogfa.com).
۵. اوراز، وحید، (۱۳۹۱). "نقد ادبی در یونان باستان/ بخش سوم/ پس از ارسطو"، مجله ادبی اوراز، بر گرفته از سایت اینترنتی به آدرس: (http://ovraz.blogfa.com).
۶. اوراز، وحید، (۱۳۹۱). "پیشگامان نقد ادبی نوین در ایران/ آخوند زاده"، قسمت ۶، مجله ادبی اوراز، بر گرفته از سایت اینترنتی به آدرس: (http://ovraz.blogfa.com).
۷. آنتونیادس، آنتونی سی، (۱۳۸۸). "بوطیقای معماری (آفرینش در معماری- جلد اول: راهبردهای نامحسوس به سوی خلاقیت معماری)"، ترجمه احمدرضا، آی، چاپ چهارم، انتشارات سروش، تهران، ایران.
۸. آبرامز، (۱۳۸۵). "نقد ادبی فمنیستی"، ترجمه سمانه (صبا) واصفی، چیستا، شماره ۲۳۰، ۷۹۵-۷۸۸.
۹. بی گان، گیلز، (۱۳۷۷). "چهار عنصر بنیادین در شکل گیری نظریه های نقد ادبی"، ترجمه محمود دریابار، شعر، شماره ۲۳، صص ۲۱-۱۸.
۱۰. پاکزاد، مهری و شعاعی، مالک، (۱۳۹۹). "سیر کاربرد و جلوه های ادبی دو واژه معمار و معماری (در شعر کلاسیک فارسی از آغاز تا جامی)"، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۳۴، صص ۴۶-۲۹.
۱۱. پاینده، حسین، (۱۳۸۷). "نسبی گرایی در نقد ادبی جدید"، نقد ادبی، شماره ۱، صص ۸۹-۷۳.
۱۲. جودکی عزیزی، اسد الله و موسوی حاجی، سید رسول، (۱۳۹۴). "پژوهشی در الگوی هشت بهشت در دو حوزه ادبیات و معماری"، کهن نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۴، صص ۱۱۵-۹۳.
۱۳. جودکی عزیزی، اسدالله و موسوی، سید رسول، (۱۳۹۵). "بازشناسی و تحلیل الگوی نه گنبد در معماری ایرانی از خلال متون ادبی"، فصلنامه "پژوهش های ادبیات تطبیقی"، شماره ۴، صص ۲۰۷-۱۶۸.
۱۴. چاوشیان، شراره و شریف، مریم، (۱۳۹۸). "معماری در ادبیات – ترس و لرز اثر املی نوتوم"، زبان پژوهی دانشگاه الزهرا (ع)، شماره ۳۲، صص ۳۷۶-۳۵۷.
۱۵. حمیدیان، سعید، (۱۳۷۲). "نقد ادبی"، کلمه دانشجو، شماره ۹و ۱۰، صص ۹۲-۸۸.
۱۶. خامسی هامانه، فخرالسادات، (۱۳۹۲). "جستاری در مشابهات معماری و ادبیات"، چیدمان، شماره ۴، صص ۱۶۷-۱۶۰.
۱۷. داوران، ناصر، (۱۳۸۶). "نظریه های ادبی و نقد"، چیستا، شماره ۲۳۷، صص ۵۳۰-۵۱۹.
۱۸. درودی، فریبرز، (۱۳۹۳). "درآمدی بر انواع نقد و کارکرد های آن"، نقد کتاب، شماره ۳و ۴، صص ۲۳۴-۲۲۱.
۱۹. رولان، بارت، (۱۳۹۸). "نقد و حقیقت"، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ دهم، نشر مرکز، تهران، ایران.
۲۰. رئیسی، ایمان، (۱۳۹۸). "نقدبازی: جستارهای نقد معماری"، چاپ دوم، کتابکده کسری، مشهد، ایران.
۲۱. سالک، رضا، (۱۳۸۲). "انواع نقد ادبی (۲)"، ادبیات داستانی، شماره ۶۹، صص ۱۵-۱۲.
۲۲. سالک، رضا، (۱۳۸۲). "انواع نقد ادبی (قسمت آخر)"، ادبیات داستانی، شماره ۷۰، صص ۵۰-۴۶.
۲۳. طاهری، قدرت الله، (۱۳۹۷). "جستجوی امر ناموجود؛ مقدمه ای بر دلایل فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در ایران، نقد و نظریه ادبی"، شماره ۵، صص ۹۴-۶۹.
۲۴. عماد افشار، حسین، (۱۳۷۴). "آموزش: نقد ادبی، روشها و معیارها"، رسانه، شماره ۲۲، صص ۱۱۱-۱۰۶.
۲۵. قیومی بیدهندی، مهرداد و دانایی فر، مطهره، (۱۳۹۸). "مفهوم نقد معماری: سیر تاریخی و گونه ها"، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۲، صص ۷۲-۵۱.
۲۶. کاندیوس، رابرت و لاریافینک، (۱۳۷۵). "نقد ادبی قرن بیستم دوره مدرنیسم"، ترجمه مینا نوایی، سوره، شماره ۷۱، صص ۱۳۹-۱۳۱.
۲۷. ــــ، ــــ،(۱۳۷۹). "نقد و نظریه های ادبی"، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۴۰، صص ۳.
۲۸. کچویان، حسین و کریمی، جلیل، (۱۳۸۵). "پوزیتیویسم و جامعه شناسی در ایران"، نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۸، صص ۵۴-۲۸.

۲۹. کربلایی حسینی غیاثوند، ابوالفضل و آیوازیان، سیمون و کاری، سمیه، (۱۳۹۶). "مطالعه تطبیقی زبان مشترک شعر و معماری در قرون هفتم تا نهم ه.ق در ایران (سبک معماری آذری و شعر سبک عراقی)"، انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران، شماره ۱۳، صص ۱۹۵-۱۸۱.
۳۰. کریم زاده، سپیده و اعتصام، ایرج و فروتن، منوچهر و دولتی، محسن، (۱۳۹۷). "روایت معماری؛ مطالعه تطبیقی روایت در معماری و داستان"، کیمیای هنر، شماره ۲۸، صص ۱۰۷-۹۳.
۳۱. کوچکیان، مسعود و نوروز برازجانی، ویدا، (۱۳۹۳). "جایگاه نقد در معماری ایران نسبت به توپوگرافی نقد در معماری غرب"، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲، صص ۷۶-۶۷.
۳۲. منصوری، سیدامیر، (۱۳۷۹). "روش نقد معماری"، هنرهای زیبا، شماره ۷، صص ۷۸-۷۱.
۳۳. مهدوی نژاد، محمدجواد، (۱۳۸۴). "آموزش نقد معماری (تقویت خلاقیت دانشجویان با روش تحلیل همه جانبه آثار معماری"، هنرهای زیبا، شماره ۲۳، صص ۷۶-۶۹.
34. Gehlot, K, Ani Mishra, S, Trivedi,K, (2018). "LITERARY ARCHITECTURE", International journal of research- granthaalayah, p122.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

هویت ایرانی نستعلیق از منظر زیبایی‌شناسی سوره حمد میرعماد با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای
مریم فدایی، اشرف السادات موسوی لر

نگرشی نو بر نقش اسطوره در ادبیات نمایشی فانتزی دوره معاصر ایران با توجه به نمایشنامه چهارصندوق بهرام بیضایی
ندا تک‌سایه، عطاالله کوپال، میترا علوی‌طلب

جلوه‌های نمادین - بصری نگارگری ایرانی-اسلامی به عنوان عامل هویت‌بخش در گرافیک متحرک ایرانی
رحیمه علوی‌یگانه، منصور مهرنگار، امیرحسن ندایی، پژمان دادخواه

اثربخشی هنر سفالگری بر احساس امنیت روانی دختران مقطع متوسطه اول مدارس فرهنگ و فرزانگان شهرستان کاشمر
مهناز طهماسبی، جواد امین خندقی

مطالعه و بررسی تنوع هنر سوزن دوزی در ایران
مهدیه آبایی، پژمان دادخواه، افسانه درویش

مطالعه تطبیقی ریتون‌های دوران هخامنشی و اشکانی
زهره گرایی حکمت آبادی

رهیافتی به سوی شناخت اشتراکات نقد ادبی و نقد معماری
نسیم سلجوقی، هیرو فرکیش

۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

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

ISSN:2538-6298