



۳۷

ISSN: 2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۵ (پیاپی: ۳۷)، آبان ۱۴۰۰

تحلیل رابطه تطور تاریخی اندیشه‌های دینی و شاخصه‌های
کارکردی سه اثر تخت سلیمان، قلعه زیویه و غار کرفتو در قبل و
بعد از دوره اسلام
فرخ عبودی، لیدا بلیان اصل

هنرمند نیچه و دوره ی پست مدرن
زینب عسگری فروشانی، مینا طباطبایی

تحلیل محتوای تبلیغات محیطی با مضمون پیام‌های راهنمایی و
رانندگی مبتنی بر روش بلاغت بصری
راضیه مختاری دهکردی، اعظم عطاریور

تحلیل نشانه‌شناسی عرفان اسلامی در اثر سینمایی
«آمادئوس»
سعید محمدی کیش

بررسی آثار و تابعات پاندمی کرونا بر مصرف قالی ایران
عبداله میرزایی، سعیده شاهمرادی

دترمینیسم و مروری نظری بر مواضع مطروحه در باب محیط و
رفتار
هادی منافزاده

روند تغییر پرچم ایران از عصر صفوی تا دوران معاصر با بررسی
عناصر رنگ، نشان و طراحی پرچم ایران
سیده اعظم موسوی خرد

بررسی اجمالی چگونگی «پیوند شعر و موسیقی» در موسیقی
مردمی و ادبیات عامیانه استان فارس؛ مطالعه موردی: یکی از
آوازه‌های سرکوهی؛ لالایی سرکوهی
بنیامین فسائی

تاملی بر شکل‌گیری و تاثیر جنبش‌های سینمای آوانگارد بر
سینما
علیرضا عطا



نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
www.RAHS.ir
Shij-journals@gmail.com

آ.ا.

نشانی: تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳
انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱ ۳۳۸۴۰۷۹۲

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحی

زیرنظر شورای سردبیری

مدیر اجرایی: منیژه ملائی

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

- دکتر پرپسا 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 عمرانی پور، 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 مهدی زاده، 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 امیرحوشنگ 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. از این رو 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.

صفحه	عنوان مقاله
۱	تحلیل رابطه تطور تاریخی اندیشه‌های دینی و شاخصه‌های کارکردی سه اثر تخت سلیمان، قلعه زیویه و غار کرفتو در قبل و بعد از دوره اسلام فرخ عبودی، لیدا بلیان اصل
۹	هنرمند نیچه و دوره ی پست مدرن زینب عسگری فروشانی، مینا طباطبایی
۱۹	تحلیل محتوای تبلیغات محیطی با مضمون پیام‌های راهنمایی و رانندگی مبتنی بر روش بلاغت بصری راضیه مختاری دهکردی، اعظم عطارپور
۲۷	تحلیل نشانه شناسی عرفان اسلامی در اثر سینمایی «آمادئوس» سعید محمدی کیش
۳۵	بررسی آثار و تابعات پاندمی کرونا بر مصرف قالی ایران عبداله میرزایی، سعیده شاهمرادی
۴۳	دترمینیسم و مروری نظری بر مواضع مطروحه در باب محیط و رفتار هادی منافزاده
۵۳	روند تغییر پرچم ایران از عصر صفوی تا دوران معاصر با بررسی عناصر رنگ، نشان و طراحی پرچم ایران سیده اعظم موسوی خرد
۵۹	بررسی اجمالی چگونگی "پیوند شعر و موسیقی" در موسیقی مردمی و ادبیات عامیانه استان فارس؛ مطالعه موردی: یکی از آوازهای سرکوهی (لالایی سرکوهی) بنیامین فسائی
۶۹	تاملی بر شکل‌گیری و تاثیر جنبش‌های سینمای آوانگارد بر سینما علیرضا عطا

تحلیل رابطه تطور تاریخی اندیشه‌های دینی و شاخصه‌های کارکردی سه اثر تخت سلیمان، قلعه زیویه و غار کرفتو در قبل و بعد از دوره اسلام

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۲

کد مقاله: ۴۲۶۵۲

فرخ عبودی^{۱*}، لیدا بلیان اصل^۲

چکیده

شمال غرب کشور که در برگیرنده استان‌های کردستان و آذربایجان می‌باشد، به لحاظ برخورداری از آثار و ابنیه تاریخی و باستانی و چشم اندازهای طبیعی، یکی از پهنه‌های ارزشمند کشورمان ایران از لحاظ جاذبه‌های گردشگری است. در این مکان یکی از محورهای مهم گردشگری در حوزه سیاسی استان کردستان و آذربایجان غربی با پتانسیل غنی تاریخی فرهنگی و طبیعی پکیج گردشگری تخت سلیمان قلعه زیویه و غار کرفتو است. با بررسی آثار معماری و بقایای تمدن بشری یکی از راههای مطالعه ی خلق و خوی ارزش ها هنجارها و ترجیحات بشری می باشد. زبان مشترک معماری یکی از حوزه های جذاب علم معماری می باشد که می تواند اشتراکات فرهنگی را تبیین و آن را تفسیر نماید. شاخص سازی نیز از همین رهیافت سرچشمه می گیرد که با تحلیل و تطبیق آثار معماری می توان شاخص های کارآمد و دقیقی تهیه نمود. در این راستا مقاله حاضر در پی پاسخ به این دو سوال اساسی است که، مهمترین اشتراکات و اختلافات شاخص های معماری این سه اثر به ترتیب اولویت چه شاخص هایی می باشد؟ اشتراکات زبان معماری سه اثر فوق را چگونه وزن دهی، متناظر سازی و به روز نماییم تا بتواند ضمن حفظ هویت معماری ایران باستان آن را با معماری اسلامی امروز و آینده مرتبط سازیم؟ روش این تحقیق تاریخی-تفسیری با رویکردی پدیدار شناسانه و شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای و نیز تحلیلهای میدانی است و سپس با تحلیل و تطبیق به تجزیه و تحلیل و تفسیر داده ها پرداخته است. نتایج تحقیق نشان می دهد که شاخصهایی مانند اخروی گرایی، اعتقاد به پاکی و نور، میل به جاودانگی، دفاع از میهن، مامن طلبی، تسلط و حکمرانی، ارتباط گرایی و کارکرد گرایی از مهمترین شاخص های مشترک زبان معماری سه سایت مورد بررسی در قبل و بعد از اسلام بوده است. به کار گیری اصول یاد شده، وزن دهی و اولویت بندی شاخصهای معماری سنتی این سه سایت، در طراحی آثار معماری پیشرو می تواند هویت معماری کشور را عمق ببخشد.

واژگان کلیدی: معماری، شاخص، مقایسه تطبیقی، تخت سلیمان، زیویه، کرفتو

۱- دانشجوی دکتری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران (نویسنده مسئول)
farokhobodi@gmail.com

۲- دانشیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران

کشورهایی که دارای آثار معماری فاخر و باستانی هستند، از هویت فرهنگی قوی برخوردار می باشند و به آن می بالند و از آن یک برند گردشگری ساخته اند. فرهنگ هر جامعه ناشی از تأثیرپذیری اندیشه‌های فلسفی، دینی و سیاسی مختلف در حوزه‌های مختلف آن جامعه است. فرهنگ را می توان به عنوان مجموع ویژگی های رفتاری و عقیدتی اکتسابی اعضای یک جامعه خاص تعریف کرد (کوبن، ۱۳۸۴: ۳۷). اندیشه های دینی همواره در طول تاریخ بر آثار معماری تأثیر گذار بوده اند تنها در بعضی برهه های تاریخی شاخصه ها و القابات دینی ضعیف یا قوی می شود اما در مجموع سطح تأثیر گذاری همچنان برقرار است. آثار هنری و معماری دوره ها را نمی توان به صورت منفرد مورد بررسی قرار داد و هر دوره را محدود به چهارچوب اندیشه های آن دوره کرد؛ چرا که اندیشه، در هر دوره ای حاصل سیری از گذشته بوده و در این بین یک فاکتور مهم به عنوان کل، همه اندیشه ها و آثار را در بر گرفته است. کلی که نمی توان آن را به اجزایش تجزیه کرد و آن همان تفکر دینی است. اندیشه کل (دین) فقط مجموع اجزایش (اندیشه عرفانی، فلسفی، سیاسی) نیست، بلکه بیشتر ساختاری است که رابطه متقابل اجزا با یکدیگر و اجزا با کل حاصل خواهد شد، این ساختار بیان گر یگانگی ارتباط پویایی است که در آن هر جزء مشارکت دارد و در انجام امور سهیم است (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۰۹). اندیشه دینی به عنوان یک کل راهبر سه محور اندیشه مطرح در هر فرهنگی است که با کنش و واکنش بر همدیگر، خلق صورت ها و ساخت سازه های تمدنی را به همراه دارند. در ایران اندیشه های دینی در خلق آثار هنری، معماری و ادبی نقش مهمی را ایفا نموده اند. با مشاهدات میدانی سه اثر تاریخی تخت سلیمان، قلعه ی زیویه و غارکرفتو به وضوح تأثیر اندیشه های دینی در ساختار، کارکرد و شیوه ی معماری آنها دیده می شود و هر سه سایت از اندیشه های دینی تأثیر پذیرفته اند اما مساله اینجاست که این تأثیر پذیری چه تطوری تاریخی داشته و این اندیشه های دینی بر کارکرد سایت های مذکور چه تأثیری گذاشته است؟ از آنجا که این سوالات برای هر سه سایت مطرح می باشد، در نهایت بین آنها، مقایسه ای تطبیقی صورت می گیرد تا به نتایج قابل تعمیمی برسیم. در تحقیق حاضر هدف آن است که روابط ساختاری و عملکردی این سه اثر مهم را تحلیل نموده و شاخص های آن را استخراج نماییم تا در مباحث معماری مذهبی، فرهنگی، سکونتگاهی و ... آثار آتی منطقه ی جغرافیایی مورد مطالعه مورد استفاده قرار بگیرد. مسئله تحقیق، کیفیت و چگونگی میزان تأثیر اندیشه های دینی بر کارکرد آثار معماری سه سایت مذکور و تطوری تاریخی آن در قبل و بعد از اسلام است. به کارگیری شاخص های منتج از تحقیق، تأثیر زیادی در شیوه ی طراحی معماری منطقه ی استان کردستان و آذربایجان غربی در آینده خواهد داشت. در این راستا مقاله حاضر در پی پاسخ به این دو سوال اساسی است که، مهمترین اشتراکات و اختلافات شاخص های معماری این سه اثر به ترتیب اولویت در طول تاریخ، چه شاخص هایی می باشد؟ اشتراکات زبان معماری سه اثر فوق را چگونه وزن دهی، متناظر سازی و به روز نماییم تا بتواند ضمن حفظ هویت معماری ایران باستان آن را با معماری امروز و آینده مرتبط سازیم؟

تحقیق حاضر به این دلیل از تحقیقات قبلی متمایز است که در تحقیقات قبلی هر سایت معماری تاریخی به صورت منفرد بررسی شده و یک منظومه ی معماری در این حوزه جغرافیایی مشخص با دیدگاه منطقه ای و سیستماتیک جهت شاخص سازی معماری هویت بخش مورد بررسی قرار نگرفته است.

۲- روش تحقیق

پژوهش حاضر به عنوان یک پژوهش کیفی، تحلیلی و تطبیقی با رویکرد تحلیل جریان مطالعه موردی سعی بر این دارد تا با تعریف اندیشه های دینی، از تأثیرپذیری هر یک در این دوره نکاتی را به دست آورد که بتواند کنش بین آن اندیشه ها و آثار معماری را مورد واکاوی قراردهد صورت معماری و صورت تاریخی آن را مشخص سازد. به عبارتی اندیشه غالب زمان را که توانسته برصورت های هنر معماری و تاریخی تأثیر بگذارد را شفاف سازد. در پژوهش حاضر با استفاده از اسناد و مطالعات کتابخانه ای ابتدا هر یک از اندیشه های سه گانه تعریف و در تأثیرگذاری بر آثار معماری دوره های تاریخی به صورت جداگانه مورد بررسی قرار خواهند گرفت تا در نهایت اندیشه غالب بر بازه تاریخی مشخص گردد. در کنار روش های اسنادی و کتابخانه از روش میدانی برای بررسی اشکال، خطوط و نقوش سایت های مورد نظر استفاده شده است و نهایتاً با روش دلفی نظرات متخصصین گردآوری شده و شاخص ها وزن دهی شده است.

۳- پیشینه تحقیق

با بررسی های انجام گرفته در راستای پیشینه ی تحقیقات انجام گرفته در رابطه با موضوع حاضر مشخص گردید تحقیقی که جامعیت موضوعی بحث حاضر را در نظر گرفته باشد و سایت های موجود را با روش تطبیقی مورد مطالعه قرار داده باشد موجود نبود یا حداقل محققین از آن بی اطلاع بوده اند و در تمامی تحقیقات انجام شده هر اثر به صورت منفرد بررسی شده است. محققین کرفتو را بیشتر از نظر طبیعی و زمین شناسی و تاحدودی تاریخی بررسی نموده اند. زیویه بیشتر از دیدگاه باستان شناسی و تاریخی مورد توجه بوده است و به تخت سلیمان از دیدگاه گردشگری نگریسته شده است. مهم ترین تحقیقاتی که در این زمینه انجام گرفته است در جدول ذیل به اختصار آورده شده است:

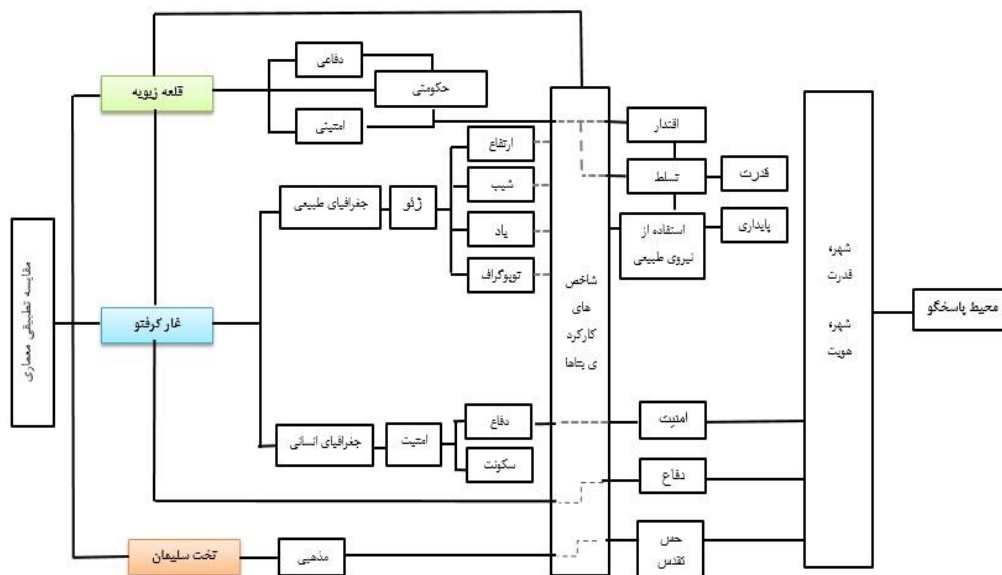
جدول ۱- تعدادی از نمونه تحقیقات انجام شده در سایت های مورد مطالعه

نام محقق	سال	عنوان تحقیق	روش	نتایج
۱ ترخانی و همکاران	۱۳۸۹	بررسی تاریخی کرفتواز دیدگاه ژئو تواریسم	میدانی	حالت معماری طبیعی غار کرفتووار تفاعان باعث شده کاربری های مسکونی، عبادتگاهی و ... داشته باشد.
۲ جاوید نیا و هژبری	۱۳۹۸	معماری بنای مکشوف در تپه ی زیویه قلعه یا نیایشگاهی در هزاره ی اول قبل از میلاد	تحلیلی- تاریخی	کاربری زیویه نیایشگاهی بزرگ و یک کاخ- دژ در سده های ۹ تا ۷ قبل از میلاد بوده است.
۳ فخاری	۱۳۹۴	نقش معماری بناهای تاریخی در توسعه گردشگری تخت سلیمان	اسنادی-میدانی	معماری تخت سلیمان به عنوان اثری معماری- تاریخی و دینی از توان بالایی برای جذب گردشگر برخوردار است به شرطی که زیر ساخت های آن آماده باشد.
۴ امان الهی	۱۳۹۶	مروری بر پیشینه ی تاریخی فرهنگی و پژوهشی محوطه تاریخی تخت سلیمان	اسنادی	معماری و کارکرد تخت سلیمان در طول تاریخ دچار تغییراتی در کارکرد خود بوده است اما همواره روح معنویت و دینگرایی بر آن مستولی بوده است.
۵ جعفری	۱۳۸۵	شیز، تحلیلی تاریخی و کالبدی و بررسی و انطباق آن با تخت سلیمان	تطبیقی- تاریخی	محل کنونی تخت سلیمان منطبق بر شهر شیز است.
۶ ساعد موچشی،	۱۳۹۶	ارزیابی مجدد گاهنگاری آثار زیویه	بررسی تطبیقی سبک های هنری	گاهنگاری پیشنهاد شده اواخر عصر آهن ۲ تادورهی مادرادر بر می گیرد
۷ نصراللهی، و امین پور	۱۳۹۹	حفاری های تجاری و اشیای کشف شده در زیویه	تحلیل اسناد آرشیوی	اشیا متناسب به زیویه منحصرأ حاصل حفاری های تجاری زیویه نیست.
۸ میر اسکندری و چاپچی ا	۱۳۹۸	تحلیل آثار به دست آمده از طبقه C غار کرفتو	عملیات میدانی	یافته ها نشان می دهد از این طبقه استفاده دینی و آیینی شده است.

۴- مبانی نظری

با توجه به بررسی های انجام گرفته و تحلیل تاریخی روند فراز و فرود در ۳۰۰۰ سال اخیر می توان گفت تخت سلیمان، قلعه زیویه و غار کرفتو همواره محوطه ای مهم بوده است و ادیان زرتشتی، میترایی، اسلام و ... به آن توجه نموده اند و مذهب در هر دوره نقش پر رنگ تری داشته است و معماری آن نیز شکوفا بوده است. در اینجا به طور مختصر تحلیل روند تاریخی تخت سلیمان، زیویه و غار کرفتو و نقش اندیشه های دینی در آن ارائه گردیده است.

تخت سلیمان: دوره هخامنشی دوره بسیار مجهولی از تخت سلیمان برای ماست. تنها گمانه زنی محدودی انجام شده است و یک محوطه مسکونی هخامنشی (شاید دهکده مسکونی) تشخیص داده شده است. البته از آنجایی که لایه هخامنشی در زیر لایه ساسانی قرار دارد، حفاری کامل آن امکان پذیر نبوده است؛ گمانه حفر شده نیز مجدداً پر شده است. به همین دلیل مبهم است دوران تسلط یونانیان بر ایرانیان نیز در این منطقه کاملاً مشهود است اما به هر حال دوره ای بوده که سکونت در این محل وجود داشته است. معلوم نیست شیز هخامنشی نیز آیا نقش مذهبی داشته یا نه؟ زیرا تشخیص استحکامات، بناهایی مربوط به آیین مذهبی میسر نیست. (ناومان، ۱۳۸۲: ۱۵). به اعتقاد ناومان بر اساس یافته های باستان شناسی خود عنوان کرده است، در هیچ کجای تخت سلیمان لایه مسکونی پارتی آشکار تشخیص داده نشده است. ناومان نتیجه گیری می کند که یک محوطه مسکونی پارتی در اراضی هموار دره در حوالی تخت سلیمان وجود داشته است، همانگونه که امروز روستای تازه کند نزدیک ترین دهکده مسکونی، بیرون از تخت قرار دارد. اما آنچه از استحکامات شهر شیز نمایان است (استحکام بیضی شکل) احتمال دوره استقرار اشکانی در تخت سلیمان را مطرح می باشد (ناومان، ۱۳۸۶: ۳۱). هرچند دیتریش هوف استناد به این دلیل را جهت پارتی بودن شیز نمی پذیرد. او حصار مدور تخت سلیمان را یک حالت استثنایی که به علت توپوگرافی خاص تپه ای که شیز بر فراز آن بنا شده است می داند (هوف، ۱۳۶۵) از دوران اشکانیان به بعد مظهر آب (آناهیتا) در کنار آتش مقدس قرار می گیرد و در کنار آتشکده ها چشمه دیده می شود (حبیبی، ۱۳۸۲: ۲۸). شیز ساسانی آنچنان پراهمیت بوده است که بسیاری شیز را فقط ساسانی می دانند. در دوره ساسانیان برخلاف دوره های قبلی، تعصبات مذهبی توسط موبدان، دستگاه رسیدهای حاکم به بالاترین حد خود، تعداد بسیاری آتشکده ساخته شده است، به طوری که حتی روستاها نیز صاحب آتشکده شدند. (سلطان زاده، ۱۳۶۵: ۱۴). آتش واقع در شیزیکی از سه آتش مقدس متعلق به سه طبقه والای جامعه بود. نظام کاستی دوران ساسانی برای طبقات برتر اجتماعی آتش های مخصوص تدارک دیده بودند. بالاترین نقطه در هرم قدرت موبدان و روحانیان (آتش آذر فرنبخ) را در تسلط خویش داشتند و طبقه بعد از آنها جنگاوران و سپاهیان آتش آذر گشنسب را به خود اختصاص داده اند. در آغاز روحانیان نیروی عمده و حاکم به شمار می آمدند، ولی به تدریج عرصه از سوی بزرگان و جنگیان بر آنها تنگ شد و آتش آذر گشنسب مهم ترین آتش سرزمین ساسانی شد. با تدقیق مطالب ذکر شده موارد ترسیمی در بخش مبانی نظری به سه بخش (قلعه زیویه - غار کرفتو - تخت سلیمان) تقسیم می گردند. در نمودار زیر چهارچوب هر کدام از آثار و نقاط مشترک شاخص ها به صورت مقایسه تطبیقی صورت گرفته است (نمودار ۱).



نمودار ۱- مفهوم مبانی نظری تحقیق (ماخذ: نگارندگان)

۵- منطقه های مورد مطالعه

الف- سقز شهر تاریخی (سکاها): شهر سقز پایتخت مانائیها

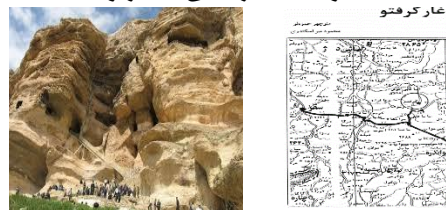
بوده که مانا یکی از طوایف ماد بوده‌اند چون سیستم حکومتی ماد مرکب بوده از سی ایالات و امیرنشین و در واقع مجموع حکومت مادی یک کنفدراسیون امروزی بوده است. پایتخت و محل قدیمی شهر ناحیه شرقی کنونی است. این قلعه در حوالی سال ۱۳۲۵ شمسی بر اثر یک سری تغییرات ناگهانی جوی (بارندگی شدید) بصورت اتفاقی کشف شد. قلعه باستانی زیوه در ۵۵ کیلومتری جنوب شرقی شهرستان سقز و در شمال روستایی به همان نام بر بالای تپه ای طبیعی که قسمتی از راس آن سنگی بنا شده و مساحت آن ۴ هکتار و ارتفاع آن از سطح زمین مجاور ۹۰ الی ۱۱۰ متر می باشد. طول قلعه ۴۵ متر و از شرق و غرب امتداد و عرض آن نزدیک به ۱۱۸ متر است. آندره گذار نتیجه مطالعات خود را در سال ۱۹۵۰م با نام «گنجینه زیویه» به چاپ رساند. این گزارش، اولین گزارش تخصصی راجع به کشفیات زیویه است (Muscarella, 1977:198)

ب- غار کرفتو، دیواندره (مانایی ها): غار کرفتو یکی از آثار

معماری صخره ای مربوط به قرن سوم میلادی در استان کردستان می باشد که در ۷۲ کیلومتری جنوب شرقی شهرستان سقز و تقریباً با همین فاصله با دیواندره قرار گرفته است. غار کرفتو در سینه یک رشته کوه آهکی در شمال دره ای عمیق قرار گرفته است.



نقشه ۱- موقعیت جغرافیایی قلعه زیویه ۱۳۹۹



نقشه ۲- موقعیت جغرافیایی غار کرفتو ۱۳۹۹



نقشه ۳- موقعیت جغرافیایی تخت سلیمان ۱۳۹۹

آثار متعددی از پناهگاه‌ها و دخمه ها و حفرة ها بی دیده می شوند، که در کنار غار اصلی قرار دارد. موقعیت غار به گونه ای است که به طور کلی بادگیر نیست و در زمستان دامنه جنوبی را نمی پوشاند، در حالی که ۵۰۰ متر دورتر و در جنوب شرقی غار بادگیر بوده و برف آن را می پوشاند، در سویی دیگر دره کوه دیگری وجود دارد که به علت القا شکل بودن طبیعی آن مردمان اطراف به آن سه دختران می گویند.

ج- تکاب (افشار)، تخت سلیمان: مجموعه آثار باستانی تخت سلیمان در ۴۵ کیلومتری شمال شرقی شهرستان تکاب،

یکی از محوطه‌های باستانی ارزشمند کشور می‌باشد که در منطقه‌ای کوهستانی سرشار از جاذبه‌های کم نظیر طبیعی تاریخی واقع شده است. با بررسی تمام دوره‌های تاریخی سه هزار سال گذشته ایران قبل و بعد از اسلام متوجه خواهیم شد که دین و معنویت یکی از شاخصه‌های اصلی این سرزمین بوده است و مردم ایران زمین ذاتاً انسان های دین گرای بوده اند. این ویژگی مردم ایران بر فرهنگ، تمدن، دستاوردهای مادی و معنوی آنان و به تبع آن در معماری نیز موثر بوده است.

۶- یافته های تحقیق

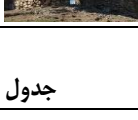
الف- بررسی شاخصه های کارکردی معماری قلعه زیویه، تخت سلیمان و غار کرفتو:

جدول ۲- بررسی معماری قلعه زیویه (منبع : نگارنده ۱۳۹۹)

عنوان	تصویر	توضیحات
۱ ورودی راه پله سنگی		راه پله ای سنگی مسیر دسترسی اصلی مجموعه زیویه به حساب می آید که در شرق تپه واقع شده است. این راه پله شامل ۲۱ پله سنگی است. عرض پله های از پایین به بالا تغییر می کند و از ۹۰ سانتی متر در پایین ۱،۷۰ سانتی متر در بالا متغیر اند. ارتفاع هر پله کمابیش ۳۰ سانتی متر است (ملازاده ۱۳۸۳: ۲۲۵).
۲ اتاق		با توجه به این بقایا، حدود ۶ اتاق به شکل مربع مستطیل به دست آمده که از طریق راهروهایی به هم متصل شده اند و اتاق ۶، راهرو یا درگاهی برای ورود ندارد. احتمال دارد راه ورودی آن از طریق سقف صورت می گرفته است. (ملازاده، ۱۳۸۳: ۲۲۵).
۳ تالار ستون دار		این تالار بروی سکویی مسطح و هموار در شمال غربی تپه برپا شده است. تالار ستون دار زیویه با چپتی از شمال شرقی به جنوب غربی، مساحتی برابر با ۴۸ متر طول و ۲۳ متر عرض دارد که در آن دو ردیف ستون ۸ تایی وجود داشته است (زارعی، ۱۳۸۶: ۱۷۴).
۴ سکوها		در ساخت سکوها در تپه زیویه برای سطوح پایه و اولیه، ابتدا زمین را با استفاده از سنگ هایی در اندازه های متنوع تا حدودی هموار ساخته و سپس اقدام به ساخت مصطبه با استفاده از مصالح خشتی برای ایجاد سکوها کرده اند (متمدی، ۱۳۷۶: ۱۴۴).

جدول ۳- بررسی معماری تخت سلیمان (منبع : نگارنده ۱۳۹۹)

عنوان	تصویر	توضیحات
۱ ورودی و دروازه		دروازه شمالی با نوع قرار گیری خود نسبت به حصارهای داخلی قلعه و محوریت آتشکده آذر گشنسب از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. از این دروازه همیشه به عنوان دروازه اصلی قلعه در دوران ساسانیان نام برده اند. محوری که این دروازه در منتهی الیه شمالی آن قرار دارد دقیقاً از وسط فرم تقریبی بیضی حصار عبور کرده و حتی تعداد برج های هر طرف این محور به تعدادی مساوی هستند. به عبارتی در هر طرف ۱۹ برج قرار گرفته است. (علیرضا شاه محمد پور، ۱۳۸۵).
۲ برج و حصار		در دوره ساسانی یک حصار مستحکم دفاعی به طول ۱۱۲۰ متر که نمای بیرونی آن از سنگ های پاک تراش به صورت کله و راسته می باشد و دارای ۲۸ برج و بارو و دو دروازه شمالی و جنوب شرقی که ارتفاع آن در بلندترین قسمت ۱۸ متر است و عرض آن بین ۳،۵ تا ۴ متر است که پیرامون این مجموعه کشیده شده و در دوره ایلخانی با شکاف قسمتی از این حصار در قسمت جنوب، دروازه جنوبی ایلخانی احداث شده است.
۳ دریاچه		طول دریاچه ۱۱۰ متر و عرضی به طول ۸۰ متر دارد. آبی که از چشمه کف دریاچه می جوشد در ابتدا ۴۰ درجه سانتی گراد دما دارد اما با رسیدن به سطح دریاچه این عدد به ۲۱ درجه می رسد. دمای دریاچه در تمامی طول سال ثابت و بدون تغییر می باشد.
۴ آتشکده آذر گشنسب		آذرگشنسب به معنای آتش اسب نر است. بر اساس شواهد موجود، این آتشکده با پلانی چهار طاقی مربع شکل زمانی دارای سقفی گنبدی شکل بوده که پیرامون این فضا دالان هایی وجود دارند و ابعاد فضای آتشکده با احتساب رواق های پیرامون ۲۱×۲۱ متر بوده و مصالح غالب در ساخت و ایجاد این بنای مذهبی، آجرهای چهار گوش ۳۰×۳۰ به دست آمده است.
۵ معبد آناهیتا		در ایران باستان اردوی سور آناهیتا فرشته نگهبان آب و فراوانی، زیبایی و باروری است که این ایزد بانو در آیین زرتشت نیز از جایگاه بالایی برخوردار است که به همین جهت معابدی احداث و وقف این ایزد بانو شده است که معبد آناهیتا نام گرفته است و معبد منسوب به آناهیتا در تخت سلیمان در شمال شرق چهار طاقی آتشکده آذرگشنسب قرار دارد.
۶ منازل مسکونی		هندسه بناها، بقایای دیوارهای سنگی به شکل اتاق های مستطیل شکل با حیاط، سکونی از سنگ در داخل خانه که بر روی گورها قرار میداده اند، در مرکز اتاق نیز محراب به ابعاد ۲/۵ در ۲/۵ متر ساخته شده است.
۶ چهار تاقی		چهار طاقها به تناسب نیاز در بالای بلندی ها در کنار آنها و در میان مراکز مسکونی ساخته شده اند، که تا امروز حدود ۳۹ نمونه از آن که بیشتر در مراکز غرب و جنوب غرب کشور پراکنده شده اند.
۷ تاسیسات عمومی		مجموعه تاسیسات کاملاً بدون تبعیت از استحکامات بیضی شکل از دو مربع که تشکیل یک مستطیل بزرگ را داده، ساخته شده است. دیوارهای بیرونی آن با ارک های نیمه دایره، دژ مانند تجهیز شده اند. این استحکامات داخلی تاکنون فقط بخش شمالی یک گذرگاه طاقدار که از داخل ۲/۳۰ متر عرض داشتند، ساخته شده است.
۸ دهلیز حفاظتی تخت سلیمان		دهلیزهای محافظت پذیری دو بخش شرقی و غربی می باشد و آتشکده و محوطه و بناهای پیرامون آن را در بر می گیرد. ورودی این دهلیزها در راستای محور اصلی دروازه شمالی بوده و در طول دهلیز دسترسی های فرعی در دیوارهای دو طرف آن ایجاد شده است که این خروجی و ورودی ها حدود ۱۰ متر از هم دیگر فاصله دارند و به صورت ضربدری مقابل هم دیگر قرار گرفته است.

عنوان	تصویر	توضیحات
۹ تالار ستون دار		در غرب آتشکده آذرخش نسب و شمال ایوان خسرو تالاری ستون دار به ابعاد ۱۷×۲۴ متر با دو ردیف چهار ستونی قرار دارد که مصالح این بنا را سنگ های تراش دار و آجر و تزیینات گچ بری تشکیل داده است. کف این تالار در زمان ساسانیان به تخته سنگ هایی مسطح فرش شده اند که بر روی آن ها علائم سنگ تراشان دوره ساسانی نیز مشاهده می شود و بقایای چند جوی و حوض آب نیز در کف این تالار برجای مانده است.
۱۰ ایوان خسرو		این ایوان با عرض دهانه حدود ۱۲ متر و عمق ۲۷ متر و ارتفاع (باقیمانده سالمترین بخشی از دیوار ضلع شمالی) حدود ۱۸/۵ متر می باشد(در مقابل ابعاد ایوان مدائن با عرض ۲۶ متر، عمق ۴۳ متر ارتفاع ۳۷ متر) است. در سمت شمال غربی دریاچه قرار دارد که از آجر قرمز و ملاط ساروج ساخته شده است.
۱۱ کوه زندان سلیمان		کوه بلقیس با دو قله نزدیک به هم و ۳۲۰۰ متر ارتفاع در ۷/۵ کیلو متری شمال شرقی تخت واقع شده است. بر فراز بلندترین قسمت کوه ساخت و سازهای دفاعی و نظامی قرار دارد. زندان سلیمان به صورت تپه مرتفع و دایره شکل به ظاهر آتشفشانی به قطر ۷۰ متر آنجاست.
۱۲ تالار ۴ ستون (شورا)		در نیمه غربی مجموعه بقایای معماری یک تالار ۴ گوش با ابعاد ۲۰،۵ متر در ۲۰،۵ متر وجود دارد که آثار پایه و شالی و بخش هایی از ۴ ستون در داخل این تالار وجود دارند که این بنا محل برگزاری مجالس مشورتی ایلخانان برای تصمیمات مهم حکومتی با عنوان مجلس قوریلنای یا قورولتای بوده است.
۱۳ دروازه جنوبی شرقی		متأسفانه بر اثر گذشت زمان، مشکلات اجرایی اولیه، دخالت های انسانی و تاثیر عوامل جوی اکثر قسمتهای باقیمانده حصار، سنگهای تراشیدار نمای خارجی فرو افتاده است و تنها در جبهه جنوبی حصار محیطی، نمای خارجی سه باروی ۱،۲،۵ و سردر ورودی دروازه جنوب شرقی نسبتاً سالم بجای مانده است.

جدول ۴- بررسی معماری غار کرفتو (منبع: نگارنده ۱۳۹۹)

عنوان	تصویر	توضیحات
۱ راه پله ورودی		طول مسیر اصلی غار کرفتو حدود ۷۵۰ متر است و راه های فرعی متعددی از آن منشعب می شود. ورودی غار از دامنه کوه حدود ۲۵ متر فاصله دارد و در گذشته راهی نسبتاً سخت و دشوار در کمر کوه بازدیدکنندگان را هدایت می کرد اما امروزه با عبور از «پلکانی فلزی» می توان به دهانه ورودی غار رسید.
۲ دالان ها		در هر طبقه علاوه بر ایجاد اتاق های تودرتو با پنجره ها و نورگیرهایی به فضای بیرونی و درگاه های مربوطه، دالان ها و راهروهای عبوری به منظور ارتباط به طبقات ایجاد شده است.
۳ تالار		این غار دارای تالاری با ابعادی مختلف تشکیل شده است، به طوری که تالار آن با ابعاد تقریبی ۵۰ در ۳۰ و ارتفاع ۱۰ متر است.
۴ اتاق ها		تعداد اتاق ها و راهروهای موجود در کلیه طبقات در حال حاضر مشخص نیست و به نظر می رسد که مجموعه معماری صخره ای و دست ساز غار بسیار گسترده تر از وضعیت کنونی آن باشد و آثار این تخریب ها هنوز هم کاملاً مشخص و واضح است.
۵ ایوان ها		ایوان واسطه ایست و این واسطه بودن از لحاظ شکلی در فرم دوگانه آن (از سه سو بسته و از یک سو باز به تمامی نمود یافته است. در دید از بیرون به درو نمی توان ایوان را از آنجایی که معمولاً ارتفاعی بلندتر از سایر نقاط در نما دارد و زودتر به چشم می آید. همانا معرفی کننده و پیشانی نماست. در دید از درون به بیرون ایوان گشادگی فضای محصور چشم غار می باشد.
۶ طبقات		در قسمت جلوی غار، چهار طبقه معماری صخره ای و دست کن ایجاد شده است که در هر طبقه علاوه بر ایجاد اتاق های تودرتو با پنجره ها و نورگیرهایی به فضای بیرونی و درگاه های مربوطه، دالان ها و راهروهای عبوری به منظور ارتباط به طبقات، پله های تراشیده شده در سنگ حتی اقدام به ایجاد جای مناسب کلون و جفت و بست پنجره ها و درگاه های کرده اند. تا پیش از پیش امنیت هر قسمت را تأمین کنند و این موضوع نشان از نوعی معماری پیشرفته و بکارگیری خاص آن دارد.

در جدول ۵ سه اثر تاریخی قلعه زیویه، غار کرفتو و تخت سلیمان از لحاظ مکانیابی، ویژگی های فنی معماری و کاربری مورد بررسی و شاخص های هر کدام از این آثار مورد تطبیق قرار گرفته است.

ب- تحلیل اثرات اندیشه های دینی در معماری سایت های کرفتو، تخت سلیمان و زیویه

تخت سلیمان مجموعه تاریخی تخت سلیمان به عنوان یک مرکز معنوی در قبل و بعد از اسلام مطرح همواره بوده است. فارغ از اینکه مجموعه یاد شده مولود موقعیت جغرافیایی آن است که خاصیت ژئومورفولوژی ساختمانی و دینامیک محل با ترکیب آب، آتشفشان و ... مجموعه حاضر را به وجود آورده است، همواره در مورد آن تحلیل هایی دینی و دین محورانه به کار رفته است. شناخت تفکرات دینی، سیر تطور تاریخی و همچنین تأثیری که در فضاهای ساخته شده داشته اند یکی از موضوعات اصلی زبان مشترک معماری در ادوار تاریخی می باشد. نتایج تحقیق نشان می دهد که این مکان همواره به عنوان یک مرکز معنوی و دینی

مطرح بوده است. قبل از اسلام در دوره ساسانیان و بعد از اسلام در دوره ی ایلخانیان اوج توجه به معماری و مدنیت این نقطه فرهنگی، تاریخی و البته معنوی بوده است. غار کرفتو به عنوان یک مرکزیت قرار داشته است. با این وجود معماری ایجاد شده در دل کوه و تراش صخره ها که بی نظیر ترین معماری صخره ای در ایران است پیامی غیر از یک فضای مسکونی را دارا است. با توجه به مطالعات مقدماتی بر روی سفالینه های یافت شده از غار و محوطه های اطراف آن انجام گردیده است، معلوم گشت که در دوره های پارت و ساسانی و قرون هفت و هشت هجری غار کرفتو فعال بوده ولی از نظر نوع فعالیت و مورد استفاده قرار گرفتنش، متفاوت بوده است. بدین صورت که در دوره های پیش از اسلام، با احتمال فراوان نوع مرکز آئینی و نیایش محسوب می گردیده و در دوره های اسلامی با تغییراتی که در آن ایجاد کرده بودند به عنوان سکونت گاه و چه بسا مکان دفاعی کاربری داشته است. قلعه زیویه : ساختمان زیویه دارای هفت بارو یا هفت قسمت به شرح زیر است : باروی اول : عبادت گاه یا مجموعه ساختمان ها بود که آثار آن در پای کوه زیویه در قسمت مسطح قرار دارد. باروی دوم : بالاتر از باروی اول و در شرق کوه که اولین آثار ساختمانی در آن به چشم می خورد و بقایای یک منطقه مسکونی می باشد. باروی سوم : این قسمت از ساختمان محل کار و فعالیت افراد با نفوذ و امراء و صاحب منصبان عالی رتبه بوده است. باروی چهارم : محل دو سالن قابل مشاهده است، یکی از سقفها روکش طلا و دیگری روکش نقره داشته و بقایای بجا مانده اتاقها و راهروها و یک بالکن زیبا، همه در این قسمت بنا شده اند. باروی پنجم : دیاکو مبتکر و سازنده ساختمان زیویه چون اعتقاد به معاد یعنی زندگی پس از مرگ داشته است، همزمان با ساختمان زیویه این آرمگاه را نیز ساخته است و از آن به عنوان مقبره خانوادگی امراء و پادشاهان ماد استفاده کرده اند. باروی ششم : آتشگاه در غرب مجموعه ساختمان زیویه و در فاصله مختصری با چشمه غربی کوه زیویه و در واقع در آخرین شیب و سرازیری کوه که از ساختمان اصلی حدود ۵۰۰ متر فاصله دارد قرار گرفته است. باروی هفتم : دیواری است که دور تا دور کوه زیویه کشیده شده و تمامی مجموعه را حفاظت نموده است. آثار این دیوار هنوز هم در بسیاری از جاها به چشم می خورد و پی دیوار نیز قابل روئیت است.

جدول ۵- دسته بندی و تطبیق نهایی سه بنا از لحاظ مکانیابی، ویژگی های معماری و کاربری (منبع : نگارنده ۱۳۹۹)

قلعه زیویه		غار کرفتو		تخت سلیمان	
ویژگی های مکانیابی	مرکزیت	ویژگی های مکانیابی	مرکزیت (دیواندره - تکاب - سقز)	ویژگی های مکانیابی	مرکزیت
	ارتفاع (قدرت در برابر تسخیر)		ارتفاع (قدرت در برابر تسخیر)		موهبت های طبیعی
	چشم انداز مناسب		پناهگاه (اصل سکونت)		حسن تقدس
ویژگی های معماری	دیوارها : خشتی	ویژگی های معماری	ترکیب دست ساخته های طبیعی و انسانی	ویژگی های معماری	حس تعلق مکانی
	طرح : دایره ای		هماهنگی با محیط		سکوت و ژرف اندیشی
	مصالح بومی		بهسازی موهبت های طبیعی		القای حس قدرت
	معیار شطرنجی		استفاده از نور		ترکیب عناصر نا متجانس مثل آب و سنگ
	تطبیق با محیط		استفاده بهینه از ارتفاع		ترکیب دین و دنیا در یک قاب
	پایداری در برابر هجوم (چشم انداز مناسب)		استفاده بهینه از چشم انداز		القای حس معنویت
ویژگی های اجتماعی	نظامی	ویژگی های اجتماعی	نظامی	ویژگی های اجتماعی	مذهبی
	حکومتی (سیاسی)		مذهبی (آیین میترائیسم)		حکومتی (سیاسی)
	سکونت (طبقه خاص)		سکونتگاهی		گردشگری

۷- نتیجه گیری

بر اساس مشاهدات میدانی و بررسی های تطبیقی سه سایت مذکور می توان به این نتیجه رسید که اندیشه های دینی همواره در شکل گیری و تقویت کارکرد های هر سه بنا تاثیر گذار بوده اند و هر کدام در دوره های تاریخی کاربری دینی و مذهبی داشته اند و این کاربری باعث شده مطابق با آن سبک و شیوه ی معماری را انتخاب کنند مثلا کاربری مذهبی ایجاد می نماید که مکان مورد نظر در ارتفاع ساخته شود تا با مفهوم ذهنی تقرب الهی سازگار باشد. فضاهای نور دهی بیشتری تعبیه گردد، اقتدار و سلطه و حکومت دینی در معماری هر سه اثر خود را نشان می دهد. مهمترین اشتراکات و اختلافات شاخص های معماری این سه اثر به ترتیب اولویت چه شاخص هایی می باشد؟ اشتراکات زبان معماری سه اثر فوق را چگونه وزن دهی، متناظر سازی و به روز نماییم تا بتواند ضمن حفظ هویت معماری ایران باستان آن را با معماری اسلامی امروز و آینده مرتبط سازیم؟

نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شاخصهایی مانند اخروی گرایی، اعتقاد به پاکی و نور، میل به جاودانگی، دفاع از میهن، مامن طلبی و امنیت، تسلط و حکمرانی، ارتباط گرایی و کارکرد گرایی از مهمترین شاخص های مشترک زبان معماری سه سایت مورد بررسی در قبل و بعد از اسلام بوده است. با استفاده از نظرات متخصصین باروش کیفی دلفی شاخص های مهم اخذ شده که به ترتیب ذیل می باشد: نورگرایی- تقرب الهی(ارتفاع)- محرمیت- تسلط- عدالت- معادمحوری اصول یاد شده، وزن دهی و اولویت گردید که این شاخصه‌ها به ترتیب (نور گرایی- تقرب الهی(ارتفاع)- محرمیت- تسلط- عدالت- معادمحوری و می لیه جاودانگی مهمترین شاخصه های معماری بناهای مذکور بوده اند این وزن دهی و اولویت بندی پاسخ سوال اول مطرح شده در ابتدای تحقیق می باشد و در پاسخ به سوال دوم می توان گفت بر اساس همین وزن دهی می توان الگویی معنوی برای شاخص های معماری امروزی طراحی نمود. سخن اصلی مقاله حاضر این است که نباید چنین شاخص هایی از یاد برده شوند و لازم است با همین اولویت بندی در طراحی آثار جدید از آن ها استفاده شود.

منابع

۱. امان اللهی، حمید(۱۳۸۵) مروری بر پیشینه تاریخی، فرهنگی و پژوهشی محوطه تاریخی تخت سلیمان، فصلنامه علمی، فنی هنری، هنر های زیبا، شماره ۶۹
۲. اومان، رودلف(۱۳۸۲)، ویرانه های تخت سلیمان و زندان سلیمان، ت: فرامرز سمیعی، سازمان میراث فرهنگی کشور.
۳. پیوتروفسکی، بوریس(۱۳۸۳) تمدن اورارتو، ت: خطیب شهیدی، انتشارات سازمان میراث فرهنگی(پژوهشگاه)، تهران.
۴. جعفری، ابودر(۱۳۸۵) شیز :تحلیلتاریخیوکالبدی؛وبررسیانطباقمکانیانباتختسلیمان، نشرپهنرهائیزیا شماره ۲۵
۵. چارلز ورث، مارتین ف(۱۳۵۹) پلاک عاج از زیویه، ترجمه دکتر یوسف مجیدزاده، مجله کند و کاو شماره ۳؛
۶. حبیبی، محسن(۱۳۸۲) از شار تا شهر، انتشارات دانشگاه تهران.
۷. دیاکونف(۱۳۸۲) تاریخ ماد، ترجمه کریم کشاورز، انتشارات پیام، تهران.
۸. رضا، عنایت الله، ایران و ترکان در روزگار ساسانیان .تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۵
۹. زرین کوب، عبدالحسین .تاریخ مردم ایران قبل از اسلام .تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۴
۱۰. ساعد موجشی امیر(۱۳۹۲)ارزیابی مجدد گاهنگاری آثار زیویه- مجله مطالعات باستانشناسی
۱۱. سلطان زاده، حسین(۱۳۶۵) مقدمه ای بر تاریخ شهر نشینی در ایران، نشر آبی، تهران.
۱۲. فیروزمندی، بهمن و سرفراز، علیاکبر(۱۳۸۲) استانشناسی و هنر دوران ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی، انتشارات عفاف.
۱۳. گیرشمن، رومن(۱۳۵۵) ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
۱۴. محمدی، علی .تکاب افشار .تهران: ناشر مؤلف، ۱۳۶۹
۱۵. معتمدی، نصرتا... (۱۳۵۶) گزارش مقدماتی اولین فصل کاوش در تپه زیویه و گورستان چنگیار، وزارت فرهنگ و هنر.
۱۶. مقصودی، مهران(۱۳۹۳)ارزیابی کمی ژئومورفوسایت های منطقه تخت سلیمان با استفاده از روش فاسیلوس باتاکیدرتوسعه ی ژئوتوریسم، پژوهش های ژئومورفولوژی سال سوم، شماره ۳
17. Coratza, p. Giusti, C. (2005) a method for the evaluation of impacts on scientific quality of geomorphology, I1, quaternario, 18(1), 306-312.
18. Fassoulas, C & Mouriki, D & Dimitriou -Nikolakis, P & Iliopoulos, G (2011); Quantitative Assessment of Geotopes as an Effective Tool for Geoheritage Management; geoheritage, V 4, Issue 3, pp 177-193.
19. Kantor j. Helen (1960) "A fragment of a gold applique from Ziwie and some remarks on the artistic traditions of Armenia and Iran during the early first millennium B.C". Journal of Near Eastern Studies volume 19, pp: 1-14.
20. Levine, Levis D. (2004) "Politics and Geographic Scale in Iron-Age Iran", Proceeding of the International Symposiom on Iranian Archaeology Northwesern Region, Tehran, Iranian Center for Archaeological Research, PP: 55-61.
21. Marcus , Michelle(1989) "Emblems of Authority, the seals and Sealings from Hasanlu 4Bb", Expedition., pp. 53- 63.
22. Overlaet Bruno (2003), The Early Iron Age of the Pusht-i Kuh, Luristan, Acta Iranica. Porda Edith (1965) The Art of Ancient Iran, New york, , pp. 140-147. Rezvani H & Roustaei K. (2007) "A preliminary report on two seasons of Excavations at Kull Tarike Cemetry, Kurdistan, Iran", Iranica Antiqua, vol. XLII, pp. 139 – 184. Sabrina. Maras. (2005) "Notes on Seals and Seal use in Western Iran from 900- 600 B.C.", Iranica Antiqua vol. XL, pp. 133-147.
23. Pereira, P & Pereira, D & Caetano, A (2007); Geomorphosite assessment in Montesinho Natural Park (Portugal); Geographica Helvetica, V 62, P 159-168
24. Trait Distribution., The Art Bulltin, Volume l 23. number 4, pp: 536 - 560. Maxwell-Hyslop & J.E. Curtis (1971) "The Gold Jewellery from Nimrud", Iraq, vol. XXXI, Part2, pp: 101 – 112.



هنرمند نیچه و دوره ی پست مدرن*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۲۹

کد مقاله: ۴۹۳۴۸

زینب عسگری فروشانی^۱، مینا طباطبایی^۲

چکیده

نیچه هنرمند را برتر از دیگران و حضور او را برای گذر از بی معنایی در زندگی ضروری می داند. در دوره پست مدرن بی معنایی و پوچی بر زندگی بشر سایه می اندازد و ارزش های زندگی کم و بیش معنای خود را از دست می دهند. پژوهش فعلی در راستای تحلیل مفهوم هنرمند در اندیشه نیچه و در نهایت تبیین عملکرد او در دوره پست مدرن از منظر نیچه به شیوه تحلیلی از نوع تحلیل محتوا و با استناد بر منابع کتابخانه ای به انجام رسیده و به این سوالات که «هنرمند چه مفهومی در اندیشه نیچه دارد؟» و «هنرمند نیچه در دوره پست مدرن چگونه عمل می کند؟» پاسخ داده است. یافته ها نشان می دهد هنرمند نیچه با خلق اثر هنری والا و کنش گر که نمودی از احساسات و ویژگی های خود هنرمند است و با ارائه ارزش های جدید، زندگی را برای مخاطبین خود پذیرفتنی و معنادار می کند و با توجه به اینکه هنرمند در دوره پست مدرن آزادی عمل و اختیارات بیشتری دارد، با خلق اثر والا در بستر فرهنگ خود زمینه ساز جامعه و فرهنگ برتر می شود و بر سایر فرهنگ ها و جوامع نیز می تواند تاثیر بگذارد.

واژگان کلیدی: هنرمند، نیچه، پست مدرن

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد، اصفهان. (نویسنده مسئول)

z.asgary92@gmail.com

۲- استادیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی واحد میمه، اصفهان.

*- این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «معنا و مفهوم هنر در اندیشه نیچه و تبیین آن در پست مدرنیسم» است.

۱- مقدمه

نیچه شاید بیشتر از هر فیلسوف هم رتبه خود تحت تاثیر هنر قرار داشت. (ریدلی، ۱۳۹۸: ۹) نیچه به جای درک علم و هنر به مثابه دو عرصه زندگی که جدا از هم اند، آن چنان که در قرن ۱۷ عمل می کرد، یا آفریده های هنر را پيامدی از الگوهای تجربی علم دانستن، آن چنان که مدرنیسم عمل می کرد، می خواست هنر را مقدم بر علم بداند. نیچه مدعی بود که هنرمند یک دانشمند بالقوه و منع و سرکوب شده نبود، بلکه دانشمند همان هنرمند بالفعل بود. اگر می خواهیم بدانیم که هنر از چه تشکیل شده است باید نه فقط به گیرنده اثر بلکه آفریننده آن را مطالعه کنیم. (همان، ۱۳۹۰: ۳۸۷-۴۰۶) اثر هنری به خودی خود به ندرت توسط نیچه بیان شده است. آنچه که دائماً مورد تایید قرار می گیرد، کیفیت خلق هنر است که به همان اندازه ای که برای تماشایی معنادار است برای خالق اثر نیز می باشد. (Smith & Wilde, 2002: 188) لذا نیچه اثر هنری را از طریق هنرمند می فهمد. به زعم او، هنر والا هنری است که می تواند بشر را از دام نیست انگاری^۱، بی معنایی و انحطاط رهایی بخشد. در تفکر او خلق چنین هنری تنها از هنرمندان والا که ویژگی های خاص خود را دارند بر می آید لذا شناخت هنرمند در تفکر نیچه و هنر مد نظر او اهمیت می یابد. از سال ۱۹۰۰ میلادی به بعد پس از مرگ نیچه توجه به آثار او آغاز شد و اندیشه هایش به عنوان مرکزی برای جریان های فلسفی و ادبی در حال رشد و گسترش در آمد. (توحید فام، ۱۳۸۵: ۶۹) این جریانات در تعارض با اندیشه ها مدرن شکل می گرفتند. بنابراین چنین تفکرات نوظهور در حوزه های مختلف به عنوان تفکرات پسا مدرن یا پست مدرن شناخته شدند و دوره ی جدیدی را رقم زدند که از قرن بیستم آغاز شد و به قرن بعدی راه یافت. پست مدرنیسم مجموعه ای از حرکت ها، فعالیت ها، آراء و نظریات در عرصه های گوناگون دانش، فرهنگ و هنر بشری است و نمی توان مفهوم آن را در حد یک سبک یا جنبش تقلیل داد. (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۴) پست مدرنیسم قصد انکار همه حقایق و واقعیت های مطلق را دارد و در عوض بر نظریه و دیدگاه های شخصی تاکید می ورزد. پست مدرنیسم می گوید که سطوح متعددی از حقیقت و استدلال و آگاهی وجود دارد. (خلج، ۱۳۸۶: ۲۷) در دوره ای که اندیشه های پست مدرن شکل گرفته اند دیگر الگو و ارزش های واحدی وجود ندارد و هیچ اندیشه و نظری برتر از سایر اندیشه ها نیست و سطحی گرایی و نیست انگاری به اوج می رسد. بنابراین درک و شناخت عملکرد هنرمند نیچه برای رهایی از دام انحطاط در این دوره ضرورت می یابد. این پژوهش با رویکرد کل بین و به شیوه تحلیلی از نوع تحلیل محتوا ابتدا به مفهوم هنرمند در اندیشه نیچه می پردازد و پس از روشن شدن مفهوم هنرمند و هنر والای او قصد دارد از نگاه نیچه به عنوان یک فیلسوف پست مدرن، عملکرد هنرمند را در دوره پست مدرن با توجه به ویژگی های کلی و شاخص آن تبیین نماید. بنابراین اهداف اصلی و فرعی این پژوهش به ترتیب «تحلیل مفهوم هنرمند در اندیشه نیچه» و «تبیین عملکرد هنرمند نیچه در دوره پست مدرن» می باشد. پرسش اصلی این جستار «هنرمند چه مفهومی در اندیشه نیچه دارد؟» و پرسش فرعی «هنرمند نیچه در دوره پست مدرن چگونه عمل می کند؟» است.

۲- زیبایی شناسی نیچه

در تفکر نیچه، تمام دستگاه های ارزشی و فکری، گونه ای از هنر و کارهای هنری هستند به عبارت دیگر این نظام ها، مفاهیم و تفسیرهایی هستند که برای نظم بخشیدن به جهان و معنا بخشی به ناشناخته ها شکل گرفته اند. به هر روی، هنر برای ما شناخته شده ترین شکل است، زیرا هنر به لحاظ زیبایی شناسی به مثابه ی حالت فهمیده می شود. حالتی که در آن هنر موجود است و از آن سرچشمه می گیرد حالتی انسانی است لذا حالت خود ماست. هنر متعلق به قلمرویی است که در آن ما هستیم و آن عبارت از خود ماست. آن متعلق به حوزه هایی نیست که ما نیستیم و لذا حوزه هایی که بیگانه با ما می ماند، چون حوزه طبیعت. اما هنر به مثابه محصول انسانی به طور کلی صرفاً به آن چه برای ما شناخته شده است متعلق نیست، هنر آشکارترین چیز است. (هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۹۶) مفهوم هنر در نزد نیچه فراتر از مفهوم پذیرفته شده در نزد عموم است. برای درک مفهوم هنر، نیچه به هنرمند رجوع می کند و هنر را از طریق هنرمند تبیین می نماید به همین جهت، او از زیبایی شناسی مردانه نام می برد. به زعم نیچه، هنر را باید از حیث آفرینشگران و به وجود آورندگان فهمید و نه از حیث دریافت کنندگان یا مخاطبان. نیچه می گوید: «زیبایی شناسی ما تاکنون زیبایی شناسی زن بوده است تا آنجا که تنها دریافت کنندگان هنر تجربه های خود را از چه چیز زیباست؟ صورت بندی کرده اند. هنرمند در کل فلسفه تا به امروز غایب بوده است.» فلسفه هنر برای نیچه ضمناً به معنای زیبایی شناسی است اما زیبایی شناسی مردانه و نه زنانه. پرسش از هنر پرسش از هنرمند در مقام آفریننده است. (همان، ۱۳۹۹: ۱۰۸) در زیبایی شناسی زنانه، اثر هنری در زیر ذره بین مخاطبان اثر قرار می گیرد لذا هنرمند کنار رفته است، هیچ نقشی در تبیین و تفسیر اثر خویش ندارد و اثرش به میل مخاطبین تفسیر و بررسی می شود. تجلی چنین دیدگاهی در هنر مدرن قابل مشاهده است. حال از منظر نیچه این نگاه باید مردانه شود و زیبایی شناسی مردانه در مقابل زیبایی شناسی زنانه قرار می گیرد. پس نقش هنرمند حذف شده، پر رنگ می شود. بر این اساس، هنر باید از نگاه هنرمند و از طریق او فهمیده شود و نه مخاطب و برخلاف زیبایی شناسی زنانه، از طریق هنرمند است که می توان به ذات اثر هنری پی برد. بنابراین ارزش و اهمیت هنر وابسته به هنرمند است یعنی

۱- یا نیهیلیسم، از مفاهیم مهم در اندیشه نیچه و به معنای انکار بنیادین ارزش و معنا است. او معتقد بود نیست انگاری بشر را به سوی نابودی همه ارزش های پیشین سوق می دهد و در نهایت بی هدفی انسان و پوچ شدن زندگی را ثمره ی غیر قابل انکار آن می داند. او دو سده ی آینده از زمان خودش را درگیر نیست انگاری می دانست.

هنرمند به عنوان خالق اثر هنری در تفکر او اهمیتی بیش از هنر و مخاطب هنر یافته است. همواره هنر از دیدگاه تماشاگر قضاوت می شود، از دیدگاه تماشاگری که بویی از هنرمندی نبرده است. نیچه در طلب یک زیبایی شناسی آفرینش است. (دلوز، ۱۳۹۷: ۱۸۲) از منظر نیچه اثر هنری باید از شور وافر و نهایت هنرمندی و چیرگی بر تکنیک زاده شود بنابراین دو امر در زیبایی شناسی او مطرح می شود: امر زیبا و سرمستی.

۲-۱- امر زیبا

امر زیبا در تفکر نیچه به خود هنرمند و ویژگی های او باز می گردد. او زیبایی را در انسان والا می یابد که دارای ویژگی های متعالی و والا هستند. «هیچ چیز زیبا نیست تنها انسان زیباست: تمامی زیبایی شناسی بر ساده اندیشی بنا شده است، این نخستین حقیقت آن است. بیایید دومین را بی درنگ بیفزاییم: هیچ چیز زشت نیست مگر انسان تبهگن. اینگونه دآوری زیبایی شناسانه حد می یابد.» (نیچه، ۱۳۹۸: ۱۱۹) بنابراین زشتی را به ویژگی های انسان تبهگن و میانمایه نسبت می دهد و زشتی را در انحطاط، بیماری و هر امری می داند که به موجب آن احساس نفرت به زندگی شکل می گیرد. اما برعکس، امر زیبا امری است که نشاط، شادی، سرزندگی و تایید زندگی را به همراه دارد. از نظر نیچه وجود زیبایی مستلزم وجود والایی است. بدین معنا که در انسان والا سرمستی از سرشاری نیروهای زندگی، میل به تخریب، بازسازی، آفرینندگی و ارزش گذاری های جدید به وجود می آید و هنگامی که این سرمستی و احساسات به شکل درست و هماهنگی هدایت می شوند و نمود می یابند، امر زیبا دیده می شوند.

۲-۲- سرمستی

در تفکر نیچه اساساً وجود سرمستی لازمه ی تحقق هنر است. «برای آنکه هنری در میان باشد، برای آنکه کرد و دید زیبایی نگران در میان باشد، یک پیش شرط فیزیولوژیک ناگزیر است: سرمستی.» (همان، ۱۳۹۸: ۱۰۷) سرمستی حالتی است در هنرمند که به موجب آن زیبایی نمود می یابد. «اساسی ترین چیز در سرمستی احساس افزایش نیرو و سرشاری از آن است. از سر این احساس است که آدمی اهل دهش می شود و چیزها را وا می دارد که دهش وی را بستانند. در آن ها دست می برد و نام این کار را آرمانی کردن می گذارد.» (همان، ۱۳۹۸: ۱۰۷) وقتی هنرمند سرمستی خود را در اثر هنری خویش متجلی می سازد، اثر هنری همان احساسات و حالات را به مخاطبین اثر نیز منتقل می کند. لذا سرمستی هنرمند در دو مرحله تأثیر خود را نشان می دهد. در مرحله ی اول از طریق هنرمند بر اثر هنری و در مرحله ی دوم از طریق اثر هنری بر مخاطب اثر. به زعم نیچه، دریافت این تأثیر برای همگان میسر نیست.

۳- هنرمند

هنرمند نیچه کسی نیست که صرفاً تکنیک و هنری را آموخته و می تواند اثر هنری هرچند ماهرانه و بی نقص (به معنای عام) خلق کند. خود شخص هنرمند، زندگی اش و عملکرد او از نظر نیچه دارای اهمیت است. هنرمند نیچه فردی والا با خصائل والا می باشد. نیچه از رافائل و گوته به عنوان هنرمند یاد می کند. رافائل را هنرمند می داند زیرا او در برابر شکست هایی که متحمل شد سر تسلیم فرود نیاورد و مانند دیگران به میگساری نپرداخت بلکه او مصمم تر از پیش در پی هدف خود در نقاشی، تلاش کرد و آثار بزرگی را خلق نمود. نیچه درباره ی گوته می گوید: «از زندگی دل بر نکند بلکه خود را دل آن افکند؛ هرگز دل سرد نشد و هر چه توانست بار بر دوش و بر سر و در بر خویش گرفت. گوته انگاره ای از انسان نیرومند و بسیار فرهیخته داشت، با تنی چالاک که عنان خویش را به دست دارد و به خود احترام می گذارد؛ چنان کسی که می تواند جسارت ورزد و به خود اجازه ی برخورداری از تمامی میدان و ثروت طبیعت را بدهد، زیرا که برای این آزادی چندان که باید نیرومند است؛ مرد روادار، اما نه از سر ناتوانی بلکه از سر توانایی؛ از سر توانایی که می داند چگونه آن چه را که طبع میانمایه را به نابودی می کشاند به سود خویش واگرداند. انسانی که دیگر چیزی بر او ممنوع نیست جز ناتوانی.» (همان، ۱۳۹۸: ۱۵۸-۱۵۹) او بتهوون را در کنار گوته چنین مقایسه می کند: «همچون یک نیمه وحشی در کنار تمدن، مردم در کنار اشرافیت، مرد ساده دل در کنار مرد نیک و بیش از نیک، اهل تفنن در کنار هنرمند، مردی محتاج تسلی در کنار مرد تسلی یافته، افراط و بد گمانی در کنار تعادل.» (همان، ۱۳۹۶: ۱۶۸) ویژگی هایی که نیچه برای توصیف گوته به کار برده است ویژگی های انسان والا می باشند. در تفکر او انسان والا و هنرمند نمی تواند سر خم در برابر نامالیمت ها فرود آورد بلکه به توانایی های خویش آگاه است و از زیر بار مسئولیت شانه خالی نمی کند. از نظر نیچه گوته یک هنرمند و آثارش آثار جلالی است که بازتاب دهنده خود شخصیت والای گوته می باشد. با این حال، از بتهوون به عنوان فرد اهل تفنن یاد می کند.

در تفکر نیچه هنرمند باید همواره موقعیت ها را ارزیابی کند «هنرمندان پیوسته شکل و عظمت می بخشند، و جز این کاری نمی کنند. آنها به ویژه به موقعیت ها و اشیایی شکل و عظمت می بخشند که اصولاً انسان در آنها خود را خوب، بزرگ، سرمست،

۱ نیچه اصل اعتقاد خود را بر انسان والا بنا کرده است. از منظر او انسان والا انسانی است که می توان به مدد او به کمال و در نهایت به کامل ترین گونه ی بشری یعنی ابرانسان رسید. او انسان واپسین/میانمایه/تبهگن را در برابر او قرار می دهد و ویژگی های متضاد با ویژگی های انسان والا برای او قائل می شود.

شاد، مقدس و عاقل می‌پندارد. موضوع آثار هنرمندان همین موقعیت‌ها و اشیای گزیده شده‌ای است که ارزش آنها برای خوشبختی انسان قطعی و مسلم فرض شده است. هنرمند پیوسته مترصد است که اینگونه اشیاء و موقعیت‌ها را کشف کرده و آنها را در عرصه هنر وارد سازد. (همان، ۱۳۹۶: ۱۴۶) هر متفکر و اندیشمند برجسته و ممتاز و هر صاحب ذوق والایی، مخاطبین خود را گزینش می‌کند و با گزینش آنان باب درک و دریافت را بر روی دیگران می‌بندد. هرگونه قاعده دقیق و هرگونه ظرافت سبک ریشه در اینجا دارد. این قواعد در اصل برای این به وجود می‌آیند که اثر را در دوردست نگهدارند، تا دستیابی به آن برای همگان میسر نباشد و مانع درک آن برای عده‌ای شوند و تنها گوش مردم اهل و آشنا برای شنیدن بازگردد. (همان، ۱۳۹۶: ۲۸۳) درک هنر والای هنرمند و تاثیر آن بر مخاطبین برای همگان میسر نیست و «اثر هنری او فقط یک عدسی درشت نماست که آن را به هر کسی که بخواهد تقدیم می‌کند.» (همان، ۱۳۹۶: ۳۳۵) هنرمند و متفکر والا مخاطبین خاص خودش را دارد و بدین شکل هنر او متناسب با آنها و بازتاب دهنده خود هنرمند است؛ به عبارت دیگر مخاطبین او نیز از والایان هستند که به زعم نیچه باید بتوانند زمینه رشد و تعالی یکدیگر را فراهم نمایند و چنین امری مستلزم پایه ریزی فرهنگ برتر و والا می‌باشد.

۳-۱- فرم و صورت

با آنکه نوع هنر در اندیشه نیچه اهمیتی ندارد اما از فرم سخن می‌گوید و هنرمندان را شیفته فرم می‌داند. این فرم در نظر او فرم‌های هنری شناخته شده نیست بلکه آن قالبی است که شور و سرمستی در آن آشکار می‌شود. فرم آن صورتی است که تمام احساسات هنرمند در آن مجسم شده است به گونه‌ای که با دیدن آن، احساسات هنرمند برای مخاطب آشنا و قابل درک می‌باشد. نیچه هرگز از لفظ فرم یا صورت، امری صرفاً صوری نمی‌فهمید یعنی چیزی که نیازمند محتوا است و تنها حد بیرونی این محتوا است، حدی مرزگذار و ناتوان از نفوذ به درون. (هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۷۱) بنابراین از منظر نیچه، فرم و محتوا هر دو به هم وابسته و یکی هستند یعنی با نگاه به فرم می‌توان محتوا را درک نمود. محتوا همان فرم است و فرم همان محتوا را نشان می‌دهد. به بیان دیگر، این دو از هم جدا نیستند و فرم به صورت مشخص معین نشده است که نوع محتوا بر اساس آن انتخاب شود بلکه بر عکس، این محتوا است که در قالب فرم دیده می‌شود. بدین روی، آنچه که نمود یافته است و در قالب فرم دیده می‌شود ارزش دارد. به زعم هایدگر، نیچه تلاش می‌کند برای فرم قاعده‌مندی مشخص کند. اما این قاعده‌مندی به فرم اثر ربطی ندارد. قاعده‌مندی فرم در نگاه نیچه به زبان ساده یعنی مخاطب به حس هنرمند و به محتوا به سادگی پی‌برد. منظور از «به سادگی» یعنی برای او شناخته شده است. لذا در فرم نیز هنرمند و توانایی او در نظم، شکل دادن و تثبیت احساسات و حالت روحی اش در قالب اثر هنری اهمیت می‌یابد بنابراین باید محتوا به هماهنگی‌ترین حالت دیده و به وضوح از اثر دریافت شود.

۳-۲- آفرینندگی

از منظر نیچه، انسان با ارزیابی و آفرینندگی است که به خود و جهان معنا بخشیده و بنیان‌گذار ارزش‌ها بوده است. «ارزش‌ها را نخست انسان در چیزها نهاد تا خویش را بپاید. نخست او بود که برای چیزها معنا آفرید، معنای انسانی! از این رو خود را انسان می‌نامد، یعنی: ارزیاب. ارزیابی آفریدن است. بشنود ای آفرینندگان! ارزیابی خود گنج و گوهری ست پربها برای هر چیز ارزیابی شده. تنها با ارزیابی ست که ارزشی هست. بی ارزیابی گردوی هستی پوک است. بشنود ای آفرینندگان! (نیچه، ۱۳۹۳: ۷۲) او می‌گوید: «آنچه که مهم است آن است که فرد هدف خود، افق خود، نیروهای خود، انگیزه‌های خود، خطاهای خود و به ویژه آرمان‌ها و تخیلات روح خود را بشناسد تا آنچه را که برای او سلامتی می‌آورد تعیین کند.» (همان، ۱۳۹۶: ۱۸۸) روح سالم آن جانی است که زشتی‌ها و انحطاط را تشخیص می‌دهد، رنج‌های زندگی را در می‌یابد، با آفرینش ارزش‌های جدید تحمل رنج‌ها را ممکن می‌کند و به زندگی عشق می‌ورزد. در تفکر نیچه، آفرینندگی به شکل پویا و مداوم و بر اساس شرایط و موقعیت تکرار می‌شود چرا که آفریننده مدام چیزهای بهتر را طلب می‌کند. «هرچه را بیافرینم و هرچه عاشق آن باشم، باز به زودی می‌باید دشمن او و عشق خود شوم» (همان، ۱۳۹۳: ۱۲۹) بنابراین همواره ارزش‌های جدید باید جایگزین ارزش‌های قدیمی‌تر که دیگر معنای خود را از دست داده‌اند، شوند. «هنوز گام به گام با غول حادثه می‌جنگیم و بر تمام بشریت تا کنون بی‌معنایی فرمان روا بوده است! بی‌معنایی!» (همان، ۱۳۹۳: ۸۳) لذا از نظر او با آفرینندگی و ارزش‌گذاری می‌توان به جنگ با بی‌معنایی و نیست‌انگاری رفت و این هنرمند آفریننده است که می‌تواند ارزش‌های نوین به ارمغان آورد. هنرمند بودن توانایی پدید آوردن است. اما پدید آوردن یعنی: چیزی را که حتی نیست در هستی مستقر کردن. (هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۰۶) چنین هنرمندی (نابعه) همراه با آفرینش آثار هنری نو، معیارهای جدید سنجش آثار خود را نیز می‌آفریند. (همان، ۱۳۹۹: ۱۱۸) نیچه هنرمند را ارزش‌آفرینی می‌داند که با درهم شکستن ارزش‌های قبلی و بنیاد نهادن ارزش‌های جدید عملی قهرمانانه از خود نشان می‌دهد. اما نیچه در نهایت اوج آفرینندگی، خلاقیت و زیبایی را در ابرانسان می‌یابد. ابرانسان خود آفریننده‌ای می‌شود که تمام ارزش‌ها موجود را نابود کرده و ارزش‌های کاملاً جدیدی را جایگزین آنها می‌کند و بشر به ناچار تسلیم اراده‌ی او می‌شود.

نیچه را فیلسوف فرهنگ می نامند چراکه فرهنگ والا و راستین به معنای فرهنگی که زمینه ساز تبلور و شکوفایی استعدادهای بشری باشد همواره یکی از دغدغه های او بوده است. از نظر او هدف فرهنگ باید به وجود آوردن نابغه باشد. نواغ ارزش گذاری که خود زمینه ساز ظهور ابرانسان می شوند. به طور خلاصه باید گفت فرهنگ به معنای یک روش زندگانی، طبیعی، خالص، خلاق و اصیل است و به معنی معرفت تاریخی نیست. همچنان که خود نیچه در غروب بت ها نیک می گوید: «آموزش دهندگانی مورد نیازند که خود نیک آموزش دیده باشند، عقولی والا و برجسته، کسانی که بتوانند ثابت کنند چنان واجد شرایط اند که در هر لحظه حیاتشان در گفتار و کردار محصول پخته و رسیده فرهنگ اند»، دانش آموختگان نافرهیخته و دایگان والامقام کسانی نیستند که ما در تأسیسات فرهنگیمان به آنان نیازی داشته باشیم. (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۷۰-۷۵) فرهنگ همواره ممکن است تنها از معنای مرکزیت بخش هنر یا اثر هنری سرچشمه بگیرد. (هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۹۸) بنابراین نیچه مسئولیت فرهنگ سازی را بر دوش هنرمند می گذارد تا بوسیله هنر و ارزش های جدید، فرهنگ والا تحقق یابد لذا هنر غایتی در راستای غایت هنرمند دارد.

۴- غایت هنر

هنگامی که نیچه از هنر به عنوان ساخته ی هنرمند صحبت می کند برای آن غایت در نظر می گیرد و می گوید: «هنر انگیزش گر بزرگ زندگی است: چگونه می توان آن را بی غایت و بی هدف دانست، یعنی هنر برای هنر؟ در افتادن با غایت در هنر همواره در افتادن با گرایش به اخلاقی کردن هنر است، در افتادن با قرار دادن آن زیر دست اخلاق. هنر برای هنر یعنی: مرده شور اخلاق را ببرد! اما این دشمنی نیز پرده از قدرت بالا دست آن پیش داوری برمی دارد. همین که از هنر هدف وعظ اخلاقی و بهبود بخشیدن به بشریت را گرفتی، آن چه به زودی از پی می آید آن است که هنر بی غایت است و بی هدف و بی معنا؛ کوتاه سخن، هنر است برای هنر، ماری است دم خود را به دندان گرفته.» (نیچه، ۱۳۹۸: ۱۲۳-۱۲۴) او در این بند آشکارا نقد خود را بر شعار هنرمندان مدرن (یعنی هنر برای هنر) وارد می کند و آن را نتیجه هنر مسیحی و تأکیدی که بر اخلاقی بودن هنر داشته اند می داند و معتقد است پافشاری هنرمندان مدرن بر بی غایت و هدف بودن هنر نیز خود منجر به نابودی هنر شده است. پس نمی توان چنین آثاری را هنر مدنظر نیچه به حساب آورد. هنرمند فقط یکی از اجزای سازنده واقعیت هنر به مثابه یک کل است. اما بی شک این دقیقاً در استنباط نیچه از هنر تعیین کننده است که او هنر و تمام ذات آن را به وسیله ی هنرمند می بیند و از این امر نیز آگاه است و در تضاد آشکار با آن استنباطی از هنر است که آن را بر حسب کسی که لذت می برد و تجربه می کند به تصویر در می آورد. (هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۰۸) بنابراین اهمیت تام مخاطب در هنر مدرن نیز رد می شود. نیچه هنر را ماده محرک زندگی معرفی می کند، چیزی که زندگی را بر می انگیزد و تعالی می بخشد. لذا هنر در راستای اهداف هنرمند والا غایت دارد و هنرمند باید بتواند از پس اجرای آن برآید. برای درک بهتر هنر والای نیچه، بهتر است بدانیم که چه هنرها و سبک هایی از منظر نیچه هنر نیستند.

۵- نقد نیچه بر سبک های هنری

نیچه به طور کلی به دو نوع هنر کنش گر و کنش پذیر اشاره کرده است. هنر کنش گر، هنر والا و مد نظر نیچه می باشد. این نوع هنر، بازتاب دهنده ی افکار، احساسات و خصائل والای هنرمند است که با ارزش های جدید، خلاقیت و نوآوری همراه است. از چنین هنری با نام های سبک فاخر، والا و جلالی نیز یاد شده است. هنر والای نیچه از آن جهت کنش گر است که بر مخاطبین نیز بر اساس غایت خود تاثیر بلند مدت می گذارد. هنر والا علاوه بر نشان دادن ناملایمات و رنج های زندگی، بر عشق به زندگی تاکید می ورزد و این حس را در مخاطب خود بر می انگیزد. نیچه سبک کلاسیک را نزدیک به سبک فاخر می داند و سبک رومانتیک را در تقابل با آن معرفی می کند. البته لازم به ذکر است که سبک کلاسیک در تفکر نیچه با کلاسیسم تفاوت دارد. نیچه به طور کلی واپس نگریستن را نکوهش می کند و معتقد است که نگاه به گذشته و نگاه از دیدگاه گذشتگان ما را در دام همان اندیشه هایی می اندازد که به موجب آن اکنون به نیستی انگاری و پوچی رسیده ایم. به همین جهت است که منظور نیچه از سبک کلاسیک نیز سبکی مخالف و مغایر با کلاسیسم است چراکه کلاسیسم چنین نگرشی را دارد و نگاه آن پیوسته به گذشته است. به بیان دقیق تر، آثار کلاسیسم آثاری هستند که از اصول و ارزش های آثار کهن یونان و روم باستان تقلید کرده اند. در حالی که در تفکر نیچه باید از همه ی آموزه ها و ارزش های پیشین گذر کرد و ارزش های جدید ارائه نمود.

نیچه به مخاطبین هنر با لفظ دردمندان اشاره کرده است و آنها را به دو دسته تقسیم می کند. دسته ی اول مخاطبین هنر فعال و کنش گری هستند که به سبب آن زندگی ارتقا می یابد و مخاطب سرمست و سرشار از عشق به زندگی می شوند. درد اینان سرشاری از غنای زندگی است و دسته دوم مخاطبین هنر منفعل و کنش پذیری هستند که می خواهند از حقیقت بگریزند و هنر برای آنان حکم مُسکن را دارد اما دردی از آن ها دوا نمی کند. درد آنان فقر و نبود زندگی است و «اینان از هنر و معرفت، آرامش، سکوت، دریای آرام، فراموشی از خویش و در قطب دیگرش مستی، هذیان و جنون را می طلبد.» (نیچه، ۱۳۹۶: ۳۶۶) به زعم نیچه، هنر رومانتیک هنری است که به نیاز دسته ی دوم پاسخ می دهد. نیچه معیار سنجش ارزش های زیبایی شناختی را مبتنی بر محرک آفرینندگی می داند. بدین معنا که آفرینندگی از سرشاری کدام نیرو و حس سرچشمه می گیرد و خلاقیت حاصل از چیست. «آیا میل و خواست تثبیت، پایدار و جاودان ساختن و نیازی به بودن است که انگیزه ابداع و آفرینش است و یا برعکس نیازی به

تخریب و تغییر، نیازی به نوآوری و آینده و شدن؟» (همان، ۱۳۹۶: ۳۶۸) اگر علت آفرینندگی هنری ناخرسندی و نفرت باشد، هنری که حاصل می‌شود هنری صرفاً منفعل و مخالف با وضعیت مد نظرش است که این امر در سبک رومانتیک دیده می‌شود. اما اگر سرچشمه آفرینندگی سرشاری نیروهای زندگی و احساس نیاز به تغییر باشد، هنری که تولید می‌شود هنری فعال و ارزش‌گذار است که در سبک کلاسیک دیده می‌شود. بر این اساس تاکید نیچه بر والا بودن هنرمند روشن می‌گردد.

در عصر نیچه یک هنر وجود داشت که ظاهراً از وجوه تیره زندگی روی نمی‌گرداند، این هنر همان جنبش ناتورالیستی فرانسه در نقاشی و ادبیات بود. اما توصیف ناتورالیسم از بشر به عنوان نیمه حیوانی کثیف، درمانده، تسلیم سرنوشت و ناتوان، آن هنری نبود که نیچه بپسندد. (اریکسن، ۱۳۹۰: ۴۱۰) نیچه ناتورالیسم را هنری نیست انگار منفعل و کنش‌پذیر می‌داند؛ هنری که به زشتی‌ها به شکل اغراق آمیز می‌پردازد بدون آنکه امید به زندگی در آن دیده شود حال آنکه هنر از منظر او هنری است که بر زشتی‌ها، نیست انگاری و بی‌معنایی غلبه کند. نیچه می‌گوید: «ما به هنر شاد، موج، پرتحرک، رقصان، ریشخندآمیز، کودکانه و آسوده نیاز داریم تا آن آزادی را که ورای چیزها قرار دارد و آرمان ما آن را از ما طلب می‌کند.» (نیچه، ۱۳۹۸: ۱۷۳) اما ناتورالیسم از این هنر بسیار دور است. او همچنین در مخالفت با ناتورالیسم می‌گوید: «گویی هنر می‌بایستی مبالغه و ستمگری کند تا بر پیروان خود اثر بگذارد. عناصر مبالغه آمیز ناشی از توانایی هنرمند نیست، اینها ناشی از کندذهنی ناظران است.» (اریکسن، ۱۳۹۰: ۴۱۱) برخی ناتورالیسم را شکل افراطی رئالیسم می‌دانند که سعی دارد سرنوشت انسان را با انحطاط و تباهی پیوند بزند.

در قرن نوزدهم کنار ناتورالیسم، سبک رئالیسم در تقابل با سبک رومانتیک آغاز شد. این سبک نیز مورد انتقاد شدید نیچه قرار گرفت. «شما ای موجودات خشک و سرد که گمان می‌کنید در برابر شور و خیال پروری زره پوش هستید و می‌خواهید تهی بودن مکتب خود را وسیله‌ی فخر و غرور قرار دهید، شما خود را واقعیت‌گرا می‌نامید و می‌خواهید بگوئید واقعیت دنیا همان است که به نظر شما می‌آید، حقیقت فقط در برابر شما رخ می‌نماید و لابد بهترین بخش حقیقت هم خود شما هستید.» (نیچه، ۱۳۹۶: ۱۱۹) به زعم نیچه، هنرمند رئالیسم صرفاً آن چیزی را به تصویر می‌کشد که خوشش می‌آید و می‌بیند حال آنکه تنها ذره‌ای از تمام آن چیزی است که وجود دارد لذا دید او محدود است. نیچه به ناتوانی واقع‌گرایان اشاره می‌کند و ادعاهایشان را پوچ می‌انگارد. به زعم نیچه در چنین آثاری خیال جایگاهی نداشته و به کلی مطرود است. اما در سبک رومانتیک خیال پردازی وجود دارد. نقد نیچه مشخصاً بر ادعای رئالیست‌ها است که می‌پندارند با حذف عنصر خیال در خلق اثر هنری و با بازنمودن عینی آنچه که می‌بینند حقیقت را نشان می‌دهند. در حالی که چنین ادعایی با مفهوم حقیقت در تفکر او منافات دارد. به طور کلی هنر ناتورالیسم و رئالیسم در دو امر وجه اشتراک دارند و آن این است که هر دو از خیال پردازی‌های رومانتیک احتراز می‌کنند و سعی دارند به بازتاب واقعیت از نظرگاه خودشان بپردازند.

نیچه از هنر سقراطی منزجر است. منظور آن هنری است که چیزی جز تقلید، تمثیل یا تزیین کردن نیست. آن هنری که کاری جز رونویسی کردن از واقعیت تجربی انجام نمی‌دهد یا آنکه تنها دسته‌ای خسته از زندگی و احساساتی را سرگرم می‌کند. (اریکسن، ۱۳۹۰: ۴۰۲) تقلید در تفکر نیچه شدیداً نکوهش شده است. او در باب مقلدین با زبان شاعرانه می‌گوید: «می‌خواهم هر کس الگویی برای خود انتخاب کند. این همان کاری است که من می‌کنم.» (نیچه، ۱۳۹۶: ۲۳۸) «برادران، من پیش درآمد بازیگرانی بهترم؛ یک سرمشق! از سرمشق من پیروی کنید.» (همان، ۱۳۹۳: ۲۲۷) او در حالی که می‌خواهد از سرمشق‌اش پیروی شود اما تقلید را رد می‌کند، بدین معنا که از دیگران می‌خواهد که راه و شیوه خود را بیابند اما همواره برای اهداف والا تلاش نمایند و تسلیم نشوند و بهترین خود باشند؛ «تو باید آن شوی که هستی» (همان، ۱۳۹۶: ۲۴۲) کسانی که بهتر از خود نیچه و فراتر از او نیز می‌روند، او حکم کلی و سیستم واحدی ارائه نمی‌دهد بلکه همه چیز را به خود شخص یا بهتر است بگوییم هنرمند و تشخیص‌او واگذار می‌کند. او مرید نمی‌خواهد بلکه خواهان آفرینندگان برتر است. او حتی در هنرها نیز به هیچ عنوان تقلید از آثار پیشینیان را تأیید نمی‌کند. چیزی که او می‌خواهد خلاقیت، نوآوری و آفرینندگی در راستای تأیید زندگی، تغییر و بهتر شدن است.

۶- وضعیت پست مدرن

اولین پرسشی که اصطلاح پست مدرن به ذهن می‌آورد گونه‌ای ارتباط با مدرن است. پیشوند post در انگلیسی و بسیاری از زبان‌های اروپایی مانند پیشوند «پس» در زبان فارسی بر گونه‌ای تأخر دلالت دارد. به این معنا اگر ما یک دوران تاریخی را زیر عنوان «دوران مدرن» می‌شناختیم به ادعای متفکران پست مدرن آن دوران به پایان رسیده است و اکنون دوران دیگر آغاز شده است. یا اگر ما نحوه‌ی اندیشه‌ای را به نام مدرن می‌شناختیم، به گمان متفکران پست مدرن آن نحوه‌ی اندیشه از اعتبار افتاده است و اکنون شیوه جدیدی از اندیشه به جای آن نشسته است. (حقیقی، ۱۳۹۸: ۱۸) بنابراین این اصطلاح پست مدرنیسم (Postmodernism) به معنای بعد از مدرنیسم (Modernism) است؛ یعنی بسیار مدرن‌تر از مدرن. (حسنوند، ۱۳۹۷: ۶) پست مدرنیسم به تعبیری بر ضد ارزش‌های مدرن به وجود آمد و تقویت شد. اندیشه‌های نیچه و هایدگر در شکل‌گیری پست مدرنیسم نقش کلیدی داشتند و این دو فیلسوف اندیشمند را پدران این دوران می‌دانند. با اینکه در زمینه پست مدرنیسم کتب و مقالات بسیاری نگارش یافته است اما یک تعریف متفق از آن وجود ندارد. مدرنیسم بر مسائلی چون رشد و پیشرفت، خوش‌بینی، خردگرایی و خردورزی و وهم‌زدایی به کمک اندیشه و دانش مطلق تأکید داشت. اما پست مدرنیسم هیچ گونه اعتقادی به این

۱- از نظر نیچه حقیقتی وجود ندارد؛ حقیقت لشکری از استعاره‌ها و تفسیرهای گوناگون است که در طولانی مدت به عنوان امر مطلق و حقیقت پذیرفته شده است.

مقولات ندارد. جایی که مدرنیسم ابهام را ترویج می‌کند، پست مدرنیسم از آن شوخی می‌سازد. پست مدرنیسم خود را در چارچوب های خشک مدرنیسم قرار نمی‌دهد و به هنگام لازم، خودش قانون برای ساخت هر اندیشه ای می‌سازد. زمانی که مدرنیسم نوآوری را تأکید می‌کند، پست مدرنیسم تقلید را حمایت می‌کند. (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۶) شاید مهم ترین ویژگی پست مدرن که اجماع عمومی بر آن وجود دارد مرزهای نامشخص، فضای مبهم و ابهام موجود در آن است. (امرای، ۱۳۹۰: ۶۶)

در پست مدرنیسم بشر با انبوه اطلاعات دریافتی از طریق رسانه ها مواجه است که از او انسانی سطحی، مصرف گرا با نیازهای کاذب ساخته است. مادی گرایی مدرن در پست مدرن به حد اعلی می‌رسد. بشر پست مدرن دچار روزمرگی می‌شود و نیست انگاری در این دوران شدت می‌یابد. پست مدرنیسم به عنوان یک روش تفکر، غالباً به نیهیلیستی بودن متهم می‌شود و پست مدرنیته نیز غالباً به عنوان وضعیت نیهیلیستی جامعه در نظر گرفته می‌شود. با این حال، تحلیلی ژرف بینانه در ارتباط میان نیست انگاری و پست مدرن ندرتاً مطرح می‌شود و خود پست مدرنیست ها نیز به ندرت به این اتهام پاسخ می‌دهند. در واقع در پست مدرنیسم چیزی جز متن وجود ندارد، از این رو آنچه باقی می‌ماند فقط تعبیر است. (زاهد، ۱۳۹۲: ۱۱۳) در پست مدرنیسم آگاهی محدود به فرد است بنابراین آگاهی ها و تعبیر گوناگون از یک متن حاصل می‌شود که حاکی از فردگرایی در پست مدرنیسم می‌باشد. در این دوره ریشه های مفاهیم و ارزش ها انکار می‌شود، لذا آگاهی ها و دریافت ها در سطح باقی می‌مانند و به زعم اندیشمندان، نیست انگاری روح پست مدرنیسم می‌شود. نتیجتاً به دلیل تکرر آرا و اندیشه ها در حوزه های گوناگون، کثرت گرایی یا پلورالیسم به یکی از مهم ترین ویژگی های پست مدرنیسم در آمده است به گونه ای که اگر از پست مدرنیسم حذف شود، هیچی از آن باقی نمی‌ماند. کثرت گرایی در اساسی ترین معنای خود به برتری نظری چندگانگی بر تک بودن و اولویت تنوع به همسانی اشاره دارد. (مک لنان، ۱۳۹۴: ۴۷) از دیدگاه فرهنگی یا جامعه شناختی، کثرت گرایی به این واقعیت اشاره دارد که فرهنگ ها بیانگر ارزش ها، اعمال و اعتقادات گوناگونی هستند. (Yulmalte, 2015: 6) کثرت گرایی، همه ی ارزش ها را با یک چشم می‌نگرد و بدلیل اعتقاد به توافق ناپذیری و تلفیق ناپذیری و در نتیجه قیاس ناپذیری ارزش ها، امکان حصول هرگونه معیار عام جهت داوری را رد می‌کند. (فاضلی و توکلی، ۱۳۹۴: ۷۷) به زعم لیوتار^۱ نمی‌توان در جامعه پست مدرن جامعه ای را برتر و الگوی سایر جوامع در نظر گرفت و ارزش های آن را بر جوامع و خرده فرهنگ های دیگر اعمال کرد. در دوره ی پست مدرن دیگر روحیه مطلق گرایی تحلیل رفته است و باید تکرر را پذیرفت بنابراین اقلیت های فرهنگی نیز دارای صدا می‌شوند و می‌توانند در راستای ارزش ها و سنن خود فعالیت نمایند. هنر نیز از این حکم مستثنی نیست و هنرهای گوناگون حاکی از فرهنگ ها و روایت ها گوناگون می‌باشند که آنچه در بستر یک فرهنگ رخ می‌دهد را بازتاب می‌دهند. چند فرهنگ گرایی بشر پست مدرن می‌تواند دال بر سطحی نگری و بی معنایی باشد که در پست مدرنیسم گسترش یافته است. به بیان دیگر، شناخت مردمان از فرهنگ های یکدیگر سطحی می‌باشد. چند فرهنگ گرایی در هنر پست مدرن نیز متجلی شده است و می‌توان شاهد تأثیر فرهنگ های گوناگون بر یکدیگر بود. هنرها دیگر زیر سایه فرهنگ و پارادایم های مدرن قرار ندارند و هنر های گوناگون در بطن فرهنگ های گوناگون شکل می‌گیرند و روایت های مختلفی را بیان می‌کنند که بعضاً می‌توانند از هنر سایر فرهنگ ها بهره گرفته باشند. با این وجود لازم به ذکر است که تفکرات و گرایشات پست مدرنیستی در جوامع و فرهنگ های گوناگون به طور نسبی دیده می‌شود.

پس از عبور از قرن بیستم و با افزایش ارتباطات و رونق گفتمان ها با امر جهانی شدن مواجه می‌شویم که نتیجه منطقی پست مدرنیسم است. در نتیجه جهانی شدن روابط اجتماعی در سراسر جهان تشدید و جوامع دور از هم به یکدیگر نزدیک می‌شوند، حوادث مرکز و تحولات محلی به نحوی دیالکتیکی بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و در نتیجه برقراری ارتباط پیوندها و ارتباطات متقابل میان جوامع افزایش می‌یابند از این رو فرهنگ از بسیاری جهات مستقیم ترین بدیهی ترین و قابل رویت ترین عنصری است که از طریق آن این پیوندها در زندگی روزمره تجربه می‌شود. اندیشیدن به جهانی شدن در بعد فرهنگی آن مبین گفتمان جدیدی در سطح جهان و فراهم شدن این امکان برای افراد و ملت ها است که هر یک به نحوی بر تفاوت ها و تمایزات فرهنگی خود تأکید ورزیده و از آن دفاع کنند. به این ترتیب جهانی شدن در حیطه فرهنگ را می‌توان مانند سکه دورویی دانست که اگر چه یک روی آن تأکید بر عناصر فرهنگی مشترک بشری تحت عنوان مذهب، انسانیت و بشریت است اما روی دیگر آن ناهمگنی، تنوع، کثرت گرایی و به رسمیت شناختن تنوع فرهنگی در جهان است. (قمی، ۱۳۸۴: ۱۰۹-۱۱۰) در حقیقت از نتایج مهم جهانی شدن می‌توان به این امر اشاره کرد که بشر پست مدرن دریافته است که سرنوشت او به سرنوشت مردمان دیگر در این کره خاکی مرتبط است. دیگر حاکمان یک کشور نمی‌توانند دست به عملی هولناک بزنند و تأثیر مخرب آن را بر سایر کشورها انکار کنند. لذا پدیده ی جهانی شدن به بشر پست مدرن کمک کرده است تا علی رغم وجود اختلافات بزرگ و پذیرش تفاوت های فرهنگی، به مصالح یک دیگر نیز بیندیشند و تصمیمات خودخواهانه اتخاذ ننماید. با توجه به اینکه هر فرهنگی در این دوره بر تمایزات خود تأکید می‌ورزد و می‌خواهد ارزش های خویش را به گونه ای به نمایش بگذارد و با سایر فرهنگ ها و جوامع به رقابت بپردازد و مهم تر آنکه به اقلیت ها نیز بها داده می‌شود و آنها نیز می‌توانند از امکانات پست مدرن هرچند نسبی بهره مند شوند، می‌توان چنین گفت که هنرمند با توجه به اختیارات و آزادی هایی که در هنر دارد، می‌تواند هنر را در این دوران به یکی از قوی ترین ابزارهایی در آورد که در تعالی فرهنگ خویش و به تبع آن تأثیرگذاری مثبت چه بر جامعه خود و چه بر جوامع دیگر سودمند باشد. با توجه به بی معنایی و نیست انگاری که همچنان در این دوره نیز به شکل وسیع تری دیده می‌شود، هنرمند از

۱- ژان فرانسوا لیوتار از پیشگامان و نظریه پردازان مطرح فلسفه پست مدرن

منظر نیچه باید بتواند در بستر سنت و فرهنگ خویش ریشه‌ها یا عامل آن را دریابد و در صدد ارزش گذاری های جدید در قالب هنر برآید.

۷- نگاهی به هنر در دوره ی پست مدرن

هنر در این دوره همچون سایر جنبه های پست مدرنیسم، براساس قوانین مشخص و الگوهای ثابت و کلی ارزیابی نمی شود. در اواخر دوره ی مدرن، هنرهای مدرن با افراط گری های بیش از حد، زمینه ی نابودی خود را فراهم کردند. به گفته ی برخی از اندشمندان پست مدرن، شکست پروژه های معماری مدرن، زمینه ساز بروز تفکرات پست مدرنیستی در دهه های شصت و هفتاد میلادی گردید و هنرمندان دریافتند که باید از شعارهای مدرنی چون «هنر برای هنر» یا به طور ادق در زمینه ی معماری مدرن از شعار «کمتر بیشتر است» روی بر گردانند. بدین ترتیب شعارهایی چون «کمتر کسل کننده است» و شعارهای بعضاً ریشخند آمیز در تقابل با هنر مدرن به کار می رفت. همین ویژگی، یعنی به تمسخر گرفتن هنرها و ارزش های هنر مدرن جزء ویژگی های مهم هنر پست مدرن محسوب می شود.

پست مدرنیسم را می توان با مسائلی چون حرکت به سوی سرمایه داری بی سازمان، مصرف گرایی، سرعت پرستاب و دگرگونی بی وقفه، تأکید بر ظواهر و تصاویر، رسانه های گروهی، جهانی شدن، پیش بینی ناپذیری، تردید در واقعیت و حتی پایان امر اجتماعی، برابر دانست. با توجه به مطالب فوق، می توان گفت پست مدرنیسم دارای لایه هایی در سطح ساختار و کنش اجتماعی است و این عناصر در معماری، هنر، فرهنگ و رفتار روزمره ی مردم مشاهده می شود. (دهبانی پور و خرم پور، ۱۳۹۵: ۵۴ و ۵۵) به بیان دیگر، هنر در دوره ی پست مدرن دچار یک آشفتگی می شود. از آنجایی که مصرف گرایی در این دوران تشدید شده است، بیشتر آثار هنری نیز جنبه ی مصرفی به خود گرفته اند و برای فروش و حتی تولید انبوه ارائه می شوند. هنر دیگر برای هنر نیست بلکه برای فروش و سود بیشتر است. پست مدرنیسم بدون هیچ محدودیتی آزاد است نه تنها از تصاویر و پدیده های گذشته بهره بگیرد بلکه با ترکیب آنها در متن جدید، مفهوم آنها را نیز به طور اساسی تغییر می دهد. آن ارزش و جایگاهی که در گذشته، هنرمند و اثر داشتند در این دوره دیگر مورد تأکید قرار نمی گیرند. انحلال فرم های هنری، خصوصیت مهم دیگر پست مدرنیسم است و به این ترتیب دیگر تفاوت و مرز مشخصی بین نقاشی، مجسمه سازی و عکاسی وجود ندارد و بیشتر برای سهولت در کار است که تمایزی میان آنها قائل می شویم. (خلج، ۱۳۸۶: ۲۶) هنرمند در دنیای پست مدرن نه متعلق به چارچوب ارجاعی و معیار داوری خاصی است و نه به پروژه خاصی تعلق دارد. کثرت چشم اندازها به تجزیه و پراکندگی تجربه می انجامد و کلاً به صورت اصلی ترین تکنیک هنری عصر ما در می آید. سبک متعلق به دوران و فرهنگ های مختلف در کنار هم قرار گرفته و با هم ترکیب و مونتاژ می شود. در هنر پست مدرن تکنولوژی پیشرفته ممکن است در کنار ستون های قدیمی و تزیینات رمانتیک یا دیگر سبک های هنری پیشین و سنت های نقاط مختلف جهان قرار بگیرد تا از این طریق تأثیری بسیار چشمگیر و فریبنده ایجاد گردد. از ویژگی های شاخص دوره پست مدرنیسم، تأکید بر کلیشه، تقلید، هزل آمیز، اختلاط و امتزاج رنگ های مختلف و کلاً است. (همان، ۱۳۸۶: ۲۶-۲۷) هنرمندان در این دوران به هنرهای پیشین، ادبیات، حماسه و هر امر دیگری که کارایی داشته باشد رجوع می کنند و از آن بهره می جویند. این بهره جویی از هنرهای پیشین و سایر فرهنگ ها به صورت های گوناگون دیده می شود. هنرمند بر اساس دیدگاه خود یا هنرهای گذشته را به تمسخر می گیرد یا از آن ها به منظور خاصی در هنر خود استفاده می کند. به دیگر سخن، التقاط گرایی یکی از ویژگی های هنر در دوره ی پست مدرن می شود. هنرمند پست مدرن افکار و اندیشه هایش را به هر شکلی که می خواهد با هر ابزار و موادی به صورت اثر هنری در می آورد و به نمایش می گذارد. در این دوره دیگر هنر محدود به فرم نیست بلکه محتوا نیز حائز اهمیت شده است.

۸- نتیجه گیری

هنرمند در تفکر نیچه انسانی والا و هنر او نیز بازتاب دهنده ی همین والایی است. از منظر نیچه هنرمندی که ویژگی های انسان تبهگن را دارد، نمی تواند هنری والا و ارزشمند که مؤید زندگی است خلق کند لذا چنین فردی هنرمند نیست هرچند اثر هنر او به نظر عموم بزرگ و ارزشمند جلوه نماید. اثر هنری هنرمند والا در کنار نشان دادن رنج ها و دردها، راه حل و ارزش های جدیدی را به همراه دارد و عشق به زندگی را در مخاطبین خود پرورش می دهد که این خود حاکی از ویژگی های والای هنرمند مانند کنشگر بودن و عدم تسلیم شدن در برابر سختی ها، نبوغ، توانایی ارزش گذاری و معنا بخشی، آفرینندگی و خلاقیت است و مهم تر از همه، او می تواند به کمک هنر خود زمینه ساز فرهنگ برتر باشد. در نهایت با توجه به نقد نیچه بر سبک های هنری چنین دریافت می شود که هنرمند همواره باید آثاری خلاقانه، کنشگر و همراه با ارزش های نوین خلق نماید تا بدین وسیله بر مخاطبین خود در جهت بهبود شرایط تأثیر مثبت بگذارد. هنر والا نمی تواند تقلیدی، تکراری، بی محتوا، منفعل و سطحی باشد. در دوره ی پست مدرن رسالت هنرمند نسبت به گذشته سخت تر به نظر می رسد چرا که باید با بی معنایی و سطحی گرایی های وسیع و دهشتناکی که در زندگی بشر پست مدرن دیده می شود مقابله کند. توجه هنرمند در ابتدا و اساساً باید معطوف به جامعه و فرهنگ خودش باشد و با توجه به ارزش ها و باورهای حاکم، ارزش های نوین خود را از طریق اثر هنری کنشگر جایگزین نماید. اثر هنری که این هنرمند ارائه می دهد چون از بطن جامعه و فرهنگ او بیرون آمده است لزوماً برای سایر جوامع و فرهنگ ها قابل درک نیست. چشم اندازها و روایت های آثار هنری والا در ظاهر با هم متفاوت می باشند اما به جستجوی یک امر مشترک، یعنی

انحطاط و گذر از آن هستند. با این حال نمی توان امر جهانی شدن را نادیده گرفت لذا چنین هنری می تواند در ساده ترین حالت، همچون الگویی از هنر والا برای سایر جوامع در نظر گرفته شود، هر چند بر آنها تأثیر مشابه با تأثیری که در جامعه ی هنرمند می گذارد نداشته باشد. به بیان دیگر می توان شاهد آثار هنری با شکل های گوناگون و متنوع بود که در ذات آفرینش و اهداف یکسان هستند.

منابع

۱. اریکسن، تروندبرگ (۱۳۹۰)، «نیچه و مدرنیته»، ترجمه اردشیر اسفندیاری، چاپ اول، آبادان: پرسش
۲. امرایی، بابک (۱۳۹۰)، «تحلیل نشانه شناختی طراحی پسمادرن»، باغ نظر، دوره ۸، شماره ۱۶، ۶۵-۷۸
۳. توحیدفام، محمد (۱۳۸۶)، «بازاندیشی فلسفه اراده نیچه در چالش با حقیقت فرهنگ مدرن»، سیاست، دوره ۳۷، شماره ۴، ۵۵-۷۴
۴. حسنوند، محمد کاظم (۱۳۹۷)، «درآمدی بر پست مدرنیسم و تجلی آن در هنرهای تجسمی»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، دوره ۳، شماره ۱، صص ۲۰-۵۰
۵. حقیقی، شاهرخ (۱۳۹۸)، «گذر از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا»، چاپ هفتم، تهران: آگه
۶. خلج، رامین (۱۳۸۶)، «پست مدرنیسم و هنر پست مدرن»، کتاب ماه، شماره ۱۰۸، ۲۰-۲۷
۷. دهبانی پور، رضا و خرم پور، یاسین (۱۳۹۵)، «بررسی مولفه های پست مدرنیسم و عوامل مرتبط با آن (مطالعه موردی: جوانان شهر یزد)، مطالعات توسعه اجتماعی-فرهنگی، دوره ۴، شماره ۴، ۷۷-۵۳
۸. دلوز، ژیل (۱۳۹۷)، «نیچه و فلسفه»، ترجمه عادل مشایخی، چاپ ششم، تهران: نی
۹. ریدلی، ایرون (۱۳۹۸)، «نیچه در هنر»، ترجمه مجید هوشنگی، چاپ اول، تهران: جامی
۱۰. زاهد، فیاض (۱۳۹۲)، «پست مدرنیسم و تأثیر آن بر نیپیلیسم»، پژوهش های معرفت شناختی، دوره ۲، شماره ۵، ۱۰۳-۱۲
۱۱. فاضلی، محسن و توکلی، غلامحسین (۱۳۹۴)، «کثرت گرایی آیزایا برلین و تفاوت آن با نسبی گرایی»، غرب شناسی بنیادی، سال ۶، شماره ۲، ۹۷-۷۳
۱۲. قمی، محسن (۱۳۸۴)، «تأثیر نظریه بازی های زبانی و ویتگنشتاین بر فلسفه لیوتار»، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، دوره ۷، شماره ۱۶، ۶۱-۹۲
۱۳. کاپلستون، فردریک (۱۳۸۸)، «نیچه فیلسوف فرهنگ»، ترجمه علی رضا بهبهانی و اصغر حلبی، چاپ اول، تهران: زوار
۱۴. مک لنان، کرگور (۱۳۹۴)، «پلورالیسم»، ترجمه جهانگیر معینی، چاپ سوم، تهران: آشیان
۱۵. نیچه، فردریش (۱۳۹۳)، «چنین گفت زرتشت»، ترجمه داریوش آشوری، چاپ ۳۵، تهران: آگه
۱۶. نیچه، فردریش (۱۳۹۶)، «حکمت شادان»، ترجمه جلال آل احمد، سعید کامران و حامد فولادوند، چاپ نهم، تهران: جامی
۱۷. نیچه، فردریش (۱۳۹۸)، «غروب بت ها یا فلسفیدن با پتک»، ترجمه داریوش آشوری، چاپ پانزدهم، تهران: آگه
۱۸. هایدگر، مارتین (۱۳۹۹)، «نیچه»، ایرج قانونی، جلد ۱، چاپ هفتم، تهران: آگه
19. Smith, Paul & Wilde, Carolyn (2002). A Companion to Art Theory. Oxford: Blackwell
20. Yumalte, Carla (2015). Pluralism. The Encyclopedia of Political Thought. U.S: John wiley & sons, <https://doi.org/10.1002/9781118474396.wbept0771>, (Retrieved: 15 september 2014)

تحلیل محتوای تبلیغات محیطی با مضمون پیام‌های راهنمایی و رانندگی مبتنی بر روش بلاغت بصری

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۰۲

کد مقاله: ۵۴۶۰۷

راضیه مختاری دهکردی^{۱*}، اعظم عطارپور^۲

چکیده

در عصر حاضر استفاده از حمل و نقل به یکی از نیازهای مبرم زندگی شهری تبدیل شده است و مسئله افزایش مشکلات کاربرد اتومبیل در شهر به کانون تحقیقات اجتماعی راه یافته است. نقش عنصر انسانی در پیدایش این مسئله، از جمله محورهای تحقیق در این خصوص است. یکی از راه حل های ارائه شده در این زمینه، آموزش قوانین و ارتقای فرهنگ ترافیک شهروندان بوده تا از این طریق اثرات منفی ناشی از حوادث رانندگی را به حداقل رساند. یکی از رسانه های مورد نظر برای اجرای این هدف، پوسترها و بیلبردهای تبلیغاتی می باشد. بیلبردها و پوسترها به عنوان یک وسیله ارتباطی خوب در محیط شهری و برون شهری به حساب می آیند. این پژوهش از نوع کاربردی و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه ای و روش پژوهش نیز تحلیلی-توصیفی است. در پژوهش حاضر به شیوه بلاغت بصری به تحلیل محتوای پوستر و بیلبردهای راهنمایی و رانندگی ایرانی و خارجی که به روش نمونه گیری تصادفی با محور موضوعات معین (سرعت غیرمجاز، نبستن کمربند ایمنی و ...) انتخاب شده، پرداخته شده است. همچنین به بررسی این مسئله که چه استانداردهای در طراحی تابلوهای شهری و برون شهری باید رعایت شود. از نتایج پژوهش حاضر می توان در جهت طراحی استاندارد بیلبرد و موفقیت هرچه بیشتر آن ها برای تاثیرگذاری پیام های هشداردهنده راهنمایی و رانندگی برای جامعه مخاطب بهره برد و میتوان از گرافیک محیطی در نظام بصری شهری و ارزش های طراحی شهری بهره گرفت که بی شک نه تنها ارتقاء کیفیت طراحی شهرها را نیز به همراه خواهد داشت بلکه می توان در کاهش تصادفات جاده ای از این طریق بهره جست. با تحلیل آثار گرافیک ایرانی با مضمون پیام های راهنمایی و رانندگی این نتیجه به دست آمد که در آثار تبلیغات محیطی ایرانی کمتر شاهد ایده های جذاب و خلاق هستیم و به لحاظ کمی و کیفی این آثار بلاغت بصری کمتری را دارا هستند.

واژگان کلیدی: تحلیل محتوا، پیام های راهنمایی و رانندگی، بلاغت بصری، گرافیک محیطی، تبلیغات محیطی.

۱- استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران (نویسنده مسئول)
Razieh. mokhtari@sku. ac. ir
۲- دانش آموخته کارشناسی ارشد ارتباط تصویری و هنر آموز سازمان آموزش و پرورش شهرستان زارچ، یزد، ایران

امروزه در محیط شهرها و به خصوص کلان شهر های کشور مشکلات ترافیکی، نمود فراوانی پیدا کرده و باعث نارضایتی مردم شده است به طوری که باعث بروز برخی ناهنجاری ها و قانون شکنی ها از طرف شهروندان شده است. در مجموع علل حوادث رانندگی و جاده ای به سه عامل بر می گردد که به عنوان عوامل وقوع حوادث به حساب می آیند. انسان، راه و وسیله نقلیه این سه عامل هستند. مهمترین عامل تأثیرگذار در بروز حوادث رانندگی و جاده ای که در تحقیقات مختلف به آن پرداخته شده، عامل انسانی است که درصد بالایی از تصادفات به این عامل برمی گردد. یکی از راه حل های ارائه شده در این زمینه، آموزش قوانین و ارتقای فرهنگ ترافیک شهروندان بوده که مردم را در حل مشکلات ترافیک سهیم کرده تا از این طریق اثرات منفی ناشی از ترافیک را به حداقل رساند. یکی از رسانه های مورد نظر برای انجام این مهم بیلوردها و پوسترهای تبلیغاتی می باشد. پوسترها و بیلوردهای تبلیغاتی به عنوان یک وسیله ارتباطی خوب در شهر به حساب می آیند، زمانی که نیاز به اصلاح یک رفتار شهروندی داریم با تکیه بر تبلیغات و با استفاده از تابلوهای شهری می توان به این هدف رسید.

بلاغت بصری یک وسیله ارتباطی از طریق استفاده از تصاویر و متون تصویری است. بلاغت بصری شامل مهارت سواد بصری و توانایی تجزیه و تحلیل تصاویر برای شکل و معنی آن ها است. بر اساس تکنیک های نشانه شناسی و تجزیه و تحلیل لفظی، بلاغت بصری، ساختار یک تصویر را بررسی می کند و تأثیرات متقاعد کننده بر روی مخاطب را بررسی می کند. این شامل درک گزینه های خلاقانه و لفظی است که با رنگ آمیزی، شکل دادن و قرار دادن جسم ساخته شده است.

موفقیت یک اثر تبلیغاتی، به چگونگی و طرز بیان تصویری آن بستگی بسیار دارد. آشنایی زدایی، ادراکات حسی مخاطب را هدف قرار داده و به این منظور طراح از انواع تکنیک های تصویرسازی که او را در ارائه واقع گرایانه تصویر یاری می دهد، بهره می برد. تنها در این صورت تغییرات ایجاد شده برای مخاطب ملموس و قابل درک خواهد بود. این رویکرد با ایجاد حیرت و شگفتی در مخاطب، کنجکاوی او را برانگیخته و مخاطب را وادار به تلاش بیشتری جهت رمز گشایی معنای گفتمان می نماید. این امر موجب می شود، تا پیام به شکل مؤثرتری در ذهن او جای گیرد.

در دوران جدید استفاده از حمل و نقل به یکی از نیازهای مبرم زندگی در شهر تبدیل شده است و مسئله چگونگی تمهید شرایط ایمنی استفاده از آن و نیز جلوگیری از افزایش مشکلات کاربرد اتومبیل در شهر به کانون تحقیقات اجتماعی راه یافته است. در مجموع علل حوادث رانندگی و جاده ای به سه عامل بر می گردد که به عنوان عوامل وقوع حوادث به حساب می آیند. انسان، راه و وسیله نقلیه این سه عامل هستند. مهمترین عامل تأثیرگذار در بروز حوادث رانندگی و جاده ای که در تحقیقات مختلف به آن پرداخته شده، عامل انسانی است که درصد بالایی از تصادفات به این عامل برمی گردد. پیرامون علل افزایش مشکلات ناشی از ترافیک شهری نظریه های مختلفی مطرح می باشند. یکی از راه حل های ارائه شده در این زمینه، آموزش قوانین و ارتقای فرهنگ ترافیک شهروندان بوده که مردم را در حل مشکلات ترافیک سهیم کرده تا از این طریق اثرات منفی ناشی از ترافیک را به حداقل رساند. یکی از رسانه های مورد نظر برای آموزش قوانین و ارتقای فرهنگ ترافیک شهروندان، پوسترها و بیلوردهای تبلیغاتی می باشد. بیلوردهای تبلیغاتی به عنوان یک وسیله ارتباطی خوب در محیط شهری و برون شهری به حساب می آیند، زمانی که نیاز به اصلاح یک رفتار شهروندی داریم با تکیه بر تبلیغات و با استفاده از تابلوهای شهری می توان به این هدف رسید.

از آنجا که مدل «بلاغت بصری» روشی جامع برای ارزیابی محتوای تبلیغاتی می باشد. در پژوهش حاضر به تحلیل بصری محتوای بیلوردها و پوسترهای راهنمایی و رانندگی ایرانی و خارجی به شیوه بلاغت بصری در حوزه ی شهری و برون شهری بر مبنای جامعه مخاطب پرداخته شده است. همچنین به بررسی این مسئله که چه استانداردهای در طراحی تابلوهای شهری و برون شهری باید رعایت شود تا پیام موثرتر به مخاطب رسانده شود. از نتایج پژوهش حاضر می توان در جهت طراحی استاندار بیلوردهای مذکور و موفقیت هرچه بیشتر آن ها برای رساندن هرچه سریع تر و قابل فهم تر هشدارهای راهنمایی و رانندگی برای جامعه مخاطب بهره برد.

۲- پیشینه پژوهش

درباره تحلیل تبلیغات محیطی با مضمون پیام های راهنمایی و رانندگی مبتنی بر روش بلاغت بصری تا کنون هیچ گونه پژوهشی انجام پذیرفته است اما در راستای این موضوع، پژوهش های هم سویی وجود دارد: مرضیه احمدی در پایان نامه کارشناسی ارشد "تأثیر ویژگی های ظاهری بیلوردهای تبلیغاتی بر یادآوری بیلورد" که در دانشگاه الزهرا (س) به انجام رسیده است، با بررسی تعدادی از بیلوردهای حاضر در شهر تهران و بیان نقاط قوت و ضعف آن ها، به چگونگی ایجاد رابطه صحیح میان تصویر و نوشتار در طراحی بیلورد می پردازد. اصحاب حبیب زاده و علی رضا محمدی اظهر در مقاله "بررسی نقش آگهی های (تیزرهای) تلویزیونی معاونت راهنمایی و رانندگی نیروی انتظامی در کاهش جرایم رانندگی در تهران بزرگ" ضمن بررسی عواملی که در برنامه های تلویزیون باعث برخی نگرش های مثبت در جامعه می شود، نقش آنها را در پیشگیری از جرایم رانندگی بررسی می کنند.

۳- روش شناسی پژوهش

این پژوهش از نوع کاربردی و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه ای و روش پژوهش نیز تحلیلی- توصیفی است. در پژوهش حاضر به شیوه بلاغت بصری به تحلیل محتوای ۵ نمونه بلبورد راهنمایی و رانندگی ایرانی که به روش نمونه گیری با محور موضوعات معین (سرعت غیرمجاز، رعایت نکردن فاصله، نبستن کمربند ایمنی و ...) انتخاب شده است، می پردازد. همچنین به بررسی این مسئله که چه استانداردهای در طراحی تابلوهای شهری و برون شهری باید رعایت شود تا پیام خود را هر چه مؤثرتر به مخاطب برسانیم.

۴- بلاغت بصری

بلاغت بصری یک وسیله ارتباطی از طریق استفاده از تصاویر و متون تصویری است. بلاغت بصری شامل مهارت سواد بصری و توانایی تجزیه و تحلیل تصاویر برای شکل و معنی آن ها است. بر اساس تکنیک های نشانه شناسی و تجزیه و تحلیل لفظی، بلاغت بصری، ساختار یک تصویر را بررسی می کند و تأثیرات متقاعد کننده بر روی مخاطب را بررسی می کند. این شامل درک گزینه های خلاقانه و لفظی است که با رنگ آمیزی، شکل دادن و قرار دادن جسم ساخته شده است. بلاغت بصری تصاویر را به مثابه بیان های حسی معنایی فرهنگی و متنی متمرکز می کند، در حالی که صرف نظر از زیبایی شناختی متضاد است. بلاغت بصری در زمینه های مختلف تحصیلی از جمله تاریخ هنر، زبان شناسی، نشانه شناسی، مطالعات فرهنگی، تجارت و ارتباطات فنی، ارتباطات سخنرانی و لفاظی های کلاسیک مورد استفاده قرار گرفته است. بلاغت بصری به دنبال تئوری لفظی است تا جامع و فراگیر با توجه به تصاویر و تفاسیر آن ها باشد. اگر چه استفاده از تصاویر یک مفهوم جدید نیست، پیشرفت های تکنولوژی اخیر باعث شده است، تولید و توزیع تصاویر انبوه تصاویر بسیار ساده تر شود (مارسل، ۱۳۸۷: ۵-۲۴).

۵- تحلیل محتوا

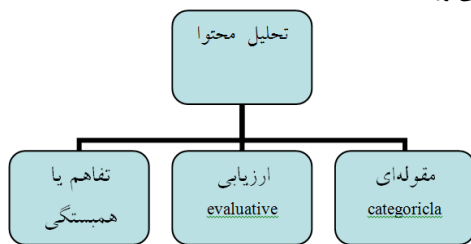
تحلیل محتوا یکی از روش های مهم پژوهش است که در سال های اخیر بیشتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. در تحلیل محتوا، پژوهشگر پیام های تولید شده را مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهد و به دنبال یافتن پاسخی برای پرسش های تحقیق خود است. روش تحلیل محتوا برای دانشمندان علوم اجتماعی و انسانی فرصت های گوناگونی را جهت استفاده منظم از فرا گیرترین شکل مدارک مربوط به امور انسانی- یعنی محتوای ارتباطات- فراهم می آورد.

به طور کلی می توان گفت: تحلیل محتوا یکی از اهداف زیر را دنبال می کند:

الف- تحلیل ویژگی های پیام به منظور توصیف آن و پاسخ به پرسش های «چه خبری؟»، «به که؟» و «چگونه؟»؛

ب- تحلیل پیشینه ای پیام به منظور توصیف فرستنده و پاسخ به پرسش های «که؟» و «چرا؟»؛

ج- تحلیل پی آمدهای پیام به منظور شناختن اثر آن روی مخاطب که پاسخ به پرسش «با چه اثری؟» (موسوی نسب کرمانی، ۱۳۸۴: ۳).



نمودار ۱: تحلیل محتوا. ماخذ: (موسوی نسب کرمانی، ۱۳۸۴: ۲).

۶- نقش ایجاد گرافیک محیطی در شهرها

امروزه گرافیک به عنوان یکی از مهمترین عوامل تبلیغ، پیام رسانی و نشر دانش سیاسی، اجتماعی و فرهنگی می باشد و در جوامع پیشرفته از مهمترین ارکان تشکیل دهنده یک زندگی اجتماعی است. طراحی گرافیک در اعلان های تبلیغاتی و تجاری تلویزیون، سینما، بسته بندی کالاها، علائم راهنمایی و رانندگی ویتترین مغازه ها تزئین خیابانی و عمومی نظیر هتل ها، فرودگاهها و مترو ها، رستوران ها و پارک ها، فروشگاه ها و اماکن مختلف ورزشی هنری و فرهنگی، نوشته ها و تبلیغات بدنه ساختمان ها و وسایل نقلیه مثل اتوبوس ها، ترن ها و هواپیماها بیل بردها و گرافیک در ابعاد بزرگ و نقاشی دیواری، پیکتو گرام ها و علائمک نمادین، نقش عمده ای دارد.

گرافیک محیطی به عنوان یکی از شاخه های گرافیک در رسیدن به اهداف بالا نقش بسزائی دارد، و بخش عمده ای از فعالیت های تبلیغاتی و تجاری را در بر می گیرد. محیط اطراف ما خانه ای که در آن زندگی می کنیم خیابانی که در آن تردد می کنیم فضای سبزی که در آن قدم می زنیم، پارکی که برای تفریح به آنجا می رویم، همه نیاز به برقراری روابط منطقی فرمی و روابط سازمان بندی دقیق بر مبنای اصول و مبانی بیان بصری دارند. انسان به واسطه گرافیک محیطی با محیط پیرامون خود سخن می گوید، و با دیگران ارتباط برقرار می کند. گرافیک محیطی در ایجاد فضایی مطلوب و دلنشین برای افراد جامعه نقش موثر دارد.

هنر گرافیک محیطی می تواند جنبه های مختلفی داشته باشد:

- جنبه اطلاع رسانی و یا حالت تاکید و یا هشدار نسبت به موضوعی داشته باشد.
- جنبه فرهنگی داشته باشد، مانند تبلیغات شهری در مورد تئاتر و سینما و غیره.
- جنبه آموزشی داشته باشد.
- جنبه تبلیغاتی داشته باشد.
- جنبه اجتماعی داشته باشد، مانند تبلیغات بر علیه مصرف سیگار در سطح شهر.
- جنبه زیبایی و هنری و صرفاً زیبا سازی محیط را داشته باشد. تعادل تناسب تاکید تداوم وحدت و تنوع اصول یک سازمان بندی درست هستند. رنگ، نور، شکل، خط، نقطه، سطح، بافت و فضا به کمک آن ها می آیند تا اثری مطلوب و زیبا پدید آید (نادری، ۱۳۹۴: ۳۶).

۷- بیلورد تبلیغاتی

بیلورد (تابلوی تبلیغاتی، تخته آگهی)، به تابلوی بزرگی گفته میشود که فضای مناسبی را برای نصب آگهی در اختیار دولت، صنعتگران و عرضه کنندگان کالا می‌گذارد و دراصل به هر فضای خارجی که امکان نصب آگهی بر آن باشد، اطلاق می‌شود. اما امروزه، بیشتر به معنای تابلوهای بسیار بزرگ و نورپردازی شده است که بر پایه های بلندی قرار گرفته و از فواصل دور قابل دیده شدن است. امروزه بیلوردها مجموعه ای از تصاویر بزرگ اند؛ بعضی از آنها مضحک، بعضی کمی عجیب و غریب و گاهی کنایه آمیز. ما به عنوان بیننده میتوانیم دیدگاه های مختلفی نسبت به هر بیلورد داشته باشیم اما این واقعیت را نمی توانیم انکار کنیم که بیلوردها، نماد جریان دائمی و روان زندگی هستند. ازطرفی تابلوهای آگهی، به بسیاری از شرکتها و دارندگان صنایع مختلف کمک می‌کنند؛ وجود این تابلوهای بزرگ، برای شرکتها و تجارتهای نوپایی که قادر به پرداخت هزینه تبلیغات تلویزیونی نیستند، بسیار مفید بوده است. در مقایسه با قیمت تبلیغات تلویزیونی و رادیویی و کم نتیجه بودن تبلیغات در داخل مجالت و روزنامه ها، بیلورد میتواند با هزینه کمتر، بیشترین تعداد مخاطب را داشته باشد (احمدی، ۱۳۸۹).

۸- گرافیک محیطی (پوستر و بیلورد) با موضوع پیام های هشداردهنده راهنمایی و رانندگی

اهمیت موضوع ترافیک در هر جامعه ای یک واقعیت اجتماعی است، که ناشی از مسائل مختلف شکل می‌گیرد. بارزترین نکته اینجاست؛ انسانی که با تمام توانمندی های خود توانسته بر صنعت فائق آید و در جهت راحتی زندگی خود ماشین را اختراع کند، و بهترین جاده ها و امکانات را برای زندگی بدون دغدغه خود فراهم نماید، عالی ترین قوانین را برای حل معضل ترافیک تدوین کند، لیکن نقش انسانی خود را در حل مشکل ترافیک نادیده گرفته است. کارکرد آموزش و کاربرد رسانه های جمعی در حل این معضل از طریق جامعه پذیری و اجتماعی کردن مجدد بزرگسالان و اشاعه باورهای صحیح فرهنگی در این زمینه بسیار موثر است. یکی از ابزارهای فرهنگ سازی برای کاهش تصادفات استفاده از گرافیک محیطی برای آگاهی و هشدار و آموزش رانندگان در قالب پوستر و بیلورد می باشد که طراحان گرافیک ایرانی نیز آثار را در این قالب ارائه داده اند:

الف- بیلورد "خودرو جای خواب نیست!"

این بیلورد با همکاری پلیس راهور و کمپین ایمنی و ارتقا سلامت با موضوع پرهیز از رانندگی در هنگام خواب آلودگی اجرا شده است و منصب در استان لرستان می باشد. سباز اثر همان سبازستاندار مناسب برای نصب بیلورد می باشد. تصویری که از این بیلورد در دست داریم به دو صورت فایل اصلی اثر و یک نمونه نصب شده آن در استان لرستان می باشد. رنگ بگراند اثر که بخش عظیمی از اثر را گرفته زرد برای جلب توجه بیشتر مخاطب در هنگام عبور از خیابان در نظر گرفته شده است. شعار اصلی متنی این اثر «خودرو جای خواب نیست» است. تصاویری که برای رساندن پیام این اثر در نظر گرفته شده است در چهار پلان طراحی شده است. المان استفاده شده در این چهار پلان چشم یک مرد می باشد که مراحل یک چشم باز تا آرام بستنش آنها را توی پلان های بعدی تا بستن شدن کامل چشم را در پلان آخر نشان می دهد. در نمونه نصب شده پلان آخر را یک صحنه تصادف خودرو را نشان می دهد. به نشانه ی اینکه بسته شدن چشم مساوی با حادثه ی رانندگی است. در زیر پلان های تصاویر پیام مستقیم اثر است که نوشته شده است، هنگام خواب آلودگی رانندگی نکنید. فلش های کوچکی زیر تصاویر اثر آمده است که اشاره به روند شروع تصاویر دارد. سه آرم راهنمایی و رانندگی دانشگاه یاسوج و کمپین ایمنی و ارتقا سلامت نیز در بالای اثر نصب شده است. و دو آرم پلیس راهنمایی و رانندگی و وزارت بهداشت در پایین فایل اصلی بیلورد آمده است (تصویر ۱)



تصویر ۱ خودرو جای خواب نیست. ماخذ:

www.gums.ac.ir

در این اثر از چشم به عنوان نماد خواب و بیداری استفاده شده است. در پلان بندی چشم ها در پلان آخر چشم بسته را برابر با صحنه تصادف دانسته است. جدای از تصویر از دو پیام به صورت مستقیم و غیر مستقیم برای هشدار رانندگی نکردن در زمان خواب آلودگی استفاده کرده است. برای جذابیت و گیرایی مخاطب از دو رنگ زرد و مشکی در کنار هم و دورگیری مشکی پلان های تصویر برای بهتر دیده شدن و تاکید بر روی دیده شدن تصاویر استفاده شده است. ترکیب بندی کل اثر دارای یک سادگی و المان های اثر که همان وضعیت خواب و بیداری چشم ها می باشد به صورت بزرگ و در مرکزیت اثر قرار گرفته اند. ویژگی های مثبت این اثر شامل: ایده ی استفاده از چشم برای رساندن مفهوم خواب و بیداری، استفاده از دو رنگ مشکی و زرد در کنار هم برای اثر و بخصوص به دلیل نصب این نمونه از بیلورد در جاده و با سرعت عبور کردن وسایل نقلیه، این دو رنگ در کنار هم گیرایی موثری در معرض دید دارد، سادگی اثر. ویژگی های منفی اثر شامل: استفاده از چشم نامناسب برای این اثر، چون در نگاه اول بیشتر چشم مخاطب ابروهای پشت پر را می بیند تا وضعیت چشم را، آوردن دو پیام متنی هشدار دهنده در اثر، آوردن فلش های کوچک زیر تصاویر، چشمی که به عنوان المان خواب و بیداری از آن استفاده شده هر دو حالت خواب و بیداری را به صورت مصنوعی نشان می دهد، جای نامناسب و سایز آرم ها در اثر، از لحاظ ساختار رنگ و فرم بندی اشکال نیز، اثر فاقد خلاقیت می باشد.



تصویر ۲- لطفا ببندید. ماخذ: www.yums.ac.ir

ب- بیلورد " لطفا ببندید. "

این بیلورد نیز با همکاری پلیس راهور و کمپین ایمنی و ارتقا سلامت با موضوع بستن کمربند ایمنی طراحی شده است. این بیلورد با سایز استاندارد در استان یاسوج نصب شده است. رنگ زمینه زرد و رنگ تصویر خطی بیلورد سیاه در نظر گرفته شده است. رنگ قسمت عمده نوشتار مشکی و رنگ قرمز نیز به صورت مختصر در اثر به کار گرفته است. اجزای بصری اثر در مرکزیت آن قرار گرفته است. تنها تصویر موجود در اثر کمربند اتومبیل در حالت باز می باشد که به صورت خطی اجرا شده است. شعار اثر «لطفا ببندید» می باشد.

سه آرم (دانشگاه یاسوج، پلیس راهنمایی و رانندگی، کمپین ارتقا و سلامت در بالای اثر که یکی سمت راست و دو تایی دیگر در سمت چپ قرار گرفته اند (تصویر ۲). بیشترین سهم توجه رو در این بیلورد شعار نوشتاری آن دارد، چون به صورت بزرگ و در مرکز اثر قرار گرفته است و بیشترین تاکیدش در قسمت نوشتاری بر روی کلمه (ببندید) می باشد. کلمه (لطفا) با رنگ قرمز و در سایز کوچکتر قرار گرفته است. دلیل رنگ قرمز دادن به نشانه خطر و هشدار به مخاطب باشد. قرارگیری شعار اثر میان دو قسمت کمربند به نشانه ضرورت بسته شدن کمربند به کار گرفته شده است. همنشینی رنگ های زرد و مشکی و قرمز در اثر باعث جلب توجه و گیرایی مخاطب در لحظه می باشد. در این بیلورد سادگی سر لوحه قرار گرفته است و از ازدحام عناصر در آن خبری نیست. پیام اثر نیز بدون تعمق و خیلی سریع به مخاطب باسواد منتقل می شود.

ویژگی های مثبت اثر: سادگی اثر، انتخاب درست رنگ زرد و مشکی و قرمز در کنار هم، پیام رسانی سریع به مخاطب. ویژگی های منفی اثر: قراردادن آرم ها در جای نادرست، نامفهوم بودن بیلورد برای مخاطب بی سواد، دو رنگ نوشتن شعار اثر که حس دو قسمتی بودن آن را می رساند.



تصویر ۳- دندۀ کجایی؟ ماخذ: <https://dandeh6.com>

ج- بیلورد " دندۀ کجایی؟ "

به گزارش «تابناک»، در روزهای پایان سال ۹۴ کمپنی در شبکه های اجتماعی به راه افتاد که قصد داشت قانون ۱۱۹ راهنمایی و رانندگی را به انتخاب خود مردم بدون نیاز به اعمال قانون، اجرایی کند و به فاصله چند ماه، می توان نشانه هایی امیدوار کننده از به ثمر نشستن آن دید. کمپنی که با هشتگ «#بین_خطوط» معرفی شد و این روزها با برجسب های «من #بین_خطوط می رانم» که روی شیشه عقب برخی خودروها چسبانده شده، توانسته بیرون از دنیای مجازی نیز خود را به جامعه معرفی و رانندگان را به پیوستن به کمپین و رعایت قانون رانندگی بین خطوط ترغیب کند.

اقبال رو به افزایش مردم به کمپین رانندگی بین خطوط، قابل توجه مسئولان و مأموران پلیس راهور نیز قرار گرفته و ایشان را نیز به پیوستن به این کمپین ترغیب کرده، قانونی که سال ها مهجور مانده و انفعال پلیس ثابت کرده در اجرایی کردنش ناتوان اند، به انتخاب مردم اجرایی شود و همه از مزایای آن بهره مند شویم.

پلیس راهور به مدد سنگین ترین جریمه ها نیز نمی‌توانست رانندگان را به راندن بین خطوط مجبور کند و به نظر زمان آن رسیده که خود ایشان هم به این موضوع اعتراف کرده و به «کمپین بین خطوط پیوندند!» بیلورد حاضر یک نمونه از بیلوردهای این کمپین می باشد که در تهران نصب شده است. مجموع رنگ های تشکیل دهنده این اثر سه رنگ سفید و نارنجی و خاکستری می باشد. این اثر به دو بخش تقسیم شده است، قسمت راست آن را متن و قسمت چپ رو تصویر تشکیل داده است. در قسمت تصویر نمای از عبور خودرو ها رو نشان می دهد که بین خطوط رانندگی می کنند. در بخش متنی اثر از بخشی از یک ترانه آهنگ معروف برای بیان پیام اثر وام گرفته شده است که تاثیر خاص خود را بر روی مخاطب دارد. شعار اصلی این اثر و کمپین ((من بین خطوط می رانم)) می باشد که با سباز کوچکتر پایین قسمت متن آورده شده است. ترجمه انگلیسی آن نیز زیرش نوشته شده است. (تصویر ۳). ترکیب بندی اثر دو قسمتی می باشد که یک بخش آن را نوشتار و بخش دیگر آن را تصویر تشکیل می دهد. یک وحدت و هماهنگی بین رنگ متن و رنگ خودروها وجود دارد. بخش سفید رنگ ترانه که هنوز به کلمه بین خطوط نرسیده است با رنگ سفید خودروهای که بین خطوط رانندگی نمی کنند، هماهنگی دارد و بخش نارنجی ترانه که کلمه (بین خطوط) است با دو خودرو نارنجی رنگ که بین خطوط رانندگی می کنند، هماهنگی دارد. از لحاظ ترکیب بندی رنگ و فرم و ساختار اثر دارای ترکیب بندی مناسب و خلاق و چشمگیری می باشد.

ویژگی های مثبت اثر: هم نشینی سه رنگ اصلی در کنارهم، که به جذابیت اثر هم کمک کرده است. خلاقیت ایده هماهنگی ریتمی متن و تصویر، ترکیب بندی خاص عناصر اثر که باعث جذابیت چند برابری آن شده است. خلاقیت در شیوه پیام رسانی، کادربندی و تقسیم بندی درست اثر. ویژگی های منفی اثر: تعداد زیاد خودروهای سفید که قانون رو رعایت نکردن در نگاه اول مانع از جلب توجه سمت خودروهای نارنجی میشه که قانون رعایت کردند. اضافه بودن خطوط نقطه چین دار در پایین اثر، یک ردیف کافی بود. نبود لوگوی کمپین در اثر.



تصویر ۴- رد تماس. ماخذ: www.roozrang.com

د- بیلورد "رد تماس"

این بیلورد به سفارش راهنمایی و رانندگی و با مشارکت شهرداری تهران اجرا شده است. این بیلورد از سری اجراهای کمپین شهروند قانون مدار می باشد. این اثر با پیام صحبت نکردن با موبایل در هنگام رانندگی اجرا شده است. المان استفاده شده در این اثر تلفن همراه می باشد. تصویر تلفن همراه در حالت رد تماس در این اثر آمده است. لوگوی کمپین شهروند قانون مدار نیز در پایین اثر آمده است. (تصویر ۴) زمینه اثر سفید و خالی در نظر گرفته شده است تا مرکز توجه تنها تلفن همراه باشد. رنگ قرمز قسمت رد تماس به نشانه اعلام خطر می باشد.

در تصویر صفحه شکسته شده تلفن همراه را می بینیم که روی آن کلمه زندگی نوشته شده است و ترک های روی صفحه گوشی به نشانه حادثه می باشد. پیام متنی در اثر اشاره به این دارد که این حادثه تصادف رانندگی می باشد و دلیل آن صحبت کردن راننده با تلفن همراه در هنگام رانندگی بوده است. تنها ایده موجود در اثر تنها گوشی موبایل در وضعیت رد تماس می باشد. ترکیب بندی کلی اثر فاقد خلاقیت و جذابیت می باشد. از لحاظ ترکیب بندی رنگ و فرم و ساختار نیز اثر در وضعیت سکون و آرام قرار دارد و فاقد تحرک و خلاقیت و چشم گیری می باشد.

ویژگی های مثبت اثر: سادگی اثر، پیام رسانی سریع برای مخاطب با سواد و خلاقیت نسبی در اجرای اثر است. ویژگی های منفی اثر: فاقد شعار متنی می باشد. نامجهول بودن اثر برای مخاطب بی سواد، چون تا مخاطب متن رو نخواند متوجه دلیل حادثه و پیام هشداردهنده اثر نمی شود. بزرگی لوگوی کمپین در اثر، دیده نشدن کلمه زندگی بر روی صفحه تلفن همراه در نگاه اول، اجرای نامناسب و مصنوعی ترک های ایجاد شده روی صفحه گوشی، خام بودن ایده و انجام ندادن تفکر و خلاقیت بیشتر روی آن.

ه- بیلورد "عجله و شتاب در رانندگی"

این بیلورد به سفارش راهنمایی و رانندگی و با مشارکت شهرداری تهران اجرا شده است و از سری اجراهای کمپین شهروند قانون مدار می باشد. موضوع پیام این بیلورد سرعت زیاد در هنگام رانندگی می باشد. رنگ استفاده شده برای زمینه اثر گرادینت خاکستری روشن می باشد. دراصل زمینه کار خنثی می باشد، تا مرکز توجه بیشتر المان اثر باشد. تنها المان موجود در اثر از یک تصویر تابلوی راهنمایی و رانندگی که حرکت خودرو در جاده های پروپیچ و خم هشدار می دهد، وام گرفته شده است (این نوع تابلوها بیشتر در کنار جاده های پر پیچ نصب می شوند).



تصویر ۵- عجله و شتاب در رانندگی. ماخذ: www.roozrang.com

در گوشه ای از این تصویر کادر تابلو دچار شکستگی شده و خودرو از داخل آن به بیرون کادر پرتاپ شده است که به دلیل سرعت زیاد از کادر خارج شده است. این را نه تنها از مفهوم تصویر بلکه به صورت متن نیز در زیر المان تصویری آمده است، که در واقع همان پیام اصلی بیلپورد می باشد. تنها متن موجود در اثر (عجله و شتاب در رانندگی) می باشد. لوگو کمپین در گوشه ی بالای اثر آمده است. ترکیب بندی کلیت اثر دارای مرکزیت و تنها نقطه توجه اش نیز همان مرکز بیلپورد است.

رنگ قرمز استفاده شده در این اثر به نشانه اعلام خطر و هشدار به مخاطب می باشد. به بیرون پرتاپ ماشین از کادر و شکستگی آن، می خواهد حس عجله و شتاب در رانندگی را به مخاطب القا کند. تنها المان تصویری موجود در اثر همان تابلوی راهنمایی و رانندگی می باشد، که گوشه آن دارای شکستگی شده است و به صورت بزرگ در مرکز اثر قرار گرفته است. صفحه آرایبی متن و تصویر نیز به صورت بسیار ساده و سطحی انجام شده است.

ویژگی های مثبت اثر: سادگی و گویایی اثر برای مخاطب، خلاقیت در ایده و استفاده درست از المان می باشد. ویژگی های منفی اثر: سایز بزرگ لوگوی کمپین، نبود یک شعار خلاقانه در اثر، سایز بزرگ المان تصویری در داخل کادر اثر است. از لحاظ ساختار رنگ و فرم اثر دارای ترکیب بندی نامناسب و فاقد جذابیت و گیرایی لازم برای مخاطب می باشد. از لحاظ صفحه آرایبی متن و تصویر نیز نامناسب و فاقد خلاقیت می باشد.

جدول ۱: شناسایی مولفه های موجود در بیلپوردهای ایرانی (ماخذ: نگارندگان)

عنوان بیلپورد ایرانی	موضوع	ترکیب بندی مناسب	استفاده از تکنیک آشنایی زدایی	معکوس کردن یا وارونه سازی	ترکیب و کنار هم قرار دادن تصاویر	جایه جایی	مبالغه در نمایش	استفاده از آرایه های بصری	شعار متنی خلاق
خودرو جای خواب نیست!	خواب آلودگی	ندارد	دارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	دارد	دارد
لطفاً ببندید	بستن کمر بند ایمنی	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
دقیقاً کجایی؟	رانندگی بین خطوط	دارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	دارد
رد تماس	استفاده نکردن از تلفن همراه هنگام رانندگی	ندارد	دارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	دارد	ندارد
عجله و شتاب در رانندگی	سرعت غیرمجاز	ندارد	دارد	ندارد	ندارد	دارد	دارد	دارد	ندارد

۹- نتیجه گیری

در میان تدابیر و سیاست های مختلف برای بهسازی رفتار و فرهنگ ترافیکی در راستای بهبود ایمنی و روان سازی حمل و نقل، عنصر «آموزش و فرهنگ سازی در میان اقشار مختلف جامعه» بیشترین سهم را در میان مؤلفه های دیگر داراست. رفتارهای نادرست ترافیکی شهروندان با آموزش های صحیح و بهنگام، می تواند به حداقل برسد. باگرافیک محیطی برای آموزش اجتماعی شهروندان جرایم رانندگی بزرگ سالان کاهش چشمگیری پیدا می کند و اگر گرافیک محیطی در شهری با اصولی صحیح و متناسب انجام شده باشد تا حدود بسیار زیادی می تواند در گسترش فرهنگ اجتماع شهری تاثیر داشته باشد. همچنین در این راهکار می توان ایجاد ایده های خلاقانه ای در زمینه تبلیغات کرد. تصمیم گیری در طراحی پیام ها و معانی ایجاد شده تاثیر می گذارد. در این پژوهش نشان داد که بلاغت بصری یک وسیله ارتباطی از طریق استفاده از تصاویر و متون تصویری است. بلاغت بصری شامل مهارت سواد بصری و توانایی تجزیه و تحلیل تصاویر برای شکل و معنی آن ها است. بر اساس تکنیک های نشانه شناسی و تجزیه و تحلیل لفظی، بلاغت بصری، ساختار یک تصویر را بررسی می کند و تأثیرات متقاعد کننده بر روی مخاطب را بررسی می کند. این شامل درک گزینه های خلاقانه و لفظی است که با رنگ آمیزی، شکل دادن و قرار دادن جسم ساخته شده است.

آشنا کردن طراحان با راهکارها و تکنیک های آشنایی زدایی، مهمترین دستاورد این جستار به شمار می آید. هنرمندان با به کارگیری شگردهای آشنایی زدایی در تصویرسازی تبلیغاتی، قادر خواهند بود از امکانات بیان تصویری به منظور اثر بخشی بر ذهن مخاطب بهره برده و تصویرسازی تبلیغاتی را از نگاه صرفاً تجاری برهاند. ماحصل چنین نگاهی، پدید آمدن آثاری خلاق و قابل

تعمّق در زمینه تبلیغات جامعه بوده که علاوه بر قدرت تأثیرگذاری، سلاقی دیداری مخاطب را در سطح بالایی از سوادبصری قرار خواهد داد.

در آثار تبلیغات محیطی برای فرهنگ سازی قوانین راهنمایی به تازگی رشد نه چندانی یافته است. نمونه های ایرانی در باب بستن کمربندایمی، استفاده نکردن از تلفن همراه در هنگام رانندگی، رعایت فاصله طولی با ماشین جلویی، پرهیز از سرعت زیاد و آموزش قوانین راهنمایی و رانندگی به کودکان می باشد. از طرفی اکثر این نمونه ها فاقد خلاقیت در تصویر و نوشتار و دارای اجرای ضعیفی هستند و پایدار نیستند و گذار هستند. این در حالی است که در قیاس با نمونه های خارجی که مجال بررسی آن در این جستار نبود، دارای خلاقیت چشمگیر، سریالی بودن بعضی از اثرها، ایده پردازی های فوق العاده که به خوبی روند تکامل و پختگی ایده در اثر مشهود است. به روز بودن ایده ها و تنوع شان بسیار بالاست. متأسفانه در نمونه های ایرانی از لحاظ بصری کمتر شاهد جذابیت و گیرایی اثر برای مخاطب هستیم. نمونه های ایرانی تقریباً به صورت دو بعدی و خطی اجرا شده اند و در نهایت حاصل تلفیق متن و تصویر می باشند و شاهد نمونه های سه بعدی و ماکت های تبلیغاتی نیستیم. در بیلپورد های محیطی ایرانی به ندرت شاهد خلاقیت در پیام نوشتاری هستیم و اکثریت به طور مستقیم و توصیه آمیز به طور مستقیم به موضوع اثر اشاره دارند.

منابع

۱. احمدی مرضیه، (۱۳۹۴)، تأثیر ویژگی های ظاهری بیلپورد های تبلیغاتی بر یادآوری بیلپورد، کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه الزهرا (س).
۲. حبیب زاده، اصحاب؛ محمدی اطهر، علی رضا، ۱۳۸۴، بررسی نقش آگهی های (تیزرهای) تلویزیونی معاونت راهنمایی و رانندگی نیروی انتظامی در کاهش جرایم رانندگی در تهران بزرگ، دانش انتظامی، شماره ۲۴، صص ۷۴ تا ۹۶.
۳. موسوی نسب کرمانی، سید محمدرضا، (۱۳۸۴)، نشریه خانه، پیش شماره ۲.
۴. مارسل، دانسی، (۱۳۸۷)، نشانه شناسی رسانه ها، گودرز میرانی، بهزاد دوران، آنیسه نما (وابسته به موسسه فرهنگی هنری آنیسه نما)، چاپار تهران.
۵. نادری، منیره، (۱۳۹۴) بررسی و بازبینی جایگاه گرافیک در طراحی شهری با تاکید بر اسناد طراحی، فصلنامه مدیریت شهری، شماره ۴۰ پاییز ۹، صص ۲۳-۴۵



تحلیل نشانه شناسی عرفان اسلامی در اثر سینمایی «آمادئوس»

سعید محمدی کیش^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۰۵

کد مقاله: ۳۰۸۷۸

چکیده

از موضوعات مهم عرفان اسلامی سیر کمال در انسان است، و انسان کامل همواره مورد تفحص در مکاتب و معارف بشری و ادیان الهی واقع شده است. انسان کامل، عین و لسان و کلام حق تعالی است، فیاضی که خداوند به دستان خویش آفریده است، و هدف غایی از آفرینش است. در مقاله حاضر ویژگی های آمادئوس موتسارت در اثر سینمایی «آمادئوس» منطبق بر عرفان اسلامی به شیوه توصیفی-تطبیقی مورد بررسی قرار می گیرد. نتایج تحقیق بیانگر آن است که از منظر عرفان اسلامی، ویژگی های موسیقایی آمادئوس موتسارت، تجلی اسماء و صفات الهی در ذات انسان است، و نبوغ وی در سایه جبر اعیان، قرار دارند، اگر موتسارت بر رسالت خویش واقف نیست، اما سایر رسالت است و ویژگی های منحصر بفرد موتسارت، در مظهریت تجلی اعیان ثابت، در جبر، در فقر، در وحدت شهود، به حال و مقام، در سیر رویداد فنا، به درک بینش عرفانی و تقویت باورهای ارزشمند آن در اعصار می پردازد. ایده هایی مدروس که در گذشته اند؛ اما به زمان ها کمال اتصال را دارند.

واژگان کلیدی: ولفگانگ آمادئوس موتسارت، عرفان اسلامی، انسان کامل.

۱- دانشجوی دوره دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دهقان، ایران
saeid.mohamadikish@gmail.com

از مهمترین شاخه های علوم، انسان پژوهی و پرداختن به ویژگی های ایده آل انسانی و انسان آرمانی است. انسان از اخص مباحث روان شناسی، معارف، مکاتب، ادیان و مذاهب است. در عرفان اسلامی نیز به روند سیر کمال در انسان و علل شرف انسان بر سایر مخلوقات پرداخته شده است که می تواند معیار و ملاحظات مناسبی برای تحقیق و تطبیق بررسی ویژگی های کمال، در نوع انسان قرار گیرد. یکی از نوایح قرن هجدهم میلادی، ولفگانگ آمادئوس موتسارت است. وی «در سال ۱۷۵۶ در شهر زالتسبورگ در کشور اتریش امروزی، که یکی از مراکز هنری فعال و بسیار مهم موسیقی اروپا بود، از لئوپولد موتسارت و آنا ماریا موتسارت به دنیا آمد. مدارک تولد او نام کاتولیک او را یوهانس کروژستوموس ولفگانگوس تئوفیلوس موتسارت نشان می دهند. از این پنج نام، دو نام اول نام های مذهبی کاتولیکی بودند و کاربرد روزمره نداشتند. قسمت چهارم نام او، «تئوفیلوس»، به زبان آلمانی یعنی «محبوب خداوند»، در زبان لاتین معنی «آمادئوس» می دهد، و به زبان فرانسه «آمادی» تلفظ می شود. پدر موتسارت، لئوپولد، که در دربار اسقف خدمت می کرد، آهنگساز و ویولنیست بسیار مشهوری بود. ولفگانگ، از همان اوان کودکی، چنان نبوغی از خود نشان داد که پدرش همه کارهای خود را رها کرد و به طور جدی و مستمر به آموزش و تربیت فرزندش پرداخت. موتسارت، پیش از رسیدن به ۱۲ سالگی، نوازنده ای چیره دست در پیانو، ویولن، و ارگ شد و چندین اثر بزرگ و کوچک تصنیف کرد. «(آن راکلین، ۱۳۹۷: ۱۴)

۱-۱- بیان مساله

اثر سینمایی آمادئوس (Amadeus)، به کارگردانی میلوش فورمن (Milos Forman)، در سال ۱۹۸۴، بر اساس نمایشنامه ای به همین عنوان از پتر شیفِر (Peter shaffer) ساخته شده است. این اثر روایتگر زندگی دو موسیقیدان شهیر در شهر وین اتریش، ولفگانگ آمادئوس موتسارت و آنتونیو سالیری، در سده هجدهم میلادی است که موفق به کسب جوایز متعددی در سطح بین المللی شده است. فورمن با اقتباس از نمایشنامه شیفِر اثری را خلق می کند که سالیری، روایت گر تائر خویش از نبوغ و استعداد ذاتی موتسارت است. هر چند که نمایشنامه شیفِر و فیلم سینمایی میلوش فورمن، سندیت تاریخی ندارد، اما ورود نویسنده به اندیشه کمال طلبی سالیری و ایستادن وی در برابر مقدرات و سرنوشت، این اثر را در مقوله عرفان اسلامی قابل تامل می کند. یکی از مبانی عرفان ایرانی و اسلامی، روند کمال در انسان است. از منظر عرفان اسلامی، انسان کامل، اکمل موجودات، و صفات عالم وجود است، اسماء و صفات الهی در ذات او متجلی می گردد. کلامش، لسان الله است و حق تعالی در دیده او می نشیند و خود را در عالم هستی نظاره می کند.

مؤلف عرفان نظری اسلامی، محیی الدین ابن عربی در جامعیت انسان کامل می گوید: «حق تعالی خواست که عین ذات خود را در موجودی بیند که جامع باشد، جمیع حقایق عالم را مفردات و مرکبات، بحسب مرتبه اش؛ و حصر کند این موجود، امر اسماء و صفات را که آن امر عبارت است از مقتضیات و افعال و خواص و لوازم آن اسماء و صفات. و کون جامع، انسان کامل است که منحصر است به آدم، و غیر او را این قابلیت و استعداد نیست، و سِرّ این مشیت و حصر آنست که حق - سبحانه و تعالی - ذات و کمالات ذاتیه را، که مسمی است به اسماء و مظاهرش، مشاهده می کرد در ذات خود به ذات خود حق خواست که مشاهده کند عین خویش و کمالات ذاتیه خود را، که غیب مطلق بود؛ در شهادت مطلقه انسانیه در آئینه انسانی کامل.» (کمال خوارزمی، ۱۳۶۴: ۵۵ و ۵۶) انسان آئینه تمام است، و ظهور حق در این آئینه مختلف است؛ به حسب اختلاف استعداد آئینه. و تجلی حق در نفوس کامله انسانی در دنیا و آخرت، بر حسب استعداد آن نفوس است. و هر نفس کامل می بیند حق را؛ بر حسب اعتقاد خود و علم خود و معرفت خود. (ابن عربی، ۱۳۶۸: ۷۲) انسان کامل ترین نسخه تجلیات الهی و جامع ترین مرتبه از مراتب هستی است. (موحد، ۱۳۸۵: ۱۵۱)

حکیمان برای انسان دو نوع کمال قائلند: الف. عقل که همان کمالی است که تمام انسان ها در آفرینش خود، استعداد دریافت آن را دارند و به همه آنان به نسبتی اعطا شده است؛ این قوه به گونه ای است که تمام اعضای بدن مطیع آن است در صورت ترقی آن، همسویش می گردند، لذا مواهب عقل است که سبب می شود انسان به کمال انسانی خویش نزدیک شود. ب. کمالی که از لحاظ بهره گیری انسان ها از آن برخلاف نوع اول است؛ زیرا به همه آنان تعلق نمی گیرد و آن رسیدن فیض الهی است بی واسطه. هر کس از این کمال بی واسطه برخوردار شود به چنان فضل و مقامی می رسد که می تواند به خزانه علم الهی راه پیدا کند و از آن مطلع گردد. (بهاری، ۱۳۷۲: ۶۳) محققین عرفان بر این باورند که اگر انسان کاملی نبود، عالم ماده خلق نمی شد و رسالت و هدف غایی وجود جهان، انسان کامل و انعکاس صفات و اسمایی است که از وجود او به جهان متجلی می گردد.

بررسی و تفسیر عرفانی اثر سینمایی آمادئوس، پرداختن به نوع دوم کمال در قریحه ذاتی آمادئوس موتسارت است. از منظر آراء عارفان ایرانی، جسمانیت موتسارت، تنها یک تعین از عالم هستی است، اما نبوغ در کسوت اسماء و صفات الهی در وی نهفته است و روحانیت اضافی بر تعین عدمی وی متجلی گردیده است. اگر اسماء و صفات حق در ذات انبیاء و اولیاء بصورت جامع متجلی می گردد و آن ها خلاصه عالم هستی هستند. موتسارت نیز در عرصه نبوغ موسیقایی افضل است، اعیان و استعداد های فطری موتسارت همچنان که جعلی نیستند، مدروس هم نخواهند شد، همچنان که با وجود گذشت بیش از دو قرن، جهان در محضر ادراک نظام مند موسیقایی او، نو به نو بهر مند می گردد.

این باور وجود دارد که طیف وسیعی از میراث مکتوب سرزمین ایران در ایراد و تفسیر واژه تجلی، متفکر است و متکلمین همراه از مسندالیه غایب یا از ضمیر آشنای «او» از تجلی ذات اکمل عالم هستی یا شرف انسان بر سایر موجودات نام می برند. شبستری منشع حرکت و سزاواری انسان را روح مضاعف بر تعین جمودی او می داند. در اطوار جمادی بود پیدا پس از روح اضافی گشت دانا (شبستری، ۱۳۸۷: ۳۱۸)

روح بر جماد افزوده گشت و انسان از روح اضافی، دانا شد و صفت دانایی یافت و به خواست حق و به سبب سزاواری صاحب اراده شد. یعنی جماد بود روح یافت، دانا شد، جنبش کرد و صاحب اراده شد. تعالی روح اضافی در وجود انسان، قابلیت های تمایز و کمال را در وی آشکار می سازد. از منظر مولف عرفان نظری، انسان کامل روح عالم است و جهان از بالا و پایین در دست اوست، اما انسان حیوانی، از جمله جهانیان است که در تحت تسخیر و اراده انسان کامل است و از جهت صورت و ظاهر نه سیرت و باطن و رتبه و مقام همانند انسان کامل است؛ همان گونه که میمون با اندام ظاهری خود مانند انسان است. پس درجه و مقام انسان حیوانی را با مقام انسان کامل بسنج. از این رو بدان و آگاه باش که تو عین مقصود و هدفی، و اسباب و علل از طریق تو، تحقق می یابند، تا تو آشکار شوی و آن علل، خود ذاتا مقصود نیستند. چه خداوند هنگامی که اراده کرد، شناخته شود، امکان نداشت، کسی او را بشناسد که به صورت حق متجلی نشود و خداوند کسی را جز انسان به صورت خود نیافرید. (محمودالغراب، ۱۳۸۶: ۵۲)

میلوش فورمن در این فیلم، به وضعیت سیاسی آن سال های کشور فرانسه نیز اشاره دارد و ممنوعیت تئاتر «عروسی فیگارو» اثر بومارشه را در عصر لویی شانزدهم پیش می کشد، در این باره اثر موسیقایی تئاتر اپراتیک «عروسی فیگارو» که مخلوق نبوغ موتسارت است، قابل انکار نیست، همچنان که تاثیر این تئاتر در انقلاب کبیر فرانسه قابل انکار نیست.

۲-۱- زمینه های پیشین پژوهش.

تا کنون تحقیق و تطبیقی در خصوص بررسی ویژگی های ولفگانگ آمادئوس موتسارت از منظر عرفان اسلامی صورت نپذیرفته است. اما در خصوص مبحث انسان کامل می توان به عناوین ذیل اشاره کرد:

آل عصفور، (۱۳۸۵). در مقاله ای با عنوان «انسان کامل و انسان شناسی مولانا» به بررسی انسان کامل پرداخته است. این مقاله به بررسی سیمای انسان کامل از دیدگاه عرفان پرداخته و جنبه های گوناگون وجودی انسان را مورد بررسی قرار می دهد و از سوی دیگر چون محیی الدین عربی بنیانگذار عرفان علمی است و اساس عرفان این عارف بزرگ «انسان کامل» است، تفاوت دیدگاه مولانا جلال الدین با دیدگاه محی الدین عربی مورد بررسی و بحث قرار گرفته و ارتباط آن با بحث ولی و ولایت بیان گردیده است. اعوانی، دادبه، بادنج. (۱۳۸۹). در مقاله ای با عنوان انسان کامل به روایت ابن عربی، به موضوع انسان کامل پرداخته اند. بخشایی. (۱۳۹۵). در مقاله «سیر منزلت انسان در ادبیات فارسی، از رودکی تا مولوی» به انسان شناسی در ادبیات فارسی می پردازد. بر اساس نتایج به دست آمده، ادبیات ما تبیین کننده مفاهیم انسان آرمانی و انسان کامل است؛ شاعران و عارفان ایرانی از دیرباز به تبعیت از دین اسلام، سعی کرده اند ضمن شناخت برترین انسان، ویژگی های والا و برجسته این الگوی آرمانی و تکامل یافته را برای تأثیر، بهره مندی و موفقیت دیگران بازگو نمایند. منزلت و مرتبت انسان در ادبیات فارسی سیر تکاملی دارد و در ادبیات عرفانی به ویژه در شعر مولانا به غایت مقام و علو درجات روحانی نائل آمده است.

۳-۱- ضرورت تحقیق.

اگر مطالعه عرفان اسلامی، و ویژگی های پرداختن به افضل و اکمل موجودات حائز اهمیت و علتی باشند، آن علت، آگاهی و معرفت به معیارهای کمال در بسط بازشناسی اخلاق و خود پژوهی انسان، و متعاقب آن پرداختن به هستی شناسی و خدا شناسی است. این پژوهش با پرداختن به برخی از الگوهای عرفان اسلامی در تطابق با ویژگی های آمادئوس موتسارت و آنتونیو سالیری، نوع انسان را در محور مطالعه انسان آرمانی قرار داده است.

۲- بحث اصلی

در فیلم سینمایی آمادئوس، شخصیت سالیری در سنین کودکی، سودای شهرت در سر دارد. او از خداوند می خواهد که در عرصه موسیقی؛ به کمال و جاودانگی دست یابد. می گوید: «پروردگارا، مرا آهنگساز بزرگی کن، بگذار شکوه تو را با موسیقی جشن بگیرم، و خودم را مفتخر کنم، خدای عزیز، من را در سراسر دنیا مشهور کن، چندان مرا شهرت عطا کن که بتوانم از آن لذت ببرم، من را جاودانه کن،... بعد از مرگم، بگذار مردم نام مرا برای آثاری که نوشته ام، با عشق بر زبان ها بیاورند، و به جای آن من پرهیزگار و پاکدامن خواهم بود، عفتم را به تو می دهم ... و پشتکارم را، و در نهایت فروتنیم را در همه ساعات عمرم. آمین.» (فرمن، ۱۹۸۴: ۱۲) و خداوند نیز وی را در این آرزو ناکام نمی گذارد. او همچون صوفیان زهد ریایی در سیر الی الله، در طلب کمال است. سالیری در سال های بعد، مدرس و نوازنده اصلی دربار لئوپلد دوم پادشاه وقت اتریش می شود، و در این سیر از تمنیات نفسانی خویش در می گذرد. اما با شنیدن اخبار ظهور نابغه ای به نام موتسارت و آمدن او به شهر وین، این عرصه بر سالیری تنگ

می‌گردد. آمدن جوانی به نام ولفگانگ آمادئوس موتسارت به دربار لئوپولد دوم، سالیاری را از نائل آمدن به خواسته خویش ناامید می‌سازد و تجسم وی از سیر کمال و جاودانگی خویش را مخدوش می‌سازد. عالم واقع، وقار فرضیات و تجسم آنتونیو سالیاری را ندارد، وی شمایل و افعال موتسارت را بر خلاف ارزش‌ها و هنجارهای وجودی خویش می‌بیند. موتسارت که در تهدی و شهود هنری پیش‌تاز هنرمندان اعصار است، از منظر کمال طلبانه سالیاری، ناپاک تلقی می‌گردد. سالیاری می‌گوید: «آن موتسارت بود. همان موجود با ذهن ناپاک، ... الان او را دیدم که روی زمین می‌خزید.» (فرمن، ۱۹۸۴: ۲۱)

۲-۱- لسان الله

آنتونیو پس از شنیدن نت‌های موتسارت آنچنان تحت تاثیر هنر وی قرار گرفته است که می‌گوید: «یک موسیقی الهی، که مرا از اشتیاق لبریز کرد، انگار صدای خداوند را می‌شنیدم.» در عرفان اسلامی نیز آمده است: «لسان در اصطلاح، بیان حقایق به زبان اولیاء به گوش‌های ناشنواست. لسان دل، حقایق را بی واسطه می‌رساند. همچنین لسان الحق را انسان کامل گویند که به مظهر اسم متکلم، متحقق باشد.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۶۸۶) عبدالرحمان جامی، عارف و شاعر ایرانی در قرن نهم هجری، زبان کاملان را جدای از هر زبان دیگری می‌پندارد، زبانی که متصف به عالم غیب و مثال است و شنونده نیز به توسل «خیال» فهم معانی می‌کند.

گاهی آن بی‌توسط گفتار آید اندر مراتب و اطوار
چون دلالات جمله موجودات بر کمال صفات و وحدت ذات
گاهی اندر لباس لفظ و حروف که مر او را قوال‌بند و ظروف

(جامی، ۱۳۷۸: ۱۱۶)

کلام انسان کامل یکی از صفات خداوند است که در ذات وی نهفته است و در وی متجلی گشته و چون ذات خداوند قدیم هست و حادث نیست. سالیاری می‌گوید: ولی چرا؟ چرا خداوند یک بچه وقیح را انتخاب کرده بود که ساز آن باشد؟ نمی‌شود باور کرد. (فرمن، ۱۹۸۴: ۲۴) چرا موتسارت را انتخاب کرد تا به من فروتنی یاد بدهد؟ قلب من سرشار نفرت از چنین مردکی بود. (همان، ۵۱)

اگرچه آنتونیو سالیاری کمال می‌طلبید، اما نه در سایه موتسارت جوان. او می‌گوید: «پروردگارا! لطفاً موتسارت را دور کن. بخاطر خودش! پسرک بی‌بند و بار، لوس و از خود راضی.» (همان، ۵۱) وی در سیر کمال طلبی خویش، حضور فرد دیگری را بر نمی‌تابد. نفس کمال طلبی در سالیاری در خدمت شهرت طلبی، حضوض نفسانی و تعلقات عالم ماده است و در مخاطب، همان اندیشه ظاهر پرستی در زهد ریایی را تداعی می‌کند. او موتسارت را مانعی در سیر کمال خویش می‌بیند و چنین است که در نهایت، کامیابی و نبوغ موتسارت، سبب ساز دوری سالیاری از پروردگار و ترک ادعیه روزانه و دشمنی وی با مقدرات و حکمت الهی می‌گردد. شخصیت سالیاری تا انتهای داستان در حیرت از شکوه هنر و بی‌مانندی موتسارت است، برخلاف سالیاری، در مخیله نابغه موسیقی جهان، شهرت طلبی نمی‌گنجد. او سایر رسالت خویش در کلام موسیقایی است. همچنان که این استعداد نه در اکتساب، که در فطرت وی نهاده شده است.

سالیاری پس از گفتگو با کنستانزه وبر، (همسر موتسارت)، نسخه‌ای از نت‌های نوشته شده موتسارت را بازبینی می‌کند. «شگفت‌انگیز! واقعا قابل باور نبود. این‌ها اولین و تنها پیش‌نویس موسیقی بودند، ولی هیچ اثری از تصحیح در آن‌ها نبود. هیچی! موتسارت به راحتی موسیقی‌هایی را نوشته بود، که از قبل در ذهنش کامل شده بودند، صفحات پشت سر هم، انگار دیکته شده بود، و موسیقی چنان کامل که تا به حال هیچ موسیقی‌ای این‌طور کامل نشده، یک نت را جا بجا می‌کردی، نیم‌گام از صدا کاسته می‌شد، برایم مسلم شده بود که صدایی که در کاخ اسقف اعظم شنیده بودم ... تصادفی نبود، اینجا هم دوباره صدای خود خدا بود.» (فرمن، ۱۹۸۴: ۱۰۱:۰۱)

جامی درباره مظهریت انسان کامل می‌گوید:

مظهري گشت کلی و جامع سیر ذات و صفات ازو لامع

(جامی، ۱۳۷۸: ۱۳۲)

انسان بصورت کلی و جامع متصف است به صفات حق تعالی و مظهر تابان تجلی ذات و صفات خداوندی است.

۲-۲- اعیان ثابت

صور معنوی عالم ماده را اعیان ثابت می‌خوانند. اعیان ثابت در فرهنگ ایران باستان با فَرَوَهَر (فروشی) بسیار همانند است. اوشیدری ذیل واژه فروشی می‌نویسد: «در فصل اول بندهش در بند هشت آمده است که پیش از عالم مادی، اهورا مزدا، عالم فروشی را بیافرید، یعنی آنچه بایستی در دنیا ترکیب مادی گیرد از انسان و جانور و غیره، پیش از آن، صور معنوی آن‌ها موجود بوده است. عالم فروشی مدت سه هزار سال طول کشید. پس از انقضای این دوره روحانی از روی صور معنوی فروشی‌ها، گیتی به آنچه در آن است ساخته شده است و آنچه بعدها پا به عرصه وجود خواهد گذاشت نیز از همین صور معنوی پدیدار خواهد شد.» (اوشیدری، ۱۳۸۶: ۳۷۴)

صور علمیه معنوی در کسوت اسماء و صفات الهی را در براهین عرفان اسلامی، اعیان ثابته می نامند. از منظر عرفان اسلامی، تعین مونتسارت، یکی از شئون تعین اعیان ثابته است، و استعداد شگرف موسیقایی او، تجلی ذات حق، و بازگو کننده عدم جعلیت اعیان و اکتسابی بودن آن در عالم هستی است. «اعیان ثابته ثبوت علمی در وجه ربانی و صقع ربوبی انسان دارند؛ و از نظر وجود خارجی معدوم هستند؛ یعنی خود آنها هیچ گاه به عرصه وجود نمی آیند.» (کاکائی، ۱۳۸۱: ۵۷۴) مونتسارت در پاسخ به کسی که برای دیدن نت های نوشته شده به او مراجعه کرده، با لبخند می گوید: «آن ها چیزی نیستند که شما بتوانید ببینید» (فرمن، ۱۹۸۴: ۱۷: ۰۲) اصوات در اندیشه او جای دارد و نت های موسیقی از نظر مونتسارت تنها خطوطی کج و معوج هستند. از منظر عرفان نظری، مونتسارت به عدم جعلی بودن اعیان ثابته اشاره دارد. مجعول بودن یعنی اتصاف به وجود عینی و خارجی، در حالی که از دیدگاه ابن عربی و پیروان او عدم مجعولیت اعیان ثابته از ازل تا ابد ادامه خواهد داشت و آن چه در خارج ظاهر و در عالم عین موجود میشود احکام و آثار آن هاست نه خود آن ها. (آشتیانی، ۱۳۷۰: ۳۵۶)

قابلیت به جعل جاعل نیست	فعل و فاعل خلاف قابل نیست
هر چه قابل به حسن استعداد	خواست فاعل به غیر آتش نداد
چون شناسا شدم بدین معنی	دستم از کار داشتن اولی

(جامی، ۱۳۷۸: ۱۰۶)

جامی بر این عقیده است اعیان ثابته در انسان، که در کسوت اسماء و صفات به ظهور می رسند؛ ثابت و غیر قابل تبدیل و تحول و تکوین خواهند بود و قابل ساخته (جعل) و پرورده شدن (اختیار) نیستند و فاعل و فعل قابلیت این امر را ندارند. اعیان یا همان صور علمیه الهی در مونتسارت نیز به همین گونه هستند. آن ها در هیئت اصوات و الحان در او متجلی گشته اند، هنگامی که لئوپلد، نت های مارش سالیاری را به مونتسارت می دهد او می گوید: اگر دوست دارید نگهش دارید اعلیحضرت، آن نت ها در ذهن من هستند. و لئوپلد پاسخ می دهد: «چی؟ تنها با یک بار شنیدن؟ و مونتسارت پاسخ می دهد: اینطور فکر می کنم، سرورم، بله. (فرمن، ۱۹۸۴: ۳۵) ولفگانگ جوان، در سیر الی الهی اعیان ثابته قرار دارد، اما نسبت به سیر عنصری خویش آگاه نیست. سیری که در عرفان اسلامی با عنوان وجه ربانی تبیین می گردد، آمادئوس مونتسارت، تجلی وجه ربانی خویش است، نه بازتاب دانش اکتسابی و ممارست های یک فرد عادی در پرورش قابلیت های درونی، که در انعکاس تجلی قابلیت های اعیان ثابته. سالیاری می گوید: «این مرد اولین کنسرت خودش را در چهار سالگی نوشته است؛ اولین سمفونی را در هفت سالگی و یک اپرای کامل را در ۱۲ سالگی» (فرمن، ۱۹۸۴: ۱۵)

مونتسارت، وفاق دانستن و ندانستن است. رندی که نمی داند، عدمی در عزلت، در انقطاع از هستی مطلق، در کمال سُکر، که به عهد الست، سایر رسالت است، اما نمی داند. بنظر می رسد هر دو شخصیت اصلی داستان آمادئوس، مروجان باور قدیم الست هستند. یکی از معانی نزدیک با عالم اعیان ثابته «عهد الست» است که از پشت فرزندان آدم پیمان بندگی گرفته شد. در توضیح اقرار به بندگی خداوند در عهد الست باید گفت خداوند قبل از پیدایش انسان ها، عهد و پیمانی گرفته است مبنی بر ربوبیت خویش که الست بریکم و آن ها در همان عدم پاسخ مثبت داده اند «وَ إِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَ أَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ» (قرآن کریم، اعراف: ۱۷۲) بر همین اساس، ابن عربی نیز اعیان ثابته موجودات را مخاطب الهی الست می داند و می اندیشد اعیان موجودات بودند که با پاسخ بلی، به بندگی خود در پیشگاه خداوند اعتراف کرده اند. از دیدگاه برخی مفسران، آیه مذکور به عهد و پیمانی اشاره دارد که هر کس به حکم فطرت با خدای خود بسته است. (ثقفیان، ۱۳۹۰: ۴۱) از دیدگاه ابن عربی خلقت عبارت است از: اعطای وجود خارجی به ثابتات و موجودات علمی و بازتاب آثار و احکام اعیان ثابته در عالم شهود. (جهانگیری، ۱۳۸۳: ۳۷۳)

۲-۳- جبر و اختیار

برخلاف دشمنی و شماتت های سالیاری، آمادئوس مونتسارت، بی وقفه و بی اراده، روی در کمال و فزونی دارد. از منظر عرفان اسلامی، مونتسارت و سالیاری، قابلیت وجودی خویش را پیش از خلقت عالم داشته اند، آن ها با چنین قابلیت هایی به جهان آمده اند، و اراده ای در حدود قابلیت های خویش ندارند، توانایی آن ها پیش از حیات در ذات عنصری آن ها سرشته شده است، با این تفاوت که میزان قابلیت های آنان از یکدیگر متفاوت است. سالیاری که خود نیز از بزرگان عرصه موسیقی است، در برابر مونتسارت همانگونه که بر آن اقرار دارد از میان مایگان است. شبستری در خصوص عدم اختیار می گوید:

به ما افعال را نسبت مجازی است	نسب خود در حقیقت لهو و بازی است
نبودی تو که فعلت آفریدند	تو را از بهر کاری برگزیدند
به قدرت بی سبب دانای برحق	به علم خویش حکمی کرده مطلق
مقدر گشته پیش از جان و از تن	برای هر یکی کاری معین

(شبستری، ۱۳۸۷: ۵۳۷ تا ۵۴۲)

انسان را هرگز هیچ چیز، مطلقاً از وجود و صفت و فعل از خود نبوده است و با وجود آنکه انسان را از خود نه موجب است و نه فعل، از او سوال از نیک و بد می نمایند و ترتیب ثواب و عقاید بر آن می دارند این همه، دلیل بی غرضی فعل حق و اظهار کمال خداوندی و استغناء است، چون انسان را در نفس الامر اختیاری نیست و مجبور است انسان در افعال خود اختیار ندارد و هر فعل که از او صادر می شود به قدرت و ارادت او، به قدرت و اراده الهی است و او در آن فعل مجبور است. (لایهیجی، ۱۳۹۵: ۱۳۶ و ۱۳۷)

۲-۴- وحدت شهود

در عرفان اسلامی، عارف کامل در سیر الی الله بالله به حقایق هستی آگاه شده است و دل او از کثرت ها به وحدت شهود نائل گشته است. عارف کامل حقایق اعیان را در هر آنچه که بر لوح وجود و عرصه هستی است در می یابد. در اثر آمادئوس، همچنان که لاابالی گری و رفتار عوامانه تمعداً به تصویر آمده است و در مونتسارت صادق است، وی ناخودآگاه در عزلت شهودی نیز قرار دارد، او به تقریر تجلیات ذات، در عزلت است، نادانسته و ناآگاه در مامن فطرت الهی خویش نشسته است و آنچنان مستغرق در استمرار ظهور فطرت اعیان، که نه کس را به حضور می پذیرد و نه صدایی را می شنود و نه سودایی در رنگ و ریا و شهرت در سر. موحد از زبان «شمس الدین تبریزی» آورده است: «وقت ها باشد که بگذرم، یاران را سلام نکنم، نه از آزار.» (موحد، ۱۳۷۵: ۹۶)

در وحدت شهود، رسالت انسان در حقیقت رسیدن به فناء مطلق است. انسانی که از کلیه قیود دنیوی خود را رها سازد و خداوند به توسط اسماء خویش در وی متجلی گردد. «پس آدم به معنی انسان کامل عین جلای آینه و روح این صورت آمد، چه عالم به وجود او تمام شد، و اسرار و حقایقش به ظهور پیوست. و نزد ارباب تحقیق محقق است که در عالم هیچ موجودی نیست غیر انسان که ظاهر شده باشد او را حقیقت او [خداوند] و حقیقت غیر او، بدان حیثیت که بداند که عین احدیت است که ظهور یافته است و عین حقایق گشته.» (کمال خوارزمی، ۱۳۶۴: ۶۱) مونتسارت رنج مخالفت های درباری و توطئه های پنهان سالیبری و تنگ دستی ها را به دوش می کشد، قریب باور مقام فقر در عرفان اسلامی که قهرمان داستان، نه در علم و عین که در حق الیقین به بدان دست می یابد.

از منظر عرفان اسلامی، سالیبری رنج حظوظ مادی شهرت را بنا بر عدم ادراک خودشناسی و هستی شناسی به دوش می کشد و این امر وی را چون اهل غفلت، از نگاه معنوی به پدر مقدس و عیسی مسیح (ع) باز می دارد، و در این سیر جهالت، به ستیز با مونتسارت و تقدیر بر می خیزد. او می گوید: «خدا یا حالا بر من وارد شو، وجودم را با قطعه ای از موسیقی حقیقی پر کن، یک قطعه که نفس تو [صور علمی الهی] در آن باشد، تا بدانم که دوستم داری، یک نشانه از لطف را نشانم بده، تا من نیز لطفم را به مونتسارت نشان دهم.» (فرمن، ۱۹۸۴: ۳۵) سالیبری از تقرب به حقیقت ذات، انتظار تجلی و ورود قطعه ای آسمانی از ترتیب نت ها را دارد. در حالی که این قابلیت فطری در شهود هنری وی بیش از آنچه که در نبوغ مونتسارت نهفته است، قرار ندارد. در عرفان اسلامی، ارتباط علم حق تعالی با تجلی صور علمیه منقطع نخواهد شد. «هیچ گاه ارتباط عین ثابته و علم حضرت حق به آنها منقطع نمی شود.» (کاکائی، ۱۳۸۱: ۵۷۴) آنها شئون مندرج در ذات حق اند. (جهانگیری، ۱۳۵۹: ۲۷۰)

عبدالرحمان جامی، عارف ایرانی شش قرن پیش از این در دفتر سلسله الذهب می گوید:

آنچه در من سرشته شد ز ازل	چون نیاید جز آن به فعل و عمل
جنبش و فعل من چه کار آید	کوشش و سعی من چه افزایش
تا به کی روزگار فرسودن	خواهم از کار و بار آسودن
چون ندانم که پی به گنج برم	بی طلب در طلب چه رنج برم

(جامی، ۱۳۷۸: ۱۰۶)

با توجه به حدود قابلیت های اعیان ثابته، و کم و بیش نگریدیدن استعداد آن ها، جامی می گوید افعال انسان در جهت مخالف استعدادات درونی خویش چیست؟ آن گاه که این فعلیت در ثبوت اعیان، تغییری ایجاد نخواهد کرد. در واقع جامی، قرن ها پیش، استمرار سالیبری در جهت فزونی و برتری جویی را تلاشی بیهوده و اتلاف روزگار می داند.

عارف ایرانی، شیخ محمود شبستری، در وصف انسان کمال یافته می گوید:

زهی مطرب که از یک نغمه خوش زند در خرمن صد زاهد آتش

(شبستری، ۱۳۸۷: ۹۷۱)

خوشا به حال پیران کامل و عارفان واصل که با نغمه خوش عشق، آتش در خرمن هستی زاهدان مغرور به زهد و ریا می زنند و آنها را با سخن عشق و معرفت به حق می سوزانند و از مرتبه خود بینی و تظاهر به مقام فنا و نیستی می رسانند. اندیشه محمود شبستری به درستی تمایز مونتسارت و سالیبری را آشکار می سازد. در اصطلاح صوفیه، مطرب انسان کامل است، آن فیض رسانندگان و ترغیب کنندگان را گویند که به کشف رموز و بیان حقایق دل های عارفان را معمور دارند.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۴۳۶)

سیر کمال طلبی در دو موسیقیدان بیانگر مفهومی است که به وسیله آن، گوش معرفت انسان در هر زمان، با شنیدن آن نت های آسمانی، سرمست هنر متعالی گردد. آن ها واسطه فیض هنر متعالی به انسان اندیشمند هستند. شبه‌تاری در قرن هشتم بر آن اشاره دارد. او می گوید: خوشا به حال کمال یافتگان و ساقیانی که یک جرعه از شراب معرفت آن ها حتی در انسان های به ظاهر کمال یافته و با تجربه نیز تاثیرگذار است و آن ها را مسحور و سرمست از تجلی صفات و اسماء معنوی وجودی خویش می کند. عارفان اصلی که سالکان هفتاد ساله را مجذوب و مدهوش می کنند و آن ها را در کشف سیر الی الله قرار می دهند. ساقی شرابدار است و آنکه شراب دهد، کنایه از فیاض مطلق است. در بعضی موارد به مرشد کامل اطلاق می گردد. (سجادی، ۱۳۷۰: ۲۵۲) او واسطه فیض حق است و رهروان در پی آگاهی یافتن و بهرمنند شدن از هدایت او هستند. انسان کامل حافظ عالم است و تا زمانی که انسان کامل در این عالم است، عالم و خزاین موجود در آن نیز محفوظ می ماند. موتسارت تسلیم قابلیت فطری و اراده تجلی ذات موسیقایی خویش است، در سرمستی مدام، در شهود در فقر، در ضمیر عافیت سوز، عمر را به ایفای رسالت طی می کند. آنچنان که مستخدم خانه موتسارت که خبرچین حالات و افعال اوست به سالیاری می گوید او تمام وقت کار می کند. از دیدگاه افلاطون همه امور عالم، اصل و حقیقتی دارد که سرمشق و نمونه کامل این امور است و به حواس درک نمی شود و تنها عقل آن را در می یابد. در واقع چیزهایی که به حدس و گمان ما در می آیند، پرتوی از اصل خود می باشند. (فروغی: ۱۳۸۳: ۲۸)

اسماء الهی به تعبیر ابن عربی خادمان و پیشکارانی هستند که کلید مواهب بیکران وجود را در اختیار دارند. هرچه جمال و زیبایی است، کلید آن به دست اسم جمیل حق است و هرچه قدرت و توانایی است، کلید آن در اختیار اسم قادر حق است. همه موهبت حیات از اسم حی و همه حکمت ها از اسم حکیم حق است. هر جزئی از جهان هستی مظهر یکی از اسماء حق است و آن موجود که به تنهایی مظهر جمیع اسماء، یا به عبارت دیگر، مظهر اسم جلاله الله است، انسان است. و به همین مناسبت فص اول به آدم، که رمز انسان کامل است، تخصیص داده شده است. (موحد، ۱۳۸۵: ۱۹۲)

لاهیجی به اقتضای ذاتی اعیان ثابت و قابلیت های آن ها اشاره دارد. «بدانکه اعیان جمیع اشیاء موجوده فی الخارج پیش از وجود خارجی در علم حق بوده اند و آن صور علمیه اشیاء را اعیان ثابت می خوانند و هر عینی از آن اعیان را اقتضای ذاتی بوده که معبر باستعداد و قابلیت است و تجلی وجودی حق به صورت آن اعیان در وجود خارجی به همان صورت استعداد ذاتی ایشان است بی کم و زیاد.» (لاهیجی، ۱۳۹۵: ۳۰۰)

۲-۵- صورت حق

به باور عرفان اسلامی، نقش حادث موتسارت، وجود قدیم او پیش از عرصه حیات است. وجود علمی و ازلی وی، متعین به کسوت جسمانی و حادث این جهانی است. ابن عربی می گوید: «بدان که اگر انسان کامل نبود، جهان آفریده نمی شد و با وجود انسان کامل، هدف از علمی از وجود حادثی که نقش همان وجود قدیم است بدست می آید. چه علم به خداوند که حادث شده است، همان نقش علم قدیمی به خداوند است. و جز در وجود کسی که به صورت حق آفریده شده است، صورت نمی گیرد. و او جز انسان کامل نیست.» (محمودالغراب، ۱۳۸۶: ۵۲)

شیوه پرداختن به محذوف مهجور نابغه یا «او» که صفات موجودات است، جانب اندیشه به وادی فرانسای ها می کشاند. او همان عین و لسان و کلام حق تعالی است. موتسارت بارها در خفا از سوی سالیاری در میان بزرگان دربار اتریش، ملامت می شود، اما سالیاری صدای خنده های موتسارت و دوست دارانش را صدای استهزاء و تمسخر خود از سوی خداوند می داند. او می گوید «اون موتسارت نبود که به من می خندید، ... اون خدا بود، اون خدا بود که به اون شکل وقیح بهم می خندید، یا لا، آقا. بخند. بخند، میان مایگی منو نشون همه بده تا همگان ببینند، یک روز هم من به تو می خندم» از نظر ابن عربی انسان هم بصورت حق است، هم بصورت عالم، از این رو می فرماید: «والعالم علی صوره الحق، و الانسان علی صورتین.» (عقیفی ۱۳۶۶: ۲۲۲)

۳- نتیجه گیری

اثر آمادئوس، قائم بر عدم معرفت شخصیت سالیاری در ادراک خودشناسی است. عرفان اسلامی نوع انسان را به دلیل وجود روح اضافی در پیکره جمود، دارای قابلیت روند تعالی و نائل آمدن به مقام رفیع پیامبران می داند، اما همچنان که عالم شهادت را عدم مطلق اضافی و سایه سار، عالم غیب می داند، وجود علمی و ازلی انسان، را نیز متعین در کسوت جسمانی حادث می داند، بر این اساس، ظرفیت های درونی موتسارت در نبوغ موسیقایی بر حسب آئینه تجلی اعیان در کسوت اسماء و صفات است، و افعال در سایه جبر اعیان، قرار دارند، در سیطره و اراده تجلی ذات و سیر الی الله است، اما نمی داند. در این معنی که میزان قابلیت ها و روند سیر تعالی در نوع انسان ها نیز برابر و یکسان نیست، آنچنان که نقش حادث موتسارت و سالیاری، نقش قدیم ازلی آن هاست و حاصل نبوغ آنها پیش از خلقت آفرینش در کسوت اعیان قرار داشته است، با توجه به ویژگی های کمال در عرفان اسلامی،

آمادئوس موتسارت از برخی معیارها برخوردار است و بنا بر آموزه های عرفانی، روح اضافی در وی به طریق کمال گراییده است، لذا تطبیق نبوغ در شاخصه های اصلی انسان شناسی عرفان اسلامی و اطلاق کمال به موتسارت از دیگر نتایج تحقیق است که به درک بیش عرفانی و تقویت باورهای ارزشمند آن در اعصار می پردازد. ایده هایی مدروس که در گذشته اند؛ اما به حال، کمال اتصال را دارند.

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. آشتیانی، سید جلال الدین. (۱۳۷۰). شرح قیصری بر فصوص الحکم ابن عربی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳. آن راکلین. (۱۳۹۷). موتسارت، کتاب صوتی، مترجم مهرانه امروانی، تهران: ناشر آوارا.
۴. اعوانی، غلامرضا، دادبه، اصغر، بادنج، حسن. (۱۳۸۹). «انسان کامل به روایت ابن عربی». فصلنامه اندیشه دینی، پیاپی ۳۴، صفحات ۱۳۵ - ۱۶۰.
۵. اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۸۶). دانشنامه مزدیسنا، تهران: نشر مرکز.
۶. آل عصفور، محمد. (۱۳۸۵). «انسان کامل و انسان شناسی مولانا». کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۱۲: صفحه ۹۵ تا ۱۲۶.
۷. بخشایی، سودابه (۱۳۹۵). سیر منزلت انسان در ادبیات فارسی، از رودکی تا مولوی، همایش بین المللی شرق شناسی، بهاری، شهریار. (۱۳۷۲). انسان شناسی نظری، تهران: درسا
۹. تقفیان، اکبر. (۱۳۹۰). بیضاوی و تفسیر انوار التنزیل، تهران: خانه کتاب ایران.
۱۰. جامی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد. (۱۳۷۸). هفت اورنگ، مقدمه از اعلاخان افصح زاد، تصحیح و تحقیق از جابلا دادعلیشاه، اصغر جانفدا، ظاهر احرای، حسین احمد تربیت، اعلاخان افصح زاد، با همکاری انستیتو شرق شناسی و میراث خطی، زیر نظر دفتر نشر میراث مکتوب، تهران: مرکز مطالعات ایرانی. دفتر نشر میراث مکتوب، آیینه میراث.
۱۱. جهانگیری، محسن. (۱۳۸۳). محیی الدین ابن عربی چهره برجسته جهان عرب، چاپ پنجم، تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۱۲. زانتز، سائول، میلوش، فرمن. (۱۳۸۴) آمادئوس، ایالات متحده آمریکا: وارنر، اوریون پیکچرز
۱۳. سجادی، سید جعفر، (۱۳۷۰). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری.
۱۴. شبستری، شیخ محمود. (۱۳۸۷). گلشن راز، تهران: کتاب سبز.
۱۵. عفیفی، ابوالعلاء. (۱۳۸۶). شرحی بر فصوص الحکم، ترجمه نصرالله حکمت، چاپ دوم، تهران: انتشارات الهام.
۱۶. فروغی، محمدعلی. (۱۳۸۳). سیر حکمت اروپا، تهران: انتشارات هرمس.
۱۷. کاکائی، قاسم. (۱۳۸۱). وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت، تهران: هرمس.
۱۸. کمال خوارزمی، حسین بن حسن. (۱۳۶۴). شرح فصوص الحکم محیی الدین ابن عربی، به اهتمام نجیب مایل هروی، تهران: انتشارات مولی.
۱۹. لاهیجی، شمس الدین محمد. (۱۳۹۵). مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، مقدمه و تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات زوار.
۲۰. محمود الغراب، محمود. (۱۳۸۶). انسان کامل. ترجمه گل بابا سعیدی. تهران: نشر جامی.
۲۱. موحد، محمدعلی. (۱۳۷۵). شمس تبریزی. چاپ اول، تهران: انتشارات طرح نو.
۲۲. موحد، محمدعلی. (۱۳۸۵). شرح فصوص الحکم ابن عربی، ترجمه، توضیح، تحلیل محمدعلی موحد، تهران: نشر کارنامه.

بررسی آثار و تبعات پاندمی کرونا بر مصرف قالی ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۲۴

کد مقاله: ۳۱۰۴۴

عبداله میرزایی^{۱*}، سعیده شاهمرادی^۲

چکیده

گسترش ویروس کرونا و همه‌گیری آن بحرانی است که سراسر جهان فراگرفته، به دلیل ماهیت واگیری و کشندگی بالای این بیماری محدودیت‌هایی را در زندگی روزمره مردم ایجاد کرد، این بحران در حوزه‌ی اقتصادی، اجتماعی و سیاست ملموس و قابل مشاهده و مطالعه است و پژوهشگران، جامعه‌شناسان و روانشناسان بنا بر تخصص خود در تمام این ابعاد مطالعات و تحقیق شکل می‌دهند، یکی از ابعادی که تغییر و تحول در حوزه ایجاد شد، حوزه فرهنگ و هنر است. تاثیر بحران کرونا بر شیوه زندگی، باورها، ساختار احساسات، هویت‌ها و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی مردم ایران با تحولات جدی مواجه کرده‌است، که باعث تعطیلی اماکن مذهبی، فرهنگی، گالری، موزه‌ها و... شده‌است که در کل تولید مصرف هنر را تحت تاثیر قرار داده و محدود کرده‌است. همین موضوع تبعات بسیاری در دنیای مصرف هنری بر جای گذاشته‌است. تاثیرات مثبت و منفی در زندگی، خرید و رفتار مصرف‌کنندگان به وجود آورده‌است. در این بین انتظار می‌رود، قالی ایران نیز در اشکال مختلف خود به عنوان یک کالای فرهنگی متأثر از تغییرات بوجود آمده در جامعه تغییراتی را در اشکال گوناگون پذیرفته باشد. مصرف فرش یک پدیده‌ی زمانبری است که پس از گذشت مراحل به دست مخاطبان و مصرف‌کنندگان میرسد. آثار و تبعات این پدیده در مصرف فرش پس از گذشت دوره میان مدت آشکار خواهد شد. حال مسئله اصلی تحقیق حاضر این است که پدیده‌ی کرونا با اتمام ابعادی که ذکر شده در حوزه مصرف فرش در ایران چه تأثیری بر جای گذاشته‌است؟ ارزیابی وضعیت مصرف فرش در دوران کرونا و پساکرونا چگونه است؟ هدف از این تحقیق مطالعه تأثیرات پاندمی کرونا در ابعاد مختلف فرش دستبافت ایران با تاکید بر حوزه مصرف و جمع آوری، تدوین و ارائه راهکارهایی مبتنی بر نظرات کارشناسان این حوزه می‌باشد.

واژگان کلیدی: پاندمی کرونا، فرش دستباف، مصرف‌کنندگان قالی، کالای فرهنگی

۱- استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز (نویسنده مسئول) a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

۲- کارشناسی ارشد فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

از ابتدای سال ۲۰۱۹ با گسترش بیماری همه‌گیری کرونا، بحران عظیمی سراسر جهان را تحت الشعاع قرار داده است و هنوز با فراز و فرودهایی به حضور خود در جامعه انسانی ادامه می‌دهد. در طی دو سال اخیر کشور ایران نیز با پاندمی همه‌گیری ویروس کووید ۱۹ مواجه است. از تاریخ ۲۹ بهمن ۱۳۹۸ به طور رسمی ابتلای جامعه ایران نیز همچون اغلب کشورهای جهان به این پاندمی تایید شد. هنوز هیچ چشم انداز روشنی برای مهار این همه‌گیری وجود ندارد و دانشمندان خبر از بازگشت امواج بعدی این بیماری فراگیر در آینده می‌دهند. این بیماری در مدت زمان کوتاهی تغییرات و آثار وسیعی در ابعاد مختلف زندگی انسان‌ها به وجود آورده است. به طوری که مولفه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جوامع را تحت تاثیر قرار داده و حتی مناسبات اقتصادی و سیاسی را در سطح جهان متاثر ساخته و جامعه بشری را به سوی یک وضعیت تعلیق و درماندگی پیش برده است. این بحران در حوزه ی اقتصادی، اجتماعی و سیاست ملموس و قابل مشاهده و مطالعه است و پژوهشگران، جامعه‌شناسان و روانشناسان بنا بر تخصص خود در تمام این ابعاد مطالعات و تحقیق شکل می‌دهند و روز به روز ابعاد این پدیده آشکارتر و پژوهش‌های متعددی انجام می‌شود. یکی از ابعادی که تغییر و تحول در حوزه ایجاد شد، حوزه فرهنگ و هنر است.

تاثیر بحران کرونا بر شیوه زندگی، باورها، ساختار احساسات، هویت‌ها و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی مردم ایران که جامعه ما را مسئله‌مند ساخته است دارای اهمیت است. فاضلی (۱۳۹۹) در غالب سخنرانی در همایش ابعاد انسانی-اجتماعی کرونا با عنوان بحران کرونا و مسئله تغییر فرهنگی در ایران چنین نتیجه گرفت: «سه دیدگاه درباره ی مسئله‌مندی فرهنگ امروز ایران در ارتباط با همه گیری کرونا تشریح شده‌است. این سه دیدگاه عبارتند از: دیدگاه اول: تداوم گرایان که معتقدند این بحران هیچ تاثیر پایداری بر فرهنگ در جامعه ایران نمی‌گذارد. دیدگاه دوم: گسست گرایان که معتقدند فرهنگ در جامعه ایران با تغییرات ساختاری مواجه خواهد شد. دیدگاه سوم: بازاندیشی انتقادی که به این باورند که دوره پساکرونا لاجرم سیاست‌های فرهنگی و کنش‌های روزمره جمعی در زمینه‌گونگون با چالش و نقد روبرو خواهد شد و دیگر امور مانند سابق نخواهد بود، البته این باز اندیشی به معنای تغییر ساختاری نیست اما زمینه معنایی کنش‌ها و باورهای جمعی در دراز مدت تغییر خواهد کرد.» از نظر پژوهش حاضر دیدگاه سوم رویکرد غالب و پی آیند حتمی این پاندمی جهانی خواهد بود. این دیدگاه معتقد به تغییر زمینه‌های معنایی و باورهای جمعی نسبت به آنچه که در گذشته وجود داشته، می‌باشد. با این فرض، جایگاه تولید و مصرف کالاهای فرهنگی در جوامع امروزی نیز دچار تغییرات بنیادی خواهد شد. اولویت‌های مردم در زندگی اجتماعی و معنایی که آنها تاکنون از پدیده‌های پیرامونی از جمله در مواجه با کالاهای فرهنگی می‌گرفتند دچار تغییر شده و با نیازها و اولویت‌های دیگر جایگزین خواهد شد. به طوری که تجربیات زیسته محققان نیز نشان از شروع این تغییرات در جامعه ایران شده است.

فرش دستبافت به عنوان شاخص‌ترین صنعت دستی کشور در بین کالاهای فرهنگی ایران با بازار مصرف گسترده داخلی و جهانی به شمار می‌رود. با توجه به درگیر بودن عوامل انسانی مختلف در بخش‌های مختلف تولید تا توزیع این کالای فرهنگی، وقوع پاندمی کرونا و محدودیت‌های گسترده در بخش‌های مختلف تولید، توزیع و مصرف‌کنندگان این محصول تبعات گسترده‌ای در هر یک از این حوزه‌های سه‌گانه در پی داشته است. به نظر می‌رسد با گذشت زمان ابعاد مختلف این پدیده با شدت بیشتری نمایان خواهد شد. لذا در این پژوهش به زمینه مصرف‌کنندگان اشاره شده است که می‌تواند به شناخت بخش‌های پیشاهنگ و متاثر از این پدیده کمک کرده و به اتخاذ راهکارهای مناسب جهت مواجهه و مدیریت آن بیانجامد. از این رو مساله اصلی پژوهش حاضر لزوم شناخت ابعاد مختلف تاثیر پاندمی کرونا بر بخش مصرف‌قالی دستبافت در سطح ملی می‌باشد. سوال اصلی پژوهش اینست که، آثار و تبعات پاندمی کرونا بر بخش مصرف‌قالی دستبافت در ایران چگونه است؟ راهکارهای مواجهه بهینه با آثار پاندمی کرونا از منظر کارشناسان و عوامل درگیر در حوزه مصرف‌قالی چیست؟

۲- پیشینه تحقیق

شیوع بحران کووید ۱۹ برای پژوهشگران و محققان فرصتی برای ارائه طرح‌های پژوهشی و انجام مطالعات اجتماعی در قالب سخنرانی و همایش‌های متعدد داده است. مراکز پژوهشی چون فرهنگستان هنر، پژوهشگاه‌های مختلف و تعدادی از صاحب‌نظران فعالیت و داده‌هایی برای استفاده در جستارها و تحلیل این نوع موضوعات انجام داده‌اند. که در این بخش به این مطالعات اشاره می‌شود.

همایش و وبینارهایی با موضوع ابعاد انسانی-اجتماعی کرونا در ایران در رابطه با بررسی ابعاد اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و تاثیراتی که این پدیده کرونا بر این مولفه‌ها گذاشته است برگزار کرده‌اند. پاکتچی (۱۳۹۹) در همایش با عنوان اپیدمی‌های بزرگ در تاریخ و چرخش‌های مهم تمدنی چنین نتیجه گرفته است: «اپیدمی‌های بزرگ در تاریخ و چرخش‌های مهم تمدن که سه اپیدمی با ابعاد فرا قاره‌ای در دوره‌ی تاریخی جهان را مورد کاوش قرار داد که شامل طاعون فراگیر اول حدود ۷۵۰-۷۵۰، طاعون فراگیر دوم حدود ۱۳۴۷-۱۳۵۰ و طاعون فراگیر سوم حدود ۱۸۶۶ و چهارم بحران عظیم یاد شده اپیدمی کرونا می‌باشد با مهاجرت‌های بزرگ و ایجاد جابجایی‌های بنیادین در مراکز تمدنی، اصلاح یا تجدید بنیان ساختارهای حکمرانی، تاسیس ساختارهای یادمانی و تدارک ابزارهایی برای ثبت تاریخی، چرخش میان مادی‌گرایی و معنویت‌گرایی متناسب با بستر فرهنگی جوامع پیش از بحران، وی نشان داد اگر مهاجرت‌های بزرگ را امروز باید سپرهای فرهنگی یا فضاهای مجازی نه بر پهنه کره زمین جست و جو کرد، سه گونه دیگر از تحول در بحران کرونا نیز کاملاً قابل انتظارند و باید به آنها هشدارانه و مسئولانه رفتار کرد

تا میزان آسیب‌ها به حداقل برسد.» و هدایتی (۱۳۹۹) در این وینار در قالب سخنرانی با عنوان تاب‌آوری روانی در دوران اپیدمی چنین بررسی کرده است: «نگاه تاب‌آوری روانی در دوران اپیدمی کرونا که منظور از تاب‌آوری در این شرایط به معنای فقط زنده ماندن نیست بلکه حفظ عملکرد در حین و پس از شرایط دشوار به شکل سلامت و تسلط عاطفی و رفتاری موفقیت‌آمیزی بر شرایط تغییر یافته، همراه با کمترین آسیب و حتی رشد پس از این برهه پر ملال به معنای تاب‌آور است.» سپس سید کلانی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان نتیجه گرفت: «استراتژی‌های کسب‌وکار در زمان بحران کرونا، در مورد طیف گسترده‌ی تأثیرات کرونا بر آثار اقتصادی، اجتماعی و سیاسی در برگرفته و بخش‌های مرتبط با گردشگری، مواد غذایی، محصولات مصرفی و... که در این بحران آسیب بیشتری متحمل شده است را بررسی کرده است، در مورد تغییرات رفتار مصرف‌کنندگان که با شاخص‌های مرتبط با سلامتی مواد غذایی مورد توجه قرار گرفته است، و همچنین تمایل افراد به صرف زمان در منزل و انجام کارهای روزمره مانند تعامل با اعضای خانواده افزایش یافته است.» و همچنین طاهری کیا (۱۳۹۹) در کتاب مجموعه مقالاتی از جستارهایی در ابعاد فرهنگی و اجتماعی بحران ویروس کرونا در ایران با عنوان: راهکارهایی برای استفاده از فضای مجازی در مبارزه با ویروس کرونا، شبکه‌های اجتماعی و تلفن همراه را مهم‌ترین بخش‌های ارتباطات در عصر دیجیتال است که اطلاعات با آنها تولید و چرخش پیدا می‌کند. جریان چرخش اطلاعات تولید آگاهی و میل به دانستن را ایجاد میکند که با این وجود انسان‌ها آماده تأثیرگیری و تأثیرپذیری شده‌اند، اهداف و راهبردهایی برای ضرورت نقش متفاوت و خلاقانه دولت و افراد دیگر در عرصه مبارزه با ویروس کرونا حضور در فضای دیجیتال به شرح زیر است:

۱. برقراری ارتباط ویژه با مردم در شبکه‌های اجتماعی
 ۲. از آن خودسازی مردم فعال در شبکه‌های اجتماعی و ایجاد اعتماد
 ۳. کنترل بر چگونگی شکل‌گیری رخدادهای فرد از دل بحران اپیدمی است که کنترل را از نظارت امنیتی به سوی مشارکت همدلانه می‌برد.
 ۴. به روزرسانی سریع‌تر و فعال‌تر از اخبار درباره‌ی وضعیت کشور درگیری با اپیدمی
 ۵. دادن آگاهی به مردم
 ۶. مهار کردن شدت حضور و نقش فعال رسانه‌های فرامرزی در شکل دادن به بحران موجود.
- لاله در کتاب مجموعه مقالات همایش هنروپیماری‌های فراگیر: هنر/کرونا (۱۳۹۹) گفته است: تمایل افراط گونه به خرید اشیای پُرزرق‌وبرق و عموماً ناکارآمد، که به عنوان یک رفتار شایع اجتماعی در جامعه مصرفی وجود دارد، در شرایط کرونا، جای خود را به خرید مایحتاج ابتدایی به صورت محدود خواهد بخشید. به بیان دقیق‌تر ارزشمندی شعار و رفتار «بیش از حد» بار دیگر با الگوی «به اندازه کافی» جای‌گزین خواهد شد. برپایه این فرض، می‌توان به پیش‌بینی تبعات ناشی از این فروپاشی در فرهنگ و هنر پرداخت. هنرمندانی که بن مایه آثار خود را برپایه معیارهای مطلق مصرف‌گرایی، چه به صورت تأیید این الگو چه به صورت نقادی آن، قرار داده‌اند با بازگشت ارزش مصرف به اندازه کافی به زندگی بشر به دنبال چالش‌های مفهومی دیگر خواهند بود.

۲. روش تحقیق

پژوهش حاضر براساس هدف از نوع تحقیقات کاربردی انجام شده است که سعی در مطالعه و بررسی تأثیرات پاندمی کرونا بر مصرف‌کنندگان قالی دستباف ایران دارد با توجه به ماهیت این پژوهش، با رویکرد کیفی با شیوه توصیفی و تحلیلی بر اساس نظریه الماس فرهنگی «ویکتوریا الکساندر»^۱ در راستای پژوهش انجام شد و همچنین طراز طریق تحقیق میدانی و بر مبنای داده‌های مصاحبه‌های نا منظم (باز) و حاصل تجزیه و تحلیل حدود ۲۰ نفر مصاحبه‌شونده به منظور بررسی تأثیرات ویروس کرونا بر حوزه مصرف‌کنندگان داخلی فرش دستباف ایران انجام شده است. جامعه پژوهش حاضر و اطلاعات بخش میدانی پژوهش از طریق مصاحبه با کارشناسان و عوامل درگیر در مصرف قالی هستند مانند بازار فرش ایران و فروشگاه‌ها و شرکت سهامی فرش ایران حضور داشتند و دانش آموختگان فرش و مسئولین اتحادیه تولیدکنندگان و صادرکنندگان فرش دستباف ایران به عنوان پژوهش انتخاب شدند.

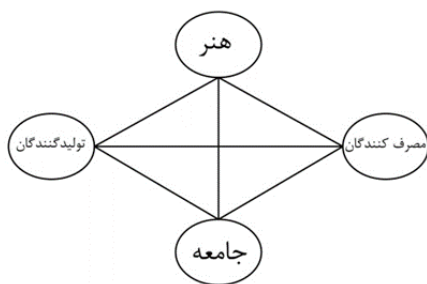
۳. مبانی نظری

این پژوهش براساس رویکرد و مدل الماس فرهنگی ویکتوریا الکساندر مورد مطالعه قرار گرفته است، «الکساندر در کتاب جامعه‌شناسی هنرها بر بررسی‌هایی که در کمبودها و نواقص رویکردهای موجود در جامعه‌شناسی انجام داد شرایط تولید و مصرف انواع هنر را آشکار و تبیین کرده است. رویکردهای «شکل دهی» و «بازتاب» را مورد انتقاد قرار داده و معتقد است که هنر و جامعه فقط می‌توانند جنبه‌هایی از ماهیت همدیگر را آشکار سازند و هرگز تمام آنچه در جامعه می‌گذرد در هنرها منعکس نمی‌شود، از نظر الکساندر نظریه‌ها همه ابعاد واقعیت را نمی‌پوشانند. «واقعیت بسیار پیچیده‌تر از نظریه است، زیرا روایت داستان روشنی از واقعیت، ناچاریم تنها بر روی تعدادی از عناصر آن تمرکز کرده و روابطشان باهم را ساده نماییم. از همین رو الماس فرهنگی یک نظریه نیست بلکه یک رویکردی به عنوان یک مدل جامع و قدرتمند که همه جوانب دنیاهای تولید محصولات فرهنگی را پوشش

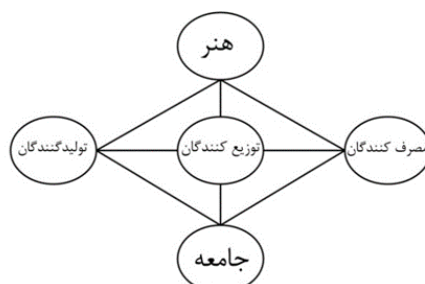
1 Alexander, Victoria D.

داده است و اساس کار جامعه‌شناسی را تشکیل می‌دهد. (تصویر ۱)، الکساندر مدل الماس فرهنگی خود را بر پایه رویکردی که «وندی گریزولد»^۱ در قالب همین عنوان برای مطالعه دنیاهای هنر مطرح کرد، شکل داده است. رویکرد الماس فرهنگی گریزولد را نیز مورد انتقاد قرار داده و کاستی‌های آن را اصلاح کرده و الماس فرهنگی خود را یک الماس فرهنگی بهتر نامید. (میرزایی، ۱۳۹۷)

الماس فرهنگی گریزولد به صورت یک چهارگوش لوزی که هریک از گوشه‌های چهارگانه این لوزی نماینده یکی از مفاهیم: محصولات هنری، خالقان هنر و مصرف‌کنندگان هنر و جامعه هستند و گوشه‌ها با خطوط به هم وصل هستند. بر اساس این مدل، هنر توسط یک گروهی از هنرمندان خلق می‌شود و به دست گروه خاصی از مخاطبان می‌رسد. چگونگی استفاده از هنر توسط مخاطبان متأثر از نگرش‌ها، ارزش‌ها و جایگاه اجتماعی آن‌ها است. جامعه شامل هنرجارها، ارزش‌ها و جایگاه اجتماعی آن‌ها است. (همان، ۱۳۹۷) (تصویر ۲)



تصویر ۲. مدل الماس فرهنگی گریزولد، ماخذ: نگارنده



تصویر ۱. مدل الماس فرهنگی تعدیل شده، ماخذ: نگارنده

در این پژوهش به حوزه مصرف‌کنندگان قالی دستیاف در ایران اختصاص داده:

۴- الماس فرهنگی در حوزه مصرف‌کنندگان:

از منظر جامعه‌شناسی هنر یکی از ایده‌های اصلی برای فهم موضوعات هنری این است که واژه‌ی هنر در معنای ظاهری و متداولش گمراه‌کننده است و نباید کورکورانه آن را پذیرفت. تعریف جامعه‌شناسی هنر تعریفی مصداقی است که در آن هر آنچه در جامعه و از دیدگاه مخاطب عام و خاص به عنوان هنر شناخته شده است هنر بوده و قابلیت مطالعه با تئوری‌های جامعه‌شناسی هنر را دارد (همان، ۱۳۹۷). مطالعه هنرها باید براساس زمان و مکان به مفهوم کلی و براساس ساختارهای اجتماعی، ضابطه‌های کاری و آموزش، بازار و مشتری، رابطه هنرمند و اثر هنری با نهادهای پیرامونی صورت گیرد. در رویکرد الماس فرهنگی، الکساندر با اهمیت دادن به جایگاه مخاطب، آن را کلید درک و فهم هنر دانسته و عقیده دارد «معانی تولید شده و شیوه کاربست هنر، نه به خالق آن بلکه به مصرف‌کنندگان آن بستگی دارد.» مطالعه نقش مصرف‌کنندگان کالاهای فرهنگی و آثار هنری در ظهور و افول سبک‌ها یا فراگیر شدن گونه‌ای خاص از آثار تولیدی در جامعه یکی از مهم‌ترین حوزه‌های مطالعاتی جامعه‌شناسان هنر را به خود اختصاص داده است (همان، ۱۳۹۷)

نظریه‌های تشکیل دهنده رویکرد مصرف فرهنگ با تمرکز بر طرف راست الماس فرهنگی، افراد هنر را چگونه مصرف، استفاده و دریافت می‌کنند را توجه دارد. مخاطب کلید درک هنر است و معانی تولید شده و شیوه‌های کاربست هنر، نه به خالقان هنر بلکه به مصرف‌کنندگان آن بستگی دارد. (الکساندر، ۱۳۹۶)

سه رویکرد از لحاظ جامعه‌شناسی بر جامعه تاثیر می‌گذارد و باعث تضعیف شدن عواملی چون هنر، اقتصاد و اجتماعی که این موضوع شامل حال فرش دستیاف می‌شود. این سه رویکرد عبارتند از: رویکرد محلی: سیل، آتش‌سوزی، زلزله و... رویکرد کشوری: قحطی، کم‌آبی، جنگ‌های خارج از کنترل و... است. رویکرد بعدی رویکرد جهانی: جنگ جهانی اول در ۱۰۰ سال گذشته جنگ، جهانی دوم در ۸۰ سال گذشته، سقوط بازار سهام در سال ۲۰۰۸ و شیوه ویروس پاندمی کرونا که اثری ویرانگر و غیر قابل کنترل است. (سبحه، ۲۱/تیر/۱۳۹۹)

بحران کرونا مسئله‌ای است که تمام جامعه را فرا گرفته است و تاثیراتی در همه ابعاد فرهنگی، اجتماعی و هنر برجای می‌گذارد از آن رو جامعه فرش تحت تاثیر شرایط کنونی جامعه خصوصاً مصرف‌کنندگان قرار می‌گیرد که تعداد خریداران فرش را محدود می‌کند. به طوری که این موضوع با بحران جدی اقتصادی روبرو کرده است این در حالی است که نقش مخاطب در جامعه مهم است. و تولیدکننده، فرش دستباف را به مرحله‌ی توزیع می‌رساند که به دست مخاطبین و مصرف‌کنندگان فرش برسند که با این وضعیت اقتصادی در انبارها انباشته می‌شود. با وجود هراس از ویروس کرونا و همینطور برای کنترل شیوع بیماری کووید بسیاری از مخاطبان فرش برای خرید از طریق کانال‌های تجارت الکترونیکی روی آوردند.

1 Wendy Griswold

۵- بحث در یافته‌ها

شرح این پژوهش در رفتارهای اصلی مصرف کنندگان در وضعیت بحران کرونا براساس تحقیقات و داده‌های مصاحبه‌ها و حاصل تجزیه تحلیل مصاحبه‌ها عبارتند از:

۵-۱- تغییر در سبک‌خانوار و سبک زندگی مردم

تغییر سبک زندگی مردم و کنترل مخارج و نیازهای ضروری آن، در این دوران با کاهش درآمد مشتریان روبرو بوده‌است و تاثیر منفی در اقتصاد به وجود آورده است که هزینه‌ای برای صرف چنین کالایی سخت است. اما در برخی از خانوارها خصوصا افرادی که وارد زندگی جدید شده‌اند برای کنترل مخارج و هزینه‌های مانند برگزاری مراسمات و میهمانی که باعث شیوع ویروس کرونا می‌شود مخارج صرف خرید فرش دستباف کردند. مشتریان دیگر هم به دلیل پیش‌بینی نشدن آینده و ادامه داربودن این شرایط برای سرمایه‌گذاری به خرید فرش دستباف روی آوردند. (صمدی بهرامی، ۱/ مرداد/ ۱۳۹۹)

مرادی خانی (۱۳۹۹) در سایت خبری دنیای اقتصاد گفته است: مصرف کردن، نقش مهمی در سبک زندگی جوامع دارد که از بین نمی‌رود و برای تغییرات بلند مدتی که بحران کرونا ایجاد خواهد کرد بازاریان و فروشندگان خود را آماده کنند.

الف- تغییر اولویت‌ها، خرید ترجیحات و نیازهای زندگی، برنامه‌های مهم افراد از قبیل: حبل عاملی (۱۳۹۹)

در همایش ابعاد انسانی و اجتماعی در دوران کرونا نتیجه گرفته است، اقتصاد رفتاری که بر مبنای اولویت‌بندی نیاز، برنامه‌های عادی زندگی افراد، فرهنگ استفاده مصرف، عادات رفتاری، فرهنگ اجتماعی، وجود وسواس نظافت و دغدغه‌های خرید، تغییراتی رخ داده است. در این دوران بحران مالی سخت بر اقتصاد خانوار به وجود آمد بعضی از مشاغل به مدت طولانی تعطیل شد و درآمد خانوار به شدت کاهش یافت که برخی از مشتریان ابتدا نیازهای اولیه را در سبد خرید کالا قرار داده و با توجه به اینکه فرش یک کالای لوکس است، برای خرید در اولویت‌های بعدی قرار داده‌اند. درآمد مصرف‌کنندگان یک عامل تاثیرگذاری بر تقاضا مطرح شده‌است مصرف‌کنندگانی که درآمد بالایی دارند علاوه بر در نظر گرفتن اولویت‌های اولیه زندگی متقاضی کالای لوکس و گران قیمت فرش‌های نفیس می‌شوند اما مشتریان که با درآمد متوسط فرش‌های پشمی را تقاضا می‌کنند و شکل متفاوتی از خرید فرش دستباف مشتریان به عنوان یک سرمایه، سرمایه‌گذاری کرد. البته برخی از خانوار برای مصرف شخصی خود خریداری می‌کنند، در این جا بیشتر فروشندگان قیمت فرش‌ها با توجه به تورم به حالت قبل گذاشتند چون یک فرصتی دانستند که خریداران به سمت فرش تشویق شوند.

۵-۲- ویروس کرونا ایجاد تغییر در خریدهای مشتری از لحاظ روانشناختی، رفتار مشتری

مرادی خانی (۱۳۹۹) در سایت خبری دنیای اقتصاد گفته است، اینکه مشتری چه چیزی خریداری می‌کند و از کجا خریداری می‌کند رفتار مشتری می‌گویند که می‌توان به طور ناگهانی تغییر کند. یک عامل بنیادی وجود دارد که قابل پیش‌بینی و دارای ثبات بیشتر است که این عامل به نام روان‌شناسی مشتری به سوال مشتری چرا خرید می‌کند پاسخ دهد. با درک روانشناسی مصرف‌کننده از سمت فروشندگان با استفاده از این دانش باعث می‌شود محصولات یا خدمات خود را مطابق با تغییرات در روان‌شناسی مصرف‌کننده، تغییر دهند، ناشی از ترس و اضطراب مانند هجوم بردن به فروشگاه‌ها، اگر تغییر در روان‌شناسی مشتری بعد از دوران پایدار باشد تمام اینها بستگی به عمق و گستردگی تاثیرات کرونا دارد که کارشناسان روانشناختی مصرف‌کننده دیدگاه‌های متفاوتی دارد:

الف- ایجاد احساس کنترل به انسان‌ها در خرید کردن: اریکا کارانزا^۱ نایب رئیس بخش روان‌شناسی مشتری در مؤسسه تحقیقاتی بازاریابی CMB می‌گوید: «مصرف کردن، ناشی از یکسری انگیزه‌های قوی است مثل احساس، هویت و ارتباط اجتماعی و این انگیزه‌ها هیچ‌وقت از بین نمی‌روند. اما ارزش‌ها، عادات و هنجارها که تعیین می‌کنند چه چیزی را مصرف کنیم و چگونه، می‌توانند به میزان قابل توجهی، تغییر کنند. مردم، به واسطه چیزهایی که خریداری می‌کنند و نحوه خرید آنها، احساس کنترل به دست می‌آورند. (احساس عاملیت) در علم روان‌شناسی است.» در روزهای اولیه شیوع این ویروس، مردم بیش از پیش به اجتناب‌ناپذیری مرگ فکر می‌کنند و این یعنی هرکس دائم به خودش یادآوری می‌کند که مرگ در دوقدمی‌اش است. در روزهای قبل ما هر جا که می‌رویم، سایه مرگ را حس می‌کردیم که احساس اضطرابی در ما ایجاد می‌کند. سعی می‌کنند زمانش را صرف کارهایی کنند که منعکس‌کننده ارزش‌هایش باشند، یا عزت نفسش را بالا ببرند یا معرف او باشند. (همان، ۱۳۹۹) به دلیل شیوع ویروس کرونا ترس، وحشت، اضطراب، احساس مرگی که بر جان خریداران فرش افتاده است و سعی می‌کنند در این خریدهای حضوری کاهش دهند که برای خریداری از راه‌های دیگر استفاده نمایند.

ب- عوامل موثر بر خرید مشتریان برای داشتن حس برتری: مرادی خانی (۱۳۹۹) گفته است: هویت گروهی عاملی موثر در انگیزه‌ی مصرف‌کننده است جورجی باراسا^۲ معتقد است رفتار خرید مشتری، تحت تاثیر هویت گروهی هست. به معنای اینکه بخواهیم دیگران را جذب خود کنیم و باید به سمت کسانی برویم که حس اعتماد و اطمینان را به ما انتقال دهد دقیقا این عمل به صورت غریزی در وجود انسان‌ها است حس برتری جستن، که تحت تاثیر عوامل بیرونی قرار میگیریم و رفتار خرید

1 Erica Caranza
2 Jorge Barraza

مشتري، تحت‌تأثير هويت گروهی هست. خريد كالای لوکس در شرایط حاضر دارای مؤلفه قدرتمند اجتماعی است که خیلی‌ها امکان دارد به خريد کالاهای لوکس روی بیاورند.

در مصاحبه با چند نفر از خريداران فرش در بازار فرش تهران با توجه به تنوع فرش و تنوع قيمت‌ها خريداران متفاوتی وجود داشته که توانستند با هزینه درآمد خود قالیچه‌ای را خريداري کنند که برای شکل تر شدن خانه خود فرش دستباف داشته باشند که گفته خودشان برای سرمایه گذاری هم کرده باشند که این حس همان هويت گروهی است.

ج- ایجاد آرامش ذهني و رويی از تنش های نا آرام در دوران کرونا: در شرایط بحرانی، تحقیقات نشان می‌دهد که مردم، رفتارهای آسایش طلبانه‌تری از خود نشان می‌دهند. نیاز به خريد یک لوکس که بتواند احساس آرامش خود را ارضا کند (همان، ۱۳۹۹) در دوران کرونا و در زمان قرنطینه مردم بیشترین زمان خود را در منزل به سر می‌برند، و در برهه‌ی پر ملال به معنای تابآوری و نا آرام بودن حالات روحیشان و برای اینکه بخواهند به تسلط عاطفی و رفتاری بر شرایط تغییر یافته و با یک روحیه ای تازه برخورددار باشند و احساس آرامش و طراوتی را داشته باشند به خريد فرش دستباف در تغيير دکوراسیون خانوار که تنوعی ایجاد کنند رو آورند.

۵-۳- تغيير رويکرد خريد برای مصرف‌کنندگان، (تجارت الکترونیک)

قبل از شروع این بحث بهتر است تعريف مختصر و جامعی از تجارت الکترونیک داشته باشیم «تجارت الکترونیک به فرایند خريد، فروش یا مبادلات محصولات، خدمات و اطلاعات از طریق شبکه های کامپیوتری مانند اینترنت اطلاق می‌شود، که در دیدگاه کالاکوتا و وینستون^۱ تجارت الکترونیک را از چهار جنبه تعريف کرده‌اند: جنبه ارتباطات: تحويل کالاها، خدمات اطلاعات یا پرداخت از طریق شبکه‌های کامپیوتری یا هر وسیله الکترونیک دیگری تجارت الکترونیک گفته می‌شود. جنبه کسب‌وکار: کاربرد تکنولوژی در جهت ماشینی کردن مبادلات کسب و کار و جریان کاری است. جنبه خدمات: ابزاری است که خواسته‌های شرکت‌ها، مصرف‌کنندگان و مدیران در جهت کاهش هزینه خدمات، بهبود کیفیت خدمات‌دهی به مشتریان و افزایش سرعت ارائه خدمات را برآورده می‌کند. و دو جنبه دیگر هم اضافه در تکمیل کردن تعريف تجارت الکترونیک کمک می‌کند: جنبه مشارکت: تجارت الکترونیک تسهیل کننده مشارکت‌های درون سازمانی و برون سازمانی است. جنبه اجتماعی: تجارت الکترونیک مکانی را برای اجتماع افراد جامعه به منظور یادگیری، مبادله و همکاری به ارمغان می‌آورد.» (وندشکاری و دیگران، ۱۳۹۳). مهمترین رویداد سال ۲۰۲۰ وجود همه گیری پاندمی کرونا که پیامدهایی در طول این دوران به دنبال دارد که باعث ایجاد قرنطینه‌ی در سراسر کشورهای جهان که تمامی مرزهای دادرست بسته شد و موجب تغییرات ناگهانی فعالیتهای اقتصادی و اجتماعی شدیم و تقاضا و تولید و زنجیره تامین با افت شدیدی مواجه شدند. در این میان تجارت الکترونیک یک فرصت برای ارائه خدمات و مبادلات کالاها فروشندگان و تولیدکنندگان شد و تعدادی از مصرف‌کنندگان به سمت خريد اینترنتی روی آوردند.

در دوران قرنطینه بعد از قرنطینه مخاطبان فرش به دلیل ترس و وحشت از حضور در فضاهای آلوده از طریق اینترنت با انتخاب فرش از عکس‌هایی که در شبکه های مجازی فروشندگان به اشتراک می‌گذاشتند خريد میکردند. ولی برخی از خريداران با ریسک زیاد به صورت حضوری نیازشان را تامین می‌کردند. (چمن رخ، ۶/مرداد/۱۳۹۹) تبعاتی که بحران کرونا بر مصرف‌کنندگان فرش برجای گذاشته است عدم خروج مصرف‌کنندگان در زمان قرنطینه و پس از قرنطینه به دلیل استرس و اضطرابی که داشتند و تمام بازارها و شرکت‌های فرش تعطیل شدند و تعداد تقاضاکنندگان فرش به شدت محدود شد. این شرایط موجود باعث شد فروشندگان برای عرضه فرش به شبکه‌های اجتماعی، فضاهای مجازی، موبایلی و مطبوعات برای جذب مخاطب روی بیاورند و به صورت دورکاری به کسب‌وکارشان بپردازند. این روند باعث شد مصرف‌کنندگان فرش از طریق اینترنت به نیازهایشان پاسخ دهند.

۵-۴- ایجاد تسهیلات فروشندگان برای مصرف‌کنندگان

صاحبان کالا برای حضور بیشتر مخاطبان و مشتریان و بهبود قابلیت‌های فروش اینترنتی، تسهیلاتی مانند اقساطی کردن بلندمدت، شستشوی قالی، امکان بازپس گرفتن بعد از پرو کردن فرش در منزل و همین‌طور بسته‌بندی و ارسال کالا تا درب منزل با رعایت پروتکل‌های بهداشتی و به روزرسانی نکردن قیمت فرش دستباف به روزرسانی نکردند. در این بین بیشتر مصرف‌کنندگان برای اطمینان و تضمین بودن کالا از شرکت‌ها و فروشگاه‌های معتبر و صاحب برند خريداري کردند که در این میان وجود شهرت و صاحب امتیاز بودن و برند بودن کالا برای خريداري بی تأثیر نبوده است. رفتار مصرف‌کنندگان فرش تحت تأثیر بحران کرونا دچار تغيير تحولاتی قرار گرفته است، خريدهای فرش دستباف به صورت محدود انجام می‌شود که هنوز راه و رویه برای خريد کردن به صورت غیر حضوری وجود دارد که که بستگی به نیازهای مشتری هم دارد که چقدر احساس نیاز کند. نیازها و ترجیحات مشتریان در دوران ویروس کرونا با استفاده از ابزار فن‌آوری‌های اطلاعاتی و شبکه‌های اجتماعی و مجازی و اپلیکیشن‌های موبایلی بتوانند بهره ببرند و نیازهای خود را شناسایی و خريداري کنند. و بیشتر کسانی که به دلیل اضطراب و وحشت از آلوده بودن فضای بیرون از روش‌های تلفیقی سنتی و مدرن با ارسال عکس فرش موردنظر از طریق نرم‌افزارهای مجازی مصرف‌کنندگان، فرش مورد نظر خود را انتخاب و با حضور خود در کمترین زمان فرش خود را تحويل گرفته و با پرو کردن فرش در صورت نپذیرفتن امکان مرجوعی وجود دارد (چمن رخ، ۶/مرداد/۱۳۹۹)

مصرف کردن، نقش مهمی در سبک زندگی جوامع دارد که برای تغییرات بلند مدتی که بحران کرونا ایجاد خواهد کردو بازاریان و فروشندگان فرش خود را آماده کنند. به این منظور که میزان مصرف کنندگان بر تقاضا و عرضه کارخانجات و کارگاهها تأثیرات مثبت و منفی ایجاد میکند. کالا با رعایت پروتکل های بهداشتی، تغییر ندادن قیمت ها، امکان باز پس گرفتن فرش بعد از ارسال کالا، دادن تمهیداتی چون رفوگری و شستشوی و شوردادن به صورت رایگان در یک سال آینده ایجاد شود. بنابراین فروشندگان و صاحبان شرکت های فرش دستباف برای حفظ ارتباط با مشتریان باید امکانات آنلاین را فراهم کنند که البته در این زمان کاملاً مشاهده و احساس می شود.

۶- نتیجه

با در نظر گرفتن تأثیرات شرایط بحرانی کرونا بر رفتار مصرف کنندگان و ارزیابی وضعیت مصرف فرش در دوران کرونا و پسا کرونا را بررسی و تشریح گردید بحران کرونا از زمان شیوع تا به امروز بدون اینکه ویروس کم رنگ شود تا حدودی بر مصرف کنندگان فرش دستباف تأثیری برجای گذاشته است. از دوران قرنطینی تا کنون با تعطیلی بازارها و فروشگاهها و وجود فضاهای آلوده مشتریان بخاطر استرس واضطراری دارند از حضور در بازار اجتناب می کنند. برای اینکه راهبرد دورکاری را پیاده سازی کرد باید سه ابعاد را مورد توجه قرار داد: ابعاد مدیریت، ابعاد انسانی، ابعاد فناورانه در بعد مدیریتی، مواردی چون: ماهیت کسب و کار، نوع فعالیت ها، سیاست ها و برنامه ها، امکانات و زیر ساخت ها، فرصت ها و شرایط محیطی، امنیت اطلاعات و غیره ... در گرایش و امکان انجام از سوی دیگر، جنبه انسانی دورکاری نیز می تواند در اجرای موفقیت آمیز آن بسیار مهم باشد. موارد از قبیل: دانش و مهارت، فرهنگ کاری، ابزارهای سخت افزاری و نرم افزاری و غیره. بازاریان و فروشندگان برای ارضای نیازهای مشتریان با ایجاد امکانات و دورکاری از طریق اپلیکیشن های موبایلی و اینترنت و با درک روانشناسی از ذائقه مصرف کنندگان بتوانند ترجیحات آنها را تامین کرد. مصرف کنندگان برای تغییر و کنترل مخارج و نیازهای ضروری و تغییر سبک زندگی و با تغییر اولویت های مایحتاج زندگی بتوانند انتخاب درست از خرید را داشته باشند و با خریدن فرش دستباف با دید سرمایه گذاری تامین مالی هم شوند.

منابع

۱. لاله، عبدالحسین، (۱۳۹۹)، مجموعه مقالات همایش هنروپیمایی های فراگیر: هنر/کرونا، اول، تهران، پژوهشکده هنر با همکاری فرهنگستان هنر، اول، ۱۰۷
۲. وندشعاری، علی، اسدزاده، احمد، (۱۳۹۳)، مقدمه ای بر تجارت الکترونیکی فرش دستباف، سال اول، سپهند، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، اول، ۱۰۲
۳. طاهری کیا، حامد (۱۳۹۹)، راهکارهایی برای استفاده از فضاهای مجازی در مبارزه با ویروس کرونا، جستارهایی در ابعاد فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، سال اول، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۵۸
۴. الکساندر، ویکتوریا دی، (۱۳۹۶) جامعه شناسی هنرها، اعظم راودراد، تهران، شاد رنگ، سوم، ۲۷۹.
۵. میرزایی، عبدالله (۱۳۹۷)، زمینه های پژوهشی هنرهای صناعی ایران از نظر جامعه شناسی هنر (مطالعه موردی قالی)، فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، سال سوم (۱)، ۳۷-۲۸
۶. حامد چمن رخ، (۱۳۹۹/۵/۶)، اثرات و تبعات وضعیت پاندمی کرونا در حوزه مصرف کنندگان چه بوده است، سعیده شاه مرادی، اتحادیه تولید کنندگان و صادر کنندگان فرش دستباف ایران
۷. یوسف صمدی بهرامی (۱۳۹۹/۵/۱)، اثرات و تبعات وضعیت پاندمی کرونا در حوزه مصرف کنندگان چه بوده است، سعیده شاه مرادی، بازار فرش فروشان تهران سرای بهار
۸. کیخسرو سبچه (۱۳۹۹/۳/۲۱)، اثرات و تبعات وضعیت پاندمی کرونا در حوزه مصرف کنندگان چه بوده است، طیبیه عزت الهی نژاد، صفحه مجازی اینستاگرام به صورت زنده
۹. هدایتی، مهرنوش، تاب آوری روانی در دوران پاندمی، ۱۳۹۹/۲/۸
۱۰. سید کلای، نادر، استراتژی های کسب کار در زمان بحران کرونا، ۱۳۹۹/۲/۱۶
۱۱. فاضلی، نعمت الله، بحران کرونا و مسئله تغییر فرهنگی در ایران، ۱۳۹۹/۲/۵
۱۲. پاکتچی، احمد، اپیدمی های بزرگ در تاریخ و چرخشهای مهم تمدن، ۱۳۹۹/۲/۵
۱۳. مرادی خانی، مریم، الگوهای جدید خرید مشتری، ۱۳۹۹/۲/۲۹
۱۴. حبل عاملی، محمدحسین، تأثیر کرونا بر رفتار اقتصادی تولید کنندگان و مصرف کنندگان، ۱۳۹۹/۲/۸

/تأثیر-کرونا-بر-رفتار-اقتصادی-تولیدکنندگان/

Investigation of the effects and functions of Corona pandemic on Iranian carpet consumption

Abdollah Mirzaei¹, Saeede Shahmoradi²

1- Ph.D. Assistant Professor, faculty member for Tabriz Islamic Art University.
(a.mirzaei@tabriziau.ac.ir)

2- M.A Student in Carpet, Tabriz Islamic Art University

Abstract

The spread of the corona virus and its epidemic is a crisis that has spread around the world. Due to the highly contagious and deadly nature of this disease, it has created limitations in people's daily lives. This crisis is tangible in the economic, social and political spheres. Sociologists and psychologists form studies and research in all these dimensions according to their expertise. One of the dimensions that created change in the field is the field of culture and art. The impact of the Corona crisis on the way of life, beliefs, emotional structure, identities and social and cultural values of the Iranian people has undergone serious changes, which has led to the closure of religious and cultural sites, exhibitions, galleries and museums, etc. Production has affected and limited the consumption of art. This issue has many consequences in the world of art consumption. It has created positive and negative effects on the lives, purchases and behavior of consumers. In the meantime, it is expected that Iranian carpets in their various forms as a cultural commodity affected by changes in society have accepted changes in various forms. Carpet consumption is a time consuming phenomenon that reaches the audience and consumers after going through some steps. The effects and consequences of this phenomenon on carpet consumption will become apparent after the medium term. Now, the main issue of the present study is that what effect has the corona phenomenon with the completion of the mentioned dimensions in the field of carpet consumption in Iran? How is the assessment of carpet consumption in the Corona and post-Corona eras? The purpose of this study is to study the effects of corona pandemic in different dimensions of Iranian hand-woven carpets with emphasis on the field of consumption and collection, formulation and presentation of solutions based on the opinions of experts in this field.

Keywords: Corona pandemic, handmade carpets, carpet consumers, cultural goods



دترمینیسم و مروری نظری بر مواضع مطروحه در باب محیط و رفتار

هادی منافزاده^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۲

کد مقاله: ۴۸۴۶۲

چکیده

رابطه انسان و محیط و مناسبات فی مابین شان از جمله موضوعاتی است که از دیر باز مورد توجه اندیشمندان و پژوهشگران حوزه های مختلف علمی واقع گردیده است. یکی از مهمترین مباحث مطروحه در این حوزه، که مورد امان نظر جغرافی دانان و پژوهشگران حوزه روان شناسی محیطی واقع گردیده، موضوع "دترمینیسم" یا "جبرگرایی محیطی" است. می توان ردپایی از مفهوم دترمینیسم را در آثار اندیشمندانی نظیر بقراط، ارسطو و... مشاهده کرد. جبرگرایی محیطی در سطوح مختلف مورد تحلیل و بررسی اندیشمندان محیطی واقع گردیده است. در یک معنا رفتار آدمی تحت سلطه نیروهای اکولوژیکی قرار دارد، از این منظر برخی از نظریه پردازان معتقدند اهداف و انگیزه های انسانی تحت تاثیر این نیروها محدود و یا به عبارت بهتر هدایت می شوند. از این رو می توان جبرگرایی را نشأت گرفته از یک نظریه فلسفی دانست که طی آن انسان محدود به یک سری از شرایط محیطی و جغرافیایی شده است. بر اساس این دیدگاه انسان موجودی است بی اختیار! که بطور ناگهانی در یک اکو سیستم واقع شده است. این دیدگاه صرف- به انسان و محیط - به جهت نقض ماهیت وجودی انسان و بحث اختیار او، همواره مورد بحث اندیشمندان بوده است. این مقاله بر آن است تا با جمع آوری اطلاعات مکتوب کتابخانه ایی به تحلیل و تطبیق نظریات صادره در خصوص روابط انسان و محیط بپردازد و نهایتا با جمع بندی اطلاعات حاصله راه را برای مطالعات بعدی هموار سازد. مسلما آشنایی متخصصین حوزه های معماری و طراحی شهری با دانش هایی نظیر روان شناسی و علوم رفتاری می تواند زمینه را برای خلق فضاهایی متناسب با فرهنگ و نیاز مخاطبان هموار ساخته و سطح کیفی زندگی بشر را بهبود بخشد. در اصل شناخت و آشنایی متخصصان شهری با دانشهایی همچون روانشناسی محیطی و علوم رفتاری، می تواند زمینه ساز طراحی فضایی انسانی منطبق بر نیاز و فرهنگ مخاطبان را رقم زند.

واژگان کلیدی: جبر گرایی، معینی گری، امکان گرایی، محیط، ادراک، رفتار

۱- دانشجوی مقطع دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز- دانشکده هنر و معماری - تبریز/ ایران
Manafzadeh.arch@yahoo.com

تا پیش از گسترش روان شناسی محیطی، معماران و برنامه ریزان عموماً در مورد اینکه دنیا چگونه باید باشد، راهکارهایی هنجاری نظیر شهر زیبا، شهر کارا، شهر درخشان و ... ارائه می‌کردند (Lang, 1987) از این رو تعاریفشان از محیط و عکس العمل های انسان و روابط علی میان این دو مبهم بوده است. در این میان، روان شناسی محیطی برای پاسخ دادن به پرسش های دنیای واقعی در مورد تجربه انسان در محیط فیزیکی روزمره از روش ها و نظریه های علوم اجتماعی استفاده می کند. از اواخر دهه ۶۰ قرن بیستم موضوع روانشناسی محیطی مطرح گردید. در سال ۱۹۷۰ میلادی ریولین، پروشانسکی و ایتلسن در کتابی با عنوان "روان شناسی محیط: انسان و محیط اجتماعی - کالبدی" ظهور علم روانشناسی محیطی را اعلام کردند ("عینی فر: ۱۳۸۸). پیش از این نیز جهت بررسی تاثیر متقابل رفتار انسان و محیط، پژوهش هایی با عنوان «علوم اکو رفتاری» یا «روانشناسی اکولوژیک» نیز منتشر شده است (مرتضوی، ۱۳۸۰: ۱). تحقیقات اخیر نشان می‌دهد، پیوندی منطقی و ناگسستنی میان محیط زندگی فرد و تاثیرات روحی و عاطفی ناشی از آن و همچنین واکنش های حسی، روانی و اخلاقی فرد با دوران طفولیتش برقرار است (نوحی، ۱۳۸۸: ۸۸). از این رو با بررسی تاثیر عوامل و شرایط محیطی قادر خواهیم بود موانع موجود بر سر راه فرآیندهای رفتاری را کاهش تا زمینه را برای تبلور این الگوهای رفتاری فراهم آوریم. دیدگاه جبر گرایی محیطی، بر این باور است که عناصر محیطی بطور مستقیم در ابعاد رفتار و جامعه انسانی نقش تعیین کننده دارند. بسیاری از فیلسوفان عصر روشنگری استدلال می کردند که تفاوت میان مردمان ذاتی نیست، بلکه بسته به آب و هوا، چشم انداز طبیعی و سایر شاخص های محیطی است. با این وجود در آغاز قرن بیستم جبرگرایی محیطی توسط انسان شناسان مورد حمله قرار گرفت، این دست از انتقادات بر این باور بودند که محیط ممکن است گسترش برخی از عناصر اجتماعی/ فرهنگی مشخص را محدود سازد. این نظریه در حقیقت یک ارتباط علی بین محیط و هر آنچه که انسان می بیند، هست. در جبرگرایی محیطی رابطه محیط و انسان، یک رابطه محرک و پاسخ هست. در این مقاله بر آنیم با مطالعه کتابخانه‌ای تا ضمن بررسی نظریات مطروحه در باب روابط انسان و محیط به این پرسش پاسخ دهیم که: دیدگاه‌های مختلف جبرگرایی، امکان گرایی و اختیار گرایی چگونه بر روابط انسان و محیط می نگرند؟

۲- پیشینه تحقیق

برای حسین صرامی در مقاله ایی با عنوان "علیت محیطی، جغرافیا" بر تاثیر گذاری و تاثیر پذیری انسان از محیط ساخته شده -توسط او- به جهت حس انشکاف انسانی تاکید دارد. (صرامی: ۵۵). مژگان حاتمی در مقاله خود با عنوان "کاربست علم روانشناسی محیطی در معماری و طراحی شهری با تاکید بر اصول و معیارهای طراحی مجتمع های مسکونی" توجه به پژوهش ها و دقت در بافت محله های مسکونی را معرف شاخص های روانشناختی شهروندان از کالبد و محیط فیزیکی محلات مسکونی دانسته که می تواند بعنوان یکی از مولفه های موثر بر رفتار مطرح شود. (حاتمی: ۱۷۵). عبدالحمید نقره کار و همکارانش طی مقاله ایی با عنوان "بررسی تاثیر محیط طبیعی بر رفتار و اخلاق از دید متفکران اسلامی و نتایج آن در طراحی محیط مصنوع" مزاج را زاینده اقلیم، شخصیت را زاینده مزاج و اخلاق و رفتار را زاینده شخصیت دانسته و حسب آن ویژگی های کالبدی معماری را هم زاینده اقلیم دانسته و هم زاینده رفتار(نقره کار و همکاران: ۹۴). عقیل امامقلی و همکارانش طی مقاله ایی با عنوان "روانشناسی محیطی، عرصه مشترک معماری و علوم رفتاری" دانش روانشناسی محیطی را حوزه مشترک بین علوم رفتاری و معماری دانسته و هدف از آن را مطالعه انسان در محیط واقعی می داند (امامقلی و همکاران: ۴۰). قاسم مطلبی در مقاله ایی با عنوان "روان شناسی محیطی، دانشی نو در خدمت معماری و طراحی شهری" عنوان می دارد طراحی فرم های گوناگون محیط ساخته شده بر دانش و آگاهی متکی است تا احساس و نگرش های شخصی طراحان. وی آشنایی طراحان را با علوم رفتاری و روانشناسی محیطی زمینه آشنایی طراحان را با نیاز ها و فرهنگ بهره برداران از محیط می داند. محمد حسن قدردان قراملکی طی مقاله ایی با عنوان "اختیار، قانون علیت و دترمینیسیم" عنوان می دارد، اصل اختیار نه تنها هیچ تهافتی با اصل علیت و موجبیت علمی ندارد بلکه اثبات اختیار، موهون ثبوت و صدق اصل علیت در جهان از جمله در افعال آدمی است(قدردان قراملکی: ۶۸). سمانه تقدیر طی مقاله ایی با عنوان "تبیین مراتب و فرآیند ادراک انسان و نقش آن در کیفیت خلق آثار معماری بر اساس مبانی حکمت متعالیه" بر وجود رابطه ایی عمیق میان مرتبه نفس انسان و به تبع آن مرتبه ادراک او از هستی با کیفیت خلق آثار معماری اذعان می نماید. (تقدیر: ۶۳).

۳- مفاهیم و ادبیات پژوهشی

۳-۱- تعریف روانشناسی محیط

با پیشرفت صنعت و تکنولوژی، مساله انسان و الگوهای رفتاری وی نیز مورد توجه خاص دانشمندان، بخصوص روانشناسان اجتماعی قرار گرفت و آنان را بر این داشت تا در پی شکافتن مساله رفتار انسان و چگونگی تاثیر پذیری آن از محیط پیرامون خود باشد. از این رو روانشناسی محیط به مطالعه عوامل محیطی که رفتار را پیش از تولد تا دوران کهنولت شکل می دهند، می پردازد. فهرست استایل‌های و موضوع مورد استفاده در جدول ۱ قابل مشاهده است.

جدول ۱- مروری بر تعاریف مطروحه در باب روان شناسی محیط

نظریه پرداز	تعریف ارائه شده از روانشناسی محیطی
کریک ^۱ (۱۹۷۰)	مطالعه رفتار انسان در محیط کالبدی
گرامان ^۲ (۱۹۷۶)	روان شناسی عمومی + محیط معرف روانشناسی محیطی است
کانتر ^۳ (۱۹۸۱)	بررسی و تحلیل روانشنا سانه تجارب، تعاملات و تقابلات انسانی با لحاظ جنبه های مختلف از محیط اجتماعی و فیزیکی
راسل ^۴ (۱۹۸۲)	حیطه ای از روانشناسی است که به فراهم کردن رابطه نظام مند بین شخص و محیط می پردازد
هالاها ^۵ (۱۹۸۲)	بررسی و تحلیل وجوه مشترک ما بین رفتار، محیط فیزیکی و تجربیات انسانی
پروشانسکی ^۶ (۱۹۹۰)	روانشناسی محیط، با تعاملات و روابط میان مردم و محیطشان سرو کار دارد
گیفورد ^۷ (۱۹۹۷)	بررسی متقابل روابط فی مابین فرد و قرارگاه فیزیکی است

۳-۲- محیط

حوزه محیط شناسی انسان شناختی را می توانیم بصورت علم مطالعه ی تعاملات انسان با محیط زیست و استراتژی هایی که انسان برای سازگاری با محیط در طول زمان های مختلف اتخاذ نموده است، مطرح کنیم (فکوهی، ۱۳۸۶). در تئوری های کلاسیک محیط شناسی دو نظریه جبرگرایی محیطی و امکان گرایی از جایگاهی حائز اهمیت برخوردارند. وجه مشترک این دو نظریه را می توان قائل شدن آنها به نوعی رابطه خطی بین دو مقوله محیط و فرهنگ دانست. جبرگرایی نظریه ای بوده که از شروع مطرح شدنش درگیری های بسیاری را بوجود آورد و در این راستا بود که نظریاتی مانند امکان گرایی، بوم شناسی فرهنگی و احتمال گرایی را به همراه آورد که هر کدام به مانند یک زنجیر در امتداد هم و بسته به هم شکل گرفتند. این نظریات همه با هم بر این نظر استوار شده بودند که محیط بر رفتار انسان تاثیر گذار است اما در کنار آن شرایط دیگری نیز وجود دارد که موجب شکل گیری رفتار می شوند. قبل از سال ۱۹۵۰ طبیعت بعنوان یک عامل محدود کننده رفتار انسان در نظر گرفته می شد اما با ظهور نظریه بوم شناسی فرهنگی، عوامل فرهنگی و محیطی بصورت یک سیستم یکپارچه معرفی شدند. در سال ۱۹۹۶، میلتون ابراز نمود: "همه نظریاتی که بر رد تاثیر کامل محیط بر رفتار انسان شکل گرفته اند، خود در مراتب بالاتر باعث ایجاد نوعی از جبرگرایی شده اند.

۳-۳- ادراک

ادراک عبارت است از فرآیند پیچیده اطلاعات حسی، فهم، پندارها و برداشت های آنها که از محیط خود دریافت کرده، تفسیر نموده و سپس به آنها معنی می دهند (ایروانی و خداپناهی، ۱۳۷۳). عوامل موثر بر ادراک شامل فرد، موضوع مورد ادراک و محتوی موقعیت مورد بحث می باشند. در بررسی فرآیند ادراک با دو عمل اصلی ادراک سرو کار داریم: تعیین مکان یا موقعیتی که اشیاء در آنجا قرار دارند و دیگری تعیین موضوع اشیاء یا ماهیت اجسام (اتکینسون و همکاران، ۱۳۹۶).

۳-۴- ادراک محیطی

انسان جهت برقراری ارتباط و تعامل با محیط، نیازمند کسب اطلاعات از محیط اطراف خود می باشد. محیط یا به عبارتی جهان واقعی، همواره به عنوان فرستنده، اطلاعات مربوط به خود را در ابعاد و روش های مختلف ارسال و انسان نیز به عنوان یک گیرنده، این اطلاعات را دریافت، پردازش و نهایتا طی رفتاری به این اطلاعات دریافتی پاسخ می دهد. از این رو یکی از مهمترین و ضروری ترین ابعادی که در طراحی محیطی باید بدان پرداخته شود، فرآیند احساس، ادراک و شناخت محیطی است که تجربه مکان - و به تبع آن حس مکان- را برای انسان هموار می سازد. برای ساختن محیط های سازگار و متناسب با نیازهای ادراکی/ رفتاری باید شناخت و تحلیلی دقیق از رابطه بین انسان و محیط بدست آورد (ایروانی و خداپناهی، ۱۳۸۱).

۳-۵- فرد و مساله ادراک محیطی

از منظر روانشناسی محیط کلاسیک، رفتار اجتماعی انسان همواره در ارتباط با محیط فیزیکی مطرح بوده است، جایی که در آن نظریه پردازان مختلف علوم رفتاری از خلال مفاهیمی چون، خلوت، قلمرو و... به دنبال نحوه تاثیر محیط بر رفتارهای مختلف انسان بوده اند. یکی از ویژگیهای این نوع برخورد، ساختاری میان رشته ایی در حوزه های مختلف و برای بدست آوردن راهکارهای مناسب برای خلق محیط است.

۳-۶- قابلیت های محیط

قابلیت ها امکانات یک شی یا محیطی است که به شخص اجازه می دهد عملی را انجام دهد. (لنگ، ۱۳۸۵). مجموعه ای از قابلیت های محیط در یک موقعیت ویژه محیط بالقوه ای را برای رفتار انسان در آن مکان ایجاد می کند.

جدول ۲- دیدگاه نظریه پردازان در خصوص قابلیت محیطی

نظریه پرداز	سال	دیدگاه ها
شاو و همکاران ^۱	۱۹۸۲	قابلیت (محیط) و سودمندی (جاندار)
وارن ^۲	۱۹۸۴	قابلیت و مقیاس بدن، نسبت بین اندازه مقیاس بدن و میزان خصوصیت محیط
توروی ^۳	۱۹۹۲	قابلیت (ویژگی ذاتی محیط) و سودمندی (ویژگی ذاتی جاندار) بستگی به شرایط تحقق دارد. دیدگاه غیر انتخابی
رید ^۴	۱۹۹۶	قابلیت ها، ویژگی اشیا است که ممکن است بوسیله بعضی از موجودات مورد استفاده قرار بگیرد. دیدگاه انتخابی
استوفرن ^۵	۲۰۰۰	قابلیت ها، ویژگی ضروری یا ناخواسته از سیستم محیط-جاندار است.
مایکلز ^۶	۲۰۰۰	بیان دوباره نسبت بین اندازه مقیاس بدن و میزان استفاده از خصوصیات محیط
هفت ^۷	۲۰۰۱	قابلیت ها به روابط افراد ادراک کننده دلالت دارند
چمرو ^۸	۲۰۰۳	قابلیت منبعی است که محیط به هر موجودی که توانایی ادراک و استفاده از آن را داشته باشد ارائه می دهد
لویی کان ^۹		صیلاحیت ها

۴- رفتار در محیط

برای چندین دهه، روانشناسان محیط زیست در پی مطالعه و کشف رابطه بین تنظیمات محیط و رفتار انسان و همچنین نحوه برخورد آنها با هم و چگونگی تاثیرگذاری آنها بر یکدیگر بوده اند. پیش بینی رفتار در محیط، اصلی ترین پرسش رفتار شناسان است؛ بطوری که برخی از محققین، علوم رفتاری را سرمنشا پیدایش دانش روان شناسی محیطی قلمداد می کنند و اعتقاد دارند که روان شناسی محیطی زیرمجموعه ای از علوم رفتاری است (مطلبی، ۱۳۸۰: ۵۵). در دهه ۱۹۵۰، روان شناسان اکولوژیکی در دانشگاه کانزاس به وابستگی متقابل اکولوژیکی رفتار انسان با محیط پی بردند. آنها از طریق آزمایشات مختلف دریافتند که تاثیر موقعیت ها بر رفتار انسان ها بیش تر از تاثیر مشخصه های فردی است (Barker, ۱۹۶۸: ۱۹۸۷). این تغییر در تاکید از فرد به محیط، سبب شکل گیری مفهومی بنام "قرارگاه رفتاری" شد. قرارگاه های رفتاری نهادهای حقیقی با محدودیت های زمانی و مکانی است که اجزای کالبدی و رفتارهای افراد در آنها و نیز برنامه رویدادها را شامل می شود (Wicker, 1979). مردم در فضای داروخانه از خود رفتاری متناسب با داروخانه ارائه می دهند. در حالی که در سالن های ورزشی، رفتاری متناسب با ورزشی که قرار است بوقوع بپیوندد ارائه می دهند. این الگوهای تکرار شونده رفتاری از مشخصه های کالبدی-اجتماعی و زمانی قرارگاه های رفتاری نشأت می گیرند.

روان شناسان اکولوژیکی برای کشف روابط انسان محیط، رفتار را در شرایط طبیعی و از طریق ثبت و ضبط نمونه ها و قرارگاه ها بررسی می کردند. مشاهدات جین جیکوبز^۱ (۱۹۶۱) روی محله وست ویلج^۲ باعث شد که وی آنچه شهری را سرزنده می سازد، درک کند. وایت^۳ (۱۹۸۰) از تکنیک عکس برداری از میدان های عمومی در طول زمان استفاده کرد تا در یابد چه عواملی کاربران را جذب و افراد چگونه از میدان استفاده می کنند. پژوهشگران مطالعات مشابهی در زمینه های دیگر انجام دادند از آن نمونه می توان به مشاهده رفتار، تغییرات تدریجی و ارزیابی هایی که نهایتا کمک کرد تا کپنهاگ به شهری پیاده محور بدل شود (Gehl, 1987).

در پروژه خیابان سرزنده، از روش ذهنی برای درک تاثیر ترافیک بر رفتار ساکنان استفاده شد (Appleyard, 1981). در این پروژه، سه خیابان با ترافیک های روان، متوسط و سنگین بررسی شدند. ملاحظه گردید با افزایش میزان ترافیک، تعامل اجتماعی ساکنین کاهش می یابد، آنها تعریف محدودتری از قلمرو خانه خود داشتند و با سطح بالاتری از سر و صدا و خطر مواجه می شدند. رابطه محیط و انسان رابطه ای است متقابل. از این رو انسان بسته به درونیات خود و همچنین ارزش های القا شده از سوی محیط، به برخی از کنش ها و رویداد های محیطی پاسخ داده و متناسب با آنها رفتار می کند. شناخت، توصیف و تبیین رفتار انسان به درک رابطه محیط و رفتار کمک می کند.

"محیط و رفتار بقدری به هم تنیده اند که به سختی می توان آنها را از هم تفکیک کرد. رفتار را نمی توان مستقل از رابطه درونی آن با محیط درک کرد، از این رو رفتار را باید در بستری محیطی تعریف کرد" (آلتنن، ۱۳۸۲: ۲۵۲).

- 1 Shaw et al
- 2 Warren
- 3 Turvey
- 4 Reid
- 5 Estofoorn
- 6 Michaels
- 7 Heft
- 8 Chemero
- 9 Louis Isadore, Kahn

۵- تاثیر محیط بر رفتار

بارکر در مورد اثر محیط کالبدی بر رفتار انسان، بیان می کند "محیط اکولوژیک غیر اجتماعی، رفتاری را تقاضا نمی کند" وی اعتقاد دارد فضای باز، کودک را به دویدن دعوت می کند. این اعتقاد همان کیفیت دعوت کنندگی محیط است که نه تنها تاثیر محیط بر شکل گیری رفتار را تایید می کند بلکه تلفیق محیط و رفتار را تحت عنوان "قرارگاه رفتاری" واحد تحلیل محیط معرفی می کند (شاهچراغی و بندرآباد، ۱۳۹۶: ۹۲). لنگ اعتقاد دارد رفتار بخشی از عناصر محیطی است که فرد نسبت به آنها حساسیت نشان می دهد (لنگ، ۱۳۹۵). از نظر بارکر برای یافتن پاسخ به سوالات متعدد درباره تاثیر محیط بر رفتار انسان باید مطالعات در محیط زندگی واقعی و شرایط روزمره افراد انجام گیرد. بر این اساس یک پارادایم در زمینه رفتار محیطی یا محیط رفتاری در علوم رفتاری شکل گرفت.

لوی^۱ (۱۹۴۴) رفتار را تابعی از فضای زیستی قلمداد کرده و آن را تابع محیط ادراک شده می داند. وی باور داشت که بازنمایی درونی فرد از محیط، عامل اصلی و تعیین کننده حرکت در فضای زندگی است. بنابراین نوعی پیوند درونی میان رفتار انسان و محیط فیزیکی وجود خواهد داشت. وینستون چرچیل در خصوص تاثیر محیط معماری بر انسان اظهار می دارد، که انسان ساختمانها را شکل می دهد و ساختمانها رفتار انسان را.

اسکات (۲۰۰۵) قرارگاه رفتاری را بعنوان یکی از اصولی ترین مبانی محیط بیان می کند. از نظر او عناصر و مولفه های کالبدی و اجتماعی محیط تاثیر مستقیمی بر شکل گیری رفتار انسان در محیط دارد. کافکا (۱۹۳۵) معتقد است اساس و پایه رفتار انسان در محیط بر اساس شناخت عینی وی از محیط است که این امر خود باعث شکل گیری رفتار محیطی خواهد شد.

۶- رویکردهای مختلف به رابطه انسان و محیط

یکی از مباحث مهم مطروحه در حوزه روان شناسی محیط، بررسی نقش و تاثیر محیط در شکل دهی به رفتار انسانی است که از آن بعنوان دترمینیسم محیطی یاد می شود.

در یک نظر رفتار آدمی تحت تاثیر نیروهای اکولوژیکی است که این نیروها بر رفتار و اهداف فعالیت های بشری سایه افکنده و آن را محدود می سازد. به بیان دیگر رفتار انسان در این دیدگاه تحت سیطره یک نوع اکوسیستم محیطی است. لذا انسان در این دیدگاه عملاً به مثابه موجودی است بی اختیار که مقهور آن اکوسیستم شده است. این دیدگاه به دلیل تحلیل ناقص از انسان، با استقبال کمی مواجه شده است. امروزه روانشناسان در پی آن اند بفهمند کدام رفتار انسان تحت تاثیر نیروهای ژنتیکی و وراثت و کدام یک تحت تاثیر شرایط جغرافیایی شکل می گیرد؟ در یک تعریف ساده از معیین گری، می توان عنوان نمود که با ایجاد دگرگونی ها در قابلیت ها و عناصر محیطی می توان رفتارهای اجتماعی ناشی از آن را دگرگون ساخت.

در خصوص روابط محیط و رفتار، چهار نظریه با رویکردهای اختیاری، امکان گرا و احتمال گرا قابل بحث است. رویکرد اختیاری بر عدم تاثیر محیط بر رفتار معتقد است. سابقه مفهوم جبرگرایی محیطی را می توان در آثار برجسته صاحب نظران و جغرافیدانان دوره کلاسیک نظیر بقراط، ارسطو، مونتسکیو، استرابون و جغرافیدانان آغاز دوره مدرن مانند همبولت^۲ و ریتز^۳ جستجو نمود. از جبرگرایان کلاسیک، بقراط در قرن پنجم قبل از میلاد موضوعاتی چون آب و هوا و دیگر شرایط طبیعی را که چگونه بر سلامت زندگی انسان تاثیر می گذارد مورد بررسی قرارداد. ارسطو از دیگر متقدمان جبرگرایی محیطی^۴ تاثیر محیط طبیعی و شرایط جغرافیایی را بر روی خصوصیات و عادات انسانی و زندگی مردمان قاره های مختلف بررسی کرد (Kristof, 1960: 17). بطور کلی دیدگاه های فکری بقراط، ارسطو، استرابو، مونتسکیو در تحلیل رابطه انسان و محیط جبرگرایانه بوده است.

صاحب نظران مکتب جبر به قاطعیت بردخال و تاثیر عوامل طبیعی اعتقاد دارند. رویکرد جبری، رابطه محیط و رفتار را، رابطه علی می داند (لنگ، ۱۳۸۵: ۱۱۴) بسیاری از طراحان نوخردگرا را می توان از جمله طرفداران این نظریه بحساب آورد. از نظر این طراحان، کیفیت طراحی محیطی به مثابه ذات محیط کالبدی بوده و مستقل از ناظر می باشد. آنان کیفیت طراحی محیط را ماهیتی متعلق به محیط و به طور مشخص متعلق به فرم می دانند. از پیروان این نظریه می توان به آلدوروسی و کریستوفر الکساندر اشاره نمود. (گلگار، ۱۳۸۰: ۱۶۵-۴۰).^۱

۶-۱- جبرگرایی مدرن

با مشارکت الکساندر فن همبولت و کارل ریتز، محیط گرایی در توجیه رابطه انسان و محیط در ابعاد دانشگاهی مطرح گردید. در ادامه چارلز داروین در سال ۱۸۵۹ نظریه تکامل را تا حدی تنظیم و طی آن مفاهیمی چون انتخاب طبیعی، بقای اصلح، خصوصیات موروثی و جبرگرایی محیطی را ارائه نمود. این نظریات بعنوان پایه ایی برای جبر گرایی محیطی در نیمه دوم قرن نوزدهم مطرح شد. (Stoddart, 1966: 683-685). در قرن نوزدهم تاریخدان بریتانیایی، ارنست باکل^۱ اعلام نمود که محیط طبیعی دارای تاثیرات بزرگی در شکل دادن به تاریخ بشری است. فردیک اتزل جغرافیدان معروف آلمانی اولین جغرافیدانی است

- 1 Lewin
- 2 Humboldt
- 3 Ritter
- 4 Environmental Determinism

که در سال ۱۸۸۲ اولین رویکرد علمی در جغرافیا را مطرح نمود. او به دنبال بسط روش های جدید علوم طبیعی در درون جغرافیای انسانی بود. به اعتقاد وی اشکال فرهنگی در قالب شرایط طبیعی اتخاذ و تعیین می شوند (Ratzel, 1906:380). در واقع راتزل انسان را بعنوان نتیجه ای از انتخاب طبیعی یا تنازع بقا که یک قضاوت زیست شناختی و در خارج از قلمرو جغرافیاست می داند. وی انسان را به صورت معمول فرض می کند که عوامل طبیعی بر روی فعالیت های او مانند تمدن در سطح فرهنگ تاثیر می گذارند (Lefebure. 1991:32).

از منظر جبریت محیطی، در محیط های جغرافیایی، اجتماعی و فرهنگی تربیت بیش از سرشت به ارزشها و رفتار انسان شکل می دهد. لنگ در کتاب آفرینش نظریه معماری، یکی از عوامل تعیین کننده رفتار اجتماعی انسان را محیط ساخته می داند. جبرگرایی محیطی معتقد است که با ایجاد تغییر در منظر و عناصر تشکیل دهنده محیط می توان سبب بروز تغییراتی در رفتار، بویژه در رفتار اجتماعی شد. . . از این رو می توان نتیجه گرفت که بر اساس نظریه جبر گرایی، رفتار انسان تحت تاثیر ویژگیهای محیطی است و حسب آن فاقد اختیار است.

این مکتب که در نیمه اول قرن بیستم پررنگ تر می شود اعتقاد دارد که انسان جزئی از طبیعت است، اما با مهارت عقل و دانش و تکنولوژی خود می تواند بر طبیعت غالب شود. امکان گرایی به انسان آزاد معتقد است، نه مقید. از نظر آنها محیط شریک انسان نیست بلکه برده ی اوست (Dohrs and Sommers. 1967:132-134). بر اساس این دیدگاه، طبیعی امکاناتی را در اختیار انسان می گذارد تا انسان برابر با نیاز های خود از این امکانات بهره برد. در واقع امکان گرایی شکلی از فلسفه نو کانتی است.

امکان گرایی^۲ محیط را تامین کننده رفتار انسان و کمی بیشتر از آن می دانند. تحلیل رفتارهای انسان نمایان می سازد که مردم به اندازه ای که امکان گراییان فرض می کنند در رفتار خود مختار نیستند (آزادی عمل ندارند). هر فردی مجموعه ای از انگیزه ها و شایستگی ها را در خود دارد که حداقل بخشی از آن توسط محیط های جغرافیایی، اجتماعی و فرهنگی تعیین می شود (لنگ، ۱۳۸۵: ۱۱۴). بنابر این تحلیل ها، به نظر می رسد موضوع تاثیر محیط بر رفتار انسان بیش از آن چیزی است که امکان گراییان تصور شده اند و میزان تاثیر محیط بر رفتار مابین مکتب جبر و امکان است.

مکتب احتمال گرا^۳ به عدم قطعیت نظام وقوع رفتارهای انسان و محیط عمل طراحان معتقد است. ولی فرض می کند که اساس رفتار انسان متغیر نیست. به بیان بهتر آنها معتقدند گرچه محیط امکان تاثیر رفتار را ایجاد می کند اما این به معنی تاثیر حتمی نبوده، بلکه احتمال تاثیر گرفتن رفتار از دیگر موضوعات نیز وجود دارد. موضع احتمال گرایانه مبنای بیشتر تحقیقات اخیر رابطه رفتار و محیط بوده است (لنگ، ۱۳۸۵: ۱۱۴). طراحان محیطی این نحله فکری؛ جان لنگ، لیچ، نسر و ایلپارد می باشند که معتقدند خصوصیات کالبدی محیط از یکسو و الگوها، رمزهای فرهنگی و توانایی های ذهنی از سوی دیگر، در شناخت کیفیت های محیطی اثرگذارند (گلکار، ۱۳۸۰: ۶۵-۴۰). بنابر این در یک دسته بندی کلی، مکتب **رویکرد اختیاری** میزان تاثیر محیط بر رفتار را بسیار پایین در نظر می گیرد و مکاتب امکان گرا، احتمال گرا و جبرگرا به ترتیب میزان تاثیر بالاتری برای تاثیر محیط بر رفتار را بیان می کنند.

جدول ۳- موضوع گیری ها، مکاتب و نظریا مطروحه در خصوص روابط انسان و محیط

گرایش رفتار-محیط	ویژگی اصلی	طرفداران اولیه
جبرگرایی محیطی	تغییر در منظر و عناصر معماری محیط منجر به ایجاد تغییراتی در رفتار و بویژه رفتار اجتماعی می گردد	معماران و شهرسازان دوران مدرن
اختیار گرایی یا امکان گرایی محیطی	محیط معمولاً باعث بروز رفتار نمی شود بلکه زمینه ای برای وقوع رفتار است که حسب آن افراد بر اساس معیارهای فرهنگی دست به انتخاب زده و رفتار می نمایند	جامعه شناسان و اندیشمندان جغرافیای شهری
احتمال گرایی	تاثیر محیط کالبدی بر رفتار انسان، تاثیری است احتمالی. به بیان دیگر بر حسب ویژگی های محیطی احتمال وقوع رفتاری خاص در برخی نسبت به برخی دیگر بیشتر است	روانشناسان محیط

بحث در مورد معینی گری و نامعینی گری کالبدی در شاخه های مختلف علوم رفتاری همچنان مورد مناقشه است. در جایی که علمی چون جامعه شناسی و جغرافیای انسانی بر رد هرگونه تاثیر محیط بر رفتار انسان معتقدند در معماری و طراحی شهری نقش محیط در رفتار انسان مورد تاکید قرار گرفته است. جامعه شناسان معتقدند که مسائل اجتماعی، اقتصادی و محیط های فرهنگی است که تعیین کننده رفتار آدمی است نه محیطهای کالبدی. بیشتر مطالعات اخیر مربوط به محیط ساخته شده و رفتار انسان بر اهمیت معیار های اجتماعی در درک و پیش بینی استفاده از پارک ها و ساختمانها و الگوهای تعامل اجتماعی تاکید کرده اند. نتایج مطالعه ای که حدود سال ۱۹۶۵ در بریتانیا توسط کریستوفر

1 Ernst Bakel
2 Possibilism
3 Probabilism

بگلی انجام شد نشان داد که تغییر محل سکونت مردم از مناطق قدیمی مرکز شهر به مناطق مسکونی جدید تاثیر کمی بر میزان جرم و جنایت داشته است. دلیل این امر عدم تغییر الگوهای فرهنگی ذکر شده است.

مطالعات گنز^۱ در لویتاون^۲ نیویورک حاکی از آن است که دوستی ها بر اساس همگونی ارزشهای مردم یا نیاز آنها به کمک متقابل شکل گیرد. گنز عنوان می دارد، هرگاه تغییر در شیوه زندگی با تغییر در محیط مسکونی همراه شود، محیط انتخاب شده شیوه جدید زندگی را بهتر تامین می کند. در پژوهشی صورت گرفته دیگر توسط گنز این نتایج بدست آمد: عواملی چون هنجارهای فرهنگی و همچنین نظامی اجتماعی مابین محیط کالبدی و رفتارهای مشاهده شده ساکنین محل واسطه اند. گنز اعلام کرد، محیط کالبدی بالقوه ارائه دهنده دامنه ایی وسیع از فرصت هاست از این می توان عنوان نمود، تعداد فرصت ها و کیفیت آنها معین کننده چگونگی استفاده از آنهاست.

اسکار نیومن^۳ (۱۹۹۶) در کتاب خلق فضاهای قابل دفاع^۴ به ارتباط ما بین آمار جرم و جنایت در محیط های مختلف شهری پرداخته و معتقد است با تغییر در نحوه آرایش محیط ها می توان میزان خشونت ها در مجتمع های مسکونی، را کاهش داد.

طراحی باغ شهر^۵ توسط ابنزهاوارد^۶ نمونه ایی از اعتقاد به معینگری محیطی و کالبدی بود. در ابتدای قرن بیستم و در دهه های ۳۰ و ۴۰ میلادی اصول طراحی مسکن در اروپا در کنگره CIAM ارائه شد. این اصول براین اصل استوار بود که با دگرگون ساختن محیط ساخته شده می توان رفتار آدمی را نیز با آن همساز نمود. لوکوربوزیه^۷ معتقد است، با ارتقای کیفیت محیط و یا دگرگون ساختن عناصر طراحی مسکن می توان ناملایمات اجتماعی را کاهش و حتی از بروز آن جلوگیری نمود.

در سالهای اخیر نیز برخی از نهضت های معاصر با عناوین نهضت سنت گرایی نوین و یا شهر گرایی نوین قائل به تعیین گری محیطی هستند که از آن جمله می توان به آندره دوانی، پیت کالتورپ و خانم الیزابت پلیتر - زایبرگ نام برد. خانم پلیتر- زایبرگ^۸ معتقد است که طراحی محیط کالبدی بر رفتار انسان موثر است از این رو می توان از طریق طراحی بسیاری از مشکلات را حل نمود. جان لنگ معتقد است که محیط های کالبدی همانا قرارگاه های رفتاری اند که می توانند بازدارنده و یا تسهیل کننده رفتار های مردم شوند. اما به هیچ وجه تعیین کننده رفتار نیستند زیرا این انگیزه ها و نیازهای انسانی است که تعیین کننده رفتارهای انسانی است. دلا بلانچ^۹ (۱۹۲۶) معتقد است که "جبر" یک شیوه تفکر است از این رو اساس ارتباط رفتار و محیط بر دو دسته عوامل اجتماعی و عوامل تحریک کننده محیطی استوار است. استرابو عنوان می دارد، ویژگی های فیزیکی زمین و تاریخ به وضوح شخصیت ساکنین را تحت تاثیر قرار می دهد.

راتزل^{۱۰} معتقد به جبر محیطی منعطف است. او معتقد است محیط طبیعی به تعیین علت می پردازد و از این رو کل ماهیت بشری را سازمان می دهد از طرفی ویژگی های یک سرزمین تاثیر تعیین کننده ایی بر روی ویژگیهای جمعیتی، اجتماعی و ... دارد. او معتقد است تغییر در منظر و عناصر معماری سبب تغییر در رفتار خواهد شد. از نظر او آرایش محیط کالبدی رفتار انسان را به گونه ایی جبری معین می سازد. از این رو با ایجاد دگرگونی در محیط می توان رفتار را دگرگون کرد.

فرانس بو آس^{۱۱} معتقد به امکان گرایی است. او محیط را بعنوان عامل تعیین کننده فرهنگ رد می کند و معتقد است محیط معمولا باعث بروز رفتار نمی شود بلکه زمینه ایی را برای بروز آن فراهم می سازد و افراد بر اساس معیار های فرهنگی جولیان استوارد^{۱۲} (۱۹۵۵) معتقد به بوم شناسی فرهنگی^{۱۳} است. از نظر او محیط ارائه دهنده فرصتهاست. از نظر او فرهنگ توسط تعدیل ویژگیهای فنی، سازمان اقتصادی و حتی خویشاوندی یا دینی خویش با زمینه محیطی تعامل برقرار می کند تا برای مردم این فرصت را فراهم سازد که معیشت خویش را دنبال کنند. او بیان می دارد سازگاری فرهنگی حاصل شده به همان اندازه که به ویژگی های اجتماعی و فرهنگی بستگی دارد به محیط نیز وابسته است.

از نظر راپورت، عامل موثر بر تعامل انسان و محیط فرهنگ است. از نظر استرابو^{۱۴} ویژگیهای فیزیکی اساس شخصیت انسان را شکل می دهد. داروین^{۱۵} (۱۸۵۹) به بررسی تاثیر شرایط محیطی در تکامل موجودات پرداخته و معتقد است انسان نه مرکز جهان است و نه تاج خلقت، بلکه محصولی است که از اثرات تصادفی، که محیط طبیعی باعث توسعه و تکامل او می شود.

نظریه میدان لوین: از منظر این نظریه رفتار تابعی است از فضای زیستی. از این رو رفتار تابعی است از محیط ادراک شده و نه محیط عینی. او باور داشت که بازنمایی درونی فرد از محیط عامل اصلی تعیین حرکت در فضای زندگی است. با این وجود در نهایت همین بازنمایی درونی می تواند بر ادراک شخص از محیط اثر گذارد (مک اندرو، ۱۳۸۷: ۵)

بارکر^{۱۶} بر اساس نظریه اکولوژیک خود به بررسی فرآیندهای رفتاری که بصورت جمعی و در قرارگاه های رفتاری خاص روی می دهند، می پردازد. حوزه روانشناسی بوم شناسی بر نقش موقعیت فیزیکی و بررسی تاثیر محیط فیزیکی بر مردمی که از آن بهره

- 1 Gans
- 2 Levittown
- 1 Newman
- 1 Creating Defensible Space
- 3 Garden City
- 4 Ebenezer Howard
- 5 Le Corbusier
- 6 Plater Zyberk
- 7 De la Blanche
- 8 Ratzel
- 9 Franz Uri Boas
- 10 Julian Steward
- 11 Cultural Ecology

می‌برند، می‌پردازد. از نظر بارکر محیط بوجود آورنده قرارگاه‌های رفتاری است. به این معنا که قرارگاه رفتاری نمایانگر رفتارهایی است که ممکن است رخ دهد. از این رو می‌توان با تغییر اشیاء موجود در یک قرارگاه رفتاری، باعث تغییر رفتار در آن شد. او از مطالعات خود به سه فاکتور اصلی اشاره کرده است:

۱. تغییر و دگرگونی رفتار پی‌آمد تغییر محیط است.
 ۲. شباهت بین رفتارها در یک نوع قرارگاه
 ۳. بررسی شرایط محیطی در پیشگویی رفتارهای فردی سودمند است.
- سیل^۴ معتقد است بر اساس ویژگیهای محیط احتمال وقوع رفتاری خاص در موجودات متصور است.

جدول ۴- نظریات مطروحه در باب تاثیر محیط بر رفتار

نظریه پرداز	نظریه و عقاید
لنگ (lang)	رفتار بخشی از عناصر محیطی است. محیط‌های کالبدی همانا قرارگاه‌های رفتاری اند که می‌توانند بازدارنده و یا تسهیل‌کننده رفتارهای مردم شوند
لوین (Lewin)	رفتار تابعی است از فضای زیستی
وینستون چرچیل (Winston Churchill)	رفتار انسان تحت تاثیر محیط ساخته شده -توسط او- می‌باشد
اسکات (Scott)	عناصر و مولفه‌های کالبدی و اجتماعی محیط تاثیر مستقیمی بر شکل‌گیری رفتار انسان دارد
کافکا (Kafka)	اساس و پایه رفتار انسان در محیط بر اساس شناخت عینی وی از محیط است
ارنست باکل (Ernst Bakel)	محیط طبیعی دارای تاثیرات بزرگی در شکل دادن به تاریخ بشری است
راتزل (Ratzel)	تغییر در منظر و عناصر معماری سبب تغییر در رفتار خواهد شد
گنز (Gans)	مابین محیط کالبدی و رفتارهای مشاهده شده ساکنین عواملی چون هنجارهای فرهنگی و همچنین نظامی اجتماعی واسطه است.
نیومن (Newman)	تغییر در نحوه آرایش محیط، در کاهش میزان خشنونت‌ها در مجتمع‌های مسکونی موثر است.
لوکوربوزیه (Le Corbusier)	با ارتقای کیفیت محیط و یا دگرگون ساختن عناصر طراحی مسکن می‌توان رفتارهای اجتماعی مردم را دگرگون ساخت.
پلیتر-زایبرگ (plater Zyberk)	با توجه به تاثیر محیط در رفتار، می‌توان با طراحی مناسب محیطی بر بسیاری از مشکلات فائق آمد.
دلا بلانچ (De la Blanche)	ارتباط رفتار و محیط بر دو دسته عوامل اجتماعی و عوامل تحریک‌کننده محیطی استوار است.
استرابو (Strabo)	ویژگیهای فیزیکی اساس شخصیت انسان را تشکیل می‌دهد.
سیل (sill)	بر اساس ویژگیهای محیط احتمال وقوع رفتاری خاص در موجودات متصور است.
فرانس بو آس (Franz Uri Boas)	محیط معمولاً باعث بروز رفتار نمی‌شود بلکه زمینه‌ای را برای بروز آن فراهم می‌سازد.
استوارد (Steward)	محیط ارائه‌دهنده فرصتهاست.
راپورت (Raport)	فرهنگ عامل موثر بر تعامل انسان و محیط است.
بارکر (Barker)	محیط بوجود آورنده قرارگاه‌های رفتاری است.

۷- نتیجه‌گیری

در مجموع می‌توان گفت که بخش عمده‌ای از اتکای جبرگرایی بر محیط است. این دیدگاه اساساً یک برداشت کوتاه‌بینانه از محیط و نسبت آن با فرهنگ دارد که در آن فرهنگ و عوامل مادی فرهنگی نادیده می‌گیرد. نگاهی که در این دیدگاه وجود دارد، نوعی نگاه به اصطلاح ارسطویی است که انسان را در برابر محیط و مقهور آن می‌داند. در حالی که در نظریه‌های متاخر انسان و محیط دو جستار مجزا نبوده و به نوعی دارای ارتباط متقابل و دوسویه‌اند.

رویکرد بوم‌شناسی فرهنگی در انسان‌شناسی بسیار تاثیر گذار بوده است. راپاپورت^۱ فرهنگ را -که از دیدگاه استوارد مخفی مانده بود- بعنوان عامل موثر بر تعامل انسان با محیط معرفی کرد. مطالعه راپاپورت این مفهوم را نشان می‌دهد که سیستم‌های محیطی انسان پست مدرن به دقت تنظیم شده‌اند تا یک تعادل یا موازنه را توسط مکانیزم‌های بازخورد پیچیده و اغلب ناشناخته که جمعیت را اغلب زیر خط ظرفیت تحمل محیطی نگه می‌دارند، حفظ کند.

1 Strabo
2 Darwin
3 Barker
4 Sill

بوم‌شناسی رفتاری که توسط نظریه تکامل مدرن هدایت می‌شد، با اتخاذ رویکردی دیگر استدلال کرد که انسان‌ها همانند گونه‌های زیستی دیگر طراحی شده‌اند تا به شیوه‌ای کارآمد منابع را به فرزند تبدیل کنند و اینکه هر پدیده‌ای در سطح گروه مانند تعادل جمعیتی، محصول سازگاری فردی است. پژوهش‌های هدایت شده توسط این سه رویکرد (جبرگرایی، امکان‌گرایی و احتمال‌گرایی) بطور شگرفی تاریخچه بوم‌شناسی فرهنگی استوار را جایگزین و یا حداقل دگرگون می‌سازد. مع الوصف می‌توان گفت رابطه انسان و طبیعت یک رابطه پویا بوده که طی آن فرهنگ و محیط هر دو با وجود تغییراتی با هم سازگار می‌شوند.

منابع

۱. آلتمن، ایروین. (۱۳۸۲) محیط و رفتار اجتماعی، خلوت، فضای شخصی، قلمرو و ازدحام، ترجمه علی نمازیان، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی
۲. اتکینسون، ریتا، سوزان، نولنهوکسما، داریل، بم، ادوار، اسمیت، ریچارد، اتکینسون. (۱۳۹۶) زمینه روانشناسی هلیگارد. مترجمان: رضا، زمانی، مهرداد بیک، بهروز بیرشک، محمد نقی براهنی، مهرناز شهرآرای. نشر رشد
۳. امامقلی، عقیل و آیوازیان، سیمون و زاده محمدی، علی و اسلامی، سیدغلامرضا. (۱۳۹۱). روانشناسی محیطی، عرصه مشترک معماری و علوم رفتاری. فصلنامه علوم رفتاری. دوره ۴، شماره ۱۴.
۴. ایروانی، محمود. خداپناهی، محمد. (۱۳۸۱). روانشناسی احساس و ادراک، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، چاپ یازدهم، قم: انتشارات مهر.
۵. تقدیر، سمانه. (۱۳۹۶). تبیین مراتب و فرایند ادراک انسان و نقش آن در کیفیت خلق آثار معماری براساس مبانی حکمت متعالیه. نشریه پژوهش‌های معماری اسلامی. دوره ۵، شماره ۱.
۶. حاتمی، مژگان. (۱۳۹۵). کاربری علم روانشناسی محیطی در معماری و طراحی شهری با تاکید بر اصول و معیارهای طراحی مجتمع‌های مسکونی. فصلنامه مدیریت شهری: شماره ۴۲.
۷. شاهچراغی، آزاده و بندرآباد، علیرضا. (۱۳۹۶). محاط در محیط کاربرد روانشناسی محیطی در معماری و شهرسازی. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
۸. صرامی، حسین. (۱۳۷۸). علیت محیطی، جغرافیا. فصلنامه اطلاعات جغرافیایی سپهر، دوره هشتم، شماره ۳۰.
۹. فکوهی، ناصر. (۱۳۸۶). تاریخ اندیشه و نظریه‌ی انسان‌شناسی. تهران: انتشارات نی.
۱۰. قدردان قراملکی، محمدحسن. (۱۳۸۹). اختیار، قانون علیت و دترمینیسم. دو فصلنامه انسان پژوهی دینی. دوره ۷، شماره ۲۳.
۱۱. گلکار، کوروش. (۱۳۸۰). مولفه‌های سازنده کیفیت طراحی شهری، مجله صفا، سال یازدهم، شماره سی و دوم، بهار و تابستان.
۱۲. لنگ، جان. (۱۳۸۵). آفرینش نظریه معماری، نقش علوم رفتاری در طراحی محیط، چاپ چهارم با اضافات، ترجمه علیرضا عینی‌فر، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۳. مرتضوی، شهرناز. (۱۳۸۰) روانشناسی محیط، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۱۴. مطلبی، قاسم. (۱۳۸۰). روان‌شناسی محیطی، دانشی نو در خدمت معماری و طراحی شهری. نشریه هنرهای زیبا. شماره ۱۰.
۱۵. مک اندرو، فرانسیس‌تی. (۱۳۸۷). روانشناسی محیطی، ترجمه غلامرضا محمودی. تهران: انتشارات وانی.
۱۶. نقره‌کار، عبدالحمید و حمزه نژاد، مهدی و دهقانی تفتی، محسن. (۱۳۸۹). بررسی تاثیر محیط طبیعی بر رفتار و اخلاق از دید متفکران اسلامی و نتایج آن در طراحی محیط مصنوع. فصلنامه آرمانشهر. دوره ۳، شماره ۵.
۱۷. نوحی، حمید: (۱۳۸۸) "تاملات در هنر و معماری. تهران، انتشارات گنج هنر.
18. Appleyard, D. (1981). Livable Streets. Berkeley, CA: University of California Press.
19. Barker, R. G. (1968). Ecological Psychology: Concept and Methods for Studing Human Behavior Stanford, CA: Standford University Press.
20. Darwin, C. (1859). The origin of species by means of natural selection. Modern Lib.
21. Dohrs and Sommers(1967). The rise of Possibilism, in Introduction to Geography: Selected, Reading, Edited, PP: 130- 138.
22. Gehl, J. (1987). Life between Buildings: Using Public Space (translated by Jo Koch), New York: Van Nostrand Reinhold.
23. Koffka, K. (1935). Principles of Gestalt Psychology . New York and London: Harcourt brace.
24. Kristof, Ladis. K (1960). The Origin and Evolution of Geopolitics, Journal of Conflict Resolution, Vol, 4, PP: 15- 51.
25. Lang, J. (1987). Creating Architectural Theory: The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design. New York: Van Nostrand Reinhold.

26. Lefebure, Henri (1991). The Production of Space, Translated by Donald Nichol Son Smith, Oxford, Black men.
27. Lewin, K. (1944). Construct in Psychology and Psychological Ecology. University of Iowa Studies in Child welfare, 20, 1-29.
28. Ratzel, Friedrich (1906). Zu Carl Ritters Hunderja Hrigem, Geburt Stage”, in Kleine Schriften, Municg, PP: 377- 428).
29. Scott, M. (2005). A Powerful Theory and a Paradox: Ecological Psychologists After Barker. Environment and Behavior , 37(3), 295-329.
30. Steward, j. (1955). The Concept and Method of Cultural Ecology. Theory of Culture Change. Urbana: University of liois Press.
31. Stoddart, D. R (1966). Darwin’s Impact on Geography Annals of Association of American Geographers, Vol, 56, No 4, PP: 683-698.
32. Vidal de la Blanche, P. (1926) . Principles of Human Geography, trans. Bingham. London: Con-stable.
33. Wicker, A. (1979). An Introduction to Ecological Psychology, Monterey, CA: Brooks/Cole.



روند تغییر پرچم ایران از عصر صفوی تا دوران معاصر با بررسی عناصر رنگ، نشان و طراحی پرچم ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲

کد مقاله: ۶۹۳۹۵

سیده اعظم موسوی خرد^۱

چکیده

ایران از دوران باستان و قبل از اسلام دارای پرچم‌های مختلفی بوده است. و همانطور که در این مقاله بررسی شده است پرچم ایران، از دوره ناصرالدین شاه قاجار سه رنگ، یعنی رنگ‌های سبز سفید و سرخ بوده است که تا امروز نیز این سه رنگ حفظ شده است. در این مقاله به بررسی روند تغییرات پرچم ایران از عصر صفوی تا دوران معاصر با بررسی عناصر رنگ، نشان و طراحی پرچم ایران، پرداخته شده است همچنین تاریخچه کوتاهی از پرچم و روند تغییرات پرچم ایران از دوره صفوی تا به امروز نیز بطور خلاصه آورده شده است.

واژگان کلیدی: نماد و نماد شناسی، پرچم، ایران

همانند نام، پرچم و نشان هر کشور نیز در شناخت آن سرزمین نقش به سزایی دارد و بیانگر انگیزه‌ها و آرمان‌ها، چگونگی نگرش سیاسی، مذهبی و فلسفی یک ملت و بیان کننده شرایط جغرافیایی، فرهنگی و حوادث سرنوشت‌ساز در تاریخ آن ملت است. پرچم، بیرق و درفش در لغت به تکه‌ای پارچه گفته می‌شود که معمولاً دارای نقش‌های رنگی است و برای علامت دادن و مشخص شدن یک ملت یا یک کشور به کار می‌رود «پرچم» در اصل لغت ترکی است که به موی نوعی گاو کوهی گفته می‌شده و دسته‌ای از این مو را بر سر یک چوب یا بالای نیزه درفش نصب می‌کرده‌اند. چنان که مشهور است چنگیزخان پرچمی داشته که شامل ۹ دسته موی دم اسب بوده است. استفاده از پرچم در میان ملل ریشه‌ای تاریخی دارد و تاریخ استفاده و پیدایش آن به حدود پنج هزار سال قبل باز می‌گردد. پرچم به عنوان نماد در مصر قدیم، آشور و نزد یهودیان معمول بوده است یونانیان ابتدا قطعه‌ای زره را که بر نیزه‌ای نصب شده بود به عنوان پرچم به کار می‌بردند در نزد رومیان نیز پس از این که قسطنطنیه به مسیحیت گروید. پرچم به صورت پارچه‌ای ابریشمین به رنگ ارغوانی که نام حضرت عیسی به حروف یونانی بر آن نقش شده بود، رایج شد. پرچم‌های اولیه در اروپا جنبه‌ای دینی داشت و قدیمی‌ترین آن‌ها پرچم کشور دانمارک است که صلیبی سفید بر روی آن به چشم می‌خورد در ایران قدیم درفش «کاوایان» بسیار معروف بوده و در دوره کوروش کبیر، بیرقی سفید با نقش عقاب زرین به کار می‌رفته است^(۱). در این مقاله سعی شده نمادهای پرچم ملی ایران از دیرباز تاکنون، مورد بررسی قرار گیرد. به همین سبب برای بررسی نمادها می‌بایست گذری به تاریخ پرچم ایران زد تا علاوه بر دانستن تاریخ پرچم، نمادهای پرچم را نیز از دیرباز تاکنون شناخت. روش تحقیق این مقاله، تاریخی-توصیفی-تحلیلی، مراجعه به سایتهای مرتبط، کتاب‌های تاریخی، نشریات، مجلات و مقاله‌های مرتبط با موضوع مورد بحث به روش کتابخانه‌ای می‌باشد، که همگی در قسمت منابع و مأخذ آورده شده است.

۲- تاریخچه پرچم ملی ایران

نخستین اشاره در تاریخ اساطیر ایران به وجود پرچم، به قیام کاوه آهنگر علیه ظلم و ستم آزی دهاک «ضحاک» برمی‌گردد. در آن هنگام کاوه برای آن که مردم را علیه ضحاک بشوارد پیش بند چرمی خود را بر سر چوبی کرد و آن را بالا گرفت تا مردم گرد او جمع شدند سپس کاخ فرمانروای خونخوار را در هم کوبید و فریدون را بر تخت شاهی نشاند. فریدون نیز پس از آن که فرمان داد تا پاره چرم پیش‌بند کاوه را با دیبای زرد و سرخ و بنفش آراستند و در گوهر به آن افزودند آن را درفش شاهی خواند و بدین سان درفش کاویان پدید آمد. نخستین رنگ‌های پرچم ایران زرد و سرخ و بنفش بود، بدون آنکه نشانه‌ای ویژه بر روی آن وجود داشته باشد. درفش کاویان صرفاً افسانه نبوده و به استناد تاریخ تا پیش از حمله اعراب به ایران، به ویژه در زمان ساسانیان و هخامنشیان پرچم ملی و نظامی ایران را درفش کاویان می‌گفتند. هرچند این درفش کاویانی اساطیری نبوده است^(۲).

جریر طبری در کتاب تاریخ خود به نام الامم و الملوك می‌نویسد: درفش کاویان از پوست پلنگ درست شده، به درازای دوازده ارش که اگر هر ارش را که فاصله بین نوک انگشتان دست تا بندگاه آرنج است ۶۰ سانتی‌متر فرض کنیم تقریباً پنج متر عرض و هفت متر طول می‌شود. در اکثر کتب تاریخی آورده شده که درفش کاویان زمان ساسانیان از پوست شیر یا پلنگ ساخته شده بود بدون آنکه نقش جانوری بر روی آن باشد. هر پادشاهی که به قدرت می‌رسید تعدادی جواهر به آن می‌افزود. به هنگام حمله اعراب به ایران در جنگی که در اطراف شهر نهاوند در گرفت درفش کاویان به دست آنان افتاد و چون آن را همراه با فرش مشهور بهارستان نزد عمر خلیفه مسلمانان بودند وی از بسیاری گوهرها، درها و جواهراتی که به درفش آویخته بود، دچار شگفتی شد به طوری که دستور داد تا آن جواهر را برداشته و آن پوست را بسوزانند. با اشغال ایران به دست اعراب مسلمان، ایرانیان تا دویست سال هیچ درفشی یا پرچمی نداشتند و تنها دو تن از قهرمانان ملی ایران زمین یعنی بابک خرم‌دین و ابومسلم خراسانی دارای پرچم بودند. ابومسلم پرچم یکسره سیاه رنگ داشت و بابک سرخ رنگ به همین روی بود که طرفداران این دو را سیاه جامگان و سرخ جامگان می‌خواندند و از آنجایی که بزرگان اسلام تصویربرداری و نگارگری را حرام می‌دانستند تا سال‌های مدید هیچ نقش و نگاری از جانداران بر روی درفش‌ها تصویر نمی‌شد.

در سال ۳۵۵ خورشیدی (۹۷۶ میلادی) که غزنویان با شکست دادن سامانیان، زمام امور را در دست گرفتند سلطان محمود غزنوی برای نخستین بار دستور داد نقش یک ماه را بر روی پرچم که رنگ زمینه آن یکسره سیاه بود زر دوزی کنند. سپس در سال ۴۱۰ خورشیدی (۱۰۳۱ میلادی) سلطان مسعود غزنوی به انگیزه دل‌بستگی به شکار شیر دستور داد نقش و نگار یک شیر جایگزین ماه شود و از آن پس هیچ‌گاه تصویر شیر از روی پرچم ملی ایران برداشته نشد تا انقلاب ایران در سال ۱۳۵۷ (۱۹۷۹ میلادی). در زمان خوارزمشاهیان با سلجوقیان سکه‌هایی زده شد که بر روی آن نقش خورشید بر پشت آمده بود، رسمی که به سرعت در مورد پرچم‌ها نیز رعایت گردید. در مورد علت استفاده از خورشید دو دیدگاه وجود دارد یکی این که چون شیر گذشته از نماد دلاوری و قدرت نشانه ماه مرداد (اسد) هم بوده و خورشید در ماه مرداد در اوج بلندی و گرمای خود است به این ترتیب همبستگی میان خانه شیر برج اسد با میانه تابستان نشان داده می‌شود. نظریه دیگر بر تأثیر آیین مهر پرستی و میترائیسم در ایران دلالت دارد و حکایت از آن دارد که به دلیل تقدس خورشید در آیین ایرانیان کهن ترجیح دادند خورشید بر روی سکه‌ها و پرچم، بر پشت شیر قرار گیرد. (رامتین راوندی، ۱۳۸۶ ص ۳۸)

در این مقاله سعی شده نمادهای پرچم ملی ایران از دیرباز تاکنون، مورد بررسی قرار گیرد. به همین سبب برای بررسی نمادها می‌بایست گذری به تاریخ پرچم ایران زد تا علاوه بر دانستن تاریخ پرچم، نمادهای پرچم را نیز از دیرباز تاکنون شناخت.

۱- رسول خیراندیش، سیاوش شایان، ریشه‌یابی نام و پرچم کشورها، انتشارات کویر، چاپ چهارم، ۱۳۷۵، ص ۴

۲- رامتین راوندی، تاریخچه پرچم ملی ایران، نشریه تولید، مصرف، آذر و دی ۱۳۸۶، ص ۳۷

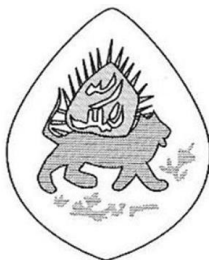
۳- نماد و نشان هویت ملی

پرچم سه رنگ ایران نشانی والا از هویت ملی و فرهنگ ایرانی است که با رنگ سبز، خرمی و شادکامی با رنگ سپید، صلح و دوستی و با رنگ سرخ نام و یاد فرزندان پاکباز ایران زمین را گرامی داشته است. بنا به یافته‌های باستان‌شناسی در کاوش‌های تخت جمشید در آپادانا، تندیس مفرغی عقابی با بال‌های گشوده از زمان هخامنشیان بر سنگی لاجوردی وجود دارد که بر آن سه رنگ سبز و سپید و سرخ نقش بسته است. اما چرا پیکر شاهین در ایران گرامی بوده است؟

بنا بر پژوهش بختورتاش، شاهین پرنده بلند پرواز و چالاکی است که از روزگاران گذشته در ایران زمین به خجستگی و نیرومندی و شکوه نامی بوده است. میان آتش و این پرنده تیزچنگ با چشمان درخشان و پرنیرو پیوند است. در فرهنگ دینی هندوها، آگنی نماد آتش به شاهین (عقاب) همانند شده است. همچنین شاهین گاهی تجلی تندر و آذرخش، آتش، خورشید و پیک خورشید به شمار آمده است. شاهین در اوستا به نام سان (Saena) خوانده شده که برابر واژه شین در زبان سانسکریت است و شاید بتوان به راستی داوری کرد که همان واژه‌ای است که در گویش کردی لکی ساین گفته می‌شود. چنان که شهر شاهین دژ را بومیان «ساین قه‌لا» شاهین قلعه می‌خوانند. در بهرام پست آمده است که پیروزی به ده گونه خود را به آتش زرتشت نمایانده است. هفتمین بار در کالبد روغن (Vareghan) (بال زن، بالوان کردی)، برآشو زرتشت نمودار شده است. پرنده‌ای که مرغان مرغ، شاه پرندگان و به زبان اوستایی مرغستن و به گویش پهلوی سین مورو (سیمرغ دوران پسین) که «هنگام سپیده‌دم پرواز می‌کند در بامداد خوراک روز را می‌جوید و در پسین شامگاه را». برابر زامیادیش هنگامی که جمشید به گفتار نادرست و دروغ پرداخت نخستین بار فر به پیکر مرغ وارغن از وی گسست و به مهر پیوست، مهر شکوه و بزرگی یافت و جم به پستی و درماندگی گرایید. دومین بار فراز جمشید بگسست و به گونه مراغ وارغن بیرون شتافت و به فریدون آتین پیوست و او پس از زرتشت در میان مردمان پیرومندترین شد. و سومین بار فر به گسست، آن فر جمشید به پیکر مرغ وارغن بیرون شتافت، این فر راگرشاسب دلیر برگرفت، زیرا که او دلیرترین و نیرومندترین پس از زرتشت بود. از اینجا آشکار می‌شود و به خوبی درمی‌یابیم که نزد پیشینیان، نماد فر و شکوه، بخت بلند، بزرگواری و پایگاه ارجمند، شاهین یا آله (Aluh) (به نازی عقاب) و به گفته‌ای دیگر همای بوده است. ایرانیان در سراسر فلات ایران با بیرق‌های ملی در برابر بیگانگان ایستادند و ترانه سرافرازی همیشه میهن آریایی را سرودند. (دکتر بختورتاش، ۱۳۸۳، ص ۱۴۳)

۴- پرچم ایران در عصر صفویان

در میان شاهان سلسله صفویان که حدود ۲۳۰ سال بر ایران حاکم بودند تنها شاه اسماعیل اول و شاه طهماسب اول بر روی پرچم خود نقش شیر و خورشید نداشتند. پرچم شاه اسماعیل یکسره سبز رنگ بود و بر بالای آن تصویر ماه قرار داشت. شاه طهماسب نیز چون خود زاده ماه فروردین (برج حمل) بود دستور داد به جای شیر و خورشید تصویر گوسفند (نماد برج حمل) را هم بر روی پرچم‌ها و هم بر سکه‌ها ترسیم کنند. پرچم ایران در بقیه دوران حاکمیت صفویان سبز رنگ بود و شیر و خورشید را روی آن زردوزی می‌کردند البته موقعیت و طرز قرار گرفتن شیر در همه این پرچم‌ها یکسان نبوده، شیرگاه نشسته بود، گاه نیمرخ و گاه رو به سوی بیننده. در بعضی موارد هم خورشید از شیر جدا بوده و گاه چسبیده به آن. (دکتر بختورتاش، ۱۳۸۳، ص ۱۷۱) به استناد سیاحت نامه ژان شاردن جهانگرد فرانسوی استفاده از بیرق‌های نوک تیز و باریک که بر روی آن آیه‌ای از قرآن و تصویر شمشیر دو سر علی یا شیر خورشید بوده، در دوران صفویان رسم بوده است. به نظر می‌آید که پرچم ایران تا زمان قاجارها، مانند پرچم اعراب، سه گوش بوده نه چهارگوش.



شکل ۲- مهر نادرشاه

(ماخذ: Fa.wikipedia.org)



شکل ۱- دوران صفویه و افشاریه (ماخذ: Fa.wikipedia.org)

۵- پرچم ایران در زمان نادرشاه افشار

نادر که مردی خود ساخته بود، توانست با کوششی عظیم ایران را از حکومت ملوک الطوائفی رها ساخته، بار دیگر یکپارچه و متحد کند. سپاه او از سوی جنوب تا دهلی، از شمال تا خوارزم و سمرقند و بخارا، و از غرب تا موصل و کرکوک بغداد و از سوی شرق تا مرز چین پیشروی کرد. در همین دوره بود که تغییراتی در خور در پرچم ملی و نظامی ایران به وجود آمد. درفش شاهی یا بیرق سلطنتی در دوران نادرشاه از ابریشم سرخ و زرد ساخته می‌شد و بر روی آن تصویر شیر و خورشید هم وجود داشت اما درفش ملی ایرانیان در این زمان سه رنگ سبز و سفید و سرخ با خورشیدی نیمه برآمده بر پشت آن بود و درون دایره خورشید نوشته بود «الملک لله». سپاهیان نادر در تصویری که از جنگ وی با محمد گورکانی، پادشاه هند، کشیده شده، بیرقی سه گوش با رنگ سفید در دست دارند که در گوشه بالایی آن نواری سبز رنگ و در قسمت پایینی آن

نواری سرخ رنگ دوخته شده است. شیری با دم برافراشته به صورت نیمرخ در حال راه رفتن است و در درون دایره خورشید آن باز هم «الملک الله» آمده است. بر این اساس می‌توان گفت پرچم سه رنگ عهد نادر مادر پرچم سه رنگ فعلی ایران است. زیرا در این زمان بود که برای نخستین بار این سه رنگ بر روی پرچم‌های نظامی و ملی آمد، هرچند هنوز پرچم‌ها سه گوش بودند (رامتین راوندی ۱۳۸۶ ص ۳۸)

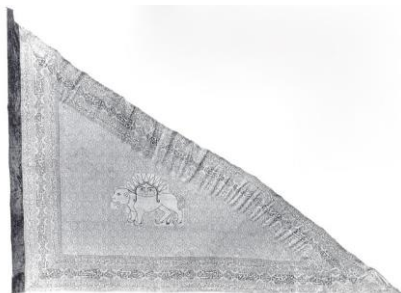
در تحقیقات انجام شده گمان می‌رود که این سه رنگ از همان ابتدا بدین معنا بوده است:

سبز: نشانه آبادانی و جاری بودن زندگی

سپید: نشانه صلح و دوستی و نیز پاکی و آرامش

سرخ: نشان خشم و غرش در برابر دشمنان

۶- دوره قاجارها



شکل ۳- پرچم سه گوش قاجاری مربوط به اواسط قرن نوزدهم

(ماخذ: Fa.wikipedia.org)

در دوران آقامحمدخان قاجار، سر سلسله قاجاریان، چند تغییر اساسی در شکل و رنگ پرچم داده شد، یکی اینکه شکل آن برای نخستین بار از سه گوش به چهارگوشه تغییر یافت و دوم اینکه آغامحمد خان به دلیل دشمنی که با نادر داشت، سه رنگ سبز و سفید و سرخ پرچم نادری را برداشت و تنها رنگ سرخ را روی پرچم گذارد. دایره سفید رنگ بزرگی در میان این پرچم بود که در آن تصویر شیر و خورشید به رسم معمول وجود داشت. با این تفاوت بارز که برای نخستین بار شمشیری در دست شیر قرار داده شده بود. در عهد فتحعلی شاه قاجار، ایران دارای پرچمی دو گانه شد. یکی پرچمی یکسره سرخ با شیری نشسته و خورشید بر پشت که پرتوها سراسر آن را پوشانده بود.

نکته شگفتی‌آور اینکه شیر پرچم زمان صلح شمشیر به دست داشت در حالی که در پرچم عهد جنگ نبود. در زمان فتحعلی شاه که استفاده از پرچم سفیدرنگ برای مقاصد دیپلماتیک و سیاسی مرسوم شد، در تصویری که یک نقاش روس از ورود سفیر ایران «ابوالحسن خان شیرازی» به دربار تزار روس کشید (شکل ۴)، پرچمی سفید رنگ منقوش به شیر و خورشید و شمشیر، پیشاپیش سفیر در حرکت است. سالها بعد، امیرکبیر از این ویژگی پرچم‌های سه گانه دوره فتحعلی‌شاه استفاده کرد و طرح پرچم امروزی را ریخت. برای نخستین بار در زمان محمدشاه قاجار (جانشین فتحعلی‌شاه) تاجی بر بالای خورشید قرار داده شد (شکل ۵). در این دوره هم دو درفش یا پرچم به کار می‌رفته که بر روی یکی شمشیر دو دم حضرت علی و بر دیگری شیر و خورشید قرار داشت که پرچم اولی درفش شاهی و دومی درفش ملی و نظامی بود. (صادق‌راستگو ۱۳۸۴ ص ۷۶)



شکل ۵- پرچم دوره قاجار (ماخذ: Fa.wikipedia.org)



شکل ۴ _ ورود سفیر ایران به دربار تزار روس (ماخذ: Fa.wikipedia.org)

امیرکبیر بزرگ مرد تاریخ ایران، دلبستگی ویژه به نادر شاه داشت و به همین سبب بود که پیوسته به ناصرالدین شاه توصیه می‌کرد شرح زندگی نادر را بخواند. امیرکبیر همان رنگ‌های پرچم نادر را پذیرفت اما دستور داد شکل پرچم مستطیل باشد (برخلاف شکل سه گوشه در عهد نادرشاه) و سراسر زمینه پرچم سفید با یک نوار سبز به عرض تقریبی ۱۰ سانتی‌متر در گوشه بالایی و نواری سرخ رنگ به همان اندازه در قسمت پایینی پرچم دوخته شود و نشان شیر و خورشید و شمشیر در میانه پرچم قرار گیرد بدون آنکه تاجی بر بالای خورشید گذاشته شود. بدین ترتیب پرچم ایران تقریباً به شکل و فرم پرچم امروزی ایران درآمد^۱.

۱- رامتین راوندی، تاریخچه پرچم ملی ایران، نشریه تولید، مصرف، آذر و دی ۱۳۸۶، ص ۳۹

۸- انقلاب مشروطیت و پرچم ایران

با پیروزی جنبش مشروطه خواهی در ایران و گردن نهادن مظفرالدین شاه به تشکیل مجلس نمایندگان مردم در مجلس‌های اول و دوم به کار تدوین قانون اساسی و متمم آن می‌پردازند. در اصل پنجم متمم قانون اساسی آمده بود الوان رسمی بیرق ایران سبز و سفید و سرخ و علامت شیر خورشید است. کاملاً مشخص است که نمایندگان در تصویب این اصل شتابزده بوده‌اند زیرا اشاره‌ای به ترتیب قرار گرفتن رنگ‌ها، افقی و عمودی بودن آن‌ها و این که شیر و خورشید بر کدام یک از رنگ‌ها قرار گیرد، به میان نیامده بود. همچنین درباره وجود یا عدم وجود شمشیر یا جهت روی شیر ذکر نشده بود. نمایندگان نواندیش در توجیه رنگ‌های بکار رفته در پرچم به استدلال‌ات مختلفی متوسل شدند.

بدین ترتیب که در مورد رنگ سفید به این حقیقت تاریخی استناد شد که رنگ سفید مورد علاقه زرتشتیان است اقلیت دینی که هزاران سال در ایران به صلح و صفا زندگی کرده‌اند و این که سفید نماد صلح، آشتی و پاکدامنی است. سفید باید در زیر رنگ سبز قرار گیرد، رنگ سبز هم چون رنگ دلخواه اسلام و رنگ این دین است بنابراین پیشنهاد می‌شود رنگ سبز در بالای پرچم ملی ایران قرار گیرد. در مورد رنگ سرخ نیز با اشاره به ارزش خون شهید به پاس داشت آن اشاره گردید.

وقتی نمایندگان با این استدلال مجاب شده بودند و زمینه مساعد شده بود، نواندیشان حاضر در مجلس سخن را به موضوع نشان شیر و خورشید کشاندند و این موضوع را به این گونه توجیه کردند که (انقلاب مشروطیت در مرداد سال ۱۲۸۵ هجری شمسی (۱۹۰۶ میلادی) به پیروزی رسید. یعنی در برج اسد (شیر) از سوی دیگر چون اکثر ایرانیان مسلمان شیعه و پیرو علی (ع) هستند و اسدالله از القاب حضرت علی (ع) است بنابراین شیر هم نشانه مرداد است و هم نشانه امام اول شیعیان. در مورد خورشید نیز چون انقلاب مشروطه در میانه مرداد به پیروزی رسید و خورشید در این ایام در اوج نیرومندی و گرمای خود است، پیشنهاد می‌کنیم خورشید را نیز بر پشت شیر سوار کنیم که این شیر و خورشید هم نشانه علی (ع) باشد و هم نشانه ماه مرداد و هم نشانه چهاردهم مرداد یعنی روز پیروزی مشروطیت خواهان و البته وقتی شیر را نشانه پیشوای امام اول بدانیم لازم است شمشیر ذوالفقار را نیز به دستش بدهیم. بدین ترتیب برای نخستین بار پرچم ملی ایران به طور رسمی در قانون اساسی به عنوان نماد استقلال و حاکمیت ملی مطرح شد. در سال ۱۳۳۶ منوچهر اقبال نخست وزیر وقت به پیشنهاد هیأتی از نمایندگان وزارتخانه‌های خارجه آموزش و پرورش و جنگ، طی بخشنامه‌ای ابعاد و جزئیات دیگر پرچم را مشخص کرد. بخشنامه دیگری در سال ۱۳۳۷ در مورد تناسب طول و عرض پرچم صادر شد و طی آن مقرر گردید طول پرچم اندکی بیش از یک برابر و نیم عرضش باشد.^۱

۹- پرچم ایران در دوره انقلاب اسلامی

پرچم ایران در سال ۱۳۵۷ با پیروزی انقلاب اسلامی تغییراتی به همراه داشت. بدین گونه که در اصل هجدهم قانون اساسی جمهوری اسلامی مصوب سال ۱۳۵۸ (۱۹۷۹ میلادی) در مورد پرچم گفته شده است که پرچم جمهوری اسلامی از سه رنگ سبز و سفید و سرخ تشکیل می‌شود و نشان جمهوری اسلامی در وسط آن قرار می‌گیرد که این نشان بیان‌گر کلمه «الله» و شعار اسلامی «لا اله الا الله» است که روی رنگ سفید پرچم قرار گرفته است. (طراح آرم پرچم، حمید ندیمی، دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی می‌باشد). در این پرچم همچنین ۲۲ «الله اکبر» به رنگ سفید و به نشانه پیروزی انقلاب در روز ۲۲ بهمن (یازدهمین ماه سال) در حاشیه پایین رنگ سبز و حاشیه بالای رنگ قرمز نوشته شده است.^۲



شکل ۶- الهام گرفتن نشان جمهوری اسلامی ایران از عبارت لا اله الا الله (ماخذ: Fa.wikipedia.org)

۱- صادق‌راستگو، تاریخ پرچم در ایران، پرچم‌ها و نشانه‌ها، نشریه حیات نواقصادی ۱۳۸۴/۱۱/۳

۲- سایت دانشنامه ویکی پدیا در مورد «پرچم ایران»

۱۰- نتیجه گیری

روند تغییر پرچم ایران از عصر صفوی تا دوران معاصر حاکی از آن است که پرچم به عنوان یک هویت ملی برای تمام دوره ها بسیار حائز اهمیت بوده است. ایران با تمدنی که یکی از پر سابقه ترین تمدن های جهانی است (اگر نگویم قدیمی ترین تمدن جهان) در بسیاری از پدیده های انسانی گوی سبقت را از سایرین ربوده است و در مورد پرچم نیز همینطور است. همان طور که بیان شد، داستان کاوه آهنگر که در ادبیات شفاهی و کتبی مردم وجود دارد چنین مدعایی را تقویت میکند. تغییرات پرچم ایران از دوران صفوی تا کنون سبب میشود تا سابقه تمدن کشور عزیزمان برایمان پر افتخارتر باشد، پرچم از نشانه های اصلی همبستگی هر ملت و قومی محسوب می شود که ملیت و هویت تک تک افراد جامعه را نقش میزند، نشانه ی فداکاریها و استواریهای مردم کشوری در طول تاریخ است که باید نسبت به نگهداری آن نهایت دقت را به کار گرفت. احترام به پرچم و مقدس پنداشتن آن نشانه اعتقاد به کشور و ملت است.

منابع

۱. خیراندیش رسول، شایان سیاوش، ۱۳۷۵ ریشه یابی نام و پرچم کشورها، انتشارات کویر، چاپ چهارم،
۲. دکتر بختورتاش، ۱۳۸۳ تاریخ پرچم در ایران، انتشارات بهجت
۳. راستگو، صادق، ۱۳۸۴/۱۱/۳ تاریخ پرچم در ایران، پرچم ها و نشانه ها، نشریه حیات نوا اقتصادی،
۴. راوندی، رامتین، ۱۳۸۶ تاریخچه پرچم ملی ایران، نشریه تولید، مصرف، آذر و دی
۵. پرچم های افراشته، ۱۳۸۴ رنگ و رنگرزی، نشریه صنعت چاپ،
۶. سایت www.farhangiran.com
۷. سایت دانشنامه ویکی پویا در مورد «پرچم ایران»

بررسی اجمالی چگونگی "پیوند شعر و موسیقی" در موسیقی مردمی و ادبیات عامیانه استان فارس مطالعه موردی: یکی از آوازهای سرکوهی (لالایی سرکوهی)*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۲۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۲۷

کد مقاله: ۱۵۴۱۷

بنیامین فسائی^۱

چکیده

تحلیل نعمات موسیقی عامیانه که آمیخته با ادبیات عامیانه یک منطقه جغرافیایی هستند، راهی برای شناخت هرچه بیشتر فرهنگ عامیانه اقوام مختلف محسوب شده و در چگونگی پیوند موسیقی عامیانه و ادبیات عامیانه آن منطقه نقش مهمی ایفا می‌کند. این پژوهش به مطالعه آواز «لالایی سرکوهی» از فرهنگ عامیانه استان فارس پرداخته که با داشتن ادبیات به ظاهر عامیانه دارای تمی است که تداعی گر گوشه حاجیانی در آواز دشتی است. علت اصلی انتخاب این آواز، پژوهش در فرهنگ عامیانه منطقه فارس و همچنین موجود بودن آوانگاری دقیق آن از میان بسیاری از آوازهای سرکوهی‌های این منطقه است. برای تجزیه و تحلیل موسیقی این قطعه به الگوی ارائه شده توسط جان دیوید. وایت در کتاب «تجزیه و تحلیل جامع موسیقایی» و همچنین برای چگونگی تقطیع هجایی و پیوند شعر و موسیقی در آن به کتاب «پیوند شعر و موسیقی آوازی» حسین دهلوی ارجاع شده است. بررسی‌های انجام شده نشان داد که آواز منتخب در بحر هزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)، که ویژه اشعار دوبیتی است، قرار دارد. در واقع متن این آواز ترکیبی از ادبیات عامیانه و ادبیات رسمی است؛ به صورتی که به یک دوبیتی منسوب به باباطاهر و فائز دشتستانی، بیت دیگری اضافه شده و همچنین دچار تغییر در کلمات آن شده و بیت اضافه شده نیز همواره در همان بحر دوبیتی سروده شده است. ملودی این آواز نیز در آواز دشتی و در ابتدایش نزدیک به گوشه حاجیانی در آواز دشتی است. این ملودی با حرکت متغیر در انتهای جملاتش بیانگر یکی از بارزترین مشخصه‌های موسیقی فارس است.

واژگان کلیدی: پیوند شعر و موسیقی، موسیقی مردمی فارس، ادبیات عامیانه فارس، لالایی سرکوهی.

۱- کارشناس ارشد رشته آهنگسازی، دانشگاه هنر تهران benyamin.fasaei@gmail.com

*- این قطعه در کتاب «بست ترانه محلی فارس» توسط محمدرضا درویشی آوانگاری و تألیف شده است.

۱- مقدمه

موسیقی مردمی یا عامیانه که با عناوین موسیقی فولکلور یا دهقانی نیز از آن یاد می‌شود بیان‌کننده فرهنگ موسیقایی یک منطقه جغرافیایی مشخص است. بررسی هر یک از قطعات موسیقی مردمی هر منطقه موجب دستیابی هر چه بیشتر به فرهنگ موسیقایی و همچنین شناخت بیشتر فرهنگ عامیانه آن منطقه، که موسیقی و ادبیات نیز اجزایی از آن هستند، می‌شود. از این رو برای دست‌یافتن به این موضوع که از دغدغه‌های امروزی برخی از موسیقی‌دانان جهت حفظ و نگهداری هر چه بیشتر فرهنگ عامیانه مناطق مختلف ایران است، پژوهش پیش رو جستاری است در میان یکی از آوازهای موسیقی فارس که به چگونگی پیوند شعر و موسیقی در آن می‌پردازد و یا به عبارتی چگونگی پیوند موسیقی مردمی و ادبیات عامیانه^۱، که هر دو به نوعی زیرگروه فولکلور^۲ هستند، را مورد بررسی قرار می‌دهد. پیش از هر چیز به موضوعات موسیقی مردمی و همچنین ادبیات عامیانه اشاره می‌شود که هر دو در نگارش این پژوهش اهمیت ویژه‌ای دارند:

۱- موسیقی مردمی: یکی از مسائل مهمی که در این پژوهش بهتر است به آن پرداخته شود واژه موسیقی مردمی است. در ادبیات موسیقی‌شناسی، موسیقی مردمی یکی از انواع موسیقی است که با واژه عامیانه یا فولکلور نیز شناخته می‌شود (فاطمی، ۱۳۹۲: ۷۹). این نوع موسیقی به خاطر عامیانه بودنش می‌تواند نمودی از فرهنگ موسیقایی یک جامعه کوچک یا نه‌چندان بزرگی که در یک منطقه جغرافیایی واقع شده باشد؛ که با شناخت هرچه بیشتر فرهنگ موسیقایی آن می‌توان به فرهنگ عامیانه آن منطقه دست یافت. از دیگر واژه‌هایی که این نوع موسیقی با آن شناخته می‌شود، موسیقی دهقانی است که بارتوک اینچنین آن را توصیف می‌کند: موسیقی دهقانی به لحاظ فرمی گویای حد اعلای تکامل و تنوع است. این موسیقی برخوردار از بیانی نیرومند، بدیع و در عین حال عاری از هر گونه ذهنی‌گرایی و پیچ‌وتاب‌های اغراق‌آمیز است. شدت سادگی این موسیقی گاه بدوی‌گونه یا گاه پیش‌پا افتاده می‌نماید، اما هرگز رنگ یکنواختی به خود نمی‌گیرد. این گونه موسیقی خاستگاه بی‌بدیل نوزایی موسیقایی است و از منظری دیگر آموزگار بزرگ آهنگسازان است (بارتوک، ۱۳۷۷: ۵۵).

۲- ادبیات عامیانه: یکی دیگر از مواردی که می‌تواند نمودی از فرهنگ عامیانه یا فولکلور یک منطقه جغرافیایی باشد، ادبیات عامیانه یا ادبیات شفاهی آن منطقه است. ادبیات عامیانه هر منطقه بیانگر احساسات، عواطف، آداب و رسوم و تا اندازه‌ای سبک و سیاق زندگی مردمانش است. ادبیات عامیانه یا فولکلور، مجموعه‌ای است از آداب و رسوم، افسانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، ترانه‌ها و اساطیر که در جوامع گوناگون به طور شفاهی و سینه‌به‌سینه از نسلی به نسلی منتقل می‌شود (افشاری، ۱۳۸۵: ۴۰). ادبیات عامیانه مجموعه‌ای از ترانه‌ها، قصه‌ها، نمایشنامه‌ها، ضرب‌المثل‌های عامیانه‌ای است که در میان مردم بی‌سواد رایج است و در مقابل ادبیات رسمی که زائیده ذهن مردم تحصیل‌کرده است (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۳). همچنین می‌توان گفت کلیه گونه‌های ادبی موزون مانند افسانه، چیستان، آوازهای کار، لالایی‌ها و ترانه‌های بازی که در میان مردم رایج هستند جزو ادبیات عامیانه محسوب می‌شوند (جهاندیده، ۱۳۸۸: ۶۳-۶۶).

۲- پیشینه تحقیق

این پژوهش با نگاهی اجمالی به موسیقی مردمی و ادبیات عامیانه استان فارس یکی از آوازهای سرکوهی، که در کتاب «بست ترانه محلی فارس» توسط محمدرضا درویشی آوانگاری شده را از منظر پیوند شعر و موسیقی مورد بررسی قرار می‌دهد. این پژوهش اولین جستاری است که در رابطه با مطالعه موردی یک اثر فولکلوریک از استان فارس در زمینه شعر و موسیقی انجام گرفته است؛ پژوهش‌های پیشین به مجرد موسیقی و یا شعر این منطقه انجام شده که در این تحقیق برای پیوند این دو از آنها استفاده شده است. علت اصلی انتخاب این آواز، پژوهش در فرهنگ عامیانه منطقه فارس و همچنین موجود بودن آوانگاری دقیق آن از میان بسیاری از آوازهای سرکوهی‌های این منطقه است؛ که توسط محمدرضا درویشی به انجام رسیده است (درویشی، ۱۳۷۴: ۴۸).

۳- اهداف، سوالات و فرضیه

هدف اصلی تحقیق، دستیابی به شیوه پیوند شعر و موسیقی در موسیقی مردمی و ادبیات عامیانه استان فارس است. به عبارت دیگر آواز مورد نظر چه مواردی را درباره ارتباط میان موسیقی مردمی و ادبیات عامیانه فارس ارائه می‌دهد. هدف فرعی تحقیق، تحلیل شعر و موسیقی در یکی از آوازهای مردمی فارس برای دستیابی به چگونگی تأثیر فرهنگ‌های عامیانه (موسیقی و ادبیات عامیانه) این استان بر یکدیگر است. فرضیه: پیوند شعر و موسیقی در این آواز علاوه بر بازگو کردن انگاره‌هایی از فرهنگ عامیانه استان فارس، نشان‌دهنده بداهه‌سرایی همراه با موسیقی بداهه در آن است.

۱- منظور از ادبیات عامیانه، ادبیاتی است که به صورت سینه‌به‌سینه و شفاهی رواج می‌یابد (ن.ک. سپیک، ۱۳۹۳: ۵۶).

۲- واژه فولکلور از دو کلمه «فولک» به معنای مردم، توده، عامه، خلق، عوام و کلمه «لور» به معنای دانش و آگاهی است که برای نخستین بار توسط «ویلیام جی تامس» باستان‌شناس انگلیسی در سال ۱۸۴۶ در نشریه انجمن ادبی لندن، در مقاله‌ای عنوان و موضوع آن دانش عامیانه و آداب و رسوم سنتی بود، با امضاء مستعار «امبرواز مورتن» به چاپ رسید (بیهقی، ۱۳۶۵: ۱۷-۱۸).

سؤالات تحقیق:

۱. پیوند شعر و موسیقی در این قطعه چگونه و به چه شکل روی داده است؟
۲. آیا در این قطعه حس و حال شعر و موسیقی به یکدیگر نزدیک است یا فضایی را در مقابل هم ایجاد می‌کنند؟
۳. موسیقی مردمی و ادبیات عامیانه به کار رفته در این آواز تا چه اندازه تحت تأثیر موسیقی دستگاهی و ادبیات رسمی است؟

۴- روش تحقیق

این تحقیق به روش کیفی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده و برای دستیابی به چگونگی به کارگیری ادبیات عامیانه و پیوند آن با موسیقی مردمی استان فارس در این قطعه از کتاب «پیوند شعر و موسیقی آوازی» حسین دهلوی استفاده شده است؛ که عناوین: ۱- روش‌های پیوند شعر و موسیقی آوازی ۲- برابری وزن کلام در موسیقی آوازی در این کتاب بیشترین کاربرد را در پژوهش حاضر دارند (ن. ک. دهلوی، ۱۳۸۸: ۱۹۹۵).

همچنین تحلیل‌های موسیقی این اثر بر دیدگاه‌های جان دیوید وایت در کتاب «تجزیه و تحلیل جامع موسیقایی» استوار است. در این کتاب سه روش تجزیه و تحلیل توصیفی معرفی شده است (ن. ک. وایت، ۱۹۹۴: ۱۵۳۵):

- ۱- تجزیه و تحلیل خُرد ۲- تجزیه و تحلیل میانی ۳- تجزیه و تحلیل کلان
- در این پژوهش برای رسیدن به جزئیات بیشتر در یک اثر موسیقایی از میان روش‌های تجزیه و تحلیل توصیفی، به کارگیری تجزیه و تحلیل خُرد به جهت ارائه امکانات بیشتر انتخاب شده است که در نمودار شماره یک تبیین شده است (وایت، ۱۹۹۴: ۲۵).

۵- بحث

معرفی آواز «لالایی سرکوهی» از منظر شعر:

این آواز توسط محمدرضا درویشی در کتاب «بیست ترانه محلی فارس» آوانگاری شده و متن آن همراه با گویش محلی آن در این کتاب آورده شده است (درویشی، ۱۳۷۴: ۴۹). پس از پرداختن به متن آواز منتخب، نخست درباره مشخصات آوازهای لالایی نکاتی مطرح و همچنین: ۱- روش پیوند شعر و موسیقی آوازی، ۲- برابری وزن کلام در موسیقی آوازی در آواز فوق مورد بررسی قرار می‌گیرد.

بررسی آواز «لالایی سرکوهی» از منظر شعر:

(متن آواز «لالایی سرکوهی» از کتاب «بیست ترانه محلی فارس»)

گهی نالم گهی شبگیر نالم
گهی از درد بی تدبیر نالم
گهی نالم پلنگ تیر خورده (۲)
گهی چون شیر در زنجیر نالم
عزیزم لای لایا رود جونم (۲)



نمودار ۱- نمودار تجزیه و تحلیل مقادیر خُرد (ماخذ: نگارنده)

عزیزم لای لا داغت نیبم

این آواز را بر خلاف نامش نمی‌توان در مجموعه لالایی‌ها گنجانید، چراکه لالایی‌ها خاستگاه نغمات موسیقی ایرانی در ضمیر مادران آن منطقه هستند (جعفری، ۱۳۹۵: ۱۲-۱۳). لالایی‌ها نقش مهمی در آموزش و انتقال زبان مادری دارند چراکه عموماً به صورت محاوره‌ای خوانده می‌شوند (طاهری، ۱۳۸۸: ۵۱). جایگاه دیگری که می‌توان برای لالایی‌ها در موسیقی در نظر گرفت، موقعیتی بودن این آوازه‌ها است؛ این نوع موسیقی در موقعیتی خاصی (توسط زنان) برای خواباندن کودکان‌شان اجرا می‌شود (فاطمی، ۱۳۸۱: ۵۴). لالایی‌ها از کلماتی ساده تشکیل شده‌اند و عمدتاً دارای اوزان هجایی و فاقد اوزان عروضی هستند و می‌توان گفت اوزان هجایی را به سادگی می‌توان آموخت یا به عبارتی این اوزان نیازی به آموزش ندارند چراکه از نظر بیان احساس بسیار به طبیعت انسان نزدیک‌تر است (محمدرپور، ۱۳۹۴: ۲۰). حال آنکه آوازهای «لالایی سرکوهی» دارای متری آزاد هستند و از اهمیت زیادی در موسیقی فارس برخوردارند (درویشی، ۱۳۷۴: ۲۴). ریشه این آوازه‌ها در استان فارس نهفته است که تأثیر زیادی بر موسیقی اقوام همجوار خود گذاشته‌اند. این آوازه‌ها در استان‌های دیگر به نام‌های سرکوبری، فایز و... مشهورند. آوازهای سرکوهی از کوه و دشت به شهر آمده، پیش درآمد شدند و براساس آنها ترانه ساخته شده است. برخی به این آوازه‌ها، آوازهای دشتی‌چوپونی یا ساربونی هم می‌گویند. آوازهای سرکوهی مختص به شبانان و گله‌داران بوده که بعدها کاربرد و رواج بیشتری پیدا کرده. مطرب‌های شیراز نیز در مجالس از آن استفاده می‌کردند و یا اینکه زنان در مجالس زنانه، قبل از خواندن واسونک‌ها آوازهای سرکوهی را می‌خواندند (ابراهیمی، ۱۳۹۶). لازم به ذکر است دو بیت ابتدایی آواز منتخب در این پژوهش که عنوان «لالایی سرکوهی» دارد، با اندکی تغییر منسوب به باباطاهر همدانی (همدانی، ۱۳۹۵: ۳۱۰) و از طرف دیگر با اندکی تفاوت دیگر در سروده‌های فائز دشتستانی نیز آمده و در کتاب «سروده‌های باباطاهر» مقایسه شده‌اند (اورنگ، ۱۳۵۰: ۳۳۸). این آواز نمی‌تواند کاملاً جزوی از ادبیات عامیانه یا آوازهایی که دارای شعری بداهه هستند، باشد. چراکه تنها بیت آخر آن به صورت عامیانه و خارج از دوبیتی خوانده شده است. به صورتی که بیت آخر در ادامه دوبیتی و با تشابه وزنی آن آورده شده است که اضافه شدن دو بیت آخر توسط خواننده آن به دور از تصور نیست. لازم به توضیح است که فائز دشتستانی از شعرای محلی بوشهر (همجوار استان فارس) در قرن گذشته است که بسیاری از دوبیتی‌های او سینه‌به‌سینه در فرهنگ عامیانه آن منطقه برجا مانده است (ن.ک حسن‌زاده، ۱۳۸۲). لازم به توضیح است که فائزخوانی یا دشتی‌خوانی یکی از فرهنگ‌های عامیانه‌ای است که در مناطق جنوب مرسوم است و این فرهنگ توسط مردم به صورت سینه‌به‌سینه منتقل می‌شود.

(باباطاهر در نسخه تصحیح الهی قمشه‌ای)

شی نالم شی شبگیر نالم
ز جور یار و چرخ پیر نالم
گهی همچون پلنگ تیر خورده
گهی چون شیر در زنجیر نالم

(باباطاهر در نسخه تصحیح اورنگ)

شی نالم شی شبگیر نالم
ز دست یار بی‌تدبیر نالم
گهی همچو پلنگ تیر خورده
گهی چون شیر در زنجیر نالم

(فائز در نسخه تصحیح اورنگ)

به شب نالم شب شبگیر نالم
گهی از بخت بی‌تدبیر نالم
بنالم چون پلنگ تیر خورده
گهی چون شیر در زنجیر نالم

نکاتی پیرامون پیوند شعر و موسیقی آوازی:

۱- روش‌های پیوند شعر و موسیقی آواز: در یکی از روش‌های پیوند شعر و موسیقی، آواز بر روی شعر ساخته می‌شود، به عبارتی شعری از قبل انتخاب شده و بر روی آن موسیقی ساخته می‌شود. در روشی دیگر که به ندرت به کار گرفته می‌شود، شعر و موسیقی همزمان با یکدیگر ساخته می‌شوند. در این روش آهنگساز و شاعر یک نفر است؛ که با توجه به قرائن موجود بیشتر موسیقی‌های محلی با استفاده از این روش ساخته شده‌اند. (دهلوی، ۱۳۸۱: ۱۹-۲۰). آواز منتخب در این پژوهش ساخته ترکیب این روش‌ها با یکدیگر است، چراکه نیمی از شعر در قبل سروده شده و قسمتی از آن در بعد به آن اضافه شده است؛ که سروده شدن قسمت دوم شعر همزمان با ساخته شدن آواز آن در ذهن خواننده‌اش به دور از تصور نیست.

۲- برابری وزن کلام در موسیقی آوازی: به طور نسبی اگر برای هجای کوتاه، ارزش زمانی «دولاچنگ» - برای هجای بلند، ارزش زمانی «چنگ» - و برای هجای کشیده، ارزش زمانی «سیاه» در نظر گرفته شود؛ ریتم نسبی کلمات به دست می‌آید (دهلوی، ۱۳۸۱: ۴۷-۴۸). به‌طور مثال:

سَمِگَران = (س/تم/گ/ران)

کوتاه/ بلند/ کوتاه/ کشیده

-U/U/-/U

• ♪ x e

se-tam-ga-rAn x q

برای مثال آواز منتخب که بر وزن م/فا/عی/الن/م/فا/عی/الن/ف/عوالن = -/-/ U/-/-/ U/-/-/ U = در بحر هزج مسدس محذوف است، اینچنین تقسیم هجایی می‌شود:

گهی نالم گهی شبگیر نالم گ/هی/نا/لم/گ/هی/شب/گی+ر/نا/لم

xeex xee xee
ga-hl-nA-lom ga-hl-Sab-gIr... -nA-lom

هجای «گیر» کشیده است که به صورت هجاهای (بلند+کوتاه) استفاده شده است.

این دوبیتی در نسخه‌های دیگر نیز با تفاوت‌هایی آورده شده است و همانطور که در آواز «لالایی سرکوهی» دیده می‌شود، متن آواز با اندکی تفاوت از هر دو نسخه‌های ذکر شده از باباطاهر و فائز است و همچنین در پایان دوبیتی، یک بیت اضافه آورده شده است. بیت اضافه شده در این آواز با همان وزن (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) در بحر هزج مسدس محذوف است.

معرفی آواز «لالایی سرکوهی» از منظر موسیقی:

لالایی سرکوهی قطعه‌ای فولکلور در آواز دشتی است که توسط خوانندگان فولکلور فارس خوانده شده و در کتاب «بیست ترانه محلی فارس» آوانگاری و منتشر شده است (درویشی، ۱۳۷۴ : ۴۸). در زیر قسمتی از این قطعه که توسط محمدرضا درویشی در دشتی «لا» آوانگاری شده، آمده است. لازم به ذکر است این قطعه در ابتدایش حالتی از گوشه حاجیانی در ردیف موسی معروفی را دارد (معروفی، ۱۳۷۴ : ۱). پس از پرداختن به آوانگاری آواز منتخب، که توسط محمدرضادرویشی انجام شده، نخست درباره آواز دشتی نکاتی مطرح و سپس آواز فوق از منظر موسیقی مورد بررسی قرار می‌گیرد.



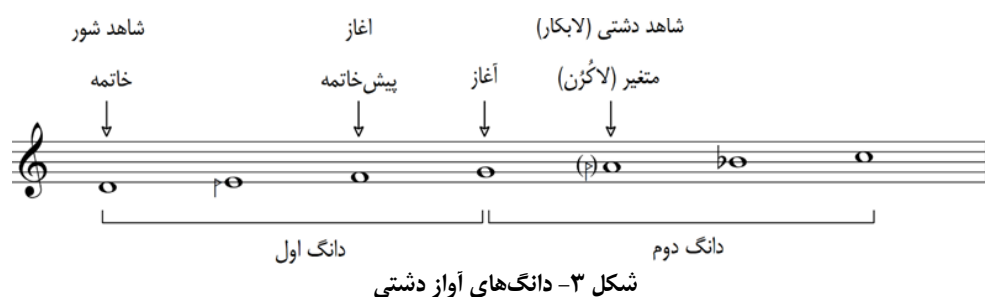
شکل ۱- آوانگاری «لالایی سرکوهی» در کتاب بیست ترانه محمدرضا درویشی



شکل ۲- گوشه حاجیانی در ردیف موسی معروفی

آواز دشتی:

دشتی یکی از آوازهای موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده است. مهم‌ترین گوشه‌های این آواز عبارت‌اند از: حاجبانی، گیلکی، اوج و..... درآمد دشتی از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است:



در زیر فواصل دانگ‌ها و نمودار نت‌های (نقش درجات) آواز دشتی «لا» آورده شده است.

۱. فواصل دانگ‌های دشتی:
دانگ اول: ج - ط
دانگ دوم: ط - ب - ط (ج - ط)
۲. نقش درجات دشتی «لا»:
شاهد: درجه پنجم بالا (لابکار)
متغیر: درجه پنجم بالا (نغمه لا که گاهی پکار می‌شود و گاهی گُرُن)
آغازها: درجه سوم بالا (فا) و گاهی درجه چهارم بالا (سل)
پیش‌خاتمه: درجه سوم بالا (فا)
خاتمه: شاهد شور (ر)

نکته: نغمه «فا» در برخی جمله‌های این آواز زمینه را برای خاتمه فراهم می‌کند (روی آن اندکی مکث می‌شود) و به همین دلیل آن را «پیش‌خاتمه» می‌نامیم. در نتیجه، پیش‌خاتمه به درجه‌ای گفته می‌شود که با تأکید و مکث بر روی آن انتظار شنیدن خاتمه بوجود می‌آید (پورتراب و، ۱۳۸۸: ۵۷).

حالت آواز دشتی:

دشتی یکی از متعلقات شور است. این آواز علاوه بر آن که حالتی حزین دارد دارای لطافت و ظرافت نیز است. آواز دشتی را چوپانی هم می‌نامند و شاید اصل آن از ناحیه «دشتی» و «دشتستان» (واقع در استان فارس) باشد. دشتی آینه‌ای است از زندگی ساده و بی‌آلایش صحرائشینی و چوپانی که گرچه علم و صنعت به میان آن مردم راه نیافته، اخلاق پاک و احساسات ساده طبیعی بر آن حاکم است (خالقی، ۱۳۷۰: ۲۸۴).

تجزیه و تحلیل خرد آواز «لالایی سرکوهی»:

ریتم:

- ۱- جزئیات ریتم:
- تمپو: قطعه آوانگاری شده فاقد تمپو مشخص است؛ اما بخاطر آوازی بودن آن قطعاً دارای تمپو کند است.
- متر: آزاد و کاملاً آوازی.
- ساختار موتیفیک کلی اثر: نتهای چنگ و دولانچنگ.
- ساختار ریتمیک: با وجود آوازی بودن قطعه، فیگورهای ریتمیک همسان در آن دیده می‌شود.
۲- ریتم هارمونیک:
- مقدار نکه‌داشته شدن هارمونی: این اثر تک‌صدایی و فاقد هارمونی است.
۳- چگالی:
- الگوهای ریتمیک کوتاه و بلند: تقریباً از الگوهای ریتمیک کوتاه و بلند (دولانچنگ و چنگ) به صورت یکسان استفاده شده است.

۴- رابطهٔ ریتم با متن:

- وزن قطعه در مقابل وزن متن: در بعضی نقاط رابطه‌ای متقابل با یکدیگر دارند و گویی موسیقی وزن خود را بر اساس شعر جلو می‌برد و در بعضی نقاط هجاهای بلند بر روی نتهای کوتاه آورده شده است.
- در موسیقی محلی، شعر و موسیقی غالباً همزمان بوجود می‌آیند و این خود باعث بوجود آمدن وزن یکسان در آنها می‌شود (ن. ک. دهلوی، ۱۳۸۱: ۱۹۲۰).
- به‌کارگیری الگوهای ریتمیک کلی قطعه در متن: الگوی ریتمیک کلی قطعه از نتهای چنگ و دولا چنگ تشکیل شده و به خاطر تک‌صدایی بودن آن با الگوهای ریتمیک متن یکسان است.

ملودی:

۱- فواصل ملودیک:

- به‌کارگیری فواصل دیاتونیک یا غیردیاتونیک: فواصل دیاتونیک هستند و بر اساس فواصل ثابت مد حرکت می‌کنند و تنها در پایان جملات، درجهٔ دوم مد^۱ (نت می‌گرن) حدود ربع‌پرده به پایین‌تره به می‌بمل تغییر می‌کند. لازم به ذکر است لحنی که از این تغییر حاصل می‌شود یکی از بارزترین ویژگی‌های موسیقی فارس است (درویشی، ۱۳۷۴: ۲۳).

۲- حرکت متصل در مقایسه با حرکت منفصل:

- به‌کارگیری فواصل متصل و منفصل: تمامی فواصل در طول هر جمله متصل هستند و تنها در میان جملات فاصلهٔ سوم و پنجم دیده می‌شود.

۳- گسترهٔ صدای خواننده:

- پایین‌ترین نت خواننده تا بالاترین نت آن: از نت «ر» اکتاو چهارم تا نت «لا» اکتاو چهارم است.

۴- گسترهٔ صدای آرکستر:

- پایین‌ترین نت آرکستر تا بالاترین نت آن: این قطعه تک‌صدایی و فاقد سازبندی است.

۵- شرح دادن ارتفاع:

- به‌کارگیری ملودی در ارتفاع‌های مختلف: ملودی فقط در اکتاو چهارم توسط خواننده اجرا می‌شود.

۶- کادانس‌ها:

- فرودها یا ایست‌های ملودیک: ۱- ایست کامل بر روی نت «ر» (شاهد شور یا خاتمه) در پایان پریود اول ۲- ایست کامل بر روی نت «ر» (شاهد شور یا خاتمه) در پایان پریود دوم. در هر کدام از این فرودها نت «می‌گرون» به «می‌بمل» تغییر می‌کند.

۷- چگالی:

- مقدار غلظت ملودیک در اثر: به صورت یک تم ملودیک تکرارشونده در یک جملهٔ دو پریودی مشابه.

۸- رابطهٔ متن با ملودی:

- فواصل ملودیک متن: فواصل استفاده شده در متن همراه با نتهای زینت هستند. نتهای زینت معمولاً به صورت دولا چنگ‌های پی‌درپی، که بر اساس هجاهای بلندتر بوجود آمده‌اند، آورده شده‌اند.
- به‌کارگیری هجاهای بلند بر روی الگوهای ریتمیک بلند: بجز برخی از هجاها، معمولاً در سرتاسر قطعه هجاهای بلند بر روی نتهای بلندتر قرار گرفته‌اند.
- برابری هجاها در موسیقی آوازی با الگوهای ریتمیک بلند و کوتاه: تقریباً در سرتاسر قطعه هم از الگوهای ریتمیک کوتاه (دولا چنگ) استفاده شده و هم از الگوهای ریتمیک بلند (چنگ).
- در موسیقی بیشتر نقاط ایران ارزش متری اصوات با هجاهای متن قابل تطبیق است؛ به عبارتی به‌طور نسبی هجاهای بلند با صدای بلند و هجاهای کوتاه با صدای کوتاه خوانده می‌شوند (مسعودیه، ۱۳۶۴: ۵۰).

هارمونی:

۱- جزئیات هارمونی:

- ریتم هارمونیک: این قطعه تک‌صدایی و فاقد هارمونی است.

۲- مطبوع و نامطبوع:

- به‌کارگیری فواصل مطبوع و نامطبوع: فاقد فواصل هارمونیک.

۱- در نتهای تشکیل‌دهندهٔ آهنگ برخی از نتهای با فواصل تعدیل‌شده متفاوت است که این از خصوصیات موسیقی مشرق است که در ردیف موسیقی و همچنین موسیقی محلی دیده می‌شود که نت «می» (درجهٔ دوم شور) در این ترانه اینگونه است (درویشی، ۱۳۷۴: ۲۳-۲۴).

۳- کادانس‌ها:

- فرودهای هارمونیک: فاقد فرودهای هارمونیک.
- ۴- تکنیک‌های پلی فونیک:
- چگونگی به کارگیری پلی فونی: فاقد پلی فونی.
- ۵- رابطه متن با هارمونی:
- رابطه الگوهای ریتمیک متن با الگوهای ریتم هارمونیک: فاقد الگوهای ریتمیک هارمونیک.

صدا:

- ۱- جزئیات اُرکستراسیون یا سازبندی:
- چگونگی به کارگیری سازها: این لایه در حالت پُر خود فاقد سازبندی است.
- ۲- بافت:
- چگونگی بافت: در سرتاسر قطعه بافت مونوفونیک است.
- مقدار فشردگی صداها در اُرکستر: فاقد اُرکستر.
- ۳- دینامیک‌ها:
- مقدار دینامیک‌ها در اُرکستر: فاقد اُرکستر.
- ۴- رابطه آواز با صدا:
- رنگ صدایی خواننده در مقابل اُرکستر: بازخوانی از این اثر ضبط نشده است.
- ۵- رابطه متن با صدا:
- رابطه مضمون متن با صدا: مضمون متن دارای حزن و اندوه است که صدا نیز فضایی همگون با آن را در آواز دشتی تولید می‌کند.

خلاصه موارد به کارگرفته شده در آواز «لالایی سرکوهی»:

در بررسی این آواز از منظر، ریتم، ملودی، هارمونی و اُرکستراسیون مصادیق ذیل مشخص شد:

۱. دارای متر آزاد و کاملاً آوازی.
۲. دارای تمپو تقریباً کند و آوازگونه.
۳. اکثر صداها بلند و همراه با تحریر هستند.
۴. دارای ملودی دو پرودی تکرارشونده مشابه.
۵. پرید اول بر روی نت «ر» ایست کامل کرده و پرید دوم نیز بر روی نت «ر» ایست کامل می‌کند. به عبارتی فرود بر روی نت خاتمه (شاهد شور).
۶. در پایان هر یک از پریدها (پیش از کادانس ملودیک) نت «می کرن» به «می بمل» تغییر می‌کند که از خصوصیات بارز ملودی‌های منطقه فارس است.
۷. ملودی محزون است که فضای متن را غم‌آلود و سنگین می‌کند.

نتیجه

متن آواز منتخب (که جزو موسیقی مردمی و ادبیات عامیانه استان فارس است) در وزن (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) در بحر هزج مسدس محذوف است. در واقع این آواز برگرفته از ادبیات رسمی و ترکیب‌شده با ادبیات عامیانه استان فارس است. به صورتی که یک دوبیتی از ادبیات رسمی وارد فرهنگ عامیانه شده و با تغییرات کوچک در آن و همچنین اضافه شدن یک بیت دیگر به آن، متن آواز مذکور را ساخته و پرداخته است. تقطیع بلندی و کوتاهی هجاهای همانطور که در اکثر موسیقی‌های آوازی ایرانی مرسوم است، با بلندی و کوتاهی ارزش‌های زمانی‌ها به‌طور نسبی قابل تطبیق است. همچنین فواصل نت‌های این آواز منطبق با آواز دشتی است و در ابتدا، گوشه حاجیانی در آواز دشتی را تداعی می‌کند. نکته دیگر در این ملودی تغییر ربع‌پرده در انتهای هر یک از جملات آن است که از خصوصیات بارز موسیقی استان فارس است. همچنین مضمون متن آواز دارای حزن و اندوهی است که ملودی نیز فضایی همگون با آن را در آواز دشتی تولید می‌کند.

منابع

۱. افشاری، مه‌ران. ۱۳۸۵، تازه‌به‌تازه نوبه‌نو، مجموعه مقالات دربارهٔ اساطیر، فرهنگِ مردم و ادبیات عامیانه ایران، تهران: انتشارات چشمه.
۲. اورنگ، مراد. ۱۳۵۰. سروده‌های بابا طاهر، چاپ اول، ناشر مؤلف.
۳. بارتوک، بلا. ۱۳۷۷. چند مقاله دربارهٔ موسیقی محلی، ترجمهٔ سیاوش بیضایی، تهران: رودکی.
۴. بیهقی، حسین علی. ۱۳۶۵. فرهنگ عامه مردم ایران، مشهد: انتشارات آستان قدس.
۵. پورتراب، مصطفی... [و دیگران]. ۱۳۸۸. مبانی نظری موسیقی ایرانی، تهران: موسسهٔ فرهنگی - هنری ماهور.
۶. جعفری، اکبر. ۱۳۹۵. بررسی اشتراکات محتوایی لالایی‌ها در گونه‌های زبانی غرب ایران، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دره‌شهر.
۷. جهان‌دیده، عبدالغفور. ۱۳۸۸. بررسی و تحلیل شعر بلوچی و سنجش آن با شعر فارسی، پایان‌نامهٔ دکتری در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی.
۸. حسن‌زاده، علی. ۱۳۸۲. بررسی زندگی و دوبیتی‌های فائز دشتی از نظر مقابلهٔ نسخ و ویژگی‌های سبکی و جلوه‌های فرهنگ بومی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا.
۹. خالقی، روح‌ا... ۱۳۷۰. نظری به موسیقی، ناشر: فرخ خالقی.
۱۰. درویشی، محمدرضا. ۱۳۷۴. بیست ترانهٔ محلی فارس، تهران: انتشارات ماهور.
۱۱. دهلوی، حسین. ۱۳۸۱. پیوند شعر و موسیقی آوازی، تهران: انتشارات ماهور.
۱۲. سپیک، ییری. ۱۳۹۳. ادبیات فولکلور ایران، ترجمهٔ: محمد اخگری، تهران: انتشارات سروش.
۱۳. طاهری، روح‌انگیز. ۱۳۸۸. «لالایی در فرهنگ مردم ایران»، کتاب ماه علوم اجتماعی : ، تیرماه، شمارهٔ ۱۶.
۱۴. فاطمی، ساسان. ۱۳۸۱. موسیقی مازندران، تهران: انتشارات ماهور.
۱۵. فاطمی، ساسان. ۱۳۹۲. پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران (تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند)، تهران: انتشارات ماهور.
۱۶. محمدپور، زهرا. ۱۳۹۴. آنالیز موسیقایی لالایی‌های استان فارس و تحلیل مردم‌شناسی آنها، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر تهران.
۱۷. مسعودیه، محمدتقی. ۱۳۶۴. موسیقی بلوچستان، تهران: انتشارات سروش.
۱۸. میرصادقی، جمال و میر صادقی، میمنت. ۱۳۷۷. واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی، تهران: کتاب مه‌ناز.
۱۹. همدانی، باباطاهر. ۱۳۹۵. مجموعه اشعار باباطاهر، تصحیح مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: کتاب آبان.
۲۰. ابراهیمی، حسین. ۱۳۹۶. بازیابی شده از <https://radionavahi.com/popular-and-sarkoochi-music-of-fars/> (۱۳۹۸).
21. White, John David. 2003. Comprehensive Musical Analysis, United States of America: Scarecrow Press.

تأملی بر شکل‌گیری و تاثیر جنبش‌های سینمای آوانگارد بر سینما

علیرضا عطا^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶

کد مقاله: ۷۶۴۷۸

چکیده

آوانگارد اصطلاحی استعاری است که در نظریه هنر و فلسفه‌ی سیاسی به کار می‌رود. در زبان فرانسه، آوانگارد به‌طور تحت‌اللفظی به معنای طلایه دار ارتش است. هدف اصلی از این تحقیق شناخت فیلم تجربی یا فیلم آوانگارد است. فیلم آوانگارد، نوعی از فیلم سازی است که برخلاف فیلم‌های دیگر، بسیاری از قوانین سنتی و قواعد عرفی سینمایی در آن رعایت نمی‌شود و از روش‌های غیرمعمول و جدید برای گفتن داستان استفاده می‌شود. بسیاری از فیلم‌های تجربی ارتباط زیادی با هنرهای دیگر همچون نقاشی، شعر و ادبیات دارند. آوانگارد قرار است به معنای «فراتر از زمان» باشد. در پژوهش حاضر، با استفاده از روش اسنادی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، به تحلیل فیلم تجربی یا سینمای آوانگارد پرداخته شد. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که فیلم آوانگارد نوعی تمایز نخبه‌گرایانه و دیدگاه فیل سازان تجربی و جوان در ساخت فیلم بدون در نظر گرفتن طبقه یا گروه خاصی بدون قواعد عرفی و سنتی در جامعه است.

واژگان کلیدی: فیلم تجربی، آوانگارد، سینما

اصطلاح آوانگارد واژه ای چالش برانگیز است. این واژه در فرهنگ لغات از زبان فرانسوی نشأت گرفته و به معنای طلایه دار یا پیشرو است. آوانگارد واژه ای نظامی بوده که از آن برای توصیف یک گروه کوچک از سربازان بسیار ورزیده استفاده می شد که جلوتر از تمام ارتش برای یافتن مسیرها و هشدار در مورد خطرات احتمالی حرکت می کردند. باین دیدگاه، می توان هنرمندان آوانگارد را به عنوان گروهی از مردم توصیف کرد که در هنر بصری، ادبیات و فرهنگ اقدام به ارائه ای ایده های تازه و بسیار شگفت انگیز می کنند. اولین بار این واژه را آنری سن سیمون، نویسنده ی سیاسی فرانسوی، در توصیف هنرمندانی به کار برد که در جنبش های عمومی ترقی خواه و اصلاحات رادیکال، پیش از دانشمندان، صنعتگران و دیگر طبقات جامعه، حضور داشتند. این جنبش به خاطر ماهیت رادیکال بودن و به صورت گسترده در تقابل با ایده ها، فرآیندها و شیوه های مرسوم جوامع محسوب می شود، آوانگارد شوک برانگیز و چالشی به نظر می رسد. با این حال واژه «فراتر از زمان» یا آوانگارد دقیقاً مشخص نبود به چه معناست یا به چه کسی اطلاق می شود و کدام یک از آثار در دسته ی آثار انقلابی قرار می گیرد، واژه را به عنوان یک صفت به افرادی که به دنبال شیوه ها و موضوعات جدید در هنر که تا پیش از آن هرگز از سوی هیچ کسی دیده یا انجام نشده بود، گفته می شود. فیلمسازان آوانگارد مدعی هستند که سینما وسیله ای بیانی است که فارغ از داستانی تجربی، دارای توانایی های گسترده ای که برای دستیابی به آنها نیاز به تجربه گری و ترکیب شیوه ها و مکاتب هنرهای دیگر است.

۲- بیان مساله

سینمای تجربی^۱ از همان تلاش های اولیه ادیسون^۲ و لومیر^۳ ها در ثبت تصاویر آغاز شده و در تمامی دوره های تاریخی ادامه و تحول یافته است، اما مطرح شدن این نوع فیلم سازی به شکل ساختاری و رسمی اروپایی در دهه ی ۱۹۲۰ دارد. ریشه در نهضت آوانگارد^۴ این اصطلاح به سبکی از فیلم سازی اطلاق می شود که کاملاً از جریان غالب سینما فاصله دارد و با جریان اصلی یا همان سینمای تجاری در تضاد است. در این نوع فیلم گاهی کارگردان در نقش فیلم بردار، تدوین کننده و حرفه های دیگر فیلم سازی، تنها عضو گروه تولید و فیلم برداری است. پخش فیلم های تجربی نیز محدود می باشد و بیشتر مراکز هنری و فرهنگی در اکران آن مشارکت می نمایند. در یک فیلم تجربی از تکنیک های نامتعارفی استفاده می شود تا بیننده در جایگاه فعال تری قرار بگیرد و رابطه فکری بیش تری با فیلم برقرار کند (ضرغام و همکاران، ۱۳۹۵).

آوانگارد اصطلاحی استعاره ای است که در نظریه ی هنر و فلسفه ی سیاسی به کار می رود. در زبان فرانسه، آوانگارد به طور تحت اللفظی به معنای طلایه دار ارتش است (مهاجر و همکاران، ۱۳۸۷). این اصطلاح در اصل برای توصیف بخشی از ارتش که در حال پیشروی در میدان نبرد بود، استفاده می شد، و امروزه به هر گروهی - به ویژه هنرمندان - گفته می شود که خود را نوآور و جلوتر از اکثریت مردم می داند.

این اصطلاح همچنین دلالت بر ترویج اصلاحات اجتماعی رادیکال دارد. در طول زمان، اصطلاح آوانگارد با جنبش های مربوط به نظریه «هنر برای هنر» گره خورد، که اولویتشان در درجه اول گسترش مرزهای تجربه زیبایی شناختی بود، تا اصلاحات گسترده اجتماعی. فیلم تجربی یا فیلم آوانگارد، نوعی از فیلم سازی است که برخلاف فیلم های دیگر، بسیاری از قوانین سنتی و قواعد عرفی سینمایی در آن رعایت نمی شود و از روش های غیر معمول و جدید برای گفتن داستان استفاده می شود (پراگماگوری، ۲۰۰۵). بسیاری از فیلم های تجربی ارتباط زیادی با هنرهای دیگر همچون نقاشی، شعر و ادبیات دارند (مارکوس، ۲۰۰۷). با وجود اینکه بعضی از فیلم های تجربی در تاریخ سینما با بودجه های بالا و کمک استودیوهای بزرگ فیلم سازی ساخته شده اند، اما اکثر فیلم های تجربی با بودجه های پایین و به صورت شخصی ساخته و اکران می شوند و تعداد عوامل نیز به نسبت دیگر فیلم ها در آن بسیار کم تر است. بسیاری از فیلم سازان تازه کار معمولاً برای آثار اولیه خود رو به ساخت فیلم های تجربی می آورند. هدف از ساختن فیلم تجربی ارائه چشم اندازی جدید از مسائلی است که عموماً دغدغه های شخصی خود فیلم ساز می باشد و در آن فقط بحث سرگرمی سازی مطرح نیست. فیلم های تجربی معمولاً فروش چندان بالایی در گیشه ندارند و مخاطب آن ها نسبت به سایر گونه های سینمایی بسیار محدود است. سینمای تجربی تاریخچه ای معادل تاریخ سینما دارد و فیلم های اولیه سینما در این سبک قرار می گیرند. افراد زیادی تلاش کرده اند آثاری را در سراسر دنیا با این سبک تولید کنند.

تا سال های آغازین قرن ۲۰، گرایش به پس زدن سنت ها به همه ی زمینه های اندیشه و فعالیت های انسانی راه یافت و آوانگاردیسم در هنرهای گوناگونی چون نقاشی، سینما و تئاتر، نمایش نامه نویسی، موسیقی، معماری، داستان نویسی و... شکل گرفت. از سال های ۱۹۵۰ به بعد، با بروز جنبش های متعدّد متأثر از آوانگاردیسم رادیکال و گرایش مشترک این جنبش ها به برداشتن فاصله میان هنر و زندگی، شکل دیگری از آوانگاردیسم پدید آمد که می کوشید هنر را به صورت زندگی درآورد و زندگی را به صورت اثری هنری نمایش دهد. آوانگارد در معنای جدید، هنری فراتر از درک عامه یا فرهنگ و هنر والا نیست، بلکه تنها بازتاب زیبایی شناسانه ای از فرهنگ عامه است. گرایش اساسی و همیشگی آوانگاردیسم به نوآوری با تفکر غالب جهان معاصر، یعنی مدرنیسم، همسو است و به رویکرد دیگری به نام پُست آوانگارد بدل شده است. فیلم تجربی یا سینمای آوانگارد با توجه به اینکه

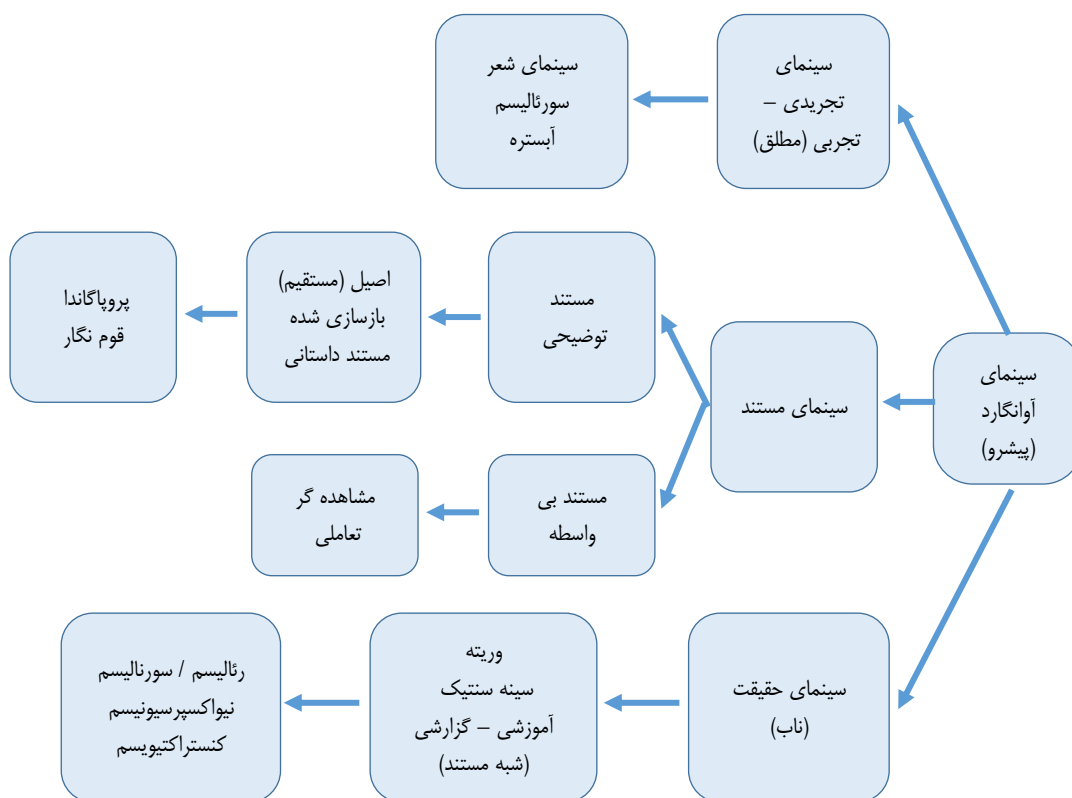
1. Experimental Film
2. Edison
3. Lumiere
4. Avant-garde

از فیلمسازی است که برخلاف فیلم‌های دیگر، بسیاری از قوانین سنتی و قواعد عرفی سینمایی در آن رعایت نمی‌شود اما دوست داران خود را داراست.

۳- مبانی نظری

۳-۱- سینمای آوانگارد

آوانگاردیسم دوبار در دهه ی بیست و دهه شصت اتفاق افتاد که اولی منجر به بوجود آمدن سینمای مدرن شد و دومی سینمای پست مدرن را شکل داد. هنرمندان آوانگارد یا پیشرو در صدد کشف هنرهای جدید و ایجاد سبک های تازه ی سینمایی و هنری هستند. در سینمای آوانگارد سینمای کلاسیک هالیوودی نفی می شود و داستان پردازی و قهرمان پروری راه از ادبیات و تئاتر به سینما آمده بود تقسیم می کند. همچنین از طریق روایتی غیرداستانی سعی در شکل گیری هنر سینما را دارد. تم و اندیشه در این سینما مهمتر است و از طریق فرم هایی که سعی می کنند بیشتر از نشانه های سینمایی استفاده کنند و هنر و زبان مستقلی را برای سینما تعریف کنند، شکل می گیرد. نشانه ها بیشتر سمبلیک و نمادین می شوند و بیشتر ایجاد احساسی هنری و فضایی اندیشگون را مد نظر دارند. این نوع سینما از شکستن ساختارها و نفی عناصر دراماتیک کلاسیک ابایی ندارد و معمولاً فضایی ضد درام، ضد قصه و کلیشه های آن بوجود می آورد. تا دهه شصت سینمای تجربیدی، سینمای مستند و سینما- حقیقت، به دلیل روایت غیرداستانی و ضد درام و ویژگی های فرمالیستی که دارند در سینمای آوانگارد جای می گیرند و در مقابل سینمای دراماتیک و داستانی قرار می گیرند (حقیری، ۱۳۹۴).



نمودار ۱- سینمای آوانگارد (حقیری، ۱۳۹۴)

سینمای آوانگارد دارای مشخصاتی چند است:

- نزدیکی سینما به طبیعت و زندگی عادی
- حذف داستانگویی صرف کلاسیک
- در هم ریختن فرمول های کلاسیک هنری
- تکرار بعضی المان ها
- حذف قهرمان های انسانی در سینما
- ارتباط ریتم های موسیقی با ریتم تصاویر

- فقدان فرمول‌های فیلم‌سازی کلاسیک مانند اوج و فرود و قهرمان‌سازی

بر اساس آنچه از سابقه آوانگارد در تاریخ بدست آمده، آوانگارد قرار است به معنای «فراتر از زمان» باشد؛ بنابراین، منطق حکم می‌کند که مردم به اندکی زمان برای شناسایی فردی که «فراتر از زمان خود بود» نیاز داشته باشند، در غیر این صورت آوانگارد هرگز در قالب طلایه‌دار و پیشرو ظهور نمی‌کرد. آوانگارد در زمانی ظهور کردند که اکثر جنبش‌های تاریخی، راهی جز ب مخالفت با شیوهی مرسوم نگاه به هنر و به چالش کشیدن نظریات آکادمی آن محسوب می‌شد، نداشتند. اما امروز دانشگاه متوجه جنبش‌های تاریخی آوانگارد شده است و دوشادوش هنر معاصر گام برمی‌دارد. اصطلاح «آوانگارد» طیف‌های گسترده‌ای از معنا را در خود جای داده است. بخشی از این اصطلاح به دنیای فرهنگ و هنر وارد شده، استعاره‌ی نظامی است که بخش لطیف‌تر آن مترادف و جایگزینی برای «مدرن» یا جنبش «مدرنیسم» محسوب می‌شود. بخش دیگری از آن هم توصیف جامعه‌شناختی است، به گروهی اشاره دارد که بدون پشتیبانی و حامی هستند. این اصطلاح نوعی مفهوم کاذب برای تصدیق شهرت آنهایی به کار می‌رود که در واتیکان مدرنیته با امنیت استقرار یافته‌اند.

برجسته‌ترین دانشجویان آوانگارد اغلب بر سر این مسئله اتفاق نظر داشتند که ظهور آوانگاردیسم به طرزی تاریخی با دوره‌ای ارتباط دارد که شماری از هنرمندان «بیگانه‌شده» از اجتماع این نیاز را در وجود خود احساس کردند که نظام ارزش‌های بورژوازی را با همه‌ی جلوه‌فروشی‌های هنر ستیزانه‌اش در جهت یکپارچه‌گری بر هم زنند و تماماً سرنگون کنند؛ بنابراین امر آوانگارد، به مثابه‌ی پشتاز مدرنیسم زیباشناختی به طور کلی، واقعیتی متاخر است. هرچند کالینسکو میان آوانگاردیسم و دیگر جنبش‌های مدرنیستی تمایز می‌گذارد، تمایز او اصولی نیست. به زعم او امر آوانگارد موردی غایی یا «پیشتاز» مدرنیسم است. نظریه‌پردازان دیگر، بر اساس نیروی رانش تهجمی و آرمان‌گرایانه و آینده‌محور آوانگاردیسم، تمایزی صریح‌تر میان این دو گذاشتند. آنتوان کومپانیون در آوانگارد خود آگاهی‌ای تاریخی مربوط به گذشته و اراده‌ای برای جلوتر بودن از زمان «می‌بیند؛ البته در نظر او مدرنیسم»^۱ شتیاقی است برای اکنون. «به زعم ریموند ویلیامز نیز» امر آوانگارد که از همان آغاز خصلتی تهجمی داشت خود را به مثابه‌ی رخنه و پیش‌رفتی در درون آینده می‌دید. اعضای این جنبش حاملان پیش‌رفتی از پیش تعریف شده و مکرر نبودند، بلکه سربازان آفرینش و خلاقیتی بودند که قرار بود انسانیت را احیا و آزاد کند» (روزبهای، ۱۳۹۹).

شماری از تفاسیر از آوانگاردیسم تا حدی پیش می‌روند که آن را به متضاد مدرنیسم بدل می‌کنند. در نظر برگر، آوانگاردیسم جنبش هنری قرن بیستمی‌ای است که ویژگی خود آیین اثر هنری را انکار می‌کند و بر دوباره در آمیختگی هنر در درون قلمرو زندگی یومیه صحه و تأکید می‌گذارد. به معنای دقیق کلمه، آوانگاردیسم به طرزی رادیکال با جنبش‌های «زیباشناختی» و مدرن مخالف است. این جنبش‌ها، با روی گردانی از کارکرد اجتماعی هنر، در مقوله‌ی خود انتقاد گری زیباشناختی محض می‌گنجند. مدرنیسم سنجه هنر^۲ را نهادینه می‌کند؛ آوانگاردیسم نهاد هنری را بر این اساس برباد انتقاد می‌گیرد و بر آن‌ها می‌تازد که نهادینه کردن هنر را به بعد زیباشناختی محض‌اش محدود و آن را از کارکردهای اجتماعی‌اش جدا می‌کند. به قول برگر، چنین مسئله‌ای دال بر تغییری رادیکال در مفهوم اثر هنری است؛ زیرا هنر در نظر آوانگارد، به خودی خود، غایت نیست. در حالی که مدرنیسم «زیباشناختی» بر هنر به مثابه‌ی جهانی خود آیین صحه می‌گذارد، اثر هنری آوانگارد مانیفستی اجتماعی و سیاسی و فلسفی است. هنگامی که امر آوانگارد دعوی دوباره درهم آمیختگی درون زندگی یومیه را مطرح می‌کند، این در هم آمیختگی به هیچ وجه درون پیش‌پا افتادگی و ابتذال زندگی یومیه‌ای نیست که مدرنیسم از آن روی گردان شده بود. آوانگاردیسم خواهان آن است که زندگی متحول شود، لیکن نه از طریق ارزش‌های زیباشناختی؛ انقلاب هنری و اجتماعی باید دوشادوش یکدیگر باشند و هنر باید تجربه‌ی عقلی دیگری باشد که مروج انقلاب اجتماعی است. نیروی رانش نخبه‌گرایانه‌ی جنبش‌های هنری آوانگارد دقیقاً از خواست هنرمندان برای بدل شدن به رهبران معنوی نشئت گرفته است، آن هم نه فقط در دنیای هنر؛ آنان در زندگی یومیه نیز خواهان تغییر به میانجی امکانات هنری‌اند. به این مفهوم، جنبش‌های آوانگارد اساساً سیاسی و آنارشستی‌اند (روزبهای، ۱۳۹۹).

بیشترین منتقدان جدی «آوانگارد» براین معتقدند، آوانگارد در نتیجه جذب به درون بنیادها و جامعه‌ی مصرف‌کننده حیات خود را از دست داده است. هرچند در دهه ۱۹۷۰ میلادی سهم خود را در تولید هنر، خوب ادا کرده است و باید پذیرفت که بخشی از آن بسیار جذاب بوده اما تکان‌دهنده‌ترین واقعیت درباره‌ی این دهه توافق ضمنی است و آن چنین است؛ مدرنیته که بستر فرهنگی اروپا و آمریکا را برای صد سال تشکیل داده است، احتمالاً رو به افول نهاده است، هم‌چنانکه در سال میلادی ۱۹۷۲ «هیلتون کرامر» در یک مقاله‌ی تأثیرگذار و شناخته‌شده به نام «عنصر هنر پیشرو» آن را بیان می‌کند. در این قرن بارها ادعا «مرگ مدرنیته» اعلام شده است. «دپل کنگر» «مرگ هنر» را ادعا کرده است. سال ۱۹۰۷ میلادی در یک کتاب امانی زجر و احتضار هنر را مطرح می‌کند اما ادعاها، رستاخیزهای مضاعف آن و نیز موزه‌های تازه تاسیس بر روی خاکستر این ادعاها متوقف نشد. مدرنیته همانند «ققنوس» درست زمانی که در بهترین وضعیت خود قرار گرفته، ناگهان ضربه‌های مرگباری دریافت می‌کند و این ضربه‌ها او را آماده‌ی تولد بعدی خود می‌سازد. حرکت‌های نویی که همیشه مانند آینده ناشناخته‌تر و تازه‌تر جلوه می‌کند. شخصی که از هنر پیشرو و نوزایی مکررش خسته است، در واقع از زندگی، از بهار و از مدل‌های لباس، از تغییرات بی‌وقفه و بی‌امان و حتی از چرخه‌های زندگی خسته شده را زاد و رها می‌کند.

۲-۳- سینمای آوانگارد فرانسه

با آغاز دهه ی ۱۹۲۰ میلادی، سیل محصولات هالیوودی، تماشاخانه های فرانسوی را فرا گرفته بود، تا آنجا که هجمه ی فیلم های بیگانه به صنعت بومی شان آسیب زد. در این برهه بود که پاریس به قطب یک جریان بین المللی آوانگارد تبدیل شد. سینمای آوانگارد فرانسه می خواست «پیش قراول کاربست سینما به مثابه ی یک هنر خودمختار» باشد (ریکی، ۲۰۰۷). فیلم آوانگارد جایگاه مهمی در جنبش های هنری مدرن، خصوصا در فرانسه با فرناند لژه^۱، مارسل دوشان^۲ و من ری^۳ دارد (نوئل اسمیت، ۱۹۹۶)، ماهیت بنیادین و شاخص اصلی این پروژه، شکل دهی به دو فعالیت مجزا اما در هم تنیده و مرتبط با یکدیگر بود: نظریه و عمل.

فیلم سازان آوانگارد دریافتند که پیش از هر چیز به یک پایه ی نظری انتقادی نیاز دارند تا ذائقه ی زیبایی شناختی تازه ای را وارد سینما کند. پس از تثبیت پایگاه نظری آوانگارد از طریق شبکه ای از منتقدان/ نظریه پردازان حرفه ای، نشریات و ژورنال های تخصصی، سخنرانی ها و همایش ها، لازمه ی پیاده سازی نظریه این بود که یک سینمای هنری آلترناتیو با بخش های یکپارچه ی توزیع و نمایش ساخته شود (ریکی، ۲۰۰۷). تولید، توزیع و نمایش فیلم آوانگارد در این بازه ی زمانی، نمایانگر تلاش هایی است که برای عملی سازی این ایده ها انجام شد (هانگر، ۲۰۰۷). در واقع، نظریه و عمل پیوندی تنگاتنگ داشتند، چرا که فیلم سازان دست به کار تولید نظریه های فیلم خود شدند و نظریه پردازان فیلم هم پا به وادی فیم سازی گذاشتند. به گفته هانگر (۲۰۰۷) فعالان جریان آوانگارد می خواستند سینما را از درون متحول کنند: «تنها از طریق نوشتار و گفتار متفاوت درباره ی فیلم بود که ساختن فیلم های متفاوت، معقول و منطقی به نظر می رسید؛ تنها از طریق تغییر آموزش فیلم بود که نسلی جدید ظهور کرد که نگاهی متفاوت به سینما داشت» (همان).

میان آوانگارد هنری و گروه بندی های سیاسی خصوصا چپ ها پیوندهایی برقرار شد. از نگاه هنرمندان آوانگارد، حرکت به سوی «سینمای خاص» در تباین با جریان اصلی روایی دیده می شد که از قواعد یک فرم هنری و نیروی فرهنگی را امکان پذیر کرد. فرم های جدیدی مانند سوررئالیسم، انتزاعی، ژانرهای تازه ای مانند وحشت، و ذائقه ای جدید – که در آینده حتی مورد قبول عامه و استقبال جریان اصلی هم قرار می گیرد – حاصل و نتیجه ی این جریان محسوب می شود.

۳-۳- نظریه پردازی آوانگاردیسم

فیلم های آوانگارد در مناسبات اجتماعی کارکردهای گوناگونی دارند. تعدادی از نویسندگان در تلاش بودند تا برای فعالیت های مختلف آوانگارد شاخصه هایی تعیین کنند اما با موفقیتی محدود روبرو شدند. یکی از مفید ترین و مورد احترام ترین تحلیل ها از آوانگاردیسم که به مثابه پدیده ای فرهنگی شناخته شده متعلق به رساله نویس ایتالیایی، رناتو پوگیولی است. وی در کتاب تئوری آوانگارد در سال ۱۹۶۲ مطرح می کند؛ پس از بررسی های متعدد مانند وجوه تاریخی، اجتماعی، روانشناختی و فلسفی آوانگاردیسم، پوگیولی گستره تعمیم خود را فراتر از نمونه های منحصر به فرد هنر، شعر و موسیقی قرار می دهد تا نشان دهد که آوانگارد ها را می توان گروهی با آرمان ها و ارزش های مشترک دانست که تجلی آن سبک زندگی عصیان گرایانه ای است که آنان انتخاب کرده اند. بنابراین فرهنگ آوانگارد را می توان شاخه ای از آن سبک زندگی به شمار آورد.

۳-۴- تجربه آوانگارد در سینما

در فاصله بین سال های ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۷، سینمای صامت فرانسه به عنوان یکی از مهمترین جنبش های سینمایی تجربی و آوانگارد جهان محسوب می شود: جنبش امپرسیونیسم که در واقع آغازگر مدرنیسم در سینما نیز می باشد. امپرسیونیسم، مکتبی هنری بود که با نقاشی و آثار کلود مونه، پل گوگن و ونسان ون گوگ آغاز شد. هنری که همانند عکاسی، هدف اولیه اش ثبت لحظه ها بود اما خیلی زود از واقع گرایی و ثبت واقعیت محض فراتر رفت و با ذهنی گرایی درآمیخت و از قید و بند تقلید از طبیعت و کمال گرایی کلاسیسم رهایی پیدا کرد. امپرسیونیسم درواقع، بیانگر دریافت ذهنی هنرمند از طبیعت و واقعیت بود. زیرا پیش از امپرسیونیسم، هنر در پی ثبت واقعیت محض بود و سعی داشت پیکره ها و اشیا را با دقت و با حفظ جزئیات کامل ثبت و نشان دهد (جاهد، ۱۳۹۹).

خیلی سریع پیوند امپرسیونیسم با سینما رقم خورد و سینماگرانی چون لویی دلوک، ژرمن دولاک، ژان اپستاین، ریچیهو تتو کاندو، رنه کله، ابل گانس و لئون موسینیاک که همگی با تفاوت هایی در سبک و نگاه، اعضای این جنبش بودند، با رویکردی کاملا تجربی و آوانگارد، به ساختن فیلم پرداختند. آنها در کتاب ها و مقالات خود به معرفی و تشریح تئوری امپرسیونیستی فیلم پرداختند و همانند آوانگارد های سینمایی دیگر به جستجوی سینمای خالص و ناب برآمدند. درواقع، در مکتب آوانگارد، الگوی فیلمسازی واحد و منحصر بفردی وجود ندارد. سینماگران امپرسیونیست هم همانند سوررئالیست ها و دادائیست ها، اگرچه به فلسفه و اصول زیبایی شناسی مشترکی معتقد بودند اما هر کدام شیوه و سبک خاص و منحصر بفردی در فیلمسازی خود داشتند.

1 Fernand Leger
2 Marcel Duchamp
3 Man Ray

در کنفرانس لیون در سال ۱۹۹۵، دوباک و تی‌یرو فرمو، در بیانیه‌ای که ارائه دادند، از فرانسه دهه بیست به عنوان دوره‌ای از «سینه‌فیلیای آغازین» یاد می‌کنند. دوره‌ای که به گفته کریستین کیثلی در کتاب «سینه‌فیلیا و تاریخ»، «جنبشی شکوفان در عرصه فرهنگ فیلم را به خود دید که شمه‌ای از آنچه در راه بود، منتها برای چندین دهه بعد را نشان می‌داد.» (نصراله زاده، ۱۳۹۶).

این سینماگران همانند منتقدان و نویسندگان کایه دوسینما که سه دهه بعد از آنها ظاهر شدند، برای سینما، جایگاه خاصی در میان هنرها قائل بودند. برای لویی دلوک، سینما، تنها هنر مدرن بود. آنها برای معرفی دیدگاه‌هایشان، فیلم نشان می‌دادند، کانون‌ها و انجمن‌های سینمایی راه انداختند، در مجلات تخصصی سینما مثل «سینه آ»، نقد فیلم می‌نوشتند و همزمان، فیلم هم می‌ساختند. سینماگرانی چون لویی دلوک و ژان اپستاین، به دنبال نوعی سینمای تجربی محض و ضد روایی بودند. هدف آنها تدوین نوعی مبانی زیبایی‌شناسانه بصری برای سینما بود که پیش از آن وجود نداشت. آنها به عنوان نقاش-فیلمساز، جریان را در برابر سینمای تجاری روز فرانسه و آمریکا بوجود آوردند. از آنجا که سینمای آنها تصویری و صامت بود و به زبان نیاز نداشت، مخاطب فراوانی یافت و همه کلوپ‌های سینمایی اروپا از پاریس تا لندن، فیلم‌های آنها را برای اعضای خود نشان می‌دادند و نشریات هنری و سینمایی رادیکالی چون کلوژآپ، فیلم‌آرت و اکسپریمنتال فیلم، آنها را تبلیغ می‌کردند. هنر آوانگارد در فرانسه و کشورهای دیگر اروپایی، مخالفان سینمای تجاری و عامه‌پسند را متحد کرد و به عنوان جریانی نیرومند در برابر سینمای روایی هالیوودی قرار گرفت. فیلم‌های آنها بیشتر به هنرهایی مثل نقاشی نزدیک‌تر بود تا هنرهای نمایشی و تئاتر (جاهد، ۱۳۹۹).

لویی دلوک، تمام شیوه‌های سنتی سینمای فرانسه دهه بیست از جمله اقتباس از آثار ادبی را که فیلمسازانی چون لویی فویاد در استودیو گومون فرانسه دنبال می‌کردند، رد می‌کرد و تنها کارهای لومیر و ماکس لندر را قبول داشت. او از اقتباس ادبی نفرت داشت و به ایجاد سینمایی همانند سینمای اکسپرسیونیستی آلمان یا سینمای فرمالیستی روسی فکر می‌کرد. اصولاً بی‌علاقگی به شیوه بیان داستانی، از مشخصات مهم سینمای امپرسیونیستی و پیشرو فرانسه بود. ژان اپستاین نیز در ۱۹۲۱، قصه را یک دروغ خواند و ژرمن دولاک نیز نوشت: «در این که هنر سینما، هنری قصه‌پرداز است می‌توان تردید کرد.» هرچند دولاک و اپستاین در عمل به این حرف کمتر وفادار ماندند و در کنار فیلم‌های کاملاً تجربی و آبستره، دست به ساختن فیلم‌های روایی هم زدند.

به نوشته تام پولوس، مدت‌ها قبل از ارزیابی آندره بازن مینی بر اینکه «سینمای خالص» درواقع، همان غیاب سینماست (یعنی سینمایی بدون بازیگر، بدون داستان، بدون دکور و اینکه توهم زیبایی‌شناختی تام از واقعیت دیگر سینما نیست)، لویی دلوک، زیبایی سینما را به این واقعیت نسبت داد که مدیوم سینما، به درستی به سمت سرکوب هنر حرکت می‌کند و چیزی را آشکار می‌کند که فراتر از هنر است، که خود زندگی است. «او این زیبایی‌های طبیعی را به عنوان حقیقتی که هم در فیلم‌های سفرنامه‌ای و هم فیلم‌های دارای چشم‌اندازهای طبیعی بازتاب داشت، جستجو می‌کرد.

لویی دلوک، بیشتر به سمبولیسم گرایش داشت تا رئالیسم و ناتورالیسم و تحت تاثیر کارهای نمادگرایانه شارل بودلر و آثار مویس مترلینگ بود. «جشن اسپانیا»، نخستین فیلمنامه‌ای بود که دلوک در ۱۹۱۹ نوشت و ژرمن دولاک آن را ساخت. دلوک فیلم‌های زیادی نساخت (جمعا شش فیلم ساخت و دو فیلمنامه نوشت)، اما در همان چند فیلمی که تا پیش از مرگ زود هنگامش در سال ۱۹۲۴ ساخت، به رویکرد تجربی و مفهومی به نام «فتوژنی» که ابداع کرد وفادار ماند. فیلم «سکوت» او که فیلم مهمی بود و در ۱۹۲۰ ساخت، مفقود شده است. گفته شده که بونوئل فیلم بل دوژور را بر اساس این فیلم ساخت و آلن رنه نیز در ساختن «سال گذشته در مارین باد» از آن تاثیر پذیرفت. دلوک در ۱۹۲۱ فیلم «تب» را ساخت و در ۱۹۲۲، «ژنی از هیچ جا». آخرین فیلم او «سیل» بود که یک هفته قبل از اکران آن درگذشت. سیل، داستان دهکده‌ای بود که سیل آن را نابود می‌کند.

درواقع دلوک را باید پایه‌گذار جنبش امپرسیونیستی و هنر آوانگارد به‌شمار آورد. او فیلمسازی سبک‌پرداز بود و اصطلاح «سینه‌است»^۲ را در مقابل اصطلاح «اکرائیست»^۳ (ریتجو توکانودوی ایتالیایی پیشنهاد کرد. دلوک به همراه لئون موسینیاک، منتقد مارکسیست فرانسوی، یکی از نخستین سینه‌کلوپ‌های فرانسه را به راه انداختند. باشگاه فیلم آنها بیست هزار عضو داشت اما پلیس فرانسه آن را تعطیل کرد. او یکی از نخستین نظریه‌پردازان سینمای فرانسه بود. به عقیده او عناصر تشکیل‌دهنده سینما عبارتند از دکور، نور، ریتم و ماسک. دستاوردهای دلوک در سینما عبارتند از:

نوعی رئالیسم شهری متأثر از مالخولیای شارل بودلر و جبرگرایی و تقدیرگرایی فتالیستی با شخصیت‌های ناسازگار که بعدها به مشخصه‌ی فیلم‌های رئالیسم شاعرانه فرانسه در دهه‌های سی و چهل تبدیل شد. نمایش دنیای ذهنی در سینما که یادآور تجربیات نویسندگان جریان سیال ذهن در ادبیات مثل جیمز جویس و مارسل پروست بود. دلوک، ابداع‌گر نظریه «فتوژنی» در سینما بود. از نظر او «فتوژنی»، نیرویی در عکاسی و سینما بود که می‌توانست اشیاء روزمره را گواه حقیقتی درونی سازد. از دید او، شن، گوشی تلفن و چهره انسان دارای کیفیت فتوژنیک بودند. «فتوژنی» برای دلوک و دیگر امپرسیونیست‌ها، به منزله قانون و قاعده سینما بود. ژان اپستاین نیز، آن را ناب‌ترین شکل سینما معرفی کرد و در تعریف آن نوشت: «با مفهوم فتوژنی ایده‌ی هنر سینما زاده شد. برای مفهوم تعریف ناپذیر فتوژنی چه تعریفی بهتر از این که نسبتش با سینما مانند نسبت رنگ است به نقاشی و حجم است به مجسمه‌سازی. فتوژنی جز منحصر به فرد این هنر است» (استم، ۱۳۹۹).

دیوید بوردول در تعریف فتوژنی می‌نویسد: «مفهوم فتوژنی، ثمره کوشش برای تبیین بیگانه ساز رازآمیزی است که در رابطه با واقعیت وجود دارد. بر طبق نظر امپرسیونیست‌ها، هنگام تماشای یک تصویر، حتی تصویری از یک شی یا مکان آشنا، نوعی

ناآشنایی یا غیریت خاص را در پیوند با متحوای تصویر تجربه می‌کنیم. چنین به نظر می‌رسد که ماده و متحوای تصویر به شکلی تازه آشکار شده است" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

از دید امپرسیونیست‌ها، کوچک‌ترین واحد سینما، فوتوگراف نبود بلکه فوتوژن بود. دلوک، ویژگی تعیین‌کننده سینما را نه در تصاویر منفرد بلکه در پاره‌های تصویری که غالباً به وسیله توالی قاب‌های ثابت منفرد، متحرک به نظر می‌رسند، می‌دانست. امپرسیونیست‌ها به دنبال ارتقا کیفیت فتوژنیک فیلم‌هایشان بودند. آنها این کار را از طریق تکنیک‌های مرتبط با حرکت دوربین، قاب‌بندی و نورپردازی انجام می‌دادند. آنها اشیا را آنگونه نورپردازی می‌کردند که کیفیت فتوژنیک آن برجسته‌تر شود. توافقی همه جانبه بر سر مفهوم فتوژنی بین سینماگران امپرسیونیست وجود نداشت و هر کدام درک ویژه خود را از این مفهوم ارائه می‌کردند. با اینکه همه مورخان سینما، لویی دلوک را ابداع‌گر این واژه می‌دانند اما این ژان اپستاین بود که آن را توسعه بخشید. در حالی که برای دلوک، فتوژنی، یک نوع فعالیت سینمایی بود که به وسیله فیلمساز انجام می‌شد و در واقع شکلی از قوه تخیل و خلاقیت او شمرده می‌شد، ژان اپستاین، آن را نه توانایی فیلمساز بلکه قابلیت دوربین می‌دانست که می‌توانست عادی‌ترین رویدادهای زندگی و اشیای پیرامون ما را از نو جان ببخشد و رازآلود سازد. از دید اپستاین، لنز دوربین، "چشمی است که به آن خصایص تحلیل‌گرانه نوانسانی اعطا شده... چشمی بدون تعصب بدون اخلاق و رها از هرگونه اثر پذیری و این چشم در چهره و ژست‌های انسانی چیزهایی را می‌بیند که ما، گرانبار از همدلی‌ها و ناهمدلی‌ها، عادات و موانع بازدارنده، دیگر نمی‌دانیم چطور باید ببینیم" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

اپستاین برای تصویر فتوژنیک دو شرط قائل بود. اولی، حرکت به عنوان یک کیفیت حیاتی بود که متداوم نباشد بلکه خرده‌هایی از حرکت در اینجا و آنجا بود. دوم، شخصیت یا جنبه شخصی چیزی بود که تصویر فتوژنیک آن را بازتولید می‌کرد. در نظر اپستاین، حرکت فتوژنیک، خبر از تداوم زمانی و فضایی می‌داد که دستگاه سینمایی در بازنمایی ارائه می‌کرد. به اعتقاد او حتی کلوزآپ‌ها که او آنها را روح سینما می‌دانست نیز نیازمند حرکت بودند. در این باره نوشته است: "نمای نزدیک، به عنوان شالوده و اساس سینما، بیشترین جلوه یا بیان فتوژنی حرکت است. وقتی ساکن باشد بیم آن می‌رود که متناقض از کار درآید. چهره صرف، حالات و احساسات خود را بر ملا نمی‌کند. این فقط وقتی اتفاق می‌افتد که سر شخصیت و لنز دوربین به هم نزدیک یا از هم دور می‌شوند" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

لویی دلوک نیز از فیلم «دغل» (سوءاستفاده ۱۹۱۵)، ساخته سیسیل بلانت دو میل را که هجویه‌ای درباره سرمایه‌داری است به عنوان نمونه‌ای از فیلم‌های فتوژنیک نام برده است. برای شرط دوم فتوژنیک بودن یک تصویر، اپستاین معتقد بود که "شخصیت، روح مرئی و مشهود نهفته در آدم‌ها و چیزهاست، میراث آنهاست که عیان شده، گذشته آنهاست که فراموش شده و آینده آنهاست که پیشاپیش حاضر شده است. هر جنبه از جهان که به وسیله سینما انتخاب می‌شود و بدین ترتیب زندگی می‌یابد تنها به آن شرط انتخاب می‌شود که شخصیتی خاص خود داشته باشد... چشمی که در یک نمای بسته می‌بینیم، دیگر چشم بطور عام نیست بلکه یک چشم خاص است" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶). اپستاین از فیلم «شرف خاندان او» ۱۹۱۸ ساخته ویلیام سی دو میل با بازی سسوهاکاوا به عنوان نمونه‌ای از سینمای فتوژنیک نام می‌برد. او به جای ستایش از داستان و روایت فیلم، به ستایش از لحظه خروج هایاکاوا از یک در به عنوان یک لحظه فتوژنیک ناب می‌پردازد: "او بسیار طبیعی از اتفاقی می‌گذرد در حالی که بالا تهاش را کمی خم نگه داشته است. دستکش‌اش را به خدمتکار می‌دهد. درمی‌باز می‌کند. سپس از در که گذشت آن را می‌بندد. فتوژنی. فتوژنی ناب- حرکت ریتم دار و هماهنگ" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

در واقع اپستاین، این لحظه را حاصل یک برنامه‌ریزی زیبایی‌شناسانه و از پیش تعیین شده نمی‌داند بلکه آن را حاصل درخشش غیرعمدی از خلال پرداخت زیبایی‌شناسانه عمدی می‌داند. تجربه زیبایی‌شناسانه و ادراکی اپستاین به جای تکیه بر داستان و روایت، متکی بر لحظه‌های خاصی بود که به وسیله دوربین از واکنش‌های فیزیکی آدم‌ها یا تمانهای تنانه آنها خلق می‌شد. همانگونه که کریستین کیثلی می‌گوید؛ برای اپستاین، سینما صرفاً تجربه‌ای هنری نبود بلکه تجربه‌ای بود که با امر بصری آغاز می‌شد و به امر تنانی بسط پیدا می‌کرد. از دید او فیلمسازی که در پی ثبت تجربه فتوژنیک است، بیش از آنکه دغدغه بیان کردن خودش را داشته باشد، دغدغه آشکار کردن شخصیت موجودات و اشیا را دارد. به اعتقاد ایان ایتکن، "فتوژنی، تنها زمانی قابل ارائه است که از قدرت نهفته درونی آن برای بیان دیدگاه‌های فیلمساز استفاده شود، تا از این طریق بتوان شاعرانگی ذاتی سینما را تحت کنترل درآورد و به شیوه‌ای مکاشفه‌آمیز توسعه بخشید" (ایان ایتکن، ۲۰۰۱).

از سوی دیگر مفهوم فتوژنی تا حد زیادی وابسته به تماشاگر و درک او از آن لحظه خاص سینمایی است، لحظه‌ای که پل ویلمن آن را لحظه سینه فیلیایی می‌خواند. به اعتقاد ویلمن، فتوژنی، آشکارا به معنای ایجاد نوعی زیبایی‌شناسی بیننده محور است. (نصرالله زاده، ۱۳۹۶) اپستاین نیز بین تماشاگر حساس به تصویر و تماشاگری که هیچ حساسیت خاصی نسبت به تصویر نداشت تفاوت زیادی قائل بود و می‌گفت: "همانطور که افرادی وجود دارند که به موسیقی حساسیت ندارند، آدم‌هایی نیز هستند-حتی گروهی پرشمارتر- که نسبت به فتوژنی غیرحساس‌اند" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

با این حال و با همه این توصیفات، مفهوم فتوژنی هنوز مبهم و تا اندازه زیادی غیرقابل فهم است چرا که انگار تلاش عامدانه‌ای از سوی اپستاین و دلوک برای غامض نگه داشتن معنای فتوژنی صورت گرفته است، درست همانطور که به گفته کریستین کیثلی، منتقدان کایه دوسینما، هیچگاه مفهوم میزاسن را روشن و ملموس تعریف نکردند و آن را مثل یک اسم رمز، مخفی نگه

داشتند. اسم رمزی که تنها برای اعضای کایه دو سینما کاربرد و معنای حقیقی داشت، این همان چیزی بود که سینه‌فیل‌های واقعی را فیلم‌دوستان جدا می‌کرد (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

پل ویلمن در مقاله «فتوژنی و اپستاین»، با بردول موافق است که به تناقضات درونی نظریه فتوژنی اشاره کرده و می‌نویسد: «چنین تناقضاتی گستره‌ای را آشکار می‌کند که تئوری امپرسیونیستی در آن تنها یک سرهم‌بندی از فرضیات گوناگون باقی می‌ماند و هرگز به حد یک خودآگاهی تئوریک ارتقا نمی‌یابد.» (اسلامی، ۱۳۹۵). بردول ضمن حیرت از تنوع عجیب فرضیات امپرسیونیست‌ها، نوشته‌های آنها را یک سرهم‌بندی مغشوش از شکل‌های مختلف ایده‌آلیسم می‌داند.

اما ویلمن در پاسخ به این سوال که چرا فتوژنی باید یک معمای نفوذناپذیر باشد، به رابطه استتیک سینما و تماشاگر اشاره می‌کند و می‌نویسد: «فتوژنی به عنوان قانون سینما، آشکارا یک استتیک (مربوط به) تماشاگر را پیشنهاد می‌کند... فتوژنی، مفهومی است که به این هدف برانگیخته می‌شود تا گروهی از تماشاگران را از دیگران متمایز کند، آنها که می‌توانند ببینند» (اسلامی، ۱۳۹۵).

همیشه تماشاگرانی بودند که بهتر از دیگران می‌فهمیدند و قادر به درک چیزهایی بودند که دیگران نمی‌توانستند آنها را درک کنند. فرمالیست‌های روسی نیز وقتی از ادراک زیبایی‌شناسانه حرف می‌زدند، چنین نگاهی به تماشاگر داشتند. از دید آنها نیز فرم‌های دشوار ادبی و هنری قابل دریافت به وسیله تماشاگران عادی نبود چرا که پروسه درک فرم‌های دشواری‌زا، بسیار سخت و طولانی بود. از دید آنها برای فهم یک اثر هنری باید حساسیت زیبایی‌شناسانه و درک خواننده یا بیننده را ارتقا بخشید. اما نه فرمالیست‌های روسی و نه امپرسیونیست‌هایی مثل اپستاین، نگفته‌اند که چگونه می‌توان بیننده یا خواننده‌ای را صاحب چنین درک و حساسیت زیبایی‌شناسانه کرد. با این حال به اعتقاد پل ویلمن، «تمایزگذاری اجتماعی میان تماشاگران، محدود کردن حق اظهارنظر و نوشتن درباره سینما به کسانی که می‌توانند ادراک کنند و ببینند (یعنی اساس و قانون سینما)، در برابر آنها که نمی‌توانند، بر پایه بسیار لرزانی استوار شده است» (اسلامی، ۱۳۹۵).

همانطور که ایان ایتکن به درستی می‌گوید، جنبش امپرسیونیستی، فاقد بنیان‌های فلسفی و تئوریک قوی برای ارائه نظریه فتوژنی بود، لذا این مفهوم همیشه بر لبه یک عرفان غیرقابل فهم ایستاده که بسیاری از منتقدان سینما آن را نمی‌پذیرند. با این حال این نظریه توانست اقتدار پلات و روایت در سینما را زیر سوال برده و به جای آن، به لحظه‌های فتوژنیک و ناب سینمایی توجه کند. لحظاتی که روایت متوقف می‌شود و دوربین روی زیبایی‌ها و رمز و رازهای یک چهره یا شی یا فیگور سینمایی متمرکز می‌شود.

۴- پیشینه تحقیق

اسفندیاری و همکاران (۱۳۹۸) در تحقیقی تحت عنوان جریان‌های «آلترناتیو» سینمای جهان و ایران (مطالعه‌ی موردی جشنواره‌ی فیلم عمارا) پرداختند. برای ورود به بحث، ابتدا سه موج سینمای آلترناتیو در تاریخ سینمای جهان به طور اجمالی، بررسی شد. سینمای مستقل ایالات متحده، سینمای آوانگارد فرانسه و سینمای سوم آرژانتین. شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و هنری که در پس زمینه‌ی ظهور هر یک از این موج‌ها وجود داشته، واکاوی شد تا نسبت آنها با گونه‌های سینمای آلترناتیو ایران پس از انقلاب اسلامی سنجیده شد. این تحقیق مشخص می‌کند که نه تنها سینمای ایران - به واسطه‌ی تحولات و دگرگونی‌های ناشی از انقلاب اسلامی - به یک «سینمای آلترناتیو» در سینمای جهان تبدیل شده، بلکه درون این سینمای جهان، بلکه از جریان اصلی سینمای ایران هستند. جشنواره فیلم عمار به عنوان نمونه‌ای از این گونه‌های جهان، در تحقیق مورد بررسی و وجوه اشتراک و افتراق آن با سایر جریان‌های آلترناتیو سینمای جهان تبیین شده است.

کالاته ساداتی و همکاران (۱۳۹۷) در تحقیقی تحت عنوان ذائقه آوانگارد و تمایز گرایی فرهنگی؛ نظریه‌ای زمینه‌ای در بین جوانان شهر تهران پرداختند. مصرف فیلم‌های آوانگارد کارکردهای گوناگونی در مناسبات اجتماعی دارد. هدف پژوهش حاضر کشف درک و تجربه‌ی مصرف این نوع فیلم‌ها در نزد جوانان ۲۵ تا ۴۰ ساله شهر تهران در سال ۱۳۹۷ است. روش پژوهش از نوع نظریه‌ی زمینه‌ای کیفی است که در سال ۱۳۹۷ انجام شد و در آن از نظریه‌ی زمینه‌ای اشتروس و کوربین (۲۰۰۶) استفاده شده است. داده‌ها از طریق مصاحبه با پانزده نفر و به شیوه‌ی نمونه‌گیری هدفمند جمع‌آوری شد. برای تجزیه و تحلیل داده‌ها از روش کدگذاری باز، محوری و انتخابی استفاده شده است. نتیجه‌ی تحقیق نشان داد که مصرف فیلم آوانگارد بازتولید نوعی تمایز فرهنگی است. ذائقه‌ی فیلم آوانگارد در اینجا در پی بازتولید تمایز طبقاتی نیست، بلکه نوعی تمایز نخبه‌گرایانه در میدان فرهنگی را بازتولید می‌کند. افراد از هر طبقه‌ی اجتماعی، تلاش دارند تا خود را به عنوان گروهی متمایز معرفی کنند و طبقه اجتماعی نقشی در ذائقه مصرف فیلم آوانگارد ندارد. بنابراین، ذائقه‌ی فیلم آوانگارد نوعی منازعه‌ی قدرت در میدان فرهنگی جامعه برای شکل‌گیری تمایز است. به طور کلی، مصرف این نوع از فیلم تأثیرات مثبتی در مخاطبینش می‌گذارد و سبب تمایز آنها از دیگران و ارتقای سطح فرهنگی آنها می‌شود. نتیجه‌ی تحقیق نشان داد که ذائقه‌ی مصرف فیلم آوانگارد و عضویت در گروه‌های خاص ارتباطی با مناسبات طبقاتی و خانوادگی ندارد. مفهوم بر ساخت شده تحقیق حاضر، تمایزگرایی فرهنگی است که بدین معناست که مشارکت کنندگان در تحقیق، میدان فرهنگی را به محلی برای بازتولید تمایز اجتماعی انتخاب کرده‌اند.

ضرغام و همکاران (۱۳۹۵) در تحقیقی تحت عنوان واکاوی تاریخی شکل‌گیری و گسترش سینمای تجربی براساس ویژگی‌های آن پرداختند. اولین فعالیت‌های برادران لومیر و ادیسون پس از اختراعشان «دوربین فیلمبرداری»، ثبت اولیه فیلم‌های تجربی

تاریخ سینماست. فیلم‌سازان و نظریه‌پردازانی که در حیطه این هنر رشد کرده و صاحب‌نظر شدند، کوشش نمودند تا به مرور، علم و دستور زبان سینما را به نگارش درآورده و سبک‌ها، ژانرها و انواع دسته‌بندی برای فیلم‌ها را تعریف نمایند. همچنین آن‌ها روش‌های گوناگونی در ساخت فیلم را تجربه و ایجاد کردند که در گذر زمان بدل به نوعی خاص از فیلم‌سازی به نام فیلم‌تجربی شد. با وجود اینکه همان تجربیات ابتدایی سینما را میتوان سرآغاز تولید فیلم تجربی دانست و تاریخی با تاریخ هم ارز با شروع سینما دارد، اما مسئله اصلی آن است که سینمای تجربی به مرور زمان هویت و مشخصاتی مستقل و مختص خود را یافته است. هدف این تحقیق شناخت معنایی سینمای تجربی بر اساس ویژگی‌های اساسی آن بوده است. روش این پژوهش کیفی و با رویکردی توصیفی و تحلیلی است.

حنایی کاشانی (۱۳۷۳) در تحقیقی تحت عنوان پست آوانگارد پرداخت. "آیا جنبش آوانگارد که طی صد و شصت سال، خواری و بی‌اعتنایی بسیار دیده است می‌تواند همه این موفقیت را باقی نگه دارد و همچنان چیزی avant «پیش» باشد؟ تقریباً همه منتقدان جدی بر این گمانند که آوانگارد در نتیجه جذب در جامعه مصرفی و حاکم مرده است: اگر آوانگارد به مرکز پیوسته است، اگر با فرهنگ عامه به صلح رسیده است، اگر مقصود نهایی آن، وقتی که همه چیز گفته شده و انجام گرفته، پذیرفته شدن در جریان مسلط، در MOMA (موزه هنر مدرن) و یا MOCA (موزه هنرهای معاصر) است، پس آوانگارد واقعا ZSwiss Garde یا ZSalon Art روزگار ماست. اگرچه دهه ۱۹۷۰ پاداش مدرنیسم از هنر خوب را داد، در حقیقت بخشی از آن بسیار جالب توجه است، شگفت‌آورترین چیزی که اکنون در همین دهه محسوس است توافقی بود که خود هنر پای آن را امضا کرد؛ این که مدرنیسم، مدرنیسمی که طی صد سال مبنای فرهنگی اروپا و آمریکا بود، شاید به پایان رسیده بود؛ این که، به‌طوری که هیلتون کرامر در رساله‌ای بحق پرنفوذ در ۱۹۲۷ آن را بیان کرد، ما در پایان «عصر آوانگارد» بودیم. پیش از آنکه سطرهای مشهوری را نقل کنم که برای مفهوم آوانگارد استلزاماتی دربر دارند، ادای دین می‌کنم به مارشال برمن و اثر مهم او درباره‌ی مدرنیسم که نام آن از سخنان مارکس گرفته شده، هرچه جامد است در هوا حل می‌شود؛ چون برمن کسی است که به ما نشان داده است مارکس تا چه مقدار واقعا مدرنیست بود و حتی این مدرنیسم او تا چه نقطه‌ای می‌رسید و او تا چه اندازه‌ای پویایی طلبی و به خود تحقق بخشیدن بورژوازی را می‌ستود".

۵- روش تحقیق

در این مقاله، با روش اسنادی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، به تحلیل فیلم تجربی یا سینمای آوانگارد پرداخته می‌شود. گردآوری اطلاعات درباره‌ی موضوع اصلی این پژوهش با مراجعه به کتاب، نشریات و گزارش‌هایی انجام شده که از طریق نسخه‌های چاپی یا وبسایت رسمی این مجموعه منتشر شده و در دسترس عموم قرار گرفته‌اند.

۶- یافته‌ها

سینمای آوانگارد، سینمایی است که به لحاظ شکل و فرم دارای نوآوری‌هایی است که چندان از قواعد و اصول شناخته شده پیروی نمی‌کند. به نقل از هایپرکلابز: پیشرو بودن و تجربه‌گرایی در هنر بطوری که محصول و اثر؛ خلاف و خارج از جریان رایج و قابل فهم روز باشد و معیارهای رایج عامه پسند مخصوصاً هنر مصرفی و تجاری، نتواند آن را بپسندد و هضم و فهم کند. فیلم‌سازان آوانگارد دریافته‌اند که پیش از هر چیز به یک پایه‌ی نظری انتقادی نیاز دارند تا ذائقه‌ی زیبایی‌شناختی تازه‌ای را وارد سینما کنند. پس از تثبیت پایگاه نظری آوانگارد از طریق شبکه‌ای از منتقدان/ نظریه‌پردازان حرفه‌ای، نشریات و ژورنال‌های تخصصی، سخنرانی‌ها و همایش‌ها، لازمه‌ی پیاده‌سازی نظریه این بود که یک سینمای هنری با بخش‌های یکپارچه‌ی توزیع و نمایش ساخته شود. تولید، توزیع و نمایش فیلم آوانگارد در این بازه‌ی زمانی، نمایانگر تلاش‌هایی است که برای عملی‌سازی این ایده‌ها است. در واقع، نظریه و عمل پیوندی تنگاتنگ داشتند، چرا که فیلم‌سازان دست به کار تولید نظریه‌های فیلم خود شدند و نظریه‌پردازان فیلم هم پا به وادی فیم‌سازی گذاشتند. بنابراین فعالان جریان آوانگارد توانستند سینما را از درون متحول کنند.

۷- نتیجه‌گیری

در آغازین سال‌های تولد سینما، هدف فیلم‌سازان ثبت واقعیت‌ها بود. اما با گذشت زمان و سپری شدن دوره‌های تاریخی، دیدگاه‌های مختلفی بوجود آمد. سبک‌ها، نظریه‌ها و گونه‌های فیلم‌سازی با اهداف متفاوت، مخاطبان و کارکردهای مختص خود را سازماندهی می‌کنند. مرور تاریخ سینما نشان می‌دهد سینماگران با باورهای گوناگون و متمایزی در این رسانه فعال هستند. هنر، سبک، اثر و هنرمند آوانگارد در واقع به شخص، سبک و اثری گفته می‌شود که از هنر و هنرمند موجود در زمان حال جامعه جلوتر است. معمولاً هنرمندان آوانگارد به دلیل پیروی نکردن از مفاهیم شناخته شده در عصر حاضر جامعه و از بین بردن کلیشه‌ها و تکرارها، یک ساختار شکن محسوب می‌شوند. شاید آن‌ها در تلاش برای خلق یک زمان جدید برای ارائه هنرشان هستند. سینمای تجربی در راستای نهضت آوانگارد در دهه‌ی بیست و بار دوم دهه‌ی شصت شکل گرفت. این سینما با دست زدن به آزمایش و خطا به تجربه‌ی فیلم‌های آزمایشی می‌پردازد تا بتواند تعریف تازه و سینمای جدیدی را شکل دهد. لذا هنوز به سینمای تجاری تبدیل نشده است و برای تولید این گونه فیلم‌ها از هزینه‌های شخصی یا دولتی استفاده می‌شود. در واقع این

سینما و هنرمندان با ذوق و قریحه در نوک پیکان سینما قرار دارند و دست آوردهای آنها زمینه را برای تغذیه و ایجاد سینمای بدنه امکان پذیر می کند. هر کشوری نیاز دارد که برای بالا بردن و ارتقای سطح فرهنگی و هنری خویش به چنین سینمایی بها و ارزش دهد.

منابع

۱. اسفندیاری، شهاب؛ جمعه، مریم. (۱۳۹۸). جریان های «آلترناتیو» سینمای جهان و ایران (مطالعه موردی جشنواره فیلم عمار)، فصلنامه علمی مطالعات میان رشته ای ارتباطات و رسانه، سال دوم، شماره ۳ (پیاپی ۵)، ۸۱-۱۰۶
۲. اسلامی، مازیار. (۱۳۹۵). سینما و امر تجربی، مقاله ایستاین و فتوژنی، پل ویلمن. ترجمه وحید مرتضوی، نشر رونق
۳. استم، رابرت. (۱۳۹۹). مقدمه ای بر نظریه فیلم. ترجمه احسان نوروزی. نشر سوره مهر
۴. ادگار، اندرو و سچ ویک، پیتر. (۱۳۸۷). مفاهیم بنیادی نظریه های فرهنگی. ترجمه ی مهران مهاجر و محمد نبوی. اگه. ص. ۳۱.
۵. بالینت کواج، اندراش. (۱۳۹۹). اکران مدرنیسم، سینمای هنری اروپا (۱۹۵۰-۱۹۸۰)، ترجمه ی وحید روزبهبانی، نشر بان
۶. حقیری، عبدالرضا. (۱۳۹۴). سبک در سینما، تهران، انتشارات تریتا
۷. جکس، چارلز. (۱۳۷۳). پست آوانگارد، ترجمه حنا یی کاشانی، محمد سعید، نشریه هنر، شماره ۲۵، ۴۹-۶۰
۸. جاهد، پرویز. (۱۳۹۹). فتوژنی و آوانگاردیسم در سینمای امپرسیونیستی فرانسه، سایت سینما چشم <https://cine-eye.net>.
۹. دادلی، اندرو. (۱۳۹۵). تئوری های اساسی فیلم. ترجمه مسعود مدنی. نشر رهروان پویش
۱۰. کلاته ساداتی، احمد؛ رضوی، عسل السادات؛ روزی طلب، حمیده. (۱۳۹۷). ذائقه آوانگارد و تمایز گرایی فرهنگی؛ نظریه ای زمینه ای در بین جوانان شهر تهران، جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۰، شماره دوم، ۳۹-۷۴
۱۱. ضرغام، ادهم؛ زین العابدینی، پیام؛ میرکمالی، الهام. (۱۳۹۵). واکاوی تاریخی شکل گیری و گسترش سینمای تجربی براساس ویژگی های آن، دانشگاه دامغان، فصلنامه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، پیاپی (۳)، ۵۷-۶۸
۱۲. هیوارد، سوزان. (۱۳۹۷). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتح محمدی. نشر هزاره سوم
13. Laura Marcus, (2007). The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period, Oxford University Press, New York
14. Maria Pramaggiore and Tom Wallis, (2005). Film: A Critical Introduction, Laurence King Publishing, London, pg. 247
15. Reekie, D (2007). Subversion: The GH₂QLWLYH history of underground cinema /RQGRQ DOOÄRZHU
16. Aitken, Ian (2001). European Film Theory and Criticism: A Critical Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press
17. <https://fa.wikipedia.org>

پژوهش در هنر و علوم انسانی

تحلیل رابطه تطور تاریخی اندیشه‌های دینی و شاخصه‌های
کارکردی سه اثر تخت سلیمان، قلعه زیویه و غار گرفتو در قبل و
بعد از دوره اسلام
فرخ عبودی، لیدا بلیلان اصل

هنرمند نیچه و دوره ی پست مدرن
زینب عسگری فروشانی، مینا طباطبایی

تحلیل محتوای تبلیغات محیطی با مضمون پیام‌های راهنمایی و
رانندگی مبتنی بر روش بلاغت بصری
راضیه مختاری دهکردی، اعظم عطارپور

تحلیل نشانه‌شناسی عرفان اسلامی در اثر سینمایی
«آمادئوس»
سعید محمدی کیش

بررسی آثار و تابعات پاندمی کرونا بر مصرف قالی ایران
عبداله میرزایی، سعیده شاهمرادی

دترمینیسم و مروری نظری بر مواضع مطروحه در باب محیط و
رفتار
هادی منافزاده

روند تغییر پرچم ایران از عصر صفوی تا دوران معاصر با بررسی
عناصر رنگ، نشان و طراحی پرچم ایران
سیده اعظم موسوی خرد

بررسی اجمالی چگونگی «پیوند شعر و موسیقی» در موسیقی
مردمی و ادبیات عامیانه آستان فارس؛ مطالعه موردی: یکی از
آوازهای سرکوهی؛ لالایی سرکوهی
بنیامین فسانی

تاملی بر شکل‌گیری و تاثیر جنبش‌های سینمای آوانگارد بر
سینما
علیرضا عطا

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری،
خیابان شهید سبحانی، پلاک ۴۸، واحد ۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵

۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

ISSN:2538-6298