۴۱
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

خوانش هرمنوتیک آثار اردشیر محصص با تکیه بر آرائه گادامر
سمانه غدیری، پژمان دادخواه، محمدرضا شریف‌زاده، ابولفضل داودی رکنآبادی

مطالعه تطبیقی ایده ساختارشکنی در آثار طراحی لباس یاماموتو و مارجلا
بهناز قائدی، الدوز خودی

بررسی دیوارنگاره‌های دوره زندیه در شیراز
مریم رحمن ستایش، معظم خسروجردی

بررسی چالش‌های سینما در دوران کرونا و رقابت با شبکه نمایش خانگی با نگاهی به آینده صنعت سینما
امین مختاری، فرزاد خشنودان، شاهین جوادینژاد

نقد خداباوری در شش مکتب فلسفی هند از منظر قرآن
سمانه صفایی جلیسه

نقش نشانه‌های دیداری در اجرا نسبت به دیگر نشانه‌ها با نگاه به تاثیر تماشاگر تئاتر
وهاب امرائی

مطالعه نگارگری دوران شاه طهماسب و عوامل تأثیرگذار بر آن
عاطفه گروسی

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

۴۱

SHIJ.ir

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

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

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

فراخوان پذیرش مقاله:

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

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

نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴ کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
۰۲۶ ۳۴ ۴۵۳۱ ۳۱ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴
www.RAHS.ir
Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱ ۳۳ ۸۴ ۰۷ ۹۲
نشانی: تهران، افسریه ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـــوان مقـــاله	صفحه
خوانش هرمنوتیک آثار اردشیر محصص با تکیه بر آرائه گادامر سمانه غدیری، پژمان دادخواه، محمدرضا شریف‌زاده، ابولفضل داودی رکن‌آبادی	۱
مطالعه تطبیقی ایده ساختارشکنی در آثار طراحی لباس یاماموتو و مارجلا بهناز قائدی، الدوز خودی	۷
بررسی دیوارنگاره‌های دوره زندیه در شیراز مریم رحمن ستایش، معظم خسروجردی	۲۱
بررسی چالش‌های سینما در دوران کرونا و رقابت با شبکه نمایش خانگی با نگاهی به آینده صنعت سینما امین مختاری، فرزاد خشنودان، شاهین جوادی‌نژاد	۳۱
نقد خداباوری در شش مکتب فلسفی هند از منظر قرآن سمانه صفایی جلیسه	۴۳
نقش نشانه‌های دیداری در اجرا نسبت به دیگر نشانه‌ها با نگاه به تاثیر تماشاگر تئاتر وهاب امرائی	۵۵
مطالعه نگارگری دوران شاه‌طهماسب و عوامل تأثیرگذار بر آن عاطفه گروسی	۶۳

سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

خوانش هرمنوتیک آثار اردشیر محصص با تکیه بر آرائه گادامر

سمانه غدیری[۱]، پژمان دادخواه[۲]*، محمدرضا شریف زاده[۳]، ابولفضل داودی رکن‌آبادی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۶
کد مقاله: ۵۳۴۳۴

چکیده

هنرمندان به دلیل نگاه متمایز به محیط پیرامون خود و ریشه های زندگی آدمی، آثاری هدفمند نسبت به احوال انسان از خود به یادگار می گذراندکه موجب اهمیت حضورشان در جامعه است. کاریکاتور شاخه ای از هنرهای تجسمی، بستر مناسبی برای بیان اندیشه های هنرمند، در قالب طنز است. این پژوهش، با هدف مطالعه آثار اردشیر محصص با توجه به مفاهیم هرمنوتیک مدرن گادامر با روش تحقیق توصیفی- تحلیلی انجام پذیرفته و گردآوری اطلاعات آن با استفاده از منابع کتابخانه ای است، و به این پرسش پاسخ داده است که، نحوه خلق آثار کاریکاتور اردشیر محصص در دوران معاصر تا چه اندازه با نظریه هرمنوتیک گادامر هماهنگی دارد؟ اردشیر محصص نقاش و کاریکاتوریست معاصر ایرانی که از پیشگامان هنر نوگرا بود، با گذر به افق معنایی روزگار کهن کاریکاتور، به مکالمه با آن پرداخته و آن را با افق معنایی روزگار خویش که عصر جدال بین سنت و تجدد است، پیوند داد و شروع به خلق آثاری نموده که رنگ بویی نو داشت است. گادامر معتقد است، مفسر در این میان، پیشداوری‌هایی که متناسب با دوره خودش است را در تفسیر دخالت میدهد و همچنین بافت و زمینه اجتماعی و فرهنگی نیز در خلق اثر مؤثر است که این مهم، در کاریکاتور معاصر در تلفیقی که بین عناصر سنتی و غربی صورت گرفته، قابل مشاهده است.

واژگان کلیدی: کاریکاتور، اردشیر محصص، هرمونوتیک مدرن، گادامر

۱- دانشجوی ارشد پژوهش هنر،دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکز،دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران
۲- گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران(نویسنده مسئول)
dadkhah_pejman@yahoo.com
۳- گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران
۴- گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

۱- مقدمه

با آغاز جنبش های مشروطه خواهی، ایران دچار تحولات بسیاری در زمینه ی فرهنگی و اجتماعی و سیاسی شد که فصل جدیدی در تاریخ هنر ایران بخصوص نقاشی ایجاد کرد. ایران پس از مشروطیت، میان سنت و تجدد در حال گذار بود که این مهم بعد از سفر بسیاری از دانشجویان به غرب تقویت یافت. فکر تجددخواهی در ایران نه تنها به طور کامل پذیرفته نشد بلکه شناخت کافی هم از آن در دست نبود به همین سبب تحولی بود که هنر ایران را از سیر طبیعی متناسب با شرایط فرهنگی جامعه ی ایران بازداشت. هنرمندان به دلیل نگاه متمایزی که به محیط پیرامون خود دارند و به ریشه های زندگی آدمی توجه ویژه ای دارند، آثاری هدفمند نسبت به احوال انسان از خود به یادگار می‌گذراندکه همین مهم موجب اهمیت حضورشان است. اینکه با گذشت زمان ماندگاری آثار هنرمندان حفظ شود و همچنان تاثیر گذار باشد، بستگی به فرایند های مختلفی دارد که هنرمند از آن پیروی میکند. «کاریکاتور یکی از شاخه‌های هنرهای تجسمی که برای بیان طنز گونه ی انتقادات و وسیله ای برای هجو و طعن اجتماعی و سیاسی است» (پاکباز،۱۳۸۷،۳۹۶). اردشیر محصص نقاش و کاریکاتوریست معاصر و از پیش گامان هنر مدرن بود که « سنگ بنای دنیایی را گرد آورد که مختص خودش بود. هرچند در پس اندیشه اش، بزرگان مطرح این رشته حضوری جدی داشتند. اما او وام های دریافتی اش را منطبق بر فضای زیستی اش هماهنگ می کرد و این شیوه وی را از بسیاری از در غلتیدن های مشابه سازی می رهاند» (بنی اسدی،۱۳۸۷،۱۷). «معنا و مفهوم به کار رفته در آثاراردشیر محصص، ممکن است از بیننده ای به بیننده ای دیگر متغیر باشد. حقیقت موجود در این دست آثار در ذهن تک تک بینندگان متولد می شود. همانطورکه اردشیرنیز انتظارآن را داشته است محتواهای آثارش برای همه یکسان نیست» (خوئی،۱۳۵۷،۴۷).

هدف از انجام این پژوهش، خوانش آثار اردشیر محصص با توجه به نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر است. این پژوهش پاسخی است به این سوال که آیا آثار اردشیر محصص قابلیت خوانش بر اساس مفاهیم هرمنوتیک گادامر، را داراست؟ فرضیه ی این پژوهش این است که با استفاده از مفاهیم هرمنوتیک میتوان به انگیزهها و بستر شکل گیری آثار کاریکاتور اردشیر محصص پی برد. اگر بخواهیم تعریفی ابتدایی برای واژه ی هرمنوتیک[1] بیاوریم، علم تعبیر، تفسیر و تاویل مناسب است. می توان گفت هدف هرمنوتیک، شناخت پیام ها، معانی آنها و حتی نشانه های است. هرمنوتیک از اواخر سده ی نوزدهم رواج بیشتری پیدا کرد. ویلهلم دیلتای، مارتین هیدگر، هانس گئورگ گادامر، سهم بسزایی در توسعه ی هرمنوتیک داشتند.

۲- پیشینه پژوهش

در مورد اردشیر محصص پژوهش های محدودی انجام شده که بیشتر به زندگی نامه ی این هنرمند پرداخته اند اما میتوان به مقاله ی نگاهی کوتاه به تاریخ بلند کاریکاتور جهان در نشریه کتاب ماه هنر (عبد علی محمد، ۱۳۸۰) اشاره کرد که تاریخ هنر کاریکاتور را از ابتدا مورد بررسی قرار داد و وبه این نکته اشاره دارد که از سال ۱۹۱۸ کاریکاتور چه از لحاظ کیفی که چه کمی گسترش زیادی پیدا کرده و موضوعات و سبک های فراوانی را در برگرفته است. نقدنویسی کاریکاتور ایران، نشریه کتاب ماه هنر (رفیع ضیایی محمد،۱۳۸۰) که به نقد و تحلیل کاریکاتور می پردازد و سعی در موشکافی آثار دارد. پژوهش بعدی پایان نامه ای با مضمون خوانش باختینی از آثار اردشیر محصص (داتلی بگی علی،۱۳۹۸) که اثار اردشیر محصص را از منظر اندیشه باختینی مورد بررسی قرار میدهد.در کتاب شناخت نامه ی اردشیرمحصص(خوئی اسماعیل ،۱۳۵۷) نیز به شرح روش کار اردشیر پرداخته شده است.

۳-روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده واطلاعات آن به شیوه کتابخانه ای جمع آوری گردیده است. تلاش شده است تا تعداد کاریکاتور از میان انبوه آثار اردشیر محصص انتخاب شود تا همخوانی با هرمنوتیک مدرن گادامر داشته باشد.

۴- اهمیت پژوهش

با توجه به بررسی های صورت گرفته این مهم دریافت شد که با وجود فعالیت های گسترده و کارآمد اردشیر محصص کمتر پژوهشی در محور نوع و اسلوب کاری وی انجام شده است و بیشتر به شرح حال نویسی پرداخته شده. با توجه به درهم ریختی های اندامها ،که عمدا در کاریکاتور های اردشیر محصص اتفاق افتاده،نیاز به بررسی برای رسیدن به مفاهیم مورد نظر اردشیر، امری اساسی است. نگارنده در این پژوهش سعی دارد با برقراری ارتباط بین آثار اردشیر محصص و هرمنوتیک مدرن گادامر دریچه های جدیدی در ذهن مخاطب برای درک بهتر آثار این هنرمند ایجاد کند.

1- Hermeneutics

۵- اردشیر محصص

اردشیر محصص زاده ی ۱۳۱۷ در رشت و خانواده ای فرهنگی که بدلیل عدم علاقه در رشته ای که تحصیل کرده بود ،کار اداری را رها کرد و بیشتر به طراحی و نقاشی پرداخت. طرح های اردشیرمحصص گاهی در نشریه ها چاپ می شد.«تا این که احمد شاملو در مسند سردبیری «کتاب هفته » طرح های او رابرای چاپ پذیرفت. ازآن پس طرح های اردشیر در نشریات کیهان به ویژه کیهان روزانه جای مناسبی یافت» (خوئی،۴۴،۱۳۵۷). اردشیر دنیایی را برای خودش فراهم کرد که به خودش اختصاص داشت و در کنار وام گرفتن از هنرمندان سرشناس کاریکاتور و نقاشی، سعی در برنامه ریزی سبک و سیاق خودش را داشت. قبل از اردشیر هم در ایران کاریکاتور وجود داشت، پیدایش اولین کاریکاتورها در روزنامه «ملانصر الدین » بود و انتشاراین روزنامه را می توان عامل اصلی ظهور کاریکاتور در ایران دانست. البته نقش دوران مشروطیت نیز غیر قابل انکار است زیرا بعد ازپیدایش مطبوعات، کاریکاتورنیز پا به عرصه وجود گذاشت. هنر کاریکاتور وابسته به چاپ است برای همین بیشتر با نشریات در هم آمیخته شده، از همین رو خاستگاه آن مطبوعات و نشریات است. با شنیدن کلمه ی کاریکاتور مخاطب فکر میکند با یک تصویر فکاهی رو به رو است اما این امر حتمی نیست و کاریکاتور میتواند طنز گونه و خنده دار نباشد اماحتما باید اغراق آمیز باشد.

کاریکاتور پیش از اردشیر محصص بیشتر تحت تاثیر فرمهای چاپ شده ی ملانصرالدین و نشریات عثمانی بود و مضمون آنها به مشکلات خانوادگی و کارمندی می پرداخت که شاید در ابتدا جذابیت هایی داشت ولی بخاطر تکرار ،میزان طنز کم و بی مزه شده بود. « اردشیر محصص به دلیل شناختی که از ویژگی های نو در کاریکاتور جهان معاصر بدست آورده بود، بسترها، فرم و طرح های نو پدید را خوب میشناخت و از زمانی که با تصاویر دوره ی قاجار و نقاشی های چاپ سنگی آشنا شد روش کارش بیشتر به سمت رنگ و بوی ایرانی رفت و از این بستر راهی به دنیای گرافیک معاصر زد. در این مسیر سنتی های کاریکاتور ایران بسیار او را مورد کم لطفی قرار دادند و تلاش کردند تا او را از میدان به در کنند اما اردشیر مصمم تر ادامه داد» (مجابی،۱۲۰،۱۳۸۷). احمد شاملو در مورد هنر اردشیر این گونه سخن میگوید که « اگر قلم عبید چاقوی جراحی است، قلم اردشیر نیز چنین است،برای من هر دو، پیش قراولان خلق کاراکترهای طنز جوامع خود هستند.نشان دهندگان حماقت ها، طمع ها، پهلوانی ها، خودپسندی ها... آدم های او آدم های آشنای جامعه اند .مائیم و همسایگانمان» (همان).

«محصص درباره تأثیر ویژگی های بومی شمال درآثارش می‌گوید : اگر چه این جغرافیا در کار او ریشه ندارد اما قیافه ی همشهری هایش بی تردید تأثیرگذار بوده و چون مه آلودگی و ابهام هوای بارانی را دوست دارد،این رابه نوعی در فضای کارش بازتاب داده است» (خوئی،۴۴،۱۳۵۷). جواد مجابی درمورد وی می گوید: «کاریکاتور نوین ایران با اردشیر محصص آغاز می شود عین شعر نو ایران که با نیما و ادبیات داستانی ما که با هدایت شروع شد و البته مختصری با جمال زاده» (مجابی،۱۲۱،۱۳۸۷). «اگر کاریکاتور می باید قهقهه انگیز یا دست کم خنده آفرین باشد، اردشیر، جز در برخی ازکارک های خود، به گمان من یک کاریکاتوریست نیست. اگربخواهیم او را کاریکاتوریست بشمار بیاوریم باید هنرمندی بدانیم که معنا، نقش و چهره ی تازه ای به کاریکاتور بخشیده» (خوئی،۲۴،۱۳۵۷). شهروز نظری، از منتقدان هنرهای تجسمی، می گوید : « اردشیر محصص هنرمندی است که به لحاظ هنری همواره از چند جهت قابل توجه بوده و هست . یکی اینکه وی در بحث هنر معاصر به طراحی توجه مخصوصی داشته است. در واقع او در آن سالها به نوعی سرآمد طراحان معاصر آسیایی بود. دیگر اینکه با ظهور محصص، نگاه مطبوعات نسبت به کاریکاتور در ایران تغییر کرد. اگر به وی به عنوان یک هنرمند هنرهای زیبا نگاه کنیم میبینیم که محصص در بیشتر آثار خود دستمایه‌های اجتماعی را به تصویر میکشد در حالی که از سیاست به شدت دوری میکند» (اصغرنژاد،۶۵،۱۳۹۳)

۶-تعریف هرمنوتیک ونظریه ی گادامر

هرمنوتیک به معنای تفسیرکردن است و از کلمه ی هرمس گرفته شده که یونانی است. «به عبارتی هرمنوتیک، دانشی است که به فرآیند فهم یک اثر میپردازد و چگونگی دریافت معنا از پدیده های گوناگون هستی اعم از گفتار و نوشتار و آثار هنری را بررسی می‌کند» (احمدی،۴۵،۱۳۸۶). « تفسیر هرمنوتیک در پی بیان عینیت امور نیست، موضعی خنثی و بی طرف ندارد، بلکه در پی فهمیدن است» (پالمر، ۱۳۸۷ ، ۱۰). هرمنوتیک در گذشته تنها به منظور تفسیر کتاب مقدس استفاده میشد اما امروزه، از مطالعه متون دینی گذر کرده و به شکل شاخه ای در آمده که به مطالعه علوم معرفت انسانی می پردازد.

۷- افق معنایی و امتزاج افق‌ها

اولین بار مفهوم «امتزاج افقها» را برای مباحث هرمنوتیک توسط گادامر بیان بیان شد. همین امر باعث رونق جدیدی در بحث هرمنوتیک آن روز شد. افق در نظر گادامر، به معنی زاویه ای است که نگرش را محدود می‌کند. « پس امتزاج افقها به این معناست که از نظر گادامر، شکاف یا فاصله مکانی و زمانی بین خالق اثر و مفسر آن را امتزاج افقها پر می‌کند. به عبارتی اتحادی بین دیدگاه خواننده امروزی با نگرش تاریخی متن شکل میگیرد که هیچکدام به طور قطع بر دیگری برتری ندارد. در هرمنوتیک گادامر، مفهوم امتزاج و ادغام افقها آن قدر اساسی و بنیادی است که از نظر وی، تأویل درست یا موفق، در گرو درهم شدن دو « زیست

جهان» و یا دو «افق معنایی»متفاوت است » (مدنی،۱۳۹۰،۲۵). « گادامر اعتقاد به گفتگو میان متن و تأویل‌کننده داشت» (طاهریان،حسن وند،۱۳۹۸،۵۴).

۸-پیش‌داوری

پیش داوری در نظریه ی گادامر به این معنا است که مفهومی را از پیش فرض ، و در عمل آن را بیازماییم .در امر پیش داوری نتیجه ی مطلق قائل شدن معنا ندارد.« فهم هر مفسر در زمانه، جامعه، فرهنگ و تربیت او ریشه دارد. ما هم با موقعیتهای گذشته بر اساس همین پیش داروی های خودمان روبه رو میشویم. گادامر نشان داده که شناخت، ترکیبی از کاربرد سنت و دیدگاهی نقادانه به آن است و عنصر مشترکی که این ارتباط بین گذشته و امروز را برقرار می‌کند، زبان است» (احمدی،۱۳۸۶،۴۰۸)). «به گفته گادامر، انسان در هیچ موقعیتی و در مواجهه با هیچ متنی، خالی از پیشداوری نیست.این پیشداوری ناشی از تلقی تاریخی و سابق بر مواجهه با متن است »(Gadamer,1994,397).

۹- خوانش آثار اردشیر محصص بر اساس رویکرد هرمنوتیک گادامر

با توجه به افق معنایی روزگار اردشیر محصص، تفاوت در فرم و محتوای کاریکاتور ها قابل رویت است. از ویژگیهای آثار این هنرمند معاصر که شامل افق معنایی روزگارش میشود، این است که عادتهای بصری و درک هایی نخ نما کنار گذاشته شود و دیگر به این تصاویر به عنوان یک دستاویز کمیک نگاه نکنند و آن را به عنوان هنری پیشتاز بپذیرند. توجه به احوال و نوع حرکات افراد، ژرفنمایی، و توجه نکردن به ریزه کاری ها و انتخاب موضوع های تازه از جمله مواردی هستند که وی در آثارش رعایت میکند. نیکزاد نجومی، هنرمند طراح و نقاش ایرانی و از معدود نزدیکان محصص، در سالهای آخر با ارجاع به حرفهای خود محصص میگوید: « محصص با خلق این فضاهای مالیخولیا وار در آثارش در پی نشان دادن مدرنیته وارداتی و تضادها و شکافهای آن با سنت پا گرفته در دهه پنجاه خورشیدی است» (اصغرنژاد،۱۳۹۳،۴۶).

«اردشیر راهی را رفت که آغاز گران ادبیات نوین ما نیما و هدایت رفتند، البته اردشیر به هدایت نزدیک تر است، در نگرش و زیستار فرهنگی او چون هدایت، صادقانه و با جرات، جراح جراحت های دیرینه ی جامعه ای شد که خواب خوش قرون، هشیاری را از اندام های او برده بود و تیغ تیز طنز می توانست او را دمی به خود آورد و بنگرد که می تواند وضعیت ناجور را دگرگون کند» (مجابی،۱۳۸۷،۱۲۲). موضوعاتی که اردشیر محصص برای آثار خود انتخاب میکند، از موضوعات روز و جریانات فکری و اجتماعی زمانه ی او نشات میگیرد. طبق گفته گادامر بهره گیری از افق معنایی روزگار خویش که بیانگر ویژگیهای مدرن آثار هنرمند و بهره گیری او از مضامین جدید است که تحت تأثیر شرایط فرهنگی و اجتماعی و یا افق معنایی روزگار او شکل گرفته است.

مسئله ای که اردشیر محصص با توجه به افق معنایی روزگار خویش در برخورد با روش کار کاریکاتوریستهای سنتی از آن احراز می‌کند، انتخاب سوژه توسط سردبیر نشریات یا جراید است،کاریکاتوریست با سوژه هایش معنا پیدا میکند ،چرا این امر توسط دیگری رخ دهد.اردشیر سوژه را از کسی تحویل نمی‌گیرد و اصلا سوژه ای خلق نمیکند با اینکه آثارش سرشار از مضمون است. «همیشه طرح های او از خیالات مایه می‌گرفتند تا پدیده های عینی،گرچه ممکن بود از یک حادثه ی خبری سرچشمه گرفته باشند، اما نقاشی ها و تبدیل آن‌ها به نکات تازه به صورتی بود که گه گاه اشخاص که خود در حادثه ای که موضوع نقاشی از آن سرچشمه میگرفت دست داشتند، آن حادثه را از نقاشی باز نمیشناختند» (مجابی،۱۳۸۷،۱۰۷).

اردشیر با واژگون کردن ترتیب بدن انسان، سعی در به چالش کشیدن مناسبات فرهنگی و اجتماعی را دارد.در واقع اردشیر محصص با این شیوه ی طراحی از ویژگی های ظاهر انسان به ویژگی های درونی آن گذر میکند.با نگاهی حتی گذرا به آثار این هنرمند،در میابیم که انسان از اهمیت بسزایی نسبت به سایر عناصر بصری برخوردار است. « در واقع اردشیر بی آنکه به اشخاص معین و مشاغل مهم، حمله برد، سیستم اجتماعی و توابع آن را محکوم میکند، سوژه اصلی اردشیر قربانی شده ها و قربانی کنندگان است. او در این رابطه است که به کشف دنیا می پردازد. کسانی که نمی توانند یا نمی توان برایشان کاری کرد نه اشک ریختن بر دردهایشان نه فحش دادن به بد قلبی و حماقت هایشان» (مجابی،۱۳۸۷،۱۱۱).

فیگورهای انسانی غیرمتعارف به نوعی ویژگی بارز آثار اردشیر محصص بحساب می آیند. جابه جایی اعضای و تغییر در تعداد اعضای بدن و حتی جایگزین کردن آنها با اندام های حیوان، معانی متعددی را همراه با طنز تلخ به مخاطب منتقل میکند. در واقع هنرمندکاریکاتوریست با بیان استعاری به بیان اهداف خود می پردازد. شرایط و ویژگی های سیاسی ،فرهنگی و اجتماعی، در شکل گیری آثار هنرمندان این دوره نقش غیر قابل انکاری داشته. از میان این عوامل می توان به دیدگاههای اجتماعی روزگاری که هنرمند در آن میزسیته اشاره داشت که برخی مربوط به سنتها و عوامل تاریخی میشود.« خسرو گلسرخی درباره ی اردشیر محصص در روزنامه کیهان نوشت: اردشیر توانسته کلمه را که مهم ترین عامل ارتباط است، به خط نزدیک کند. اگر یک کلمه می تواند بزرگترین مفاهیم را بیان کند، او با خط به بیان این مفاهیم نشسته است.

کارهای "اردشیر" مرثیه ای برای بره های معصوم است» (اصغرنژاد،۱۳۹۳،۶۶). نحوه ارائه هنر سنتی و خاصه هنری عامیانه در او چیره دستانه و هنرمندانه است. محصص در صدد آن است تا نکات مضحک را در افسانه ها و داستان های تاریخی و عامیانه

نمایان سازد. محصص خود بر این عقیده است که« سنت همیشه تکیه گاه هنر است» ، بدیع ترین نوآوری اگر به سنت توجه نداشته باشد و از آن به نحوی الهام نگیرد دروغین و پا در هوا می ماند. یک کاریکاتوریست یا طراح ایرانی اگر بخواهد کارش اصل و نسب و هویت داشته باشد، نباید از کنار نگاره های قدیمی ایرانی، سر به هوا و بی خیال بگذرد. نگارگری ایران سلسله جبالی است که پشت به فلسفه و دارای درک جهان بینی شگفتی است. اما حضور در زمان را نباید از یاد برد. باید با جهان معاصر همراه بود» (آتشی،۱۳۵۱،۳). « در حقیقت آگاهی از زمان و مکان ساخته شدن یک اثر، از مهمترین وجوه برای رسیدن به یک ادارک دقیق با توجه به موقعیت تاریخی است» (جنسن، ۱۳۸۴،۱۴).

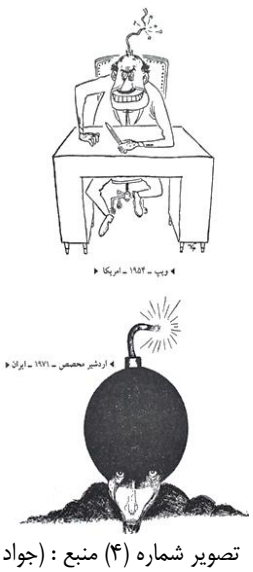
ایران بعد از مشروطه، دچار درگیری بین سنت و تجدد بود و همین باعث تغییراتی در آثار هنری به ویژه نقاشی و کاریکاتور شده بود. ویژ گیهایی که از نحوه ی کار اردشیر محصص بیان شده، بیانگر تغییراتی است که هنرمند با توجه به افق معنایی روزگار خویش که تأثیرات غربی را نیز به همراه دارد، در آثار خود که عموما تحت تاثیر عکس های دوران قاجاربود و با توجه به آشنایی با هنر غرب و در کنار هم قرار دادن این دو در حقیقت تعامل و ارتباط بین سنت و تجدد و یا به گفته گادامر تنش میان دو زمانه ایجاد نموده است. اردشیر محصص با رویکرد به هنر دوران قاجار و چاپ های سنگی، به نوعی به گفتگو و مکالمه با آن پرداخته و عناصری را از هنر سنتی ایرانی، اخذ و با ویژگی‌های فکری و معنایی دوران معاصر خود که یعنی همان تاثیرات غربی، در مقام تطبیق قرار داده تا اثری ایرانی خلق شود که به جامعه ی اجتماعی و فرهنگی معاصر توجه بسزایی دارد.

اردشیر محصص دارای پیش داوری هایی بوده که از دایره ی افق معنایی زمان او خارج نبوده است. او با متنی قدیمی که دربردارنده ویژگی هایی، بیانگر آرمانهای مذهبی، شیعی و اسلامی و سیاسی بوده، روبه رو بوده است، و با آن از دریچه افق معنایی روزگار خود که تحت تاثیر غرب است به گفتگو نشسته و اثرش را خلق نموده است. « وجود عنصر مشترک یعنی زبان، به ایجاد این ارتباط و گفتگو یاری نموده است. زبان مشترک فارسی که شامل سرزمین و باورهای مشترک نیز میشوند» (همان). در تصاویر انتخابی رد پای این گفتگوها مشهود است و در حال حاضر نیز در آثار هنرمندانی در دوران حاضر به خلق کاریکاتور دست میزنند نشانه های مسیر اردشیر محصص دیده میشود.در تصاویر شماره ۱تا ۴ قابل مشاهده است که که امتزاج افقهای معنایی در هرمنوتیک گادامر، به طور واضح آشکار می شود.در تصاویر، اردشیر محصص تصاویری را خلق کرده که وقتی در آثار غربی و ایران کهن دقیق میشویم شباهت هایی را خواهیم یافت، در واقع ایرانی سازی. میتوان گفت اردشیر محصص مثل یک مترجم عمل کرده، به این معنا که او تحت تأثیر افق معنایی زمان خود، دست به خلق آثاری زده که تفسیری جدید از سنت است، ولی شیوه ی بیان و خلق آنها به شکلی است که فرهنگ و سنت ایرانی را با خود به همراه دارد.

تصویر شماره (۱) منبع : (جواد مجابی،۱۳۸۷،۴۳)

تصویر شماره (۲) منبع : (جواد مجابی،۱۳۸۷،۴۶)

تصویر شماره (۳) منبع : (جواد مجابی،۱۳۸۷،۴۱)



تصویر شماره (۴) منبع : (جواد مجابی،۱۳۸۷،۴۴)

۱۰- نتیجه

با توجه به پژوهش حاضر می‌توان به این نتیجه اشاره کرد که مفاهیم هرمنوتیک گادامر، قابلیت تطبیق و تفسیر با عملکرد کاریکاتور معاصر ، به طور خاص اردشیر محصص را دارد و همچنین مفاهیمی چون بافت و زمینه اجتماعی و فرهنگی، مکالمه،پیشداوری، افق معنایی و سنت مورد نظر گادامر در شکل گیری آثار کاریکاتوریست های معاصر به ویژه اردشیر محصص و حتی تا زمان حاضر نقش داشته است.آثار اردشیر محصص در کنار تاثیراتی که از غرب گرفته بود ولی ویژگی های هنر سنتی ایران را حفظ کرده است. تغییر در شیوه بیان اردشیر محصص که شامل تاثیرات غربی می‌شود، به علت تغییر در شرایط اجتماعی و فرهنگی و در واقع ، تغییر در افق معنایی روزگار او حاصل آمده است. اردشیر محصص، طبق نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر، بر اساس پیشداوریهای خود که نتیجه افق معنایی روزگارش است به مکالمه و گفتو با هنر دوران قاجار و چاپ های سنگی پرداخته است و با بهره گیری از تاثیرات ایرانی آن، از دریچه افق معنایی زمان خود که تاثیرات غربی را نیز به همراه دارد، به مکاتبه با آن پرداخته است و سعی نموده تا این فاصله را از میان بردارد و در نهایت نیز اقدام به خلق تصویری میکند که متعلق به زمان و فرهنگ و شرایط اجتماعی دوران خودش است، ولی در جهت احیای هویت ملی و هنری گذشته، که در نهایت نیز شکل گیری سبکی را به دنبال دارد که متعلق به او و عصر اوست و اساس نظریه ی امتزاج افقهای معنایی در هرمنوتیک گادامرنیز همین است. اردشیر محصص با مراجعه به پیشینه هنر ایران، از دریچه افق معنایی روزگار خود، به مکالمه با هنر و فرهنگ گذشته پرداخته و با انتقال سنت و میراث گذشته در دوران معاصر، به احیای هنر و فرهنگ ایرانی پرداخته است.

منابع

۱. احمدی،بابک(۱۳۸۶)، «حقیقت و زیبایی»، چاپ چهاردهم، تهران، نشر مرکز
۲. احمدی، بابک(۱۳۹۶)، «ساختار تاویل و متن»، چاپ هجدهم، تهران، نشر مرکز
۳. اصغرنژاد فرید، آزیتا(۱۳۹۳)، نقد اجتماعی در تصویر سازی (صنیع الملک ، انره دمیه ، اردشیر محصص و براد هالند) ، پایان نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی ،استاد حافظ میر افتابی ، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد ، تهران مرکز
۴. بقراطی، فائقه(۱۳۹۴)، «اردشیر محصص و طنزنگاری نوه»، نشریه حرفه هنرمند ، شماره۵۴
۵. بنی اسدی، محمدعلی، «اردشیر محصص از سه منظر»، ۱۳۸۷، دوهفته نامه تندیس، شماره ۱۳۵
۶. پاکباز، رویین(۱۳۷۸)، «دایره المعارف هنر»، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر
۷. پالمر، ریچارد (۱۳۸۷)، «علم هرمنوتیک، نظریه تأویل در فلسفه های شلایر ماخر، دیلتای، هایدگر و گادامر»، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، چاپ چهارم، تهران، نشر هرمس
۸. جنسن، چارلز (۱۳۸۴)، «تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی، ترجمه بتی آوا کیان»، تهران، انتشارات سمت
۹. خوئی، اسماعیل(۱۳۵۷)، «شناختنامه اردشیر محصص» ،چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر
۱۰. طاهریان، الهام، حسنوند، محمد کاظم، «بازخوانی نگاره های حسین بهزاد با توجه به نظریه ی هرمنوتیک مدرن گادامر»، ۱۳۹۸، نشریه هنرهای زیبا_ هنرهای تجسمی، شماره ۷۷
۱۱. مجابی، جواد(۱۳۸۷)، «شباهت های ناگزیر و اردشیر»، چاپ اول، تهران: انتشارات نشر چشمه
۱۲. محصص، اردشیر(۱۳۵۳) ، «طرحهای آزاد» ، چاپ اول، تهران : انتشارات کتاب نمونه
۱۳. مدنی، امیر حسین (۱۳۹۰)،«گادامر و هرمنوتیک»، فصلنامه هنر، شماره۷۲
14. Gadamer, Hans Georg (1994), Turth & Method, Continuum, transla-tion revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

مطالعه تطبیقی ایده ساختارشکنی در آثار طراحی لباس یاماموتو و مارجلا

بهناز قائدی[1]*، الدوز خودی[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۳۰
کد مقاله: ۳۹۸۴۶

چکـیده

در میان سبک‌های مختلف هنری، طراحانِ ایدهٔ ساختارشکنی با تأکید بر روش‌های مفهومی و تغییر شکل‌یافتهٔ متأثر از مکتب فلسفی و پست‌مدرن ژاک دریدا فیلسوف ومنتقد ادبی دههٔ ۱۹۶۰، با تحلیلی انتقادی نسبت به نگرش‌های قطعیت‌گرای مدرنیسم و اصول زیبایی‌شناسی دست به اجرای آثار هنری خود زدند. در دنیای مُد نیز طراحانِ ساختارشکن در مجموعه آثارشان با برش‌ها و ترکیب‌بندی‌های نامتقارن در انواع پارچه‌ها، به‌کارگیری مواد نامتجانس و تغییر کاربردی و ماهیتی اشیا به فرم لباس، یا اجراهای مفهومی مُد، اصول رایج در طراحی لباس را به چالش کشانده‌اند. ساختارشکنی ابتدا در دههٔ ۱۹۸۰ توسط طراحان مُد آوانگارد ژاپنی از جمله یوجی یاماموتو در پاریس دنیای غرب را به چالش کشاند و در انتهای این دهه الهام‌بخش طراح مطرح ساختارشکن دههٔ ۱۹۹۰ یعنی مارتین مارجلا شد. مهم‌ترین پرسش این پژوهش آن است که تفاوت‌های میان شاخصه‌های طراحی لباس یاماموتو و مارجلا چیست؟ در پاسخ، این مقاله به شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای و ماهیت توصیفی تحلیلی، و روش‌های نمونه‌گیری آثار به‌شکل احتمالی و طبقه‌بندی‌شده انجام گرفته است. بدین‌ترتیب، شش اثر از هر طراح با تکنیک‌های ساختارشکنی مورد نظر دو به دو طبقه‌بندی شده و شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آن‌ها به‌شکل جداولی اجرا شده است. در نتیجهٔ مقایسهٔ آثار منتخب این دو طراح مُد مشخص شد ویژگی‌های آثار یاماموتو اغلب به‌شکل‌های لایه‌لایه، سایز آزاد، فرم‌های حجمی، ارجاع تاریخی در مُد احیایی و کارکردگرایی دیده می‌شود. درحالی‌که، در آثار مارجلا فرم‌های راسته یا تن‌خور، بریکلاژ، بازیافت و کمتر کاربردی بودن رویت می‌شود.

واژگـان کلـیدی: ساختارشکنی، پست‌مدرن، طراحی لباس، یاماموتو، مارجلا

۱- کارشناس ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب (نویسنده مسئول) *bgh.4096@gmail.com*
۲- دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران

۱- مقدمه

پست‌مدرنیسم که ابتدا در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ و پس از اتمام جنگ جهانی دوم در نقد ادبی ترویج شد، در بعضی حوزه‌ها میان‌بری کاملاً تثبیت شده برای طیفی از تغییرات اجتماعی و فرهنگی است. مورخان غالباً ویژگی‌های عصر مدرنیته و روشنگری را با پیشرفت، خوش‌بینی، عقلانیت، جست‌وجوی شناخت مطلق در علم، فن‌آوری، جامعه و سیاست، و ایدهٔ شناخت خود واقعی (یگانه پایهٔ همهٔ شناخت‌های دیگر) می‌شناسند. در بحث‌های مربوط به پست‌مدرنیسم، ارزش‌های فوق "آرمان عصر روشنگری" نامیده می‌شوند. به عبارت دیگر، این آرمان‌ها مربوط به "عصر خردگرایی (روشنگری)" با محوریت انسان‌مداری و منطق تجربی بودند که از اروپای سده‌های ۱۷ و ۱۸ سرچشمه گرفتند و به سرعت تفکر غربی را تحت‌تأثیر قرار دادند (وارد، ۱۳۹۳: ۲۱و۱۵).

جنبهٔ مثبت مجموعهٔ این تفکرات، کمک به تقویت حقوق‌بشر در جهان بود که در نهایت به انقلاب فرانسه و اعلامیهٔ حقوق‌بشر آمریکا انجامید و جنبهٔ منفی این تفکر که متفکران عصر روشنگری با اعتقاد به این‌که ارزش‌های آن‌ها باید در سراسر جهان پیاده شود متکبرانه اروپا را پیشرفته‌ترین و روشن‌فکرترین بخش جهان می‌دانستند. آن‌ها اروپا را متمدن‌تر از بقیهٔ جهان می‌دیدند و درنتیجه این تفکر به‌وجود آمد که دیگر کشورها و نژادها را باید استعمار و استثمار یا اصلاح کرد. این به اصطلاح زوال یا بریدن از ارزش‌ها، بخش مهمی از مبحث پست‌مدرنیسم را تشکیل می‌دهد پست‌مدرنیسم حدومرز آن‌چه فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عوامانه نامیده می‌شود را به چالش می‌خواند و از ما می‌خواهد اصولی را که برطبق آن‌ها این تمایزها به‌وجود می‌آیند را به زیر سؤال ببریم و تأکید آن بر امور بومی نه جهانی است. یکی از شخصیت‌های بسیار تأثیرگذار در این چرخش پست‌مدرن علیه اصل‌ها و بنیان‌ها، فیلسوف و منتقد ادبی فرانسوی ژاک دریدا[1] است. دریدا از میانهٔ دههٔ ۱۹۶۰ در واکنش به ساختارگرایی[2] نوعی پساساختارگرایی[3] خاص خود را با آمیزه‌ای از فلسفه، زبان‌شناسی و تحلیل ادبی ارائه کرده است، که آن را دی‌کانستراکشن[4] (ساختارشکنی/ شالوده‌شکنی/ واسازی/ بنیان‌فکنی/ ساختارزدایی) نامیده‌اند (همان:۱۳۹و۱۳۸، ۲۷-۲۱). طرفداران نظریه ساختارگرایی معتقدند که تفکر فردی به وسیله ساختارهای زبانی شکل می‌گیرد و استقلال نسبی سوژه‌ها را در تعریف مفاهیم فرهنگی رد می‌کند یا دست‌کم آن را بی‌اهمیت جلوه می‌دهد. ساختارشکنی به این پیش‌فرض که ساختارهای معنا، ثابت، جهانی یا ناتاریخی هستند، حمله کرد. بنابراین، ساختارشکنی با دیگر گرایش‌های تفسیر متن از جمله نظریه "واکنش خواننده" هم‌بستگی پیدا کرد که معتقد است معنای یک متن در در جریان مواجهه خواننده با متن شکل می‌گیرد (بالکین، ۲۰۱۰: ۲).

با فراگیر شدن ساختارشکنی در ادبیات، این رویکرد به‌تدریج به سینما، معماری و دیگر زمینه‌های طراحی چون طراحی لباس راه پیدا کرد. مفهوم ساختارشکنی در دنیای مُد از ابتدای دههٔ ۱۹۸۰ با طراحان آوانگاردیسم ژاپنی رِی کاواکوبو[5] و یوجی یاماموتو[6] در پاریس آغاز شد. یکی از اهداف اصلی این طراحان به چالش کشاندن دنیای متریالیستی غرب و زیر سؤال بردن مفهوم زیبایی و جذابیت برای آنان بود. به‌طورکل، دههٔ ۱۹۸۰ "دههٔ حرص و آز" نامیده شده است. دلیل این انتخاب رشد کسب‌وکارهای سلطه‌جویانه در این دهه است که به لباس‌های سرشانه پهن و قدرتی منجر شد. لباس‌های این طراحان ژاپنی، فوتوریستیک و مغایر طرح‌های قراردادی غربیان بود. طرح‌های آنان گشاد و سایز بالا، دارای حاشیه‌های ناهموار، برش‌های ناموزون و اغلب مشکی بود (Pendergast.S et al., 2003: 979). این لباس‌ها فاقد هرگونه ارتباط فُرم با بدن بودند و به‌طرز مبهمی زمخت و عاری از ظرافت به‌نظر می‌رسیدند. مدل‌هایی که در این لباس‌ها روی صحنه فرستاده می‌شدند موهایشان هیچ آرایش به‌خصوصی نداشت و لب‌هایشان زخمی و پاره به‌نظر می‌رسید. بدین‌ترتیب، انگاشت‌های اروپاییان در باب آن‌چه مُد ژاپنی چه باید باشد، به سبب ویژگی غیرفرهنگیِ مجموعه‌های کاواکوبو و یاماموتو به چالش کشیده شد (مکنزی، ۱۳۹۷: ۱۱۷و۱۱۶). این طراحان توانستند پیش‌زمینه‌ای را جهت تفسیر پست‌مدرن برای آن دسته از طراحان لباسی فراهم کنند تا مرزهای بین شرق و غرب، مُد و ضد-مُد، و مدرن و ضد-مدرن شکسته شود (Kawamura, 2004: 196).

ظهور ساختارشکنی در دههٔ ۱۹۸۰ توانست تأثیر ملموس و آشکارش را بر زیبایی‌شناختی دههٔ ۱۹۹۰ برجای بگذارد. در اصطلاح مُد، همان‌گونه که دههٔ ۱۹۸۰ می‌تواند به دورهٔ افراط تعبیر شود، دههٔ ۱۹۹۰ گاهی اوقات به‌عنوان دههٔ ضد- مُد همراه با سبک‌های مینی‌مالیسم یاد می‌شود که در مقابل متریالیسم دههٔ قبل ایجاد شد (Steer, 2009: 7). مارجلا از سال ۱۹۸۸ با نشان تجاری خودش و با کمک اسباب و وسایل مُد یا غیرمُد مضمون‌هایی را از طریق احیا و بازیافت، به‌منظور ابداع جامه‌ای جدید، از نو طراحی و درست می‌کرد (مکنزی، ۱۳۹۷: ۱۲۴). با وجود اولین طراحی‌های مرتبط با این گرایش در دههٔ ۱۹۸۰، هنوز هم تأثیرات مُد ساختارشکنانه بر مُد مدرن ادامه دارد. طراحی‌های لباس مُد ساختارشکن به‌طور معمول اُبژه‌هایی با فقدان زمینهٔ عملکردی یا کاربردی هستند و بیشتر از دید ارزش‌های هنری مورد استقبال قرار می‌گیرند. نقش آن‌ها نسبت به سیستم غالب در مُد نیز دارای اهمیت است، زیرا پیش‌تر جزء موارد نادر در طراحی مُد بوده است (Zborowska, 2015: 3).

1 Jacques Derrida (1930–2004)
2 structualism
3 post structualism
4 deconstruction
5 Rei Kawakubo (1942-)
6 Yohji Yamamoto (1943-)

۲- چارچوب تحقیق

۲-۱- روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با هدف مطالعهٔ تطبیقی ایدهٔ ساختارشکنی در آثار طراحی لباس یوجی یاماموتو و مارتین مارجلا با ماهیت توصیفی- تحلیلی شکل گرفته است. گردآوری اطلاعات با شیوهٔ کتابخانه‌ای و منابع اینترنتی معتبر هم‌چون موزه‌های دنیا جهت به‌دست آوردن مطالب و تصاویر انجام گرفته است. در این پژوهش شش اثر با روش "انتخاب احتمالی و طبقه‌بندی‌شده" از این دو طراح مُد انتخاب شده است. بعد از مطالعه، این اثرها به‌شکل دو به دو طوری تقسیم شدند که از نظر تکنیک‌های ساختارشکنی موردنظر داخل طبقات مربوطه قرار بگیرند. سازماندهی این پژوهش با روش مقایسهٔ قطعه به قطعه (مجموعه‌سازی) انجام گرفته است تا بعد از مطالعهٔ هر اثر به‌طور جداگانه شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در آن‌ها پیدا شود. در نهایت، شباهت‌ها، تفاوت‌ها و ماهیت کلی این آثار انتخابی به شکل جداولی اجرا شده است.

۲-۲- پرسش پژوهش

با مطالعهٔ ورود لباس‌های مفهومی و ساختارشکن از دههٔ ۱۹۸۰ توسط طراحان آوانگارد ژاپنی چون یاماموتو و فراگیر شدن آن در دههٔ ۱۹۹۰ توسط طراحان مطرحی چون مارجلا این سؤال مطرح می‌شود که تفاوت‌های میان شاخصه‌های طراحی لباس یاماموتو و مارجلا چیست؟ یا به‌عبارت دیگر، استایل شخصی این دو طراح لباس ساختار شکن در تفکیک آثارشان شامل چه مواردی است؟

۳- پیشینه پژوهش

در منابع فارسی، کتاب‌هایی چون"گرایش‌های طراحی لباس" تألیف مایری مکنزی[1] ضمن بررسی روند مُد از قرن ۱۷ تا به امروز صفحاتی را نیز به نگارش آوانگاردیسم ژاپنی و ساختارشکنی در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ درآورده است. کتاب "مُد و لباس در قلمرو هنر مفهومی" تألیف شیرین عابدینی‌راد، ابتدا با معرفی کوتاهِ لباس در تاریخ هنر به سراغ تاریخچهٔ لباس‌های مفهومی از اوایل سدهٔ ۲۰ تا به امروز می‌رود و در ادامه تنی چند از هنرمندان معروف مفهوم‌گرای این حوزه چون مارتین مارجلا را معرفی و آثار مطرح آنان را توضیح می‌دهد. کتاب "درآمدی بر نظریه و اندیشهٔ انتقادی در تاریخ هنر" تألیف حمید کشمیرشکن که بر اساس کتاب "روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر"[2] تألیف آن آلیوا[3] شکل گرفته است. در فصل ششم این کتاب ابتدا به پیشینهٔ ساختارشکنی در علوم انسانی و کاربرد اولیهٔ آن توسط دریدا در ادبیات و سپس تاریخ هنر و ساختارشکنی می‌پردازد. کتاب‌های دیگری نظیر "پست‌مدرنیسم" تألیف گلن وارد[4]، "فلسفهٔ فشن" تألیف لارس اسونسن[5] یا کتب دیگری با محتوای هنرِ آوانگاردیسم یا مفهومی می‌توانند کمکی در درک بهتر تاریخچهٔ فلسفهٔ زیبایی‌شناسی و ساختارشکنی باشند.

در منابع انگلیسی با توجه به عنوان تحقیق کتاب‌ها و مقاله‌های نسبتاً فراوانی در مورد این دو طراح مُد به‌طور اختصاصی وجود دارد. به‌طور مثال، در مقالهٔ "در یک روایت چیست؟ تفسیر [آثار] یوجی یاماموتو در موزه[6]" نوشتهٔ آلکسیس رومانو[7] به برگزاری آثار یاماموتو در تعدادی از موزه‌ها و نمایشگاه‌های اروپا و دیگر کشورها از ۱۹۸۳تا ۲۰۰۶ و شرح منتقدین به آثارش در قرار دادن وی به‌عنوان طراح آوانگارد و ساختارشکن می‌پردازد، یا در مقالهٔ "عناصر دادائیست در آثار مارتین مارجلا[8]" به نویسندگی یور پورگای[9] و سیمونا یِوشنیک[10] فراهم نمودن امکان گفت‌وگوی مولد بین دادائیسم و زمینه‌های خلاق بشری توسط مارجلا در یک تفکر غیر سیستماتیک، غیر منطقی و بدون مُد از طریق واکنش و پاسخ عموم مردم، روش‌های غالب توزیع، انکار آینده‌نگری، و زبان انتزاعی از طریق پوشاک حاضر–آمادهٔ برند مارتین مارجلا از سال ۱۹۸۸ تا ۲۰۱۰ را شرح می‌دهد. اما در میان کتب اختصاصی این دو طراح مُد به‌دلیل محدودیت دسترسی به این منابع در ایران، با جست‌وجو در میان متونِ دیگر کتاب‌هایی که به طراحان مُد تأثیرگذار در سدهٔ ۲۰ پرداخته‌اند، می‌توان به اطلاعاتی در مورد این دو طراح مُد ساختارشکن دست یافت. ازجمله کتاب "طراحان مُد ژاپنی: کار و تأثیر ایسی میاکی، یوجی یاماموتو و ری‌کاواکوبو" تألیف بانی اینگلیش[11]، که تفاوت‌های فرهنگی در زیبایی‌شناسی شرق و غرب، به چالش کشاندن فرهنگ غرب توسط طراحان مُد ژاپنی و تأثیرگذاری آن‌ها بر طراحان مُد غرب از جمله مارجلا را شرح می‌دهد.

1 Mairi MacKenzie
2 Methods and Theories of Art History
3 Anne D'Alleva (1964-)
4 Glenn Ward (1957-)
5 Lars Svendsen (1970-)
6 What's in a Narrative? Interpreting Yohji Yamamoto in the Museum
7 Alexis Romano
8 Ddadaist Elements in the Works of Martin Margiela
9 Jure Purgaj
10 Simona Jevšnik
11 Bonnie English

"تاریخ فرهنگی مُد در سده‌های ۲۰ و ۲۱ " مجدداً به تألیف بانی اینگلیش با مرور انواع سبک‌های مُد طی این دو سده، به معرفی طراحان مُد تأثیرگذار از جمله یاماموتو و مارجلا در سبک ساختارشکنی پرداخته است.

همان‌طور که در دنیای مُد مشاهده می‌شود، طراحی لباس جدای از جنبهٔ کاربردی جنبهٔ مفهومی هم در بر دارد. اگر از این دید نگاهی به طراحی لباس انداخته شود، ایده‌های هنر مفهومی و به دنبال آن دیدگاه‌های فلسفی جایگاه ویژه‌ای در دنیای مُد پیدا می‌کنند. با وجود سلیقه‌های گوناگون و تیپ‌های شخصیتی متفاوت، ایدهٔ ساختارشکنی در طراحی لباس مانند هر سبک دیگری علاقمندان خود در این حوزه را به‌همراه دارد، اما این نوع سبک در میان طراحان مُد در ایران جایگاه ویژه‌ای ندارد. این عامل احتمالاً ناشی از مسائل اقتصادی، فرهنگی، یا فضای مذهبی جامعه است. از سوی دیگر، دیدگاه عموم افراد و طراحان مُد نسبت به لباس بر اساس ایده‌آل‌گری‌های مدرنیته شکل گرفته است و کمتر کسی را می‌توان یافت تا از دید هنرهای مفهومی و ساختارشکنانه به آن توجهی کند. بدین‌ترتیب، فرصت و زمینهٔ مناسبی جهت خلق لباس‌هایی با طراحی‌های الهام گرفته از ایدهٔ ساختارشکنی فراهم نشده است.

علاوه بر عوامل فوق، به‌دلیل کمبود منابع فارسی و لاتین در "حوزهٔ تخصصی ساختارشکنی لباس" در ایران، تلاش آن بود با انجام این پژوهش انگیزه‌ای در کارشناسان و متخصصان حوزهٔ مُد فراهم شود تا با فراهم آوردن منابع بیشتری به‌شکل ترجمه یا تألیف در این حوزه آن‌ها را در دسترس علاقمندان و پژوهشگران قرار دهند. به‌علاوه، طراحان مُد خواهند توانست با دسترسی راحت به منابع مذکور و الهام گرفتن از طراحان لباسِ صاحب‌نام دنیا در این سبک با نگاهی نو و خلاقانه طرح‌های قابل توجهی ارائه دهند.

۴- پست‌مدرنیسم در هنر و مُد

از دههٔ ۱۹۶۰ به‌دنبال ضرورتِ همگام‌سازی در اختلاط‌های کاری و فرهنگی جهانی، اصطلاح پست‌مدرنیسم در طراحی مورد استفاده قرار گرفت. از نظر ایدئولوژیکی، نوع طراحی لباس همواره پاسخی به شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در طول تاریخ بوده است. دهه‌های ۱۹۷۰، ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ همراه با وقایع جهانی چون نرخ بالای بیکاری، انقلاب خرده‌فرهنگ جوانان، احساسات ضد–جنگ، فقر جهانی و فجایع زیست‌محیطی بر آگاهی اجتماعی بسیار تأثیرگذار بود که در دنیای هنر، این عوامل منجر به ارائه تصاویر پست‌مدرنیست شد (English, 2011: 40).

به‌طور اساسی، پست‌مدرنیسم را می‌توان به‌طور جداگانه یا در ترکیب چند مورد مشخص کرد. اول، پست‌مدرنیست به‌طورحتم ضد–مدرنیست است. مدرنیسم اصطلاحی به‌معنای ایده‌آل‌گرایی و مورد پسند بودن است که در خلال دو جنگ جهانی بر هنرهای تجسمی غالب شد. در اصطلاح مُد پست‌مدرنیسم را می‌توان به ضد–اوت کوتور یا ضد–مُد تفسیرکرد. این معنی می‌تواند در به‌کارگیری دوخت، الگوسازی یا برش‌کاری‌های ساختارشکنانه باشد که منجر به اتمام‌کاری عالی نمی‌شود. دوم، هنر پست‌مدرنیست و مُد غالباً اختصاص به ذهنیت تاریخ پیشین یا دوره‌های فرهنگی، یا کاربرد مواد از دیگر دوران را دارد. مُد احیایی یا مُد رِترو مُدی در احیای سبک‌های دهه‌ها یا سده‌های پیشین است و می‌تواند ایده‌های فرهنگ‌های مشابه یا متضاد را احیا کند. پست‌مدرنیست ترکیبی از تنوع سبک‌ها، ایده‌ها، ذهنیت‌ها، بافت‌ها، رنگ‌ها یا طرح‌هایی است که می‌تواند شکلی از بریکُلاژ*[1]، در محدوده‌ای از شکل‌های کثرت‌گرا یا تقلیدی استادانه ایجاد کند. سوم، هنر و مُد می‌توانند به‌عنوان نشان‌گرهایی سیاسی یا اجتماعی به‌کار گرفته شوند. همان‌گونه که هردو آن‌ها ظرفیت تبلیغ کردن یک نمایش فردی از شخص را دارند به همان میزان انتقاد از جامعه را نیز دارا هستند. این فرآیند می‌تواند از طریق تکنیک‌های ساختارشکنانه، ذهنیت سمبولیک، یا کنار هم قرار دادن مواد یا تصاویر مختلف در کار برای ایجاد ضد و نقیض‌های دیداری قابل فهم باشد؛ یا به‌طور ساده استفاده از متن جهت برقراری پیام. طراحی پست‌مدرنیست به‌طور معمول از شوخی برای ایجاد تصورات طنزآمیز، تمسخرگونه یا تقلید تمسخرآمیز استفاده می‌کند. شوخی، به‌طور مؤثری قدرت پیام‌رسانی طرح را بالا می‌برد. در آخر، هنر پست‌مدرنیست، پذیرای روش‌ها و مواد جدید تکنولوژیکی است که می‌تواند به‌شکل دیجیتال و استفاده از تجهیزات الکترونیکی باشد؛ یا در برخورد چند شیء با یکدیگر در یک فضای تعریف شده هنر چیدمان ایجاد کند. موادی غیر از پارچه نظیر پی‌وی‌سی، رزین، وینیل، فلزهای بازتابی یا مواد صنعتی می‌توانند در لباس استفاده شوند English, (2013:) 91& 92).

* طبق تعریف لغت‌نامهٔ مریام– وبستر، ساخته‌ای (اعم از یک مجسمه یا ساختاری از ایده‌ها) حاصل از کاربرد هرچه که قابل دسترسی باشد. بریکُلاژ واژه‌ای فرانسوی است که از دههٔ ۱۹۶۰ بدین‌سو به هر مورد خلاقانه‌ای حاصل از ترکیب مواد مختلف رهاشده، مجزا و در دسترس گفته می‌شود (Definition of bricolage, 2020).

1 bricolage

۵- ساختارشکنی در ادبیات و مُد

دریدا و طرفدارانش در ادامهٔ تفکرات ساختارگرایان از تقابل دوگانه[1] سخن گفتند و به این نتیجه رسیدند آن‌چه را ظاهر ساختار بیان می‌کند، نارسا است و باید از معنی ظاهر واژه عبور کند و به معانی درونی و پنهانی آن رسید (شفایی، ۱۳۹۰: ۲۴۸). تقابل دوگانه ریشه در اندیشه‌های افلاطونی دارد مانند زن و مرد، آسمان و زمین، خوب و بد و.... که همیشه یکی بر دیگری برتری داشته است. از نظر دریدا، بشر باید به مقامی برسد که از این دوگانگی رها شود. بر خلاف ساختار معنایی، ساختارشکنی هرگز مفهوم منفیِ نابودکردن یا خراب کردن متون را در پی ندارد بلکه به آشکارسازی حاشیه‌های رانده شده در آن توجه دارد (کشمیرشکن، ۱۳۹۵: ۱۴۷-۱۴۵). ساختارشکنی ادعا نمی‌کند که مفاهیم هیچ حد و مرزی ندارند، بلکه در این نظریه حد و مرز مفاهیم و نقش و مقوله‌شان هنگام ورود به سیاق‌های جدیدِ قضاوت به شیوه‌های متعددی تعیین می‌شود. استدلال‌های ساختارشکنانه لزوماً تعارض‌ها و رجحان‌های مفهومی را از بین نمی‌برد، بلکه بیشتر به دنبال نشان دادن قابلیت تفسیر دوبارهٔ تعارض‌های مفهومی است که در آن دو اصطلاح، علاوه بر تفاوت یا رجحان مفهومی، دارای وابستگی یا تشابه مفهومی نیز هستند (بالکین، ۲۰۱۰: ۵).

تأکید ساختارشکنی بر تکثیر یافتن معانی، با مفهوم ساختارشکنانهٔ تکرارپذیری[2] مرتبط است. تکرارپذیری قابلیت نشانه‌ها و متن‌ها برای تکرار در موقعیت‌های جدید و پیوند خوردن آن به سیاق‌های جدید است. منظور دریدا از این کلامِ موجز: "تکرارپذیری تغییر می‌دهد" این است که ورود متن‌ها به سیاق‌های جدید، همواره معانی جدیدی پدید می‌آورد که از جهتی با معانی پیشین متفاوت، و از جهتی مشابه آنها است (همان:۶ و۵). مطرح شدن ساختارشکنی توسط دریدا در واقع مرتبط با فلسفهٔ تجزیه‌گرا و پدیدارشناسی دیگری هم با نام تخریب[3] از فیلسوف آلمانی مارتین هایدگر[4] است. همان‌گونه که هایدگر توضیح می‌دهد، فلسفهٔ تخریب بیرون کشیدن ناندیشیده‌ها و ناگفته‌ها و آوردن آن‌ها به سمت روشنایی به‌گونه‌ای است که یادآور تجربه‌ای معتبر و اصیل اولیه باشد. فلسفهٔ تخریب هایدگر و ساختارشکنیِ ترسیم شده توسط دریدا، سرانجام با هدف استخراج لایه‌های فشردهٔ متافیزیک که سده‌ها بر فلسفه حاکم بودند، با یکدیگر همگرا و ترکیب شدند (Losciaplo, 2011:2&3).

شاخصه‌های مهم‌تر این مکتب را می‌توان در این شماره‌ها خلاصه نمود: ۱- معنی در اثر نسبی و نامحدود است. ۲- عدم قاطعیت در معنا از اصول نظری آنان است. ۳- ترجیح نوشتار بر گفتار ۴- خواننده موجب حرکت و پویایی متن می‌شود نه اثر و صاحب‌اثر (شفایی، ۱۳۹۰: ۲۴۹).

طی چند دهه، امکان گفتگوهای نتیجه‌بخش ساختارشکنی بین زمینه‌های گوناگون از خلاقیت بشری فراهم شد و دیگر متعلق به زمینه‌ای خاص نبود. در دنیای مُد نیز عمل فلسفی ساختارشکنی توسط تعدادی از طراحان مُد در ساختارهای جدید ایجاد شد و درک سنتی از طراحی لباس در قسمت‌های پنهان و نادیده را به زیر سؤال برد. ساختارشکنی در مُد همانند ادبیات به‌دنبال ایجاد ساختاری جدید و به زیر سؤال بردن مفاهیم سنتی در "پیدا" و "پنهان" بودن است. با انجام این کار، طراحان مُد پارامترهای تعیین شده در میزانِ کیفیت‌های بالا و پایین کار را تغییر می‌دهند. این کار آن‌ها درواقع واکنش انتقادی در برابر روش‌های قاطعانهٔ سنتی خیاطی و معیارهای تعیین‌شدهٔ آن‌ها در اندازه‌گیری‌ها و مقیاس‌های بدن است (Loscialpo, 2011:3,4 & 11). می‌توان گرایش به ساختارشکنی (به‌پیروی از سنت پست‌مدرنیست پانک و آوانگاردیسم ژاپنی) را، که اغلب به واسطهٔ معنای تحت‌اللفظی "از هم گسستن" و بازسازی لباس با هدف آشکارساختن درزها، لبه‌های نخ‌نما و پوسیده و قسمت‌های کارشدهٔ داخل آن مشخص و تعریف می‌شود، به‌صورت گسترده‌تری در مفهوم به چالش کشیدن نگرش‌های سنتی و قراردادی در زمینهٔ طراحی، نمایش و مصرف پوشاک درک کرد (مکنزی، ۱۳۹۷: ۱۲۴).

روش‌های مختلفی برای ساختارشکنی وجود دارد، چه از لحاظ ظاهری و زیبایی‌شناسی و چه مفهومی. نظریات گوناگون در جابه‌جایی و جانشینی، برداشت مواد از جایی و گذاشتن آن در جایی دیگر، تجزیهٔ اجزای لباس، تغییراتی در روند تولید لباس و متوقف کردن این روند در نقطه‌ای معین و عدم تکمیل لباس همگی جریانی را برای شکستن سنت‌های پیشین به‌وجود آورده‌اند و طراح را وادار به بازاندیشی ایده‌های قدیمی و پیکربندی دوبارهٔ فرم‌ها کردند (عابدینی‌راد، ۱۳۹۶: ۶۶). در ارائهٔ عملیِ معانی ساختارشکن و کاربرد آن، برخی از طراحان مُد توانسته‌اند به‌طرز ماهرانه‌ای تقابل‌های دوگانه را به‌سوی تفکری دوباره و مسئله‌ساز مدیریت کنند. آن‌ها با طرح سئوالات خود نشان دادند که می‌توانند چیزی را بارها با قابلیت تکرارپذیری به‌طور مجدد تفسیر و به‌گونه‌ای دیگر بازسازی کنند. این حرکتِ بی‌وقفهٔ محدودیت مادیات به سمت تعاریف نامحدود به طراحان مُد این امکان را می‌دهد تا سنت‌های تاریخی را در زمان حاضر و به‌طرز قابل درکی ساختارشکنی و به مرحلهٔ اجرا درآورند (Loscialpo, 2011:4).

1 binary opposition
2 Iterability
3 destruction philosophy
4 Martin Heidegger (1889-1976)

۶- مطالعهٔ تطبیقی آثار منتخب یاماموتو و مارجلا

یاماموتو مؤسس وایز[1] (۱۹۷۲) رویکردی ضد-مُد به مُد معاصر دارد که آثارش با ایجاد شکل‌های تندیس‌گونه، نامتقارن، آزاد، لایه‌لایه، مونوکروم (اغلب مشکی)، نشان داده شده است. یکی از مبناهای زیبایی‌شناسی طراحان آوانگارد ژاپنی متکی بر اصولی است که در ژاپن و فرهنگ سنتی این کشور به وابی-سابی[2]معروف است. وابی-سابی مفهومی بر قبول و پذیرش ناپایداری و بی‌ثباتی است. این ناپایداری با عنصر مهم دیگری نیز ترکیب می‌شود و آن ناکامل بودن است. وابی-سابی در نهایت از هنرمند و صنعتگر می‌خواهد تا زیبایی را در عناصر گرفته‌شده از طبیعت جست‌وجو کند. چنین مفهومی درست عکس مفهوم زیبایی غربی در حرکت است. به‌نظر می‌رسد فلسفهٔ کارهای یاماموتو عدم تقارن و بی‌نظمی‌هایی است که از طبیعت سرچشمه می‌گیرد. تأثیرات او متنوع اما ثابت هستند که از لباس‌های سنتی بومی ژاپنی، عکس‌های پرتره اوایل سدهٔ بیستم از آگوست سندر[3] که انواع لباس‌های روزمرهٔ کارگران روستایی آلمانی به‌ترتیب تاریخی درکارهایش قرار دارند، انواع مُد تاریخی غرب، یونیفرم‌ها و لباس‌های کار صنعتی یا کارآمد گرفته شده است. از نظر او کمال‌گرایی نازیباست وهیچ‌چیز خسته‌کننده‌تر از یک ظاهر مرتب و آراسته نیست. او خواهان دیده شدن شکست، جراحت، بی‌نظمی و تحریف در کارهایش است (Duncan, 2007: 1). لباس‌های ساختارشکنانه غالباً در زمینهٔ هنری و مفهومی به‌کار گرفته می‌شوند. در این میان، یاماموتو علاوه بر پیشگامی در ورود طرح‌های ساختارشکنانه و مفهومی به دنیای غرب توانسته به‌خوبی تعادلی بین جنبه‌های مفهومی و کاربردی لباس نیز برقرار کند.

اصطلاح "دی‌کانستراکشن" اولین‌بار در مجلهٔ مُد دیتیلز[4]در شرح مجموعهٔ پاییز/زمستان ۱۹۹۰-۱۹۸۹ مارتین مارجلا به‌کار گرفته شد و توانست یکی از "ایسم"[5]های مطرح در دههٔ ۱۹۹۰ شود . کارهای مارجلا با ساختاری جدید و نمایی کاملاً متفاوت از مُد دههٔ ۱۹۹۰ دانسته شد. او با جابه‌جایی درزها و برش‌های نابهنجارش ساختار و طراحی لباس‌ها را به چالش کشانده بود (Zborowska, 2015: 3&4). مارجلا مؤسس مزون مارجلا[6] از سال ۱۹۸۸ با ترکیب عناصر مختلف با یکدیگر که لزوماً تناسبی با یکدیگر نداشتند، توانست ایده‌های طراحان ژاپنی را یک‌قدم جلوتر برد. در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ وقتی یاماموتو از مواد و پارچه‌های جدید برای خلق لباس‌هایش بهره می‌گرفت، او به‌جای خلق اثری کهنه‌نما از عنصری جدید، از مواد کهنه با ماهیت اصلی خودشان استفاده کرد. مارجلا با انتخاب مواد کم‌ارزش و کم‌بها و اصول ساختارشکنانه، توجه را به‌سمت نوع جدیدی از ضد-مُد جلب کرد و با ایجاد کارهای مفهومی خود در صدد بود تا طرح‌هایش دست‌ساز و نه به‌شکل تولید انبوه به‌نظر برسند. این فرم از ساختارشکنی به معنای استنباطی عمیق یا مفهومی جامعه‌شناختی دربارهٔ فقر یا ظلم نبود بلکه خلق اثری بود که نشانی از زمان داشت و لزوم نو بودن مُد را منکر می‌شد. (عابدینی‌راد، ۱۳۹۶: ۶۸ و ۶۷). دسامبر ۲۰۰۹ مارجلا رسماً از سمت خود کناره‌گیری کرد و مدیریت تیم مزون مارجلا ابتدا به رنزو روسو[7]و از اکتبر ۲۰۱۴ به جان گالیانو[8] سپرده شد.

در آثار منتخب یاماموتو و مارجلا جهت مطالعهٔ تطبیقی، متغیرهای "ارجاع تاریخی" به‌شکل مد احیایی در قابلیت تکرارپذیری، "کار نیمه‌تمام " با اخلال روند تولید لباس و پیدا و پنهان نمودن، "گسستگی" در تجزیه و بازسازی،"تکنیک نامتعارف" در به چالش کشاندن نگرش‌های قراردادی و قطعیت‌گرای سنتی و مدرنیسم، "ساختار هندسی نامتعارف" در از ریخت‌افتادگی و به سخره گرفتن و "گرایش‌های مفهومی" با تقابل‌های دوگانه در جست‌وجوی لایه‌های پنهانی و مفهومی کار توصیف و تحلیل شده‌اند.

۷- "ارجاع تاریخی" در (شکل‌های ۲و۱) آثار یاماموتو و مارجلا

(شکل۱) لباس دوتکه، از جنس پوست بز، کرباس و پلی‌استر مربوط به مجموعهٔ پاییز/ زمستان ۲۰۰۱-۲۰۰۰ یاماموتو است. در کارهای یاماموتو اغلب ارجاعی به لباس‌های سنتی یا ادای احترام به چهره‌های بزرگ تاریخ مُد دیده می‌شود. او تعبیرهای جداگانه‌ای را ارائه می‌دهد که به خلاقیت‌هایش ارتباط غیرمنتظره می‌دهد. نگاه پست‌مدرن و ساختارشکنانهٔ یاماموتو در این سِت به شکل کلی لباس غربی در فرم لایه‌دار و سبد مانندکرینولین چالش برانگیز است. در این لباس با فرمی جدید و تغییر شکل‌یافته در مُد احیایی او به پیچیدگی‌های لباس‌های درباری سدهٔ ۱۹ در با پوست بز در حفظ شکل اصلیِ پوست حیوان اشاره دارد. این کار یاماموتو یادآور جنبش هنری فلاکسوس[9] دههٔ ۱۹۶۰ در تضاد میان بدویت و معاصر بودن و ایجاد وحدت میان این دو دیده می‌شود.

1 Y's
2 wabi-sabi
3 August Sander (1876-1964)
4 Details Magazine
5 deconstructionism
6 Maison Margiela
7 Renzo Rosso (1955-)
8 John Galliano (1960-)
۹ مسیر مشترک هنر مفهومی و مُد در دههٔ ۱۹۶۰ را می‌توان در آثار و ایده‌های جنبش فلاکسوس (Fluxus Artistic Movement) جستجو کرد. فلاکسوس جنبشی بود که سعی داشت زندگی روزمرهٔ انسان مدرن را در قالب هنری همگان‌فهم به مخاطب نشان دهد. زبان فلاکسوس انتقادی، ساده و بی‌پیرایه بود. تضاد میان بدویت و معاصر بودن و ایجاد وحدت میان این دو ویژگی در آثار بسیاری از هنرمندان گروه فلاکسوس دیده می‌شود (عابدینی‌راد، ۱۳۹۶: ۵۴و۵۳).

(شکل۲) ردای زنانهٔ پنبه‌ای مربوط به مجموعهٔ بهار/تابستان ۱۹۹۵ مارجلا از لباس‌های آماده است. از سال ۱۹۹۴ در هر مجموعهٔ فصلی، مزون مارجلا مجموعهٔ فشرده‌ای از لباس‌های زنانه، مردانه و متعلقات لباس با نام خط رِپلیکا[1] به معنای "نسخهٔ بدل" معرفی کرده است. این مجموعهٔ پست‌مدرن یک بازتولید در مُد احیاییِ دوره‌های زمانی مختلف است و هر تکه از این مجموعه دارای یک برچسب ویژهٔ منحصربه‌فرد آن تکه است. مفهوم "رِپلیکا" از ایدهٔ بی‌زمانی سرچشمه می‌گیرد و متکی بر اصولی است که این آثار از قبل آزمایش زمان را به ثبت رسانده‌اند. ایدهٔ این مجموعه آن بود که هم متعلق به امروز و هم فردا (آینده) در پیوند با سیاقی جدید تکرار پذیرد. هر برچسب از قطعه شامل توصیفِ سبْک، منشأ و دورهٔ تاریخی آن است. مارجلا در این کار، احتمالاً ارجاعی تاریخی به پیراهن‌های شُمیز آ لا رین[2] که از سال ۱۷۸۱ توسط ملکه ماری آنتوانت[3] متداول گردید، دارد و این ردا را با توصیف سوژهٔ "سبک- ملکه"[4] حوالی سال ۱۷۸۵ طراحی و اجرا کرده است. مقایسهٔ این شباهت‌ها و تفاوت‌ها در (جدول ۱) آمده است.

۸- "کار نیمه‌تمام" در (شکل‌های۴و۳) آثار یاماموتو و مارجلا

(شکل۳) پیراهن عروس ناتمام متعلق به مجموعهٔ بهار/تابستان ۲۰۰۰ یاماموتو از ابریشم، پنبه و نایلون است. این پیراهن نشان از کارهای ساختارشکنانهٔ یاماموتو دارد؛ الگوی کلی این لباس حاکی از کاری ناتمام و در حال پیشروی است. کوک‌های بزرگِ دوخت‌های لبه با به چالش کشاندن پیدا و پنهان نمودن، این زیبایی ناقص را کامل می‌کند. یاماموتو به‌طور منظمی شتاب‌زدگی و بی‌پروایی را در این کار با هم درآمیخته و آن‌ها را با جزئیات کوتور جهت خلق لباسی پست‌مدرن و در عین‌حال بازنمایی سنتی تقویت کرده است. هردو حالت پوچی و هنر نمایشی بودن این پیراهن مشهود است، و در عین رسمی بودن، یادآور لباس‌های راحتی و خواب زنان است.

(شکل۴) بالاپوش متعلق به مجموعهٔ بهار/تابستان ۱۹۹۷ مارجلا است. در این کار ساختارشکنانه، وی نیم‌تنهٔ سوزن‌خور خیاطی از پارچهٔ خام کرباس با الیاف کتان را به‌شکل جلیقه درآورده است. این بالاتنه مزین به نوارهای باریک چرم و تکه‌ای پارچهٔ کرپ شیفون است که با کمک کش‌های نواری به نیم‌تنه وصل شده است و در پایین و قسمت جلوی این نیم‌تنه حروف چاپی "نیمه کوتور"[5] چاپ شده است. در این اثر علاوه‌بر یادآوری کارهای پست‌مدرنیسم در استفادهٔ عبارات جهت اثربخشی پیام در عبارت "نیمه کوتور" مارجلا با کمک مواد زمخت و نامتعارف دنیای اوت کوتور را در منتهای استفاده از مواد و دوخت عالی به چالش کشانده است. علاوه بر این کار، در بسیاری دیگر از طراحی‌های پست‌مدرن مارجلا، در تغییر کاربرد و ماهیت اشیا و استفادهٔ مجدد از آن‌ها، نوعی اعتراض به مصرف‌گرایی مُد نیز به چشم می‌خورد. مقایسهٔ این شباهت‌ها و تفاوت‌ها در (جدول۲) آمده است.

شکل۱- سمت راست، اثر یاماموتو، پیراهن دوتکه، پاییز/زمستان ۲۰۰۱-۲۰۰۰، موزهٔ مُد شهر پاریس، فرانسه (مأخذ: URL1)

شکل۲- سمت چپ، اثر مارجلا، پیراهن، بهار/تابستان ۱۹۹۵، موزهٔ مُد شهر پاریس، فرانسه(مأخذ: URL2)

شکل۳- سمت راست، اثر یاماموتو، پیراهن عروس، بهار/تابستان ۲۰۰۰، موزهٔ هنرهای متروپولیتن، آمریکا(مأخذ: URL3)

شکل٤- سمت چپ، اثر مارجلا، بالاپوش، بهار/تابستان ۱۹۹۷، موزهٔ مُد شهر پاریس، فرانسه(مأخذ: URL4)

1 Replica line

۲ پیراهن‌های شمیز آ لا رین *(Chemise à la Reine)* که از سال ۱۷۸۱ متداول گردید، نخستین بار توسط ماری آنتوانت پوشیده شد؛ و آن پیراهنی ساده از کتان لطیف یا ابریشم بود، یقهٔ آن در قسمت جلو باز، و در حاشیه‌اش چین‌های ریزی داشت، پایین دامن نیز یک ردیف ولان دوخته شده بود، و شالی پهن دور کمر آن بسته می‌شد (ترنر ویل‌کاکس، ۱۳۹۳: ۲۵۶).

3 Marie Antoinette (1755-1793)

4 Queen-Style

5 SEMI COUTURE

جدول ۱- مقایسه (شکل‌های ۲ و ۱) آثار یاماموتو و مارجلا، (تنظیم: نگارنده)

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
- هردو اثر دارای رویکرد رومانتیک در قالب تکرارپذیری مُد احیایی به‌شکل ارجاع تاریخی هستند. - هردو اثر مونوکروم هستند. - هردو اثر دیدگاه مینی‌مالیستی در حذف تزیینات دارند. - هردو اثر کاربردی هستند. - هردو اثر ضد-مُد هستند.	- اثر یاماموتو ارجاع به فرم لایه‌دار سدهٔ نوزدهم و اثر مارجلا ارجاع به فرم نئوکلاسیک سدهٔ هجدهم دارد. - اثر یاماموتو فرمی حجمی و اثر مارجلا فرمی راسته دارد. - اثر یاماموتو نامتقارن و اثر مارجلا متقارن است. - اثر یاماموتو اوت کوتور را به چالش کشانده است. - اثر یاماموتو یادآور جنبش هنری فلاکسوس در تضاد میان بدویت و معاصر و وحدت آنان است.

جدول ۲- مقایسه (شکل‌های ٤ و۳) آثار یاماموتو و مارجلا، (تنظیم: نگارنده)

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
- هردو اثر در حالتی نیمه‌تمام، به‌شکل اخلال در روند تولید لباس و به چالش کشاندن پیدا و پنهان هستند. -هردو اثر ضد-مُد هستند. -هردو اثر ضد-زیبایی‌شناسی مدرنیته هستند. - هردو اثر مونوکروم هستند. - هردو طراح رویکردی مینی‌مالیست در حذف تزیینات دارند. - هردو اثر اوت کوتور را به چالش کشانده‌اند. - هردو اثر کاربردی هستند. - هردو اثر نامتقارن هستند.	-اثر یاماموتو فرمی حجمی و اثر مارجلا فرمی تن‌خور دارد. -در اثر یاماموتو رویکرد رومانتیک در مُد رترو دیده می‌شود. -در اثر مارجلا تغییر کاربرد و ماهیت اشیا دیده می‌شود. -در اثر مارجلا از ویژگی پیام‌رسانی پست‌مدرنیست استفاده شده است.

۹- "گسستگی" در (شکل‌های۶ و۵) آثار یاماموتو و مارجلا

(شکل۵) پیراهن پنبه متعلق به مجموعهٔ بهار/تابستان ۱۹۹۳یاماموتو است. این اثر نسخهٔ یک پلوور دررفته و کشیده شده توسط طراح است تا شکل پیراهن به‌خود بگیرد و توانسته ایده‌آل‌گرایی و زیبایی‌شناسی مُدرنیته را به چالش بکشد. این پیراهن با وجود بی‌نظمی‌هایش به تعادل لباس استاندارد رسیده است. بنابراین با تخریب و بازسازی یک پلوور-پیراهن ساختارشکنانه محسوب می‌شود و در عین‌حال می‌تواند در هر فصلی مورد استفاده قرار بگیرد. به‌علاوه، بی‌نظمی‌ها و پارگی‌های این کار یادآور فلسفهٔ زیبایی‌شناسی ژاپنی، وابی-سابی است. یاماموتو خواستار دیده شدن شکست، جراحت، بی‌نظمی و تحریف در کارهایش است، که در این اثر به‌خوبی نمایان شده است.

شکل۵- سمت راست، اثر یاماموتو، پیراهن، بهار/تابستان ۱۹۹۳، موزهٔ هنرهای متروپولیتن، آمریکا(مأخذ: URL5)

(شکل۶) جلیقه از ظروف مختلف چینی شکسته‌شده متعلق به پاییز/زمستان ۱۹۹۰-۱۹۸۹ از خط آرتیسِنال[1] و مزون مارجلا است. از سال ۱۹۸۸ مارجلا شروع به جمع‌آوری پوشاک و متعلقات مصرف شده یا اشیای دیگری در سراسر دنیا کرد. دادن زندگی دوباره به این اشیا و لباس‌ها، حفظ ردپای گذر زمان و استفادهٔ دوباره یکی از نکات اصلی در تجلی خلاقیت طراح است. این کارها باعث افزایش چرخهٔ عمر مواد در فرمی جدید شده است که در غیر این‌صورت ممکن است بی‌ارزش تلقی شوند. مانند این جلیقه که بازگوکنندهٔ ظروف چینی ظریفی است که به‌شکل تکه‌های تخریب‌شدهٔ بی‌مصرف تنزل پیدا کرده بودند، اما مجدداً با کمک کارهای دستیِ ماهرانه، شکل جدیدی از بازسازی در میل و زیبایی را به‌خود گرفته‌اند. این اثر مارجلا نیز یادآور فلسفهٔ زیبایی‌شناسی وابی-سابی مبنی بر پذیرش نقص و عدم تکامل است. مقایسهٔ این شباهت‌ها و تفاوت‌ها در (جدول۳) آمده است.

شکل٦- سمت چپ، اثر مارجلا، جلیقه، پاییز/زمستان ۱۹۹۰-۱۹۸۹، موزهٔ هنرهای متروپولیتن، آمریکا(مأخذ: URL6)

1 Artisanal line

جدول۳- مقایسه (شکل‌های ٦ و ٥) آثار یاماموتو و مارجلا، (تنظیم: نگارنده)

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
– هردو اثر در حالت گسستگی و دارای ویژگی‌های تخریب و نوسازی هستند. – هردو اثر نامتقارن هستند. – هردو اثر مونوکروم هستند. – هردو اثر رویکرد ضد– زیبایی‌شناسی مدرنیته دارند. – هردو اثر ضد–مُد هستند. – هردو اثر یادآور فلسفهٔ زیبایی‌شناسی وابی–سابی هستند. – هردو اثر دارای ویژگی تغییر کاربرد اولیهٔ مواد هستند. – هردو اثر رویکرد مینی‌مالیست در حذف تزیینات را دارند. – هردو اثر فرمی راسته دارند.	– اثر یاماموتو دارای مواد کاربردی متعارف با تغییر شکل آن و اثر مارجلا دارای مواد کاربردی نامتعارف با تغییر شکل و ماهیت آن است. – اثر یاماموتو کاربردی و اثر مارجلا کمتر کاربردی است.

۱۰- "تکنیک نامتعارف" در (شکل‌های ۸ و۷) آثار یاماموتو و مارجلا

(شکل۷) پیراهن دوتکهٔ چوبی متعلق به مجموعهٔ پاییز/ زمستان ۱۹۹۲-۱۹۹۱ یاماموتو است. این پیراهن دوتکه، متشکل از تخته‌های چوبی پیچ و لولا شده به یکدیگر است و تکه‌ای چوب هلالی شکل روی قسمت کفل اضافه شده است. پایین تنه دارای دامنی مخروطی شکل از پشم نمدی است که با لایه‌ای از تخته چوب‌های پیچ و لولا شده پوشیده شده است. این پیراهن چوبی نشان‌دهندهٔ خواست و تلاش طراح برای ارتباط بخشیدن میان انواع مواد خامی است که می‌توانند سطحی صاف حاصل کنند. در این کار بریکلاژ، یاماموتو با کمک تکنیک‌های نامتعارف و مواد خام حاصل از طبیعت نگرش‌های سنتی و مدرنیسم در استفاده از روش‌ها و مواد متعارف و معمول را به چالش کشانده است. این اثر تنها مورد یافت شده با ویژگی عدم کارایی لازم در طراحی‌های لباس یاماموتو در دههٔ ۱۹۹۰ است. (شکل۸) پیراهن ساتین ویسکوز متعلق به مجموعهٔ بهار/تابستان ۱۹۹۶ مارجلا از سری لباس‌های آماده است. این مجموعه فاقد برش و دارای ساختاری دوبعدی است. و فقط خطای دید به آن‌ها حجم اضافه می‌کند. مارتین مارجلا برای اولین بار در این مجموعه‌اش از یک تکنیک نامتعارف در چاپ ابداعی سیاه وسفید استفاده کرد. او با انتخاب ۱۲ دست لباس قدیمی زنانه یا مردانه، تابستانی یا زمستانی از دوره‌های مختلف با روش عکس‌برداری نگاتیو آن‌ها را روی پارچه‌های روشن تابستانی به چاپ رساند. روی این مدل لباس، چاپ یک پیراهن توری متعلق به دههٔ ۱۹۶۰ و به‌شکل پشت و رو شده است تا سایه‌روشن‌های خطوط آن نمایش داده شود. چاپ برچسب لباس توری با نشان "سایز ۴۲ "و "پارچهٔ پاریس"[1] قابل مشاهده است. در این اثر پست‌مدرن، نقص‌های غیرمنتظره چاپ عکس مانند کولاژ به‌نظر می‌رسند. علاوه‌بر مورد فوق، مارجلا با کاربرد تکنیکی نامتعارف در نمایان شدن پشت لباس‌ها به‌عنوان نمای رویی نگاه‌های سنتی و مدرنیسم را در پیدا و پنهان نمودن به زیر سؤال برده است. مقایسهٔ این شباهت‌ها و تفاوت‌ها در (جدول۴) آمده است.

شکل۷- سمت راست، اثر یاماموتو، پیراهن دوتکه، پاییز/زمستان ۱۹۹۲-۱۹۹۱، موزهٔ هنرهای متروپولیتن، آمریکا(مأخذ: URL7)

شکل۸- سمت چپ، اثر مارجلا، پیراهن، بهار/تابستان ۱۹۹٦، موزهٔ مُد شهر پاریس، فرانسه(مأخذ: URL8)

1 Tissu de Paris

جدول٤- مقایسه (شکل‌های ۸ و۷) آثار یاماموتو و مارجلا، (تنظیم: نگارنده)

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
– هردو اثر از تکنیک نامتعارف در به چالش کشاندن نگرش‌های قراردادی سنتی و مدرنیسم استفاده کرده‌اند. – هردو اثر از از ویژگی پست‌مدرنیسم در تغییر کاربرد مواد و ایده‌های مختلف در کنار یکدیگر استفاده کرده‌اند. – هردو اثر ضد–مُد هستند. – هردو اثر رویکرد ضد–زیبایی‌شناسی مدرنیته دارند. – هردو اثر رویکرد مینی‌مالیست در حذف تزیینات دارند.	– اثر یاماموتو نامتقارن و اثر مارجلا متقارن است. – اثر یاماموتو دارای برش‌های نامتعارف است. – اثر یاماموتو مونوکروم و اثر مارجلا خاکستری فام‌دار است. – اثر یاماموتو فرمی حجمی و اثر مارجلا فرمی راسته دارد. – اثر یاماموتو کمترکاربردی و اثر مارجلا کاربردی است.

۱۰- "ساختار هندسی نامتعارف" در (شکل‌های ۱۰و۹)آثار یاماموتو و مارجلا

(شکل۹) پیراهن از پشم فلانل متعلق به مجموعهٔ پاییز/ زمستان ۱۹۹۰-۱۹۸۹ یاماموتو است. در قسمت پایین‌تنهٔ این پیراهن چهار حلقه تعبیه شده است. اما این حلقه‌ها به‌جای موازی بودن با خط کمر به‌حالت شیب‌دار و مایل قرار گرفته‌اند. این امر باعث می‌شود تا دامن حالت متورم و از ریخت‌افتاده به‌نظر برسد. قسمت بالاتنه متناسب با بدن با این دامن سه‌بعدی حجیم ترکیب شده است. این ترکیب‌بندی با قسمت‌های دایره‌ای‌شکل آستین‌ها که به سرشانه متصل شده‌اند، کامل شده است. نتیجهٔ کار مینی‌مال، اما از لحاظ بصری غنی است. این اثر پست‌مدرن نمونهٔ خوبی از کارهای یاماموتو در کاربرد ساختار هندسی نامتعارف جهت از ریخت افتادگی و به سخره گرفتن لباس‌های اوت کوتور به عنوان منتها درجهٔ مُد است.

شکل۹- سمت راست، اثر یاماموتو، پیراهن، پاییز/زمستان ۱۹۹۰-۱۹۸۹، موسسه لباس کیوتو، ژاپن(مأخذ: URL9)

(شکل۱۰) کت پلی‌استر بدون یقه متعلق به مجموعهٔ بهار/ تابستان ۱۹۹۸ مارجلا است. قسمت جلوتنهٔ این کتْ باریک شده و آستین‌ها در این قسمت وصل شده‌اند تا یک ترکیب مسطح ایجاد کند. از آن‌جا که نتیجهٔ کار یک ساختار کاملاً تخت است، قسمت باریک‌شدهٔ جلو باعث از ریخت‌افتادگی جیب قسمت سینه شده است. بنابراین چروک‌های واضحی بعد از پرس روی جیب باقی مانده است. این مجموعه به‌جای پوشیده شدن لباس‌ها توسط مدل‌ها، آویخته به چنگک‌های لباس و توسط کارکنان مزون مارجلا با لباس سفید نمایش داده شد تا ساختار کاملاً مسطح آن مشهود شود. این ساختار دو بعدی و پست‌مدرن بازنمایی از ایجاد تصورات طنزگونه در فرمی جدید و نامتعارف در عدم پیروی از شکل بدن انسان است. مقایسهٔ این شباهت‌ها و تفاوت‌ها در (جدول ۵) آمده است.

شکل۱۰- سمت چپ، اثر مارجلا، کت، بهار/تابستان ۱۹۹۸، موسسهٔ لباس کیوتو، ژاپن(مأخذ: URL10)

جدول۵- مقایسه (شکل‌های ۱۰و۹) آثار یاماموتو و مارجلا، (تنظیم: نگارنده)

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
– هردو اثر با ویژگی ساختارهندسی نامتعارف و از ریخت‌افتاده دارای ویژگی پست‌مدرنیسم به سخره گرفتن هستند. – هردو اثر مونوکروم هستند. – هردو اثر رویکرد ضد–زیبایی‌شناسی مدرنیته دارند. – هردو اثر رویکردی مینی‌مالیست در حذف تزیینات دارند. – هردو اثر ضد–مُد هستند. – هردو اثر نامتقارن هستند.	– اثر یاماموتو فرمی حجمی و اثر مارجلا فرمی راسته و تخت دارد. – اثر یاماموتو کاربردی و اثر مارجلا کمترکاربردی است. – اثر یاماموتو رویکرد رومانتیک در مُد احیایی دارد. – اثر یاماموتو اوت کوتور و اثر مارجلا رابطهٔ فرم و عملکرد را به چالش کشانده است.

۱۱- "گرایش‌های مفهومی" در (شکل‌های ۱۲و۱۱) آثار یاماموتو و مارجلا

(شکل۱۱) پیراهن پنبه متعلق به مجموعهٔ بهار/تابستان ۱۹۹۹ یاماموتو است. این مجموعهٔ یاماموتو با مضمون مراسم ازدواج[1] طراحی شده است. مضمون این مجموعه با جنس و رنگ این پیراهن به چالش کشانده شده است. بنابراین، مفهوم این اثر در نگاه‌های متقابلانه بین محتوا یا مضمون و اجرای آن وجود دارد. در این پیراهن سه مورد از ویژگی‌های کار یاماموتو یعنی مونوکروم (اغلب به رنگ مشکی)، لایه‌لایه، و سایزآزاد بودن به‌چشم می‌خورد. عناصر رمانتی‌سیسم نو در این اثر با حاشیه‌های چین‌دار و شکل لایه‌دار آن قابل مشاهده است که در رنگ مشکی سبْک گوتیک[2] نیز به‌خود گرفته است. استفاده از آستین‌های بلندتر از حد معمول به نامتعارف بودن این اثر پست‌مدرن افزوده است.

شکل۱۱- سمت راست، اثر یاماموتو، پیراهن شب، بهار/تابستان ۱۹۹۹(مأخذ: (URL11

(شکل۱۲) این کار بخشی از اولین نمایشگاه انفرادی مارجلا در سال ۱۹۹۷ است. مارجلا در همکاری با یک میکرب‌شناس، بر روی مجموعهٔ لباس‌هایش قارچ و باکتری پرورش داد. این کار به‌منظور خورده شدن الیاف پارچه بود. در این فرآیند یک تناقض ایجاد شد، درحالی‌که لباس‌ها در جایی به عنوان اشیایی زیبا به‌خاطر سپرده شدند، به‌تدریج خوار و محقر شدند و گرایشی سوررئالیستی نیز به‌خود گرفتند. مارجلا در این کار با مفهوم دوگانهٔ درون-بیرون آزمایش به‌عمل آورد یا دست‌کم ظاهری را بازتولید نمود که مانند بخش خارجی لباس به‌نظر برسد. این کارهای تجزیهٔ ساختاری، "۱۶۱۵/۴/۹" نام گرفت.

شکل۱۲- سمت چپ، اثر مارجلا، بالاپوش، نمایشگاه انفرادی "۱۶۱۵/٤/۹"، ۱۹۹۷، غرفهٔ شیشه‌ای، موزهٔ هنری تولیدو، آمریکا (مأخذ:URL12)

علت نام‌گذاری این مجموعه بدین‌ترتیب بود: "۹" اشاره به ۹سال مجموعه‌های مارجلا (۱۹۸۹ تا ۱۹۹۷) دارد که لباس‌ها از میان آن‌ها انتخاب شدند. "۴" اشاره به ۴روزی دارد که باکتری‌ها روی لباس‌ها رشد کردند، و "۱۶۱۵"، ۱۶۱۵ ساعت نمایشگاهی است که این کارها در معرض دید قرار گرفتند (Evans,1998:77). مقایسهٔ این شباهت‌ها و تفاوت‌ها در (جدول ۶) آمده است.

جدول٦- مقایسه (شکل‌های ۱۲و ۱۱) آثار یاماموتو و مارجلا، (تنظیم: نگارنده)

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
– هردو اثر دارای گرایش‌های مفهومی و نگاه‌های متقابلانه هستند.	– اثر یاماموتو رویکرد رومانتیک و گوتیک و اثر مارجلا رویکرد سوررئالیستی دارد.
– هردو اثر ضد- مُد هستند.	– اثر یاماموتو مونوکروم است.
– هردو اثر نامتقارن هستند.	– اثر یاماموتو کاربردی و اثر مارجلا کمترکاربردی است.
– هردو اثر رویکردی مینی‌مالیست در حذف تزیینات دارند.	– اثر مارجلا نگاه متقابل درون-بیرون دارد.
– در هردو اثر ویژگی پست‌مدرنیسم در به‌کارگیری ایده‌ها و مواد نامتعارف کنار یکدیگر دارند.	– اثر یاماموتو لایه‌لایه و سایز آزاد و اثر مارجلا فرمی تن‌خور دارد.
– هردو اثر رویکرد ضد-زیبایی‌شناسی مدرنیته دارند.	– اثر یاماموتو نگاه متقابل در محتوا و اجرای اثر دارد.

۱۲- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

با شروع نقدهای ادبی پست‌مدرنیسم بعد از جنگ جهانی دوم، ارزش‌های مدرنیسم نشأت گرفته از اروپای سده‌های ۱۷ و ۱۸ به چالش کشانده شد. این ارزش‌های عصر روشنگری که مورخان آن را برابر عقلانیت و منطق تجربی می‌دانند با نفوذ به دیگر کشورها و نژادها سعی در اصلاح آن‌ها داشتند. در پست‌مدرنیسم با تأکید بر امور بومی آن‌چه فرهنگ عوامانه و روشنفکرانه نامیده می‌شود را به زیر سؤال می‌برد. یکی از افراد تأثیرگذار در این چرخش پست‌مدرن علیه چنین بنیان‌هایی، ژاک دریدا فیلسوف

1 wedding theme

۲ سبک گوتیک *(Gothic Style)* شرح حال جوانانی است که در ابتدای دههٔ ۱۹۸۰ نگاه بسیار متمایزی نسبت به دنیا داشتند و به موازانهٔ آن لباس‌های متفاوتی می‌پوشیدند. اصطلاح گوتیک از سدهٔ شانزدهم ابتدا در معماری قرون وسطای اروپای شمالی، و بعدها در رمان‌هایی که فضای رمزآلود و تاریکی داشتند به‌کار گرفته شد. سبک این جوانان که ارتباطی با جامعهٔ مدرن پیدا نمی‌کردند موها و لباس‌های تیره و پوستی رنگ‌پریده و سفید بود (Pendergast.S et al., 2003: 987). این مد عناصری از سبک‌های پانک *(Punk)*، گلم راک *(Glam rock)* و رمانتیک نو *(New Romantic)* به عاریت گرفت و به‌تدریج به سبک متمایزی در مد و موسیقی درآمد (Hodkinson, 2002: 4).

فرانسوی در دهۀ ۱۹۶۰ بود. از نظر دِریدا هیچ‌گاه مفهوم واقعی یک متن به دلیل عدم حضور مؤلف آشکار نمی‌شود و هر خواننده‌ای می‌تواند برداشت متفاوتی از متن داشته باشد. او از حاشیه به متن آوردن پیش‌فرض‌های داخل متن، ساختارشکنی را وارد ادبیات نمود که این تفکر به‌تدریج وارد دنیای هنر شد.

از ابتدای دهۀ ۱۹۸۰ با ارائه طرح‌های مُد آوانگاردان ژاپنی چون یاماموتو لباس‌های ساختارشکنانه به دنیای مُد راه یافت و توانست تأثیر خود را بر زیبایی‌شناسی مدرنیته برجای بگذارد. این آثار ساختارشکنانه و آوانگارد ژاپنی الهام‌بخش تعدادی از طراحان مُد ساختارشکن و مطرح‌ترین آن‌ها یعنی مارجلا طی دهۀ ۱۹۹۰ شد.

مطالعۀ تطبیقی آثار منتخب یاماموتو و مارجلا و با هدف شناخت استایل‌های شخصی این دو طراح مُد، در میان شباهت‌ها، نگاه‌های مینی‌مالیستی در حذف تزیینات لباس، رویکردهای ضد–مُد، ضد–زیبایی‌شناسی مدرنیته و بنابراین نگاه آوانگاردشان در کلیۀ آثار مشاهده می‌شود. به‌علاوه، این آثار دارای ویژگی عدم‌تقارن است، اما در آثار یاماموتو این خصوصیت در برش‌ها و فرم حجمی لباس‌ها بارزتر است و در آثار مارجلا این ویژگی با فرم‌های راسته و تن‌خور و برش کمتر به‌شکل جزیی رویت می‌شود.

در میان تفاوت‌ها، یاماموتو در دهۀ ۱۹۹۰ رویکردی رومانتیک و ارجاعی تاریخی در اغلب آثارش به‌کار برده است. بنابراین کارهای پست‌مدرن او در مُد احیایی انجام شده است. کارهای یاماموتو علی‌رغم شکل‌های نامتعارف و از ریخت‌افتادۀشان کاربردی هستند. تنها مورد یافت شده از دهۀ ۹۰ یاماموتو پیراهن چوبی است که فاقد ویژگی‌های لازم کاربردی است. در مقابل، مارجلا بیشتر به جنبۀ مفهومی و هنری آثار خود پرداخته است و کاربردی بودن آن‌ها از اهمیت چندانی برخوردار نیست. نگاه پست‌مدرن مارجلا در این آثار بیشتر در مفهوم بریکلاژ یعنی به‌کارگیری عناصر و ایده‌های نامتجانس در کنار یکدیگر نهفته است. بازیافت، موضوع دیگری است که در کارهای مارجلا به‌خوبی قابل مشاهده هستند. وی در آثارش با به‌کارگیری دوبارۀ مواد یا تغییر شکل آن‌ها مصرف‌گرایی و نگاه متریالیسم را به چالش کشانده است.

برطبق بررسی جداول قبل و در پاسخ به سؤال پژوهش در مورد تفاوت‌های بارز طراحی‌های لباس ساختارشکنانۀ یاماموتو و مارجلا، طبق (جدول ۷) در میان آثار انتخابیِ یاماموتو شکل‌های لایه‌لایه، سایز آزاد، فرم‌های حجمی، رویکرد رومانتیک در مُد احیایی و کاربردی بودن مدنظر است. درحالی‌که، در آثار مارجلا شکل‌های بریکُلاژ، بازیافت، فرم‌های راسته یا تن‌خور، و کمتر کاربردی بودن رویت می‌شود.

جدول ۷- ماهیت کلی در آثار انتخابی یاماموتو و مارجلا، (تنظیم: نگارنده)

ماهیت کلی آثار منتخب یاماموتو	ماهیت کلی آثار منتخب مارجلا
✓دیدگاه آوانگارد	✗استفاده از عناصر متضاد کنار یکدیگر (بریکُلاژ)
✗رویکرد رومانتیک در مُد احیایی	✗تغییر کاربرد و ماهیت اشیا به‌شکل تن‌پوش (بازیافت)
✓رویکرد مینی‌مالیست با حذف تزیینات	✓دیدگاه آوانگارد
✗سایز آزاد	✓رویکرد مینی‌مالیست در حذف تزیینات
✓ضد–زیبایی‌شناسی مدرنیته	✓ضد–زیبایی‌شناسی مدرنیته
✓ضد–مُد (ضد–اوت کوتور)	✓ضد–مُد
✗فرم‌های حجمی	✗فرم‌های راسته یا تن‌خور
✗کاربردی	✗کمتر کاربردی
✗لایه‌لایه	✓مونوکروم
✓مونوکروم (اغلب مشکی)	✓نامتقارن (به‌شکل جزئی)
✓نامتقارن	

سخن آخر، ساختارشکنی یک ابزار مناسب برای انتقاد است، چرا که خلأ یا عدم تناسب میان ارزش متعالی عدالت و مصادیق قطعی آن در فرهنگ بشری را به خوبی نشان می‌دهد. ساختارشکنی عدم ثبات و عدم تعین در همه جا را دریافت و ظاهراً از مفهوم وابسته بودن ساختارهای اجتماعی و نرم و منعطف بودن مفاهیم اجتماعی حمایت می‌کند. استدلال‌ها و تکنیک‌های ساختارشکنانه غالباً با سایر رویکردها، مانند عمل‌گرایی، فمینیسم، یا نظریه انتقادی نژادی هم‌پوشانی پیدا می‌کنند یا در خدمت آنها قرار می‌گیرند. ساختارشکنی در کل می‌تواند برای نقد ایدئولوژی در زمینه‌های مختلف مفید باشد زیرا ایدئولوژی‌ها، غالباً ویژگی‌های خاصی از زندگی اجتماعی را ارجح می‌دانند و سایر جنبه‌ها را نادیده می‌گیرند یا کم اهمیت جلوه می‌دهند. با شناخت و مطالعۀ ساختارشکنی و اهمیت دادن آن به استقلال سوژه در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف می‌توان گفت ساختارشکنی نوعی سوبژکتیویسم است که می‌توان به دامنۀ وسیع، منعطف و تغییر شکل‌یافتۀ آن در زمینه‌ای چون طراحی لباس مانند آثار منتخب این دو طراح نیز پی برد.

منابع

۱. اسونسن، لارس. (۱۳۹۷). فلسفه فشن. ترجمه: آیدین رشیدی. تهران: مشکی. (۲۰۰۶).
۲. بالکین. جک ام. (۲۰۱۰). ساختارشکنی. ترجمه: حسین خواجه محمود آباد. (2020/04/22)، http://tarjomaan.com/images/docs/files/000000/nf00000962-1.pdf
۳. ترنر ویل کاکس، روت. (۱۳۷۲). تاریخ لباس. چاپ ششم، (۱۳۹۳)، ترجمه: شیرین بزرگمهر. تهران: توس. (۱۹۶۹).
۴. شفایی، محمدعلی. (۱۳۹۰). تاریخ ادبیات و نقد ادبی در ایران و جهان. تهران: جمال هنر.
۵. عابدینی‌راد، شیرین. (۱۳۹۶). مد و لباس در قلمرو هنر مفهومی. تهران: نظر.
۶. کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۵). درآمدی بر نظریه و اندیشهٔ انتقادی در تاریخ هنر. تهران: چشمه.
۷. مکنزی، مایری. (۱۳۹۷). گرایش‌های طراحی لباس. ترجمه: آیدا تدین. تهران: آبان. (۲۰۰۹).
۸. وارد، گلن. (۱۳۹۳). پست مدرنیسم. ترجمه: قادر فخر رنجبری، و ابوذر کرمی. تهران: ماهی. (۱۹۹۷).
9. Cumming, V., Cunnington, C. W., & Cunnington, P. E. (2017). The dictionary of fashion history. Bloomsbury.
10. Definition of bricolage. (2020/6/26), https://www.merriam-webster.com/dictionary/bricolage.
11. Duncan, Jenepher. (2007). Radical Elegance – Yohji Yamamoto Garments in Australian collections.(2019/10/8), https://www.yumpu.com/en/document/read/7207677/yohji-yamamoto-biography-art-gallery-of-western-australia.
12. English, Bonnie. (2013). A cultural history of fashion in the 20th and 21st centuries: from catwalk to sidewalk. London: A&C Black.
13. English, Bonnie. (2011). Japanese fashion designers: the work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo. New York: Berg.
14. Evans, Caroline. (1998). The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615). Fashion Theory, 2(1), 73-93.
15. Hodkinson, P. (2002). Goth. Identity, style and subculture. Berg.
16. -Kawamura,Yuniya. (2004). The Japanese revolution in Paris fashion. Fashion theory, 8(2), 195-223.
17. Loscialpo, Flavia. (2011). Fashion and Philosophical Deconstruction: a fashion in-deconstruction. (2019/10/24),https://www.academia.edu/20383085/_Fashion_and_Philosophical_Deconstruction_A_Fashion_in-Deconstruction_in_Fashion_Forward_e-book_edited_by_A._de_Witt-Paul_and_M.Crouch_Inter-Disciplinary_Press_Oxford_ISBN_978-1-84888-001_pp.13-27.
18. Marra-Alvarez, Melissa. (2010). When the West Wore East: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto and The Rise of the Japanese Avant-Garde in Fashion. (2019/10/8),
19. https://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/D57_Marra_Alvarez_e_When_the_West_Wore_East.pdf
20. Pendergast, S., Pendergast, T., & Hermsen, S. (2003). Fashion, costume, and culture. UXL [Imprint].
21. Steer, Deirdre. Clancy. (2009). The 1980s and 1990s, Costume and Fashion Source Books.New York: Infobase.
22. Zborowska,Agata.(2015). Deconstruction in contemporary fashion design: Analysis and critique. International Journal of Fashion Studies, 2(2), 185-201.

تصاویر

- -URL1. https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/oeuvre/ensemble-jupe-longue-yohji-yamamoto(2022/4/25).
- -URL2. https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/node/2933(2022/4/25).
- -URL3. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/98470(2022/4/25).
- -URL4. https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/ensemble-martin-margiela-4(2022/4/25).
- -URL5. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80790(2022/4/25).
- -URL6. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/627609(2022/4/25).
- -URL7. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/160783(2022/4/25).
- -URL8. https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/dress-martin-margiela(2022/4/25).

- -URL9. https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1990s/KCI_293(2022/4/25).
- -URL10. https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1990s/KCI_289(2022/4/25).
- -URL11. https://www.1stdibs.com/fashion/clothing/evening-dresses/yohji-yamamoto-spring-summer-1999-black-cotton-evening-dress-ruffles/id-v_3102673/(2022/4/25).
- -URL12. https://horreure.tumblr.com/post/23036242267/martin-margiela-941615-the-first-solo(2022/4/25).

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

بررسی دیوارنگاره‌های دوره زندیه در شیراز

مریم رحمن ستایش[1]*، معظم خسروجردی[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵
کد مقاله: ۴۴۱۰۰

چکـیده

دیوارنگاری یکی از شیوه‌های متداول تزئینات معماری در بناهای دوره زندیه است که موید مفاهیم روایتگری این دوره می باشد . نقاشی های دیواری از جمله آثار مهمی هستند که در هنر دوره اسلامی می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد. مقاله حاضر می‌کوشد تا با شیوه توصیفی–تحلیلی و برمبنای مشاهدات و مستندنگاری‌های میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای به بررسی دیوارنگاره‌های دوره زندیه در شیراز و مطابقت آنها با کاربردشان در بنا و مضمون روایی نقوش بپردازد. در پژوهش حاضر آثار اصیل دیوارنگاری در بناهای ارگ کریم‌خان، عمارت کلاه فرنگی، عمارت باغ جهان نما، هفت تنان و عمارت دیوانخانه مستندنگاری گردیده سپس به طبقه‌بندی و تحلیل و بررسی آن‌ها پرداخته می‌شود. نتایج تحقیقات انجام شده نشان می‌دهد نقوش به کار رفته در نقاشی بنا کاربرد اختصاصی ندارد، تنها در بنای هفت‌تنان چند نمونه نقاشی با مضامین مذهبی و عرفانی همراه با نقش گل و مرغ به تصویر کشیده شده است. این نقوش بیانگر باورها و اعتقادات عارفانه به صورت نماد و رمز است که از ذوق هنری آفرینندگان خود نشات گرفته است.

واژگـان کلـیدی: دیوارنگاره، نقاشی گل و مرغ، زندیه، شیراز

۱- کارشناس ارشد باستان شناسی (نویسنده مسئول) *setayeshmrs14@yahoo.com*
۲- استادیار دانشگاه سیستان و بلوچستان

۱- مقدمه

شهر شیراز در دوره زندیه به عنوان پایتخت برگزیده شد و بناهای متعددی به دستور کریم خان در آن احداث گردید. در زمان کریم خان(۱۱۶۵-۱۱۹۳) زمینه رشد فرهنگ و هنر فراهم شد که از جمله این هنرها دیوارنگاری است که به عنوان عنصر تزئینی، زینت بخش سطوح داخلی بناهای زندیه است. نقوش تزئینی در فرهنگ ایرانی از ارزش والایی برخوردارند و هر نقش جدا از زیبایی ظاهری می‌تواند به مفهومی برتر از مفهوم ظاهری خویش دلالت داشته باشد که به نوعی نگرش و باورهای هنرمند را به تصویر کشیده است. نقاشی‌های دیواری ارگ کریم خان، عمارت کلاه فرنگی، هفت تنان، عمارت دیوانخانه، عمارت باغ جهان نما نمونه-های بارز و شاخصی از نقاشی دوره زندیه را آشکار می‌سازد. نقاشی دیواری به کار رفته در این بناها عمدتاً نقوشی است از موضوع گل و مرغ که در این دوره متداول بوده است و اسلیمی ختایی‌هایی که برروی زمینه‌ای طلا اندازی شده بر روی بستری از گچ اجرا گردیده‌اند. موضوع این تحقیق بر مبنای شناخت دیوارنگاری دوره زندیه در شیراز است و هدف از آن پاسخ به این سوال است که نقوش به کار رفته در دیوارنگاری دوره زندیه چگونه بوده و موضوع این دیوارنگاری‌ها چه ارتباطی با کارکرد بناها دارد. بنابراین طبقه‌بندی این نقوش و تحلیل کیفی آنها از اهداف این مقاله است و برای این منظور آثار دیوارنگاری موجود در دوره زندیه در شیراز مورد بررسی قرار گرفت. بررسی‌های انجام شده بر روی دیوارنگاری‌های اصیل دوره زندیه موید این مطالب است که دیوارنگاری-های موجود در بناهای زندیه شیراز در بردارنده انواع نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و تلفیقی است که بر سطح دیوارها نقر شده است و ارتباط خاصی بین این نقوش و کارکرد بناها به دست نیامده است.

۲- دیوارنگاری در دوره زندیه

مکتب نقاشی زندیه در منابع تاریخ نقاشی ایران با کتاب آرایی، نقاشی اشیاء و پرتره گره خورده است . متاسفانه دیوارنگاری این دوره کمتر مورد توجه پژوهشگران بوده، ناگفته پیداست به دلیل دشواری شناخت دیوارنگاری اصیل در بناهای دوره زندیه در شیراز که به دلیل آسیب‌های کلی و جزئی یا تعمیر در ادوار مختلف تاریخی ، ترکیب و مختلط شده‌اند و تمایز آنان از دوره قاجار و پهلوی نیازمند مطالعات دقیق و اطلاعات کافی است. اصطلاح دیوارنگاری به عنوان یکی از گرایش‌های هنر نقاشی مطرح است. اگرچه کاربرد امروزه این هنر در ایران روند مشخصی ندارد اما دارای تعریف نسبتاً مشخص است. واژه دیوارنگاری از سه جزء ترکیب شده است که دلالت برفرایند علمی دارد و از ترکیب نقش، نگار، نوشته و هر چیزی بدین کیفیت را در یک سامانه تجسمی در تعامل با محیط، معماری و مخاطب بر روی سطح دیوار یا همانند دیوار پدید می‌آورد (نادری،۱۳۹۴: ۱۶۳؛ کفشچیان مقدم، ۱۳۸۳: ۶۹؛ علوی نژاد و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۰). در دایره المعارف هنر ، رویین پاکباز می‌آورد که نقاشی دیواری یا دیوارنگاره برای آرایش دیوار بوده و ممکن است به دو طریق اجرا شود، مستقیم بر روی سطح دیوار (مثل فرسکو) یا بر روی تخته یا بوم، به منظور نصب دایم بر دیوار(پاکباز، ۹۳:۱۳۷۹). هنر نقاشی به عنوان کهن‌ترین هنر بشری در ارتباط تنگاتنگ با دیگر هنرها بوده و در تکامل هنرهایی چون سفالگری، خطاطی و غیره نقش اساسی داشته است. هنر نقاشی هم در زمره‌ی هنرهای زیبا و هم هنرهای صناعی مطرح بوده است. این هنر علاوه بر زیبایی صرف در تزئین اشیاء نیز به کار رفته است (اکبری، ۱۸:۱۳۸۸). در زمان فرمانروایی کریم خان زند تجارت، صنعت و هنر به خصوص نقاشی،رونق تازه‌ای گرفت. دیوارنگاری در دوره زند تداوم حرکتی است که از زمان شاه عباس دوم و شاه طهماسب با تأثیر از شیوه‌های نقاشی اروپایی آغاز شده، در دوره سلطنت نادربه رکود نشسته و در زمان استیلای سلاطین زندیه مجدداً بارور گشته است. در دوران کوتاه حکومت زندیه توجه چندانی به تصویرگری کتاب نشده است. بیشترین کارهای انجام یافته در این دوره آثاری است بر روی قلمدان‌ها و قاب‌های آیینه و رنگ و روغن روی بوم بوده است. نقاشی رنگ و روغن روی بوم در این دوره بیش از زمان صفویه مورد توجه قرار گرفت و نفوذ نقاشی اروپایی کاملاً مشهود است (شریف زاده، ۱۷۲:۱۳۷۵). موضوعات نقاشی نیز غالباً شامل گل و بلبل، تک‌چهره زنان و یا چند پیکر با منظره‌ای در پس زمینه بود (پاکباز، ۱۵۰:۱۳۸۳). نقاشی زندیه از نقاشی اواخر دوره صفوی و افشار الهام گرفته است. نقاشان دوره زندیه در مقایسه با نقاشان اواخر صفوی، ماهرتر و چیره دست‌تر بودند. در حقیقت دوره زندیه شالوده‌ای برای نقاشی‌های پیکره‌ای دوره قاجار بود (آژند، ۷۳۷:۱۳۸۹).

۳- نقاشی های دوره زندیه در آثار معماری

در فاصله میان سدهای دوازدهم و سیزدهم، مدتی به طول انجامید تا هنرمندان ایرانی، دوباره موفق شوند ازدو عنصر ناهمگن، یعنی نقاشی رنگ و روغنی اروپایی و شیوه‌ی سنتی، صورتی تازه بیافرینند که به نقاشی زند و قاجار معروف است و صاحب هنرمندان معتبر و استادان بلند آوازه است. در این شیوه جایگزین شده، روش‌های چهره‌سازی و طبیعت‌پردازی استادان متقدم قرون دهم و یازدهم تغییر می‌کند و از یاد می‌رود و ابزار تازه و ناشناخته‌ای چون رنگ و روغن و بوم به کار گرفته می‌شود و نقاش، به جای صفحات کتاب‌ها، زمینه‌ی کار خود را بر روی دیوارها جستجو می-کند (غضبانپور، ۲۵:۱۳۷۶-۲۲). در سرتاسر نقاشی‌ها،

نقوش تکراری و کلی را می‌توان مشاهده کرد. اگرچه این نقوش در اجرا مقداری با هم متفاوتند اما ماهیت کلی شان دست نخورده باقی می‌ماند. تمام نقوش جلوه‌ای پر رمز و راز دارد که از ذوق هنری آفرینندگان خود نشات گرفته است. در تمام این جلوه‌ها نقش‌های پرنده، گل و مرغ همواره وابسته به بخش‌های دیگر کار است. در این نقش‌ها گونه‌ای طبیعت پردازی به همراه مرغان، گل‌ها و گیاهانی پر برگ و بوته–های پیچ خورده نقش آفرینی می‌کنند که در سنت هنری ایران «گل و مرغ» نامیده می‌شود. نقاشی گل و مرغ در دوره زندیه در اکثر آثار خودنمایی می‌کند. بنابراین در این دوران گل و مرغ زینت بخش سطوح معماری مذهبی و غیرمذهبی می‌گردد. نقاشی‌های دیواری ارگ سلطنتی، عمارت دیوانخانه، هفت تنان، عمارت کلاه فرنگی نمونه‌های بارز و شاخصی از نقاشی دوره زندیه را آشکار می‌سازد. بخصوص دیوارنگاری کاخ سلطنتی کریم خان حاکی از علاقه او به نقاشی بوده است. در زمان کریم خان زند علیرغم عدم ارتباط ایران و اروپا تأثیر نقاشی غرب را نیز می‌توان مشاهده کرد. علاوه بر آن نوع زندگی حاکم بر این شهر و سلیقه درباری به رواج هر چه بیشتر این نقاشی که قابلیت اجرا بر روی سطوح مختلف را داشت کمک می‌کرد.

۳-۱- نقاشی‌های عمارت کلاه فرنگی

عمارت کلاه فرنگی بدستور کریم خان زند ساخته شد. در زمان او این مکان برای مراسم رسمی، اعیاد، جشن‌ها و پذیرایی از مهمانان مورد استفاده واقع می‌شد. بنابراین بنا حالت تشریفاتی داشته به همین دلیل لازم بود از ظاهری زیبا نیز برخوردار باشد تا بر شکوه و رونق مراسمی که در این محل برگزار می‌شد بیافزاید (کرباسی، ۲۲:۱۳۸۱). نقاشی‌های سطوح داخلی بنا که روی مقرنس‌ها و میان طاق‌ها به صورت گچبری ارائه شده است شامل نقوش گل و مرغ، اسلیمی و ختایی است . کاربرد گل و مرغ از ویژگی‌های درونی بنا می‌باشد. مقرنس‌های گچی که با نقوش ذکر شده مزین گردیده است، بدلیل صدماتی که به دستور آقا محمدخان به نقاشی‌ها وارد شده قسمت عمده‌ای از آثار تخریب شده تا جاییکه ظرافت و زیبایی گچبری‌های دوره‌ی زندیه بوسیله زمختی کارهای قاجاریه ناپدید شد. در سال ۱۳۵۴ هجری شمسی به منظور مشخص شدن نقاشی‌های دوره زندیه، سقف شاه نشین شمالی لایه برداری شد و بخشی از نقاشی‌های دوره زندیه آشکار گردید. نقاشی‌ها در سال‌های ۱۳۱۵ و ۱۳۱۶ هجری شمسی توسط هنرمند مشهور شادروان حاج باقر جهانمیری، به همان سبک دوره زندیه و با رنگهای گیاهی بازسازی شد.

شکل ۱- نمای بیرونی عمارت کلاه فرنگی (ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۸)

شکل ۲- نقش گل و مرغ ، سطوح داخلی عمارت کلاه فرنگی (ماخذ : نگارنده، ۱۳۹۸)

۳-۲- نقاشی‌های عمارت دیوانخانه

عمارت دیوانخانه از بناهای ارزشمند دوره زندیه در شیراز به شمار می‌رود که در نزدیکی ارگ کریم خان واقع شده است. نقاشی–های به کار رفته در عمارت دیوانخانه نقاشی از نوع گل و مرغ و اسلیمی به شمار می‌رود. این نقاشی‌ها تمام سطوح اتاق‌های اصلی را در برگرفته‌اند و نقاش با توجه به عناصر معماری نوع نقاشی خود را تغییر داده است. مثلاً روی حاشیه تویزه‌ها از نقوش اسلیمی استفاده کرده و داخل طاقچه‌ها را با گل و مرغ درشت نقاشی کرده است . از دوره قاجاریه نیز تعدادی نقاشی بر دیواره بنا کار شده است که از نقاشی دوره زندیه قابل تفکیک هستند. در مجموع تزئینات زندیه را از ظرافت آنها، چه در طرح و چه در اجرا می‌توان تشخیص داد. این تفاوت در نقاشی‌ها به حدی است که بعضی نقاشی‌های لایه قاجاری بسیار ناشیانه به نظر می‌رسند. در نقاشی دوره قاجاریه از آب طلا نیز استفاده نشده است (پارسی، ۷۱: پروژه طرح پردیسان).

شکل ۳- نقش گل و مرغ اتاق شمالی عمارت دیوانخانه (ماخذ : نگارنده ، ۱۳۹۸)

شکل ٤- طرح گل و مرغ اتاق شمالی عمارت دیوانخانه (ماخذ : نگارنده ، ۱۳۹۸)

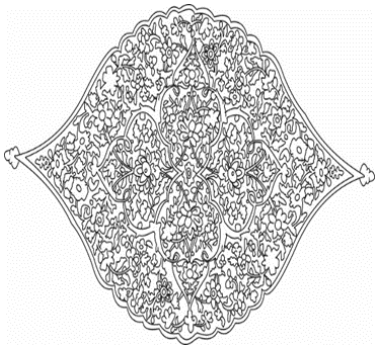
شکل ٥- اتاق شمالی عمارت دیوانخانه (ماخذ : نگارنده ، ۱۳۹۸)

۳-۳- نقاشی‌های ارگ کریم خان

نقاشی در تزئین اتاق‌های ارگ گستردگی همه جانبه‌ای یافته است. اگرچه نقاشی‌ها تکراری از نقش‌های پرنده و گیاه است ولی نقاشان برای جلوگیری از یکنواختی، تحول دگرگونی را در رنگ‌ها عرضه داشته‌اند به همین دلیل در سرتا سر ارگ هیچ یک از اتاق‌ها را شبیه به هم نمی‌بینیم. نقوش گل و مرغ به فراوانی در تزئینات نقاشی کاخ دیده می‌شود. این پرندگان که در لابه لای گل‌ها در حال پرواز یا بر شاخسار بوته‌ها نشسته‌اند، جلوه زیبایی به فضاهای داخلی می‌دهند. نگاره‌های تزئینی کاخ در داخل اتاق‌ها قرار دارد که عبارتند از: ترنج‌ها و سر ترنج‌ها، لچک و ترنج ، شمسه، نقشمایه‌های تزئینی در حاشیه‌ها، نقوش گیاهی و پرندگان.

شکل ٦- نمای بیرونی ارگ کریم خان زند (ماخذ : نگارنده، ۱۳۹۸)

شکل ۷- نقش ترنج بر روی تویزه سقف اتاق ضلع شمالی ارگ (ماخذ : نگارنده ، ۱۳۹۸)



شکل ۸- طرح ترنج بر روی تویزه سقف اتاق ضلع شمالی ارگ (ماخذ : نگارنده ، ۱۳۹۸)

۳-۴- عمارت باغ جهان نما

باغ جهان‌نما در شرق خیابان قرآن قرار دارد .کریم خان زند در زمان فرمانروایی خود به ساخت عمارت باغ جهان‌نما پرداخت. حصاری از آجر و گچ به دور آن کشید و عمارت فعلی باغ را در میانه‌ی آن ساخت. نقاشی‌های عمارت باغ جهان نما نیز از نوع گل و مرغ و اسلیمی است که به طرز بسیار زیبایی بر دیوارها خودنمایی می‌کند. مرمت ساختمان کوشک مرکزی باغ جهان نما از سال ۱۳۸۳آغاز شده و به اتمام رسیده است. این ساختمان که سابقه ساخت آن به دوره کریم خان زند برمی‌گردد سالیان گذشته آسیب‌های زیادی دیده بود. از سال ۱۳۸۳ در راستای فعالیت‌های بازسازی و احیای بنا کار بازیابی نقاشی‌ها آغاز شد. بخش‌هایی از نقاشی‌های ساختمان در طول سالیان گذشته و بر اثر عوامل آسیب‌رسان از بین رفته بود که با الگو گرفتن از نقش‌های قرینه در

ساختمان بازیابی شده‌اند و در جاهایی که نقش اولیه، قابل تشخیص نبوده از رنگ زمینه استفاده شده است. تمام فعالیت‌های بازیابی نقاشی‌ها و مرمت ساختمان مرکزی باغ جهان نما با نظارت کارشناسان میراث فرهنگی فارس انجام گرفته است. بخش‌های مرمتی کم رنگ‌تر از نقاشی‌های اصلی کار شده تا بازدیدکنندگان متوجه تفاوت و تمایز نقش اصلی و نقش بازسازی شده باشند.

شکل ۹- عمارت باغ جهان نما
(ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۸)

شکل ۱۰- نقش گل و مرغ، سقف عمارت باغ جهان نما
(ماخذ : نگارنده ، ۱۳۹۸)

۳-۵- نقاشی‌های عمارت هفت‌تنان

نقاشی‌های عمارت هفت‌تنان از شاهکارهای هنری دوران زندیه محسوب می‌شود که بر روی گچ اجرا شده است. گچ کاری در عصر زندیه همپای کاشی‌کاری و حجاری متحول می‌شود. هرچند از نشانه‌های نقاشی روی گچ بناهای دولتی و عمومی عصر زندیه در شیراز، یادگارهای قابل ملاحظه‌ای بر جای نمانده است، لیکن زیباترین نقاشی‌های روی گچ از دوره زندیه در شیراز، پنج مجلس نقاشی روی گچ منسوب به آقا صادق بر دیوارهای تکیه هفت تنان است. نقاشی‌ها با الهام از مضامین مذهبی و عرفانی و قصه‌های نظم و نثر فارسی همراه با نقوش گل و مرغ به تصویر کشیده شده است. نقاش با توجه به فضای عارفانه تکیه هفت تنان موضوعات خود را برگزیده است. رنگ سبز به کار رفته در بنا به سبب عرفانی بودن آن، فضای روحانی عمارت را دو چندان می‌نماید.

شکل ۱۱- نقاشی‌های ایوان عمارت هفت تنان
(ماخذ: نگارنده ، ۱۳۹۸)

الف- نقاشی اول: درویشی کشکول به دست و تبر زرین بر شانه با محاسن سفید به تصویر کشیده شده است. رعایت طراحی تناسب اندام درویش همراه با سایه روشن دقیق، نشان از سلیقه نقاش دارد. اطراف نقاشی درویش، گل‌های زنده و شاداب، به شیوه اسلیمی و ختایی، زیبایی خاصی به مجلس درویش داده است. در مقرنس سازی پیشانی مجلس نقاشی، به شیوه فرنگی سازی مناظری در رنگ متمایل به آبی روشن به چشم می‌خورد (سیف، ۱۸:۱۳۹۰).

ب- نقاشی دوم: این نقاشی، حضرت موسی (ع) را در حال شبانی با گوسفندانی درجلو او نشان می‌دهد. در این اثر نقاش با در نظر گرفتن رعایت اصول و قواعد نقاشی هنر خود را آشکار ساخته است. در اینجا نیز بنا به قاعده قرینه‌سازی در مقرنس‌های پیشانی طاقچه، مناظری خیال برانگیز با تک رنگ آبی روشن به تصویر کشیده شده است. در این مجلس نقاشی، روزگار شبانی حضرت موسی (ع) با مهارت تمام به شیوه نقاشان اروپایی نقاشی شده است. نقاش با همه گرایش به سبک نقاشی نقاشان اروپایی، با هوشیاری تمام پیرامون مجلس نقاشی، روزگار شبانی حضرت موسی (ع) را چنان به نقش گل و برگ آراسته که بی گزاف، تماشاگر تابلو، خویشتن را مقابل اثری حاصل قلم موی نقاشی ایرانی در می‌یابد(سیف، ۲۱:۱۳۹۰).

ج- نقاشی سوم: این نقاشی، منظره عشق شیخ صنعان بر دختر نصرانی را نشان می‌دهد . دختر ترسا در بالا ایستاده و شیخ در میان مریدان باعجز و نیاز به سوی معشوقه توجه دارد. در اینجا نقش گل و مرغ نیز جلوه‌ای خاص به اثر هنری بخشیده است. دختر ترسا در کنار ندیمه‌اش در بالا ایستاده، سمت راست پشت سر او پیری نشان داده شده که عصایی در دست دارد و انگشت سبابه را به علامت تعجب به دهان نزدیک نموده است. او خواسته بدین وسیله تعجبی را که از دیدن صحنه و عشقبازی شیخ صنعان و دختر ترسا به او دست داده نشان دهد. در قسمت پایین شیخ با موی و ریش و ابرویی سپید، در میان مریدان، در شور و حالی عاشقانه و

عارفانه، در حالیکه دست نیاز به سوی خدا بلند کرده به نقش و رنگ درآمده است. نقاش در نقاشی حالات، نگاه‌ها و حرکات مریدان شیخ را طوری به تصویر کشیده است که بیننده خود را شریک و همدل مریدان شیخ صنعان می‌داند. در این قسمت جداسازی و تفکیک میان نقاشی شیخ و مریدان در مرکز تابلو و حضور دختر و ندیمه او در قسمت بالای تابلو نماد حفظ حریم و حرمت در کار نگارگر است.

شکل ۱۲- درویش پیر ، ایوان عمارت هفت تنان (ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۸)

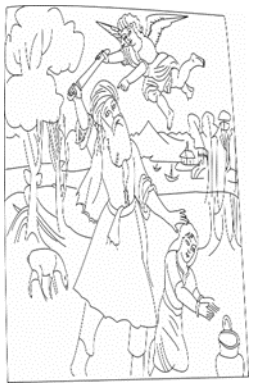
شکل ۱۳- حضرت موسی در حال شبانی (ماخذ: نگارنده ، ۱۳۹۸)

شکل ١٤- عشق شیخ صنعان بر دختر نصرانی (ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۸)

د –نقاشی چهارم: اشاره به داستان قربانی کردن حضرت اسماعیل(ع) توسط حضرت ابراهیم(ع) دارد . در مجلس قربانی اسماعیل، حضرت ابراهیم(ع)دست چپ خود را روی سر اسماعیل گذاشته در دست راست کاردی دارد که آن را بالای سر گذاشته، سر خود را به آسمان بلند کرده تا اسماعیل را به اذن خداوند قربانی کند. در بالای سر او فرشته ای با بال‌های گشوده دیده می شودکه تیغ از حضرت، باز پس می‌گیرد .

ه– نقاشی پنجم: درویش جوانی با سبیل پر پشت و تاب داده و چشمانی گیرا نقاشی شده است . شباهت چهره درویش جوان با کلاه قلندری درویشان عصر صفوی باعث شده که برخی او را شاه عباس کبیر بدانند (شریف زاده ، ۱۳۸۱ :۱۴۰) .

شکل ۱۵- حضرت موسی (ع) در حال قربانی کردن فرزندش (ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۸)

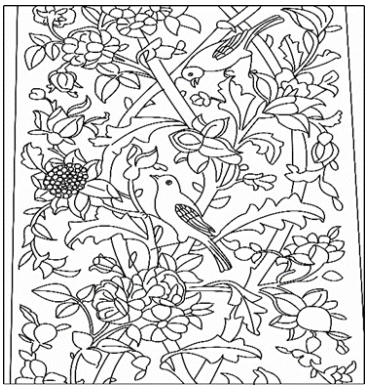


شکل ١٦- طرح نقاشی حضرت موسی (ع) در حال قربانی کردن فرزندش (ماخذ: نگارنده ، ۱۳۹۸)

شکل ۱۷- نقش درویش جوان (ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۸)

علاوه بر پنج مجلس نقاشی در گرداگرد دیوارهای تالار، نقاشی گل و مرغ با رنگ‌های زیبا به اجرا درآمده است . نقش گل و پرنده در هنر ایران، حکایت فاش نشدنی و قصه عشقی وصف ناشدنی است. نقش گل و پرنده، به تمامی ناله‌های مرغ سحر است و طنازی و عشوه‌گری گل‌های هزار عطر و رنگ تا بدانجا که هر نقش گل و پرنده نشسته بر دیواری را روا که منظومه‌یی بلند از ستایش عشق خواند.

شکل ۱۸- نقاشی گل و مرغ ، ایوان عمارت هفت تنان (ماخذ : نگارنده ، ۱۳۹۸)



شکل ۱۹- طرح گل و مرغ ، ایوان عمارت هفت تنان (ماخذ : نگارنده ، ۱۳۹۸)

۴ - نقوش به کار رفته در دیوارنگاره‌ها

به طور کلی در دیوارنگاره‌های دوره زندیه نقش گل و مرغ جلوه خاصی به بنا داده است که رواج گل و مرغ دوره زندیه را نمایان می‌سازد. نقوش به کار رفته شامل موارد ذیل است:

نقوش گیاهی: یکی از نقوش مورد استفاده جهت پوشش سطوح، نقوش گیاهی است که جذابیتی خاص به بنا می-بخشد. هنرمند با الهام از طبیعت اطراف خود و با الگو قرار دادن گیاهان به عنوان طرح اصلی نقوش زیبایی را خلق نموده است. در دوره زندیه در اغلب نقاشی‌های موجود در بنا نقوش گیاهی شامل گل و بوته، پیچک‌ها، گل و غنچه، برگ و برگچه است.

نقوش انسانی: در دیوارنگاره‌ها ، نقوش انسانی با الهام از مضامین مذهبی و عرفانی و قصه‌های نظم و نثر فارسی به تصویر کشیده شده است. نقاشی‌های بنای هفت تنان از شاهکارهای هنری دوره زندیه محسوب می شود که نقوش انسانی در بنا استفاده شده است.

نقوش پرنده و حیوان: نقش پرنده به فراوانی در نقاشی این دوره به کار رفته است. عموما پرندگان بر شاخه درخت ترسیم شدند اما نوع آن‌ها قابل شناسایی نیست. تنها نقش حیوانی که در نقاشی‌های مورد بررسی به تصویر کشیده شده، نقش گوسفند در عمارت هفت تنان است که موضوع آن شبانی حضرت موسی(ع) بوده است.

نقوش هندسی: نقوش هندسی شامل لچک، ترنج، سرترنج، شمسه و حاشیه است. نمونه های بارز و شاخص این نقوش در ارگ کریم خان به کار رفته است.

۴-۱- مضامین نقوش به کار رفته در دیوارنگاره ها

الف- نقاشی گل و مرغ: در بناهای دوره زندیه نقاشی گل و مرغ جلوه خاصی به بنا داده است. نقش آفرینی گل‌های رنگارنگ و پرندگان زیبا برخاسته از هنر و اندیشه نگارگران خلاق است. نقاش با نگرش شاعرانه، عاشقانه در آشکاری راز عشق مرغ به گل در طبیعت موفق به خلق آثار زیبا و با معنا درگونه‌های متنوع گل‌ها و پرندگان می‌شود. هر اثر هنری بازگوی عالمی می‌شود سرشار از معنای رابطه‌ای عرفانی و ارتباطی عاشقانه و شاعرانه (سیف،۱۳۹۰:۱۴). موضوع نقاشی گل و بوته و پرنده موضوع مورد علاقه و توجه تمام هنرمندان است که در تمام طول تاریخ هنر جهان مورد توجه بوده است. ایران با موقعیت خاص جغرافیایی خود، زیستگاه پرندگان بسیار و محل رویش گل‌های فراوان است. گل و پرنده همیشه در ادبیات و در هنر ایران مورد توجه بوده است. نقش گل و پرنده توصیف مظاهر زیبایی و موهبت‌های الهی است و نقش آن در انواع هنرها از دیوار مساجد تا سفال و قالی‌ها و تا جلد کتاب‌ها و صفحات آنها گسترش دارد. «نقاشی‌های گل و بوته ایران تنها توصیف واقعگرایانه طبیعت نیست و اساسا شباهت قالب‌های طبیعی نفی می‌شود و در مقابل در جوهر روحانی هنر تأکید می‌گردد و این تصویری دقیق‌تر از واقعیت را آشکار می‌سازد، که در نوع خود بی‌نظیر است (اینانلو، ۹۹:۱۳۶۷). در نقاشی ایرانی به هیچ‌یک از جنبه های واقعیت و طبیعت به خاطر ظاهر آن توجه نشده است. قهرمانان مردم، درختان، پرندگان، گل‌ها و بسیاری چیزهای دیگر که امکان دارد متعلق به دنیای طبیعی باشند، مجسم ساخته‌اند ولی از دستورالعملی که سینه به سینه منتقل شده، برای دگرگونی و بازآفرینی شکل‌ها پیروی شده است، تا چهارچوب اثر را به دروازه‌ای برای ورود به ژرفای دنیایی دیگر، دنیای درون نقاش و تاریخ هنر او تبدیل کنند (شهدادی،۱۳۸۴:۵۳).

ب- معنی و ریشه یابی واژه گل : گل به طور نمادین در عالم طبیعت مظهر لطافت و در مقام زیبایی قرار دارد. گل نماد بوی خوش است و بوی خوش باعث حسن خلق می‌شود و درشت خویی وسخت خصلتی را از بین می-برد. عطر ناشی از وجود گل

باعث صفای باطن می‌شود. گل جلوه‌ای منحصر به فرد از تمام زیبایی‌های موجود در خلقت است. هر گلی دارای زیبایی‌های ویژه خود به لحاظ رنگ، فرم، عطر، لطافت است بدین سبب جایگاه خاصی در اندیشه و فرهنگ ملل گوناگون دارد. هر ادیب و هنرمند عارف عاشق از زیبایی مجازی گل بهره جسته و آن را مظهری از زیبایی حقیقی مطرح می‌کند. لطافت گل را رمزی از لطف حق شمرده و زیبایی ظاهری آن را جلوه‌ای از بهشت ازلی می‌داند. اما راز کوتاه بودن عمر گل نیز در این نهفته است که تمام زیبایی‌های دنیوی ناپایدار هستند اما مظهر جمال حق، یعنی گل نیز تجلی یکی از جلوه‌های مظاهر جمال حق در دنیاست. گل با زیبایی فراوان از بین می–رود و فقط جمال خدا می‌ماند چرا که او باقی و ازلی است (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳: ط–غ).

ج– معنی و ریشه یابی واژه مرغ : نگارگر برای بیان برترین حقیقت و معرفت از رمز مرغ استفاده می–نماید. پرندگانی که او به تصویر می‌کشد، پرندگانی چون پرستو، بلبل، هدهد، سینه سرخ، طاووس و غیره هستند. ترکیبات آن، مرغ بسم الله، مرغ اتحاد، مرغ ازل، مرغ ازل و ابد، مرغ الست، مرغ الهام، مرغ انا الحق، مرغ عشق، مرغ طوبی و غیره است. هنرمند عارف روح خود را در غالب مثالی، مرغی می‌داند که به شوق دیدار معشوق خویش آن چنان روی شاخسار گل‌های بوستان که جلوه‌ای از اوست آواز سر می‌دهد و تسبیح می‌گوید، تا گل تبسم کند. بلبل و مرغ در مقام عاشقی است و گل در مرتبه معشوقیت و از این رو فراق از گل نزد بلبل کشنده است (همان).

۵- اسلیمی

اسلیمی یا اسلامی نقشی است که از گذشته دور برای آذین کردن ظرفها و بافته‌ها و در حجاری‌ها به کار می‌رفته است. این نقش تقریبا از دوره‌های سلجوقی و تیموری این نام را گرفته و به مرور زمان، از نظر شکل، تکامل یافته است. نقش اسلیمی بیشتر در حجاری‌ها و گچبری‌های دوره ساسانی و اسلامی دیده می‌شود و شاید به خاطر اینکه در دوره‌های اسلامی از این نقش برای تزئین اطراف قرآن‌ها استفاده می‌شده است، بعدها به این نقش اسلامی گفته‌اند. به طور کلی اسلیمی در کاشی‌کاری، معرق، طرح و نقش قالی، صنایع دستی و در آثار نقاشی کاربرد فراوان دارد (مجرد تاکستانی، ۱۳۸۳:۳۹–۳۸). اسلیمی در مفهوم کلی متضمن تزئین است، چه به صورت گیاهان استلیزه و چه به صورت خط های هندسی در هم پیچیده. این فرم در عین اینکه مانند آهنگ و وزن در یک اثر جلوه می کند، آشکارا نیز پیوند اصلی خود را با گیاهان نگه میدارد و با آنکه ظاهرا از طبیعت دور شده است، باز با غنا و فراوانی مرتبط است (بورکهات،۱۳۶۵:۷۲). در ترسیم انواع اسلیمی‌ها دقت فراوانی لازم است تا گردش‌ها، اتصالات و پیچش‌ها صحیح و کامل انجام گیرد و گرنه اسلیمی‌ها اشتباه و غیراصولی ترسیم می‌شوند. اگرچه در نگاه اول نقشهای تذهیب مکرر و در هم تنیده و تو در تو هستند و به نظر می‌آیند تابع قاعده و قانونی نیستند برعکس هر حرکتی در اسلیمی مقید به قانون و ترتیبی خاص است که در مجموع اصول این هنر را تشکیل می‌دهند. طرح‌های اسلیمی ملهم از گیاهان بوده است. نام برخی از انواع اسلیمی‌ها عبارتند از: اسلیمی ماری، اسلیمی دهان اژدری، اسلیمی برگی، اسلیمی ساده، اسلیمی شکسته (ماچیانی، ۱۳۸۷:۱۴–۱۳).

۶- نتیجه گیری

بیشترین و کامل‌ترین دیوارنگاری‌های دوره زندیه در ارگ کریم‌خان قرار دارد که نقش ترنج با ترکیب اسلیمی و ختایی به صورت فراگیر استفاده شده است . همچنین در دیوارنگاری‌های عمارت کلاه فرنگی قسمت‌های بالای دوال‌ها تا مقرنس‌ها و سقف‌ها بر اثر مرمت اصالت خود را ازدست داده و تنها نقش‌های شاه نشین شمالی عمارت نمونه معتبر دوره زندیه است . مبنای نقاشی در عمارت کلاه فرنگی و هفت تنان نیز نقش‌های گل و بوته و گل و مرغ است بطوری که در عمارت هفت‌تنان بیشترین نقاشی‌های دیواری دوره زندیه در قسمت بالای دوال‌ها تا زیرسقف سالم مانده است. دیوارنگاره‌های دوره زندیه رواج چشمگیر گل و مرغ در این دوره را نمایان می‌سازد. عنصر پرنده و گیاه در این دوره ادامه یافته و زینت بخش فضاهای معماری می‌گردد. آنچه در این نقاشی‌ها بارز است حفظ تقارن در آثار معماری می‌باشد که آن نیز به نوعی متاثر از فضاهای تزئین شده توسط گل و مرغ هاست. نقوش به کار رفته در دیوارنگاره‌ها با کاربرد بنا مطابقت ندارد. نقوش شامل گیاهی، هندسی، پرندگان است. در برخی مواقع نیز نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی به صورت تلفیقی در سطح دیوارها دیده می‌شود. رواج نقاشی گل و مرغ در بناهای زندیه برخاسته از فرهنگ و هنر و نشانگر خلاقیت و تجلی احساس و ذوق هنرمندان نگارگر است که بی‌تردید جدا از علاقه و گرایش نقاش به عالم طبیعت و زیبایی‌های گل‌ها و پرندگان تاثیرات هنرمندان دیگر و تحولات زمانه، هویت ملی و فرهنگی نیز دخیل بوده است که به تکامل این هنر منجر شده است. هنرمندان عناصر طبیعی را که متعلق به دنیای واقعی و طبیعت پیرامون می‌باشد به تصویر کشیده‌اند. اما در ورای این نقوش ، مفاهیم، باورها و عقاید را به صورت نماد و رمز مجسم ساخته‌اند. گل همیشه به عنوان نماد زیبایی بیان شده است ولی در پس زیبایی محسوس گل، ناپایداری را می‌توان حس کرد و اینکه زیبایی‌های دنیوی ناپایدار هستند و تنها خداست که باقی و ازلی است. مرغ نیز به عنوان نشانه عرفانی است که به فطرت پاک انسان اشاره دارد. بنابراین

پرنده بیانگر روح آزاد شده فرد از زندگی خاکی و تعلقات دنیوی است. هنرمند عارف نیز روح خود را همانند مرغی می‌داند که به شوق دیدار معبود خویش روی شاخسار گل‌ها که جلوه‌ای از بهشت است نغمه سر می‌دهد و تسبیح می‌گوید.

منابع

۱. اسکندرپورخرمی، پرویز (۱۳۸۳)،«طوبای گل و مرغ»چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات
۲. اکبری تیمور، کاشانی پوریا (۱۳۸۸)، « تاریخ هنر نقاشی و مینیاتور در ایران» چاپ اول، تهران: سبحان نور
۳. اینالوجهان، صدرالسادات مهران (۱۳۶۷)،«گل و بوته در هنر اسلامی» مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی
۴. آژند، یعقوب (۱۳۸۹)،« نگارگری ایران. جلد دوم» چاپ اول، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت)
۵. بورکهات، تیتوس (۱۳۶۵)،« هنر اسلامی، زبان و بیان» ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: سروش
۶. پارسی، فرامرز(بی‌تا)،«عمارت دیوانخانه شیراز. پروژه طرح پردیسان» سازمان میراث فرهنگی کشور
۷. پاکباز ، رویین (۱۳۷۹)، «نقاشی ایران» چاپ اول، تهران : انتشارات زرین و سیمین
۸. پاکباز، رویین (۱۳۸۳)،«دایره المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی، گرافیک)» چاپ چهارم ، تهران: چاپخانه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
۹. سیف، هادی(۱۳۹۰ب)،« نقاشی‌های تالار تکیه هفت تنان شیراز» چاپ دوم، تهران:کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۱۰. شریف زاده، سیدعبدالمجید(۱۳۷۵)،« تاریخ نگارگری ایران» چاپ اول، تهران: سازمان مطالعات اسلامی حوزه هنری.
۱۱. شریف زاده، سیدعبدالمجید (۱۳۸۱)،« دیوارنگاری در ایران (دوره زند و قاجار)» چاپ اول، تهران: انتشارات موسسه صندوق تعاون سازمان میراث فرهنگی کشور
۱۲. شهدادی، جهانگیر(۱۳۸۴)،«گل و مرغ (دریچه ای بر زیبایی شناسی ایرانی)»چاپ اول، تهران: انتشارات کتاب خورشید
۱۳. علوی نژاد، سید محسن. همکاران(۱۳۸۹)،« مطالعه تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح تزیینات معماری و دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی،» نشریه نگره، سال۵، شماره۱۵،صص۵-۱۸
۱۴. غضبانپور، جاسم (۱۳۷۶)،« آقا لطفعلی صورتگر شیرازی» چاپ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور
۱۵. کرباسی، کلود (۱۳۸۱)،« موزه های استان فارس» شیراز: اداره کل میراث فرهنگی فارس
۱۶. کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۰)،« بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران» فصلنامه علمی پژوهشی باغ نظر(۶۵)، شماره نوزدهم
۱۷. ماچیانی، حسینعلی (۱۳۸۷)،«آموزش طرح و تذهیب»چاپ پنجم، تهران: چاپ شادرنگ
۱۸. مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۸۳)،« شیوه تذهیب» چاپ سوم، تهران: سروش
۱۹. نادری، منیره (۱۳۹۴)،« جایگاه نقاشی دیواری در مدیریت منظر شهری و نقش آن بر زیبایی شناخت شهر» نشریه مدیریت شهری، شماره۴۱، صص ۱۶۱-۱۸۶

Investigation of Zandieh Era Frescoes in Shiraz

Abstract

Fresco or wall paintings of Shiraz city are one of the most popular forms of architectural decoration in the buildings of the Zandiyeh period which confirm the narrative concepts of this period. Frescoes are among the important works that can be studied in Islamic art. It is possible to obtain valuable information on the history and architecture of the Zandieh era by reading various articles, books and available documents but comprehensive and written information about the Zandieh wall paintings and the narrative in its decorative motifs, especially in the Shiraz area, is rarely found. The present study seeks to investigate the wall paintings of the Zandiyeh period in Shiraz and their correspondence with their use in the construction and the content validity of the motifs using a descriptive-analytical approach based on field observations and documentation, and library studies. In the present study, first, the original fresco works were documented in the buildings of Arg-e Karim Khan, Kolah Farangi Mansion, Jahan Nama Garden Mansion, Hafttanan Garden Mansion and Divankhaneh Mansion. Then, they were classified and analyzed. The results of the present study show that the motifs used in the painting of the building have no specific application; only a few examples of religious and mystical themes with flower and bird design are depicted in the building of Hafttanan Garden. These motifs express mystical beliefs in the form of symbols and codes derived from the artistic taste of their creators.

KeyWords: Mural, paint the “flower and bird, Zand era, Shiraz

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

بررسی چالش‌های سینما در دوران کرونا و رقابت با شبکه نمایش خانگی با نگاهی به آینده صنعت سینما

امین مختاری[1]*، فرزاد خشنودان[2]، شاهین جوادی‌نژاد[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۰۲
کد مقاله: ۳۸۳۳۱

چکـیده

صنعت سینمای جهان تحت تاثیر شیوع ویروس کوید-۱۹ و شرایط ناشی از آن، علاوه بر تعطیلی سالن‌های سینما، با چالش نگه‌داشتن تماشاچیان خود، آن هم با وجود جایگزینی با دست‌یابی آسان به نام شبکه نمایش خانگی مواجه شد. جایگزینی که حتی در دوران بعد از این ویروس نیز اجازه نخواهد داد تا سینماها به شرایط قبلی خود بازگردند. در این پژوهش تلاش شده است تا عملکرد صنعت سینما در دوسال اخیر در حوزه‌های تولید و فروش مورد بررسی قرار گیرد و تغییرات شرایط فرآیند تولید فیلم متاثر از پاندمی کوید-۱۹ مطالعه شود. همچنین میزان رکود صنعت سینما و در مقابل آن عملکرد شبکه‌های نمایش خانگی و میزان پیشرفت و صعود و جایگاه این دو نسبت به یکدگیر در برابر مخاطب از بررسی‌های انجام شده‌ی این پژوهش است. هدف از این پژوهش بررسی روندهایی است که موجب تغییر صنعت سینما در دوران پاندمی کرونا شدند و تلاش بر این است تا در بررسی این تغییرات به طور ویژه نقش پلتفرم‌های شبکه نمایش خانگی (وی‌اودی) به عنوان مهمترین عامل موثر بر سینما در این دوران، مورد توجه قرار گیرد. همچنین میزان فروش و عملکرد گیشه‌های جهانی و ایران در بازگشایی سالن‌های سینما بعد از تعطیلی طولانی‌مدت مورد بررسی قرار گرفته و تغییرات رفتاری مخاطب عام و همینطور مخاطب تخصصی سینما بعد از تقویت شبکه نمایش خانگی در دوران پاندمی کوید-۱۹ مطالعه شده است. نگاهی به آینده‌ی صنعت سینما در دوران بعد از کرونا نیز از دیگر اهداف این پژوهش است. آنچنان که از این پژوهش بر می‌آید، تغییراتی که صنعت سینما در مواجهه با کرونا به آن دچار شده، بخصوص در رویارویی با مخاطب، با این صنعت ماندگار و حتی ادامه‌دار است. تغییر ساختارهای اساسی در این صنعت اجتناب‌ناپذیر بوده و در آینده با سینمای پساکرونا با شرایطی متفاوت در مواجه با رقیب جدی خود یعنی شبکه‌های نمایش خانگی جهت جلب مخاطب مواجه خواهیم بود.

واژگـان کلـیدی: سینما، شبکه نمایش خانگی، سینمای پساکرونا، سینمای آنلاین، تولید فیلم

۱- دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی ادبیات نمایشی، پردیس دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. (نویسنده مسئول)
amin.mokhtari@ut.ac.ir
۲- دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران.
۳- دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناسی ارشد رشته‌ی مدیریت، دانشکده مدیریت، دانشگاه IE اسپانیا.

۱- مقدمه

سال ۲۰۱۹ یکی از موفق‌ترین سال‌ها برای صنعت سرگرمی، به ویژه صنعت سینما در جهان به حساب می‌آمد و به نظر می‌رسید تا آخرین سال از دهه دوم قرن بیست و یکم میلادی، نوید سال‌های پربارتری به همراه داشته باشد؛ اما برخلاف پیش‌بینی‌ها این سال به شکل ناامیدکننده‌ای به پایان رسید. ویروسی کشنده و به شدت واگیردار به نام کوید-۱۹ [1] به سرعت نقاط مختلف جهان را درنوردید، میلیون‌ها شهروند را درگیر خود کرد و افراد زیادی را نیز به کام مرگ کشاند. دولت‌ها برای کنترل شیوع این بیماری تعطیلی‌های سراسری و محدود کردن روابط اجتماعی شهروندان را در پیش گرفتند و طولانی شدن این موارد موجب وارد آمدن ضررهای شدید به بدنه اقتصادی بسیاری از فعالیت‌های تجاری، اجتماعی و فرهنگی شد. بسیاری از مشاغل تعطیل شدند و بسیاری از افراد بی‌کار شدند. سینما نیز با توجه به ماهیت تماشای گروهی خود، در صدر این دست تعطیلی ها قرار داشت. اما در این میان مشاغلی که توانسته بودند بر بستر وب و استفاده از ارتباطات اینترنتی فعالیت‌های خود را سرپا نگه دارند توانستند حتی از این شرایط منفعت هم داشته و از این فرصت استفاده کنند. این موضوعی بود که دقیقا برای صنعت سرگرمی و به طور مشخص شبکه های نمایش خانگی هم رخ داد. پلتفرم‌های پخش آنلاین [2] با استفاده از بستر رو به توسعه اینترنت در جهان، فعالیت‌های خود را به طور چشمگیری گسترش دادند و توجه بسیاری از مخاطبان را به خود جلب کردند. موضوعی که بر تغییرات به وجود آمده در سینمای جهان به موجب شیوع کرونا [3]، تاثیر انکار ناپذیری داشته است. به این ترتیب همین موضوع در پژوهشی که در ادامه آمده است، مورد بررسی قرار گرفته است. اینکه در دو سال اخیر چه رویدادهایی در سینمای دنیا رخ داد و توسعه وی‌اودی [4] ها چگونه حتی پیش از شیوع کرونا بر این تغییرات تاثیر گذار بوده است.

بر این اساس بخش اول این مقاله به موضوع سینما تحت تاثیر کرونا اختصاص داده شده است. چگونگی سیر شیوع این بیماری چگونه فعالیت‌های فرهنگی و هنری سراسر دنیا را تحت تاثیر قرار داد، سینماگران چگونه تولیدات خود را از سر گرفتند، گیشه جهانی سینما در دوران اوج کرونا چه وضعیتی داشت و واکسیناسیون سراسری و بازگشایی تدریجی سینماها چه تغییراتی را در این موضوع حاصل کرد. بخش دوم این مقاله به بحث توسعه شبکه نمایش خانگی و تاثیری که پاندمی کرونا بر این موضوع داشت تمرکز دارد. در این بخش ابتدا توسعه فعالیت‌های شبکه نمایش خانگی در دوران شیوع کرونا ذکر شده است و در ادامه این بخش هم به واکنشی که کمپانی ها برای رقابت با تاثیر وی‌اودی‌ها بر بازار جریان اصلی سینمای جهان داشتند، پرداخته شده است. بخش سوم متمرکز بر اثر کرونا در سینمای کشور ایران و چشم اندازی است که برای آینده آن پیش‌بینی می‌شود. در این بخش ابتدا در رابطه با شیوع کرونا در ایران و تاثیری که بر فعالیت‌های سینمایی داشته است، توضیحاتی ارائه شده است، سپس بحث عدم توفیق اکران آنلاین و آسیبی که در پی آن به بدنه سینمای ایران وارد آمده است، طرح موضوع شده است، در ادامه نیز اطلاعاتی در رابطه با توسعه وی‌اودی‌های ایرانی و برخی از چالش‌هایی که در این دوران با آن رو به رو شده اند مطرح شده و در نهایت وضعیت کنونی اکران سینماهای ایران و چشم‌انداز پیش روی سینمای ایران در آینده نزدیک، مورد بررسی قرار گرفته است. بخش چهارم این مقاله نیز به چشم انداز سینمای جهان در آینده نزدیک و آنچه که بیشتر پیش‌بینی‌ها برای آن متصور می‌شوند پرداخته می‌شود. بررسی اینکه در دورانی که از آن به عنوان سینمای پساکرونا یاد می‌شود رقابت میان سالن‌های سینما و پلتفرم‌های پخش آنلاین به کدام سو می رود و تاثیر این رقابت بر آینده فیلم‌های سینمایی چه خواهد بود.

شایان ذکر است با توجه به تازگی موضوع و عدم وجود مقالات یا کتاب‌های چندانی در این حوزه، از خبرگزاری‌ها و وبسایت‌های تخصصی-تحلیلی معتبر داخلی و خارجی به عنوان منابع اصلی بهره گرفته شده است. همچنین معیار زمانی بررسی‌های این پژوهش تا پایان سال میلادی ۲۰۲۱ بوده است.

۱-۱- پیشینه پژوهش

این مطالعه به بررسی سینمای ایران و جهان از ابتدای شیوع کرونا تا پایان سال ۲۰۲۱ پرداخته است. با توجه به جدید بودن موضوع، در میان کتب و مقالات فارسی مرتبط با این پژوهش، مورد قابل توجهی یافت نشد و به همین دلیل منابع فارسی پژوهش همه به صورت اینترنتی از میان خبرگزاری‌ها و سایت‌های معتبر انتخاب و از آن‌ها بهره گرفته شده است. اما در میان مقالات انگلیسی موارد محدودی مانند Cinema, Life and Other Viruses: The Future of Filmmaking, Film Education and Film Studies in the Age of Covid-19 Pandemic به پژوهش Akser و Coronavirus and the European film industry به پژوهش Katsarova از نمونه‌های متمرکز بر این موضوع مطالعه شده بود و در پژوهش حاضر نیز مورد استفاده قرار گرفته است.

1 COVID-19
2 Streaming Services
3 Coronavirus disease
4 VOD: Video on Demand

۱-۲- روش پژوهش

این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. مطالعات برای تحقق این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای بوده و شامل منابع معتبر به زبان فارسی و انگلیسی در حوزه‌ی خبر رسانی رویدادهای مرتبط با تغییرات سینما، صنعت سرگرمی و رسانه‌های تصویری و تحلیل و بررسی روندهای تغییرات شایع در دوره پاندمی کرونا در جهان است. داشتن تنوع در منابع انتخابی کمک کرده است تا بتوان علاوه بر داشتن یک الگو جهان شمول نسبت به تغییرات سینما در دوران کرونا، به تغییرات ایجاد شده به واسطه این پدیده در رابطه با سینمای کشور ایران هم پرداخت. اگرچه با توجه به بازه متاخر موضوع پژوهش که محدود به دوران کرونا شده است، منابع مکتوب چندانی وجود نداشته و تلاش شده تا از معتبرترین و به روزترین منابع آنلاین بهره گرفته شود.

۲- سینما تحت تأثیر پاندمی کرونا

۲-۱- سیر شیوع بیماری کرونا و تأثیر آن بر فعالیت‌های فرهنگی و هنری سراسر دنیا

«اولین موارد ابتلا به ویروس کووید-۱۹ اواسط ماه دسامبر سال ۲۰۱۹ در شهر ووهان[1] از استان هوبی[2] چین گزارش شد و کمیسیون ملی بهداشت چین در تاریخ ۳۰ دسامبر ۲۰۱۹ به طور رسمی اعلام کرد که این ویروس جدید در این کشور شیوع پیدا کرده است.» (بوسجین، ۱۳۹۹) این همه‌گیری موجب شد تا بسیاری از فعالیت‌های فرهنگی و هنری همانند فعالیت‌های حوزه‌های مختلف دیگر تعطیل شوند. رویدادهای مختلف فرهنگی و هنری همانند، جشنواره‌ها، نمایشگاه‌ها، سینماها، سالن‌های تئاتر، کنسرت‌ها و کتاب‌فروشی‌ها، به‌ناچار مجبور به توقف فعالیت‌های خود شدند. سرعت و میزان انتقال ویروس کرونا آن‌قدر بالا بود که در طی چند ماه بسیاری از نشست‌ها و تجمع‌ها برای شکستن حلقه انتقال آن بین افراد، تعطیل شدند و بسیاری از برنامه‌های فرهنگی و هنری تا اطلاع ثانوی به تعویق افتادند. برای مثال در فرانسه بسیاری از کنسرت‌های موسیقی هنرمندان مشهور و دیگر برنامه‌های فرهنگی که قرار بود در فصل بهار اجرا شوند، لغو شدند. «دولت فرانسه هرگونه تجمع بیش از ۵ هزار نفر را در محیط‌های سربسته ممنوع اعلام کرد. سینماهای این کشور به دلیل اکران نشدن فیلم‌های جدید داخلی و بلاک‌باستر[3]های آمریکایی از آغاز سال ۲۰۲۰ با کاهش ۲۵ درصدی فروش بلیت و کاهش ۳۰ درصدی مخاطبان سینماها روبه‌رو شدند. برنامه‌های پرمخاطب تلویزیونی فرانسه که تقریباً نیمی از آن‌ها با حضور تعداد زیادی از مخاطبان در محل ضبط برنامه، برگزار می‌شد، مجبور شدند تا برای چند ماه بدون حضور هیچ مخاطبی، به کار خود ادامه دهند». (ابتکار، ۱۳۹۸)

ایتالیا هم به عنوان دیگر قطب فرهنگی اروپا شرایطی مشابه فرانسه و یا حتی بدتر را تجربه کرد. در ماه‌های اول شیوع ویروس، تعداد افرادی که در این کشور به ویروس کرونا مبتلا می‌شدند به شکل تصاعدی بالا می‌رفت و این امر موجب اعمال شدیدترین محدودیت‌ها بر فعالیت‌های فرهنگی – هنری این کشور شد. به دلیل این شرایط،۳۰ درصد از ظرفیت کل سالن‌ها به فعالیت پرداختند و برای مقابله با شیوع ویروس کرونا، تماشاگران در سالن‌های سینما باید حداقل یک متر با هم فاصله را حفظ می‌کردند. ماریو لورینی[4]، رئیس انجمن ملی سالن‌های سینمای ایتالیا اعلام کرد «ازآنجاکه عرض هر صندلی در سالن نمایش ۶۰ سانتی‌متر است، با دو صندلی خالی در هر دو طرف و یک صندلی خالی در جلو و عقب، هر مخاطب سینما در فاصله‌ای ایمن با دیگر افراد قرار می‌گیرد». (ابتکار، ۱۳۹۸) «بروز پاندمی کرونا در جهان، موجب تعطیلی ۷۰ هزار سینما در چین، حدود ۲۵۰۰ سینما در آمریکا و بیش از ۹۰۰۰ سینما در قاره اروپا شد. بحرانی که در ابتدای مسیر خود ۵ میلیارد ضرر به گیشه جهانی سینما وارد کرد». (Katsarova,2020) این اتفاقات خبر از زیان مالی فراوانی می‌داد که در طی چند ماه قرار بود کسب‌وکارهای خرد و کلان مختلفی درگیر آن شوند و هزاران نفر شغل خود را از دست بدهند. صنعت سرگرمی و به‌ویژه سینما، به دلیل ارتباط مستقیمی که با اجتماع انسانی دارد، در دو سال اخیر بیشترین تعطیلی‌ها را داشته و ضرر مالی شدیدی را تجربه کرده است. «مجموع درآمدهای گیشه جهانی[5] سینما به سبب بحران شیوع ویروس کرونا که با تعطیلی سینماها و عدم اکران بسیاری از آثار همراه بود، با کاهش بیش از ۷۰ درصدی رو به رو شده است».(شایسته، ۱۳۹۹)

به گزارش تارنمای «وُرلد اکانامیک فورام[6]»، ارزش روزانه صنعت سینما، تلویزیون، و هنرهای خلاقه در اقتصاد بریتانیا، حدود ۶۰ میلیون پوند است و با توجه به اینکه در این دوره بحرانی هزاران نفر مشاغل خود را از دست دادند، این موضوع سایر بخش‌های اقتصادی جامعه را نیز تحت تأثیر قرار داده است. بر اساس آمار این تارنما تا پیش از شیوع کرونا، میزان درآمد سالانه استودیوهای بزرگ فیلم‌سازی و شرکت‌های پخش‌کننده فیلم، حدود ۱۳۶ میلیارد دلار بود که این رقم در اقتصاد جهانی، رقم قابل‌توجهی به

1 Wuhan
2 Hubei
۳ به اثر سینمایی سرگرم کننده که با هزینه بالا و صحنه پردازی‌های عظیم و معمولا پر تعداد ساخته می‌شود و سود بسیار بالایی برای تولیدکننده‌گان خود به ارمغان می‌آورد، *Blockbuster* گفته می‌شود.
4 Mario Lorini
5 Worldwide Box Office
6 World Economic Forum

حساب می‌آید. در هالیوود به عنوان یکی از قطب‌های اصلی صنعت سینما، نزدیک به دو میلیون نفر شاغل هستند و حدود ۴۰۰۰۰۰ کسب‌وکار آمریکایی به صنعت سینما وابسته هستند. به گزارش تارنمای شبکه «ان بی سی[1]»، از این تعداد بیش از ۷۰۰ هزار نفر در کالیفرنیا[2] زندگی می‌کنند و میزان حقوق و مزایای دریافتی سالانه آن‌ها حدود ۱۶ میلیارد دلار است. (مکری، ۱۳۹۹)

۲-۲- تغییر فرآیند تولید برای ازسرگیری تصویربرداری آثار سینمایی

در مقیاس جهانی، شیوع کرونا باعث شد تولید تعداد قابل‌توجهی از پروژه‌های سینمایی متوقف شود. شرایطی که در ابتدا با بروز رعب و وحشت برآمده از یک بیماری واگیردار و کشنده، منطقی به نظر می‌آمد. اما این نکته که زندگی بسیاری از افراد در سراسر دنیا به عایدی به‌دست‌آمده از تولید و پخش همین آثار گره خورده است، موجب شد تا افراد مختلفی تلاش کنند تا به شرایطی برای ازسرگیری تولید فیلم‌ها بیاندیشند. برای مثال در ماه آوریل[3] ۲۰۲۰، کمیته‌ای به ریاست استیون سودربرگ[4] که کارگردانی آثاری همچون قاچاق[5] (۲۰۰۰) و شیوع[6] (۲۰۱۱) را انجام داده است، تشکیل شد تا علاوه بر مشورت با مقامات ایالتی، متولیان بهداشتی، مدیران استودیوها، و نمایندگان اصناف مختلف هنری، راهکاری مشورتی برای ازسرگیری مراحل تولید پروژه‌های سینمایی و تلویزیونی آمریکایی ارائه دهد. نتیجه بررسی‌های انجام‌شده بر روی این موضوع، درنهایت منجر به صدور یک دفترچه راهنمای ایمنی ۲۲ صفحه‌ای شد. به‌این‌ترتیب شرکت‌های فیلم‌سازی بزرگ و کوچک، و تمامی گروه‌های هنری برای آغاز پروژه‌های خود ملزم به رعایت اصول بهداشتی و ایجاد محیطی به اصطلاح «حبابی شکل[7]» شدند. (مکری، ۱۳۹۹)

امری که موجب می‌شد تا همه عوامل سر صحنه مجبور به استفاده از ماسک، ضدعفونی کردن دست‌ها و تا حد ممکن، رعایت فاصله‌گذاری اجتماعی (به‌ویژه در مکان‌های سربسته) شوند. بازیگران هم که به دلیل داشتن گریم نمی‌توانستند از ماسک استفاده کنند در زمان‌هایی که جلوی دوربین یا پشت میز گریم نبودند، باید برای حفظ سلامتی خود از محافظ‌های تلقی که برخورد ذرات آلوده به صورت جلوگیری می‌کرد استفاده می‌کردند. الگوهایی که به‌سرعت به صحنه تولید بسیاری از آثار سینمایی در نقاط مختلف دنیا راه پیدا کرد و برای ادامه یافتن فرآیند ساخت، همه ملزم به رعایت آن می‌شدند. این موضوع موجب شد تا هزینه‌های تولید به شکل چشمگیری افزایش پیدا کند. نکته‌ای که بیش از هر چیز برای فعالیت‌های شرکت‌های کوچک و مستقل تولید فیلم چالش‌برانگیز بود. هزینه‌هایی که در صورت توقف چندروزه تولید به واسطه ابتلا یکی یا چند نفر از عوامل هم بیشتر افزایش پیدا می‌کرد. به همین دلیل حتی تولیدکنندگان فیلم‌های گران‌قیمت هم برای جلوگیری از این موضوع عوامل خود را مجبور به رعایت دستورالعمل‌ها[8] می‌کردند.

۲-۳- وضعیت گیشه جهانی در اوج دوران پاندمی

«در مقیاس جهانی، شیوع کرونا باعث شد تولید تعداد قابل‌توجهی از پروژه‌های سینمایی متوقف شود. از سوی دیگر اکران خیلی از فیلم‌های سال‌های ۲۰۲۰ به سال ۲۰۲۱ موکول شد و روبه‌رو شدن با این واقعیت که در این سال هم بساط پاندمی برچیده نمی‌شود، وضعیت را برای صاحبان آثار بغرنج‌تر کرد. (دانشجو، ۱۴۰۰) نکته قابل‌توجه مربوط به صنعت سینما در کشور چین است که اولین موارد ابتلا به شیوع کرونا را داشت و با بالاترین سرعت توانست شیوع این ویروس را کنترل کند. به همین منوال اقتصاد سینمای این کشور هم که در چند سال گذشته رشد محسوسی داشت، آسیب کمتری نسبت به دیگر قطب‌های سینمایی دنیا دیده است و آثار سینمای چین توانسته‌اند با داشتن اکران نسبتاً مناسب در این شرایط ویژه، فروش قابل‌توجهی هم به دست آورند که این موضوع موجب رشد چشمگیر بازار سینمای چین و توسعه تولیدات سینمایی بومی آن شد. اما سینمای کشور هند که سال‌هاست به عنوان یکی از پرمخاطب‌ترین بازارهای سینمایی جهان محسوب می‌شود، در دو سال اخیر با مشکلات زیادی روبه‌رو شده است. برای مثال نکاتی همانند پرداخت هزینه‌های اجاره، آبونمان و دیگر موارد مربوط به سالن‌های سینما، به چالش بزرگی برای بسیاری از سینماداران این کشور تبدیل شده است. «در شرایطی که از ۱۸۰۰ فیلم تولیدشده، فقط ۶۰۰ فیلم توانسته‌اند به اکران برسند، ده‌ها فیلم بدون داشتن حتی یک جلسه اکران در سالن‌های سینما مستقیماً به شکل دیجیتال به مخاطبان عرضه شده‌اند» (Khanna, 2020) «در اوایل ماه مارس[9] سال ۲۰۲۰ پیش‌بینی شده بود باکس آفیس جهانی می‌تواند پنج میلیارد دلار درنتیجه بیماری همه‌گیر کرونا ضرر کند در شرایطی که در آوریل ۲۰۱۹، سینما پنج میلیارد نسبت به همان تاریخ در سال ۲۰۱۸ رشد داشت. یعنی بسیاری پیش‌بینی می‌کردند که میزان فروش سینما در سال ۲۰۲۰ چیزی شبیه به میزان فروش آن در سال ۲۰۱۸ باشد. اما این مبلغ فقط ضرر یکی از کمپانی‌های پخش کننده بزرگ فیلم در آمریکا، در ابتدای سال ۲۰۲۱ بود.» (دانشجو، ۱۴۰۰)

1 NBC
2 California
3 April
4 Steven Soderbergh
5 Traffic
6 Contagion
7 Bubble
8 Protocols
9 March

در هشتم مارس ۲۰۲۰ دولت ایتالیا دستور داد همه سینماها تا یک ماه تعطیل شوند. بلافاصله پس‌ازآن دولت‌های باقی کشورهای دنیا همانند قطر، آمریکا، انگلستان، استرالیا، کره جنوبی، نیوزلند، ژاپن و سنگاپور نیز در همین ماه سینماهای خود را تعطیل کردند و به سینماداران فرانسوی هم ابلاغ شد تا به دلیل افزایش ابتلا به بیماری کرونا، فقط با نیمی از ظرفیت سالن‌های خود فعالیت کنند. (دانشجو، ۱۴۰۰)

از ماه ژانویه تا ماه مارس سال ۲۰۲۰ میزان آسیب واردشده به گیشه سینماها در ایتالیا ۷۰ تا ۷۵ درصد، در کره جنوبی ۶۰ درصد، در هنگ‌کنگ، فیلیپین و سنگاپور ۳۵ درصد، در تایوان ۳۰ درصد و در خود آمریکا به عنوان یکی از تأمین‌کنندگان اصلی فیلم‌های تجاری برای پخش در سراسر دنیا، به ۸۰ درصد می‌رسید. همچنین در دوران شیوع کرونا سهم هر شهروند آمریکایی از تماشای فیلم در سال از متوسط ۶ مرتبه حضور در سالن‌های سینما به یک مرتبه رسیده است. بر این اساس کاهش فروش گیشه در سینمای آمریکا از ۸۰ درصد هم فراتر رفته درحالی‌که گیشه سینماهای چین در سال ۲۰۲۱ نسبت به همین فاصله زمانی پیش از شیوع کرونا، حدود ۵۰ درصد افزایش فروش داشته است. (دانشجو، ۱۴۰۰) کمپانی ای ام سی[۱] به دلیل بسته شدن تعداد زیادی از سالن‌های سینمای این مجموعه در دوران شیوع کرونا، در سال ۲۰۲۰، ای ام سی مبلغی نزدیک به ۴٫۶ میلیارد دلار ضرر مالی داشته است. علاوه بر بسته شدن تعداد زیادی از سالن‌های سینما در سراسر دنیا، خارج شدن فیلم‌های بلاک باستر آمریکایی از نوبت اکران موجب شد تا این کمپانی با کاهش درآمد ۷۷٫۳ درصدی روبه‌رو شود و درآمد آن در سال ۲۰۲۰، از مبلغ ۵٫۵ میلیارد دلار در سال ۲۰۱۹ به مبلغ ۱٫۲ میلیارد دلار برسد و سهام این شرکت نیز با تأثیر منفی و کاهش چشمگیر ۳٫۱۵ دلار به ازای هر سهم نسبت به ۳۵ سنت در سال ۲۰۱۹، مواجه شود. حتی با وجود بازگشایی بیشتر سالن‌های این زنجیره تا اواخر سال ۲۰۲۰، میزان استقبال عمومی از اکران‌ها به دلیل محدودیت‌های بهداشتی و استفاده از حداقل پذیرش سالن‌ها بسیار کمرنگ بود و در این سال برخلاف سال‌های گذشته، به‌جای سینمای آمریکا، سینمایی چین تبدیل به پردرآمدترین بازار سینمایی جهان شد. (دانشجو، ۱۴۰۰)

۲-۴- واکسیناسیون سراسری و بازگشایی بیشتر سینماها، بازگشت امید به گیشه جهانی

روند فروش سینماها در نقاط مختلف جهان حتی بعد از بازگشایی با روند نامنظمی همراه بوده است. وضعیت شیوع کرونا و میزان مرگ‌ومیری که به‌واسطه آن صورت گرفته تأثیر زیادی بر روند فروش گیشه جهانی در چند ماه اخیر گذاشته است. بالطبع بالا رفتن میزان ابتلا به بیماری کرونا و افزایش آمار مرگ‌ومیر موجب کاهش فروش و پایین آمدن این میزان موجب افزایش نسبی فروش شده است. اما نکته مهم در سال ۲۰۲۱، واکسیناسیون سراسری در بیشتر کشورهایی بوده است که درگیری زیادی با این بیماری داشته‌اند. هرچند که افرادی هنوز قبول نکرده‌اند تا از واکسن استفاده کنند، اما دریافت دو دوز واکسن توسط بسیاری از شهروندان، موجب شده است تا میزان شیوع این بیماری تا حد قابل‌توجهی کنترل شود. همین امر موجب بازگشایی بیشتر سینماها شده است هرچند که لزوم رعایت دستورالعمل‌های بهداشتی، جزء اولویت‌های تمامی مکان‌های عمومی به حساب می‌آید و همین امر موجب شده است تا سالن‌های سینما نتوانند از بخش قابل‌توجهی از ظرفیت خود در هر سانس، بهره ببرند.

«فیلم‌های پرهزینه‌ای همانند یک مکان آرام۲[۲]،سریع و خشن ۹[۳] و بیوه سیاه[۴] در ماه‌های ابتدایی سال ۲۰۲۱، به ترتیب به فروش آغازین ۴۸، ۷۰ و ۸۰ میلیون دلار در گیشه آمریکا دست یافتند تا نشانه‌های امیدوارکننده‌ای از بازگشت مخاطبان به سالن‌های سینما داشته باشند.» (شایسته، ۱۴۰۰)

به‌این‌ترتیب در لیست ۱۰ فیلم پرفروش سال ۲۰۲۱ بالاتر از فیلم‌های جاودانگان[۵]، شانگ چی و افسانه ده حلقه[۶]، گودزیلا در برابر کنگ[۷]، ونوم: بگذار کارنج بیاید[۸]، کارآگاه محله چینی۳[۹] و سریع و خشن ۹ در رتبه چهارم لیست قرار گرفت. با وجود اینکه از رتبه ۱۰ تا ۴، فقط یک فیلم از تولیدات غیر هالیوودی است، دو فیلم سلام، مامان[۱۰] با فروشی بالغ بر ۸۴۱ میلیون و فیلم نبرد دریاچه چانگژین[۱۱] با فروشی بیش از ۹۰۲ میلیون دلار، که به ترتیب در رتبه سوم و دوم قرار دارند، هر دو از تولیدات سینمای چین هستند. (BoxOfficeMojo ,2021)

۱- AMC: یکی از شاخص‌ترین عناوین در میان مجموعه سینماهای پخش‌کننده آثار پرفروش سینمای آمریکا به حساب می‌آید.
2 A Quite Place 2 (2020)
3 Fast & Furious 9: The Fast Saga (2021)
4 Black Widow (2021)
5 Eternals (2021)
6 Shang-Chi and The Legend of The Ten Rings (2021)
7 Godzilla vs. Kong (2021)
8 Venom: Let There Be Carnage (2021)
9 Detective Chinatown 3 (2021)
10 Hi, Mom (2021)
11 The Battle at Lake Changjin (2021)

این آمار نشان می‌دهد که در زمانی که بیشتر آثار پرهزینه سینماهای هالیوود، در فروش جهانی هنوز هم دور از انتظار عمل می‌کنند، سینمای چین با توجه به واکسیناسیون گسترده و کنترل شدید شیوع کرونا، همانند سال ۲۰۲۰ بازار سینمایی موفقی داشته است.

۳- توسعه وی‌اودی‌ها و تأثیر پاندمی کرونا

برای بررسی پیدایش و رشد این پدیده دیجیتال باید به سال‌های ابتدایی قرن بیست و یکم رجوع کرد، زمانی که با رشد چشمگیر اینترنت و مخابره اطلاعات و رشد سایت‌هایی که محتوای متنی، تصویری و مولتی‌مدیا[1] ارائه می‌کردند، لزوم استفاده از پلتفرم‌هایی جهت ارائه محتواهای ویدیویی احساس می‌شد. «تغییرات در فناوری اینترنتی از طریق امکان پخش داده‌ای[2]، انتقال ترکیب غنی‌تری از رسانه‌های مختلف به مخاطبان را ممکن می‌ساخت». (Garrison, 2001:175) و این پلتفرم‌ها بر اساس این نیاز و ظرفیت مخاطب نسبت به رسانه شکل گرفتند. «به‌این‌ترتیب پلتفرم پخش محتوایی که به بینندگان اجازه می‌دهد تا انتخاب کنند کی، کجا و چگونه به رسانه‌ها دسترسی داشته باشند، ویدیو در اختیار یا به‌اختصار وی‌اودی گفته می‌شود».(Morgan, 2021) «پلتفرم‌های پخش آنلاین سه شاخصه ویژه دارند که عبارت‌اند از دسترسی‌پذیری ساده[3] ، انعطاف‌پذیری[4] و قابلیت ارتباط‌گیری بالا[5] . این سه ویژگی همان ویژگی‌هایی بودند که انقلاب آنلاین و توسعه اینترنت در نسبت با اطلاعات داشتند حتی پیش از آنکه سرویس‌های پخش آنلاین توسعه پیدا کنند» (Changsong, Kerry & Marta, 2021:3) یکی دیگر از شاخصه‌هایی که پلتفرم‌های پخش آنلاین همانند نتفلیکس که تولید و پخش فیلم نیز انجام می‌دهند، حتی پیش از شیوع کرونا داشتند، این بود که دست‌کم آزادی عمل بیشتری برای فیلم‌سازان مستقل ایجاد کردند. برای مثال سال ۲۰۱۶، کنث لونرگان[6] و تهیه‌کنندگان فیلم منچستر کنار دریا[7] با همکاری شرکت آمازون[8] فیلم خود را به شکل گسترده پخش کردند (Kay, 2016).

علاوه بر محدودیت‌های یه وجود آمده به واسطه کرونا، یکی از دلایل اصلی عدم بازگشت موفق گیشه جهانی سینما به حالت عادی را می‌توان موفقیت پلتفرم‌های شبکه نمایش خانگی (یا همان وی‌اودی‌ها) در جذب مخاطبان سینما دانست، تا جایی که «اکران تعدادی از آثار سینمایی در این پلتفرم‌ها موجب شده است تا میزان فروش بلیط سالن‌های سینما به پایین‌ترین حد خود برسد». (شایسته، ۱۴۰۰) پلتفرم‌هایی که چند سالی از تأسیس آن‌ها نمی‌گذارد اما به واسطه شرایط به وجود آمده در دو سال اخیر با سرعت و قدرتی بیش از گذشته به رقابت با کمپانی‌های مشهور فیلم‌سازی صنعت سینما می‌پردازند.

۳-۱- تأثیر پلتفرم‌های پخش آنلاین بر بازار سینمای جریان اصلی در دروان کرونا

کمپانی‌های بزرگ تولید فیلم همانند دیزنی و برادران وارنر که هرسال با تولید و اکران فیلم‌های بلاک باستر خود در سینماهای سراسر دنیا سود قابل‌توجهی به دست می‌آوردند با توجه به شیوع کرونا و به امید بازگشایی و رونق اکران‌های عمومی در سالن‌های سینما و افزایش فروش بلیط‌ها تاریخ اکران فیلم‌های خود را چندین ماه عقب انداختند اما پایداری این شرایط ویژه موجب شد تا از فیلم انگاشته [9]ساخته کریستوفر نولان[10]، فیلم‌سازی که بیش از ده سال نام اصلی در تولید بلاک باسترهای کمپانی برادران وارنر[11] به حساب می‌آمد، به عنوان فیلمی یاد شود که قرار بود دوباره تماشاچیان را به سینماها برگرداند.

«صنعت پخش فیلم منتظر پدیده‌ای به نام انگاشته بود، به این امید که اکران بلاک باستری که همه انتظار آن را می‌کشیدند آن هم فیلم کریستوفر نولان، قرار است دوباره صنعت سینما را به روزهای خوب خود برگرداند. اکران این فیلم چند بار به تعویق افتاد اما درنهایت اکران انگاشته برای سینماداران راضی‌کننده نبود. تقریباً اثبات شد که وحشت عمومی از قرار گرفتن در کنار غریبه‌ها با فاصله کم و در فضای بسته، تأثیر منفی بر تصمیم تماشاچیان برای بازگشت دوباره به سالن‌های سینما داشته است.» (Akser, 2020:2)

اکران انگاشته نتوانست انتظارات را برآورده کند و باوجود بودجه ۲۰۰ میلیون دلاری فقط حدود ۳۶۳ میلیون دلار در سراسر دنیا فروش کرد. این موضوع موجب شد تا ایده اکران آنلاین آثار سینمایی به فکر صاحبان کمپانی‌های بزرگ هالیوودی نیز برسد. کمپانی دیزنی[12] تصمیم گرفت تا در دوران افول اکران عمومی در سالن‌های سینما، پلتفرم پخش آنلاین خود دیزنی‌پلاس که تا پیش از کرونا هم سریال‌های تولیدی خود را از طریق آن پخش می‌کرد، برای پخش آثار سینمایی پرخرج خود در سال ۲۰۲۰ در

1 Multimedia
2 Data Streaming
3 Simplicity
4 Flexibility
5 Interactivity
6 Kenneth Lonergan
7 Manchester by the Sea (2016)
8 Amazon
9 Tenet (2020)
10 Christopher Nolan
11 Warner Bros. Pictures
12 The Walt Disney Company

نظر بگیرد تا بتواند در بازار پخش آنلاین با پلتفرم‌هایی همچون نتفلیکس و آمازون پرایم رقابت کند. برای مثال فیلم مولان[1] که با بودجه ۲۰۰ میلیون دلار تولید شده بود از طریق دیزنی پلاس پخش شد و انیمیشن روح[2] هم که نماینده اصلی شرکت انیمیشن‌سازی پیکسار[3] در فصل جوایز بود در تاریخ ۲۵ دسامبر از طریق همین پلتفرم به مخاطبان عرضه شد. (بوسجین، ۱۳۹۹)

کمپانی وارنر هم برای اینکه در این رقابت سهمی داشته باشد، تصمیم گرفت تا از سال ۲۰۲۱، آثار خود را با توجه به شرایط پاندمی، بلافاصله پس از اکران محدود و یا هم‌زمان با اکران در سینماها در پلتفرم پخش آنلاین تازه تأسیس خود به نام اچ بی او مکس[4] به نمایش بگذارد. با نمایش نسخه کارگردان فیلم پرطرفدار و پرحاشیه لیگ عدالت[5] توجه بسیاری از مخاطبان سینما به سمت این پلتفرم پخش جلب شد و وارنر اعلام کرد تصمیم دارد تا بلاک باسترهای دیگری که در سال ۲۰۲۱ قصد پخش آن‌ها را دارد، همانند قسمت دوم فیلم زن شگفت‌انگیز[6] و اقتباس پرهزینه از رمان مشهور فرانک هربرت[7] به نام تلماسه[8] را نیز به همین شیوه به مخاطبان عرضه کند (همان، ۱۳۹۹).

یونیورسال یکی دیگر از کمپانی‌های مشهور فیلم‌سازی در هالیوود است که هنوز بر اکران آثار پرهزینه خود در سینماها پافشاری می‌کند و از خود پلتفرم پخش آنلاین ندارد. اما با این‌حال، این کمپانی هم همانند چند کمپانی دیگر هالیوودی یعنی پارامونت و سونی[9]، با مشاهده وضعیت رو به افول اکران عمومی در سالن‌های سینما تلاش کرد تا با سینمادارانی همانند ای ام سی و سینه‌مارک[10]، قراردادهایی مبنی بر کم کردن محدوده اکران فیلم‌هایش منعقد کند. بر این اساس پنجره اکرانی که پیش از کرونا برای هر فیلم معمولاً به مدت سه ماه تعریف می‌شد حالا قرار بود به کمتر از سه هفته کاهش یابد. به‌این‌ترتیب فیلم‌هایی که در آن بازه نمی‌توانستند فروش قابل‌توجهی به دست آورند، از چرخه اکران خارج می‌شدند و به‌سرعت برای پخش فراگیر دیجیتال در اختیار پلتفرم‌های پخش آنلاین قرار می‌گرفتند. (همان، ۱۳۹۹) به‌این‌ترتیب پلتفرم‌های پخش آنلاین که ابتدا بر پخش فیلم و سریال‌هایی که اکران آن‌ها به پایان رسیده بود و بعدتر سریال‌ها و فیلم‌های تولیدی خودشان متکی بودند، در دوره کرونا توانستند با خرید حق پخش تعداد زیادی از آثار در حال اکران، نظر مخاطبان جریان‌های سینمایی گوناگونی را نیز به سمت خود جلب کنند.

۴- اثر کرونا بر سینمای ایران و چشم‌انداز آینده

۴-۱- شیوع کرونا در ایران و تأثیر آن بر فعالیت‌های سینمای ایران

در کشور ایران هم همانند بسیاری از دیگر نقاط دنیا، شیوع کرونا موجب تعطیلی بسیاری از مشاغل شد. از پایان زمستان ۲۰۲۰، بیماری کرونا بیشتر نقاط کشور را فراگرفت و رویدادهای فرهنگی و هنری همانند بسیاری از رویدادهای دیگر در سطح کشور لغو شدند و سالن‌های سینما هم همانند دیگر محل‌های اجتماعات مردمی، مجبور به قبول تعطیلی طولانی‌مدت شدند. با توجه به اینکه اکثر شهرهای ایران به‌سرعت وارد وضعیت قرمز شدند، سالن‌های سینما هم همانند بسیاری دیگر از مشاغل حوزه فرهنگ، هنر و سرگرمی تعطیل شدند. (دنیای اقتصاد، ۱۳۹۹) این موضوع در حوزه سینما موجب نگرانی‌های مختلف شد. ابتدا تعطیلی طولانی‌مدت سالن‌های سینما به‌عنوان تنها محل اکران آثار سینمایی و به دلیل شرایط نابسامانی که گیشه سینمای ایران در چند سال اخیر با آن روبه‌رو بوده است، از همان ابتدا خبر نگران‌کننده‌ای برای سینمای ایران بود. دوم تعطیلی و به تعویق افتادن فیلم‌برداری آثار سینمایی بود که موجب بی‌کاری و خانه‌نشینی اجباری بسیاری از اهالی سینما شده بود و همچنین تعطیلی سالن‌های سینما (به‌خصوص سینماهای تک منظوره و قدیمی) هم موجب شد تا مشاغل بسیاری از کارمندان و کارگران که در این سالن‌ها، پست‌های اجرایی داشتند به دلیل تعطیلی چندماهه به خطر بیفتد. (روابط عمومی بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۹۹) سومین مورد مربوط به فیلم‌هایی بودند که نه‌تنها چندماه برای اکران در ابتدای سال جدید در نوبت مانده بودند بلکه پس از تعطیلی سینماها تا مدتی نامعلوم، باید ماه‌های بیشتری در نوبت اکران می‌ماندند زیرا ظرفیت اکران سینمای ایران در سال قبلی ۷۳ فیلم بود که باوجود شرایط به وجود آمده این عدد در سال جدید کاهش چشمگیری پیدا می‌کرد. (منصوری، ۱۳۹۹) درنتیجه با توجه به نابسامانی‌های موجود در تغییرات اقتصادی کشور، این موضوع ضررهای فراوانی را برای تولیدکنندگان این آثار سینمایی به بار می‌آورد.

1 Mulan (2020)
2 Soul (2020)
3 Pixar Animation Studios
4 HBO Max
5 Zack Snyder's Justice League (2021)
6 Wonder Woman 1984 (2020)
7 Frank Herbert
8 Dune (2021)
9 Sony Pictures
10 Cinemark Theatres

۴-۲- عدم توفیق اکران آنلاین و آسیب به بدنه سینمای ایران در دوران پاندمی

سازمان سینمایی کشور تصمیم گرفت تا برای بهبود وضعیت فیلم‌سازان را تشویق به اکران آنلاین کند. پلتفرم‌های شبکه نمایش خانگی ایرانی همچون نماوا و فیلیمو که به‌واسطه پیشرفت ظرفیت‌های اینترنت در ایران در چند سال اخیر به پخش محصولات صوتی و تصویری مشغول بودند، حق پخش آنلاین آثار سینمایی را پس از اکران در سینماها به شکل آنلاین پخش می‌کردند و حتی به تولید و پخش سریال مشغول بودند، حالا می‌توانستند زمینه‌ساز پخش آنلاین آثار سینمایی که هنوز در صف اکران قرار داشتند، بشوند. «در سال ۱۳۹۸؛ گردش مالی سینما ۱۵۰۰ میلیارد بوده که ۸۰۰ میلیارد آن به سینمای نمایش خانگی تعلق داشت؛ این نسبت در سال ۱۳۹۹ و به دلیل شیوع کرونا در بخش نمایش خانگی، در حدود ۷۵ درصد گردش کل سینمای ایران خواهد بود. پلتفرم‌های وی‌اودی با پهنای باندی که دولت آن را تعیین می‌کند رابطه مستقیم دارد. اگر وضعیت اینترنت را با کیفیت ۱۰ سال پیش مقایسه کنیم به‌راحتی به پیشرفت و افزایش کیفی پهنای آن و وضعیت استفاده از اینترنت و فضای مجازی پی خواهیم برد که همه این‌ها ماحصل تلاش مستمر در این حوزه بوده است.» (ایرنا، ۱۳۹۹) اما از همان ابتدا اکران آنلاین فیلم‌های سینمایی مورد تأیید و استقبال بیشتر تولیدکنندگان آثار سینمایی قرار نگرفت. (حمیدی، ۱۴۰۰) دو دلیل عمده آن را می‌توان ابتدا عدم اعتماد تولیدکنندگان به بازگشت مالی قابل‌توجه این روش و راضی نگه داشتن سرمایه‌گذاران آثار (به‌ویژه اشخاص و بخش خصوصی) و دلیل دوم را هم نگرانی بابت عدم امنیت کافی فیلم‌ها روی این‌گونه پلتفرم‌ها در برابر کپی‌برداری غیرقانونی و قاچاق آثار سینمایی بود.

۴-۳- توسعه فعالیت‌های شبکه‌های نمایش خانگی ایرانی و چالش‌های آن‌ها در دوران افول سینمای ایران

با گسترش بیشتر مخاطبان پلتفرم‌ها حالا آن‌ها علاوه بر سینما با تلویزیون رسمی ایران هم به رقابت می‌پرداختند. امری که موجب شد برای کنترل بیشتر بر حجم و نحوه تولید آثار آن‌ها نهاد نظارتی با عنوان ساترا[1]، سعی در کنترل تولیدات این پلتفرم‌ها داشته باشد. این موضوع موجب شده است تا متولیان پلتفرم‌ها از توقیف یا دخالت شدید این نهاد در فرآیند تولیدات خود، معترض باشند. اعتراض آن‌ها بیشتر به این موضوع است که ناهماهنگی میان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، موجب شده تا نتوانند آگاهی و چشم‌انداز صحیحی از تصمیم‌گیری‌های ساترا داشته باشند «بازار شبکه‌های نمایش خانگی نیازمند ضوابط اختصاصی مناسب خود است که متأسفانه در این چند سال که پلتفرم‌های وی‌اودی شکل گرفته‌اند بیشتر وقتشان صرف مسائل حاشیه‌ای شده است. دعوا بر سر این است که چه کسی بر آن‌ها نظارت کند، دولت نظارت انجام دهد، خارج از دولت نظارت کند و یا نظارت فرا قوه‌ای صورت گیرد. اصل نظارتی که در اصل پذیرفته شده است و قانونی است که باید اجرا شود. ولی یکسری ملزومات را باید متقاضی تولید رعایت کند و طرف دیگر را هم حاکمیت». (غفاری، ۱۴۰۰) گرچه پلتفرم‌های وی‌اودی شبکه خانگی ایران کیفیت محصولات خود را ارتقا داده‌اند اما هنوز هم فاصله زیادی تا محصولات سریال سازی روز دنیا همچون آثار تولیدشده در شبکه نتفلیکس دارند اما به دلیل اینکه بسیاری از ایرانیان نسبت به محتوای بومی علاقه نشان می‌دهند، بخش قابل توجهی از محتوای صوتی و تصویری تولید شده به زبان فارسی محدود به برنامه‌های همین پلتفرم‌ها می‌شود و کماکان بسیاری از ایرانیان از تولیدات آن‌ها استقبال می‌کنند.

۴-۴- وضعیت کنونی اکران سالن‌های سینما و چشم‌انداز تولیدات سینمای ایران پس از کرونا

در پاییز و زمستان ۲۰۲۱، سالن‌های سینما در شهرهای اصلی ایران به دلیل بازگشت وضعیت کرونایی به حالت پایدار، بعد از مدت‌ها بازگشایی شده است اما کماکان فعالیت آن‌ها با محدودیت‌های بهداشتی و فاصله‌گذاری اجتماعی همراه است. موضوعی که باعث می‌شود سینماداران مجبور شوند با بخش کم‌تری از ظرفیت سالن‌های سینما را به‌کارگیرند و تعداد محدودتری بلیط برای هر سانس بفروشند. اتفاقی که موجب عدم توفیق تجاری فیلم قهرمان، اثر جدید کارگردان پرطرفداری همچون اصغر فرهادی شده است. صحبت از این به میان می‌آید که باید در ماه‌های پیش‌رو، شاخص‌های مالی موفقیت فیلم‌ها را در گیشه سینمای ایران مبلغی بسیار کمتر نسبت به مبالغی که پیش از کرونا فروش یک فیلم در گیشه را موفق تعریف می‌کرد، در نظر گرفت. البته بسیاری بر این باورند که عدم استفاده از ظرفیت سینماها فقط بخشی از ماجرا است و بخش قابل‌توجهی از مشکلات اقتصادی که سینمای ایران حتی بعد از بازگشایی کامل سینماها با آن درگیر خواهد بود، مربوط به تغییرعادتی است که شبکه نمایش خانگی در دو سال اخیر برای عامه مخاطبان سینمای ایران ایجاد کرده است. مخاطبانی که پیش از شیوع کرونا معمولاً به‌صورت خانوادگی به سینماها می‌رفتند و سینما برای آن‌ها بیش از هر چیز جنبه سرگرمی داشته است اما حالا با پرداخت هزینه کمتر در خانه می‌توانند به تماشای

۱- سازمان تنظیم مقررات صوت و تصویر فراگیر

آثار شبکه نمایش خانگی بنشینند، تا جایی که حتی تماشای سریال‌های ایرانی را به تماشای فیلم‌های ایرانی در سالن سینما، ترجیح دهند. به‌این‌ترتیب سینمای ایران نیاز دارد تا در آینده نزدیک برای رقابت با پلتفرم‌های نمایش خانگی تغییراتی در آثاری که از طریق سالن‌های سینمایی ارائه می‌کند، ایجاد کند.

۵- چشم‌انداز سینمای جهان در دوران پساکرونا

۵-۱- رقابت بین پلتفرم‌های شبکه نمایش خانگی و سالن‌های زنجیره‌ای سینما

کرونا اتفاقات زیادی را در دو سال اخیر رقم زده است و سینما هم همانند باقی فعالیت‌ها (صنعت‌ها) تحت تأثیر این بیماری قرار گرفت. ابتدا بلاتکلیفی و حتی مقاومت نسبت به تغییر صورت گرفت اما درنهایت بیشتر اهالی سینما مجبور به وفق دادن خود با شرایط جدید شدند. کرونا برای سینما بیش از هرچیز مسیر فعالیت‌هایی که چندین سال به‌آرامی در حال حرکت بودند اما پیش‌بینی می‌شد سال‌ها بعد تغییرات آن‌ها بروز پیدا کند را، هموار کرد. صاحبان بازار اکران سالن‌های سینما برای چند سال خطر ورود رقیب سرسختی همانند پلتفرم‌های پخش آنلاین را احساس می‌کردند و سعی در مقابله با آن داشتند اما کرونا باعث شد تا این پلتفرم‌ها نظر بخش زیادی از مخاطبان سالن‌های سینما را به خود جلب کنند.

طبق نظرسنجی که وب‌سایت وارایتی[1] در اوج شیوع کرونا در سال ۲۰۲۰ انجام داده بود، «حدود ۷۰ درصد آمریکاییان گفته‌اند که حتی اگر فیلم‌ها هم‌زمان در سینما و در خانه به یک قیمت ارائه شود، آن‌ها بازهم ترجیح می‌دهند فیلم‌های جدید را فقط در خانه تماشا کنند و این موضوع ممکن است در آینده به تحول بزرگی در صنعت سینمای جهان منجر شود.» (مکری، ۱۳۹۹)

«بر اساس پیش‌بینی جدید منتشرشده از سوی کمپانی «پرایس‌واترهاوس‌کوپرز[2] گیشه جهانی سینما تا سال ۲۰۲۴ به شرایط عادی پیش از آغاز همه‌گیری ویروس کرونا (سال ۲۰۱۹) باز نخواهد گشت و رشد پلتفرم‌های پخش آنلاین همچون نتفلیکس و آمازون پرایم، همچنان ادامه خواهد داشت. این کمپانی با بررسی ۱۴ بخش از صنعت بازی‌های رایانه‌ای تا تبلیغات و سینما در ۵۳ کشور جهان اعلام کرده مجموع فروش جهانی سینما در سال ۲۰۲۴ به ۴۵,۲ میلیارد دلار خواهد رسید. این در حالی است که این رقم در سال ۲۰۲۰ که بیشتر سینما ناگزیر به بستن درهای خود به روی مخاطبان شدند به تنها ۱۳ میلیون دلار رسیده بود. ارزش کل صنعت سرگرمی و رسانه نیز در سال ۲۰۲۰ با کاهش بی‌سابقه چهار درصدی به دو تریلیون دلار رسید. این کمپانی همچنین پیش‌بینی کرده است که ارزش صنعت سرویس‌های پخش آنلاین تا سال ۲۰۲۵ سالانه بیش از ۱۰ درصد رشد داشته باشد و به رقم ۸۱,۳ میلیارد دلار برسد». (شایسته، ۱۴۰۰) ظاهراً تنها راه‌حل پیش روی کمپانی‌های بزرگ سینمایی برای کشیدن مخاطبان به سالن‌های سینما، حمایت از تولید و پخش فیلم‌هایی است که می‌توانند تجربه حضور در سالن‌های سینما را برای عموم مخاطبان سرگرم‌کننده و منحصربه‌فرد کنند. به‌نوعی ارزش‌افزوده‌ای بیش از آنچه در پلتفرم‌های پخش آنلاین و از طریق تلفن همراه و تلویزیون خانگی خود تماشا می‌کنند، به آن‌ها ارائه دهد. کاری که کمپانی‌های بزرگ هالیوود در چند سال اخیر کم‌وبیش و با آثار ابرقهرمانی[3] یا بلاک باسترهای پرخرج و عظیم صورت می‌دادند و ظاهراً در آینده نزدیک هم قصد ادامه دادن این روند را دارند چون پایان سال ۲۰۲۱ با تمام فراز و نشیب‌هایی که سینما در این دو سال از سرگذرانده است با موفقیت بلاک باستر ابرقهرمانی دیزنی – مارول[4] یعنی مرد عنکبوتی: راهی به خانه نیست[5] به پایان رسید. این فیلم در جایگاه نخست پرفروش‌ترین فیلم سال ۲۰۲۱ با فروش جهانی بالغ بر یک میلیون و ۱۶۰ هزار دلار به پایان برد. (BoxOfficeMojo, 2021)

۵-۲- تأثیر رقابت میان وی‌اودی‌ها و سالن‌های سینما بر آینده فیلم‌های سینمایی

پیش‌بینی می‌شود به‌احتمال فراوان سلطه سینمای دیجیتال و فراگرفتن بخش عظیمی از بازار پخش جریان اصلی سینمای دنیا توسط بلاک باسترها که حالا با ورود قدرتمند پلتفرم‌های پخش آنلاین بیش‌ازپیش پیشروی کرده است، بخشی از فیلم‌های جریان اصلی که برآمده از زیبایی‌شناسی دهه ۱۹۷۰ (یا همان هالیوود پس از سقوط سلطه کمپانی‌های بزرگ) بودند را به‌زودی از چرخه اکران کنار بگذارد و به نوستالژی سینه‌فیل[6]ها تبدیل کند. دلیل این موضوع را می‌توان این دانست که ممکن است این آثار نه دیگر در سالن‌های سینما که محل اکران بلاک باسترهای گران و پرزرق‌وبرق است جایی داشته باشند و نه در پلتفرم‌های پخش آنلاینی که به‌جز فیلم‌های تجاری خودشان فقط از فیلم‌سازان مستقلی که حاضر هستند با بودجه‌های محدود کار کنند، حمایت خواهند کرد. به‌این‌ترتیب این تغییرات می‌تواند تغییراتی را در زیبایی‌شناسی سینمایی به وجود آورد که بیشتر کارگردانان را محدود به دو شیوه

1 Variety

۲ *PricewaterhouseCoopers* یا به اختصار *PwC*، از بزرگ‌ترین مؤسسات جهان در ارائه خدمات حرفه‌ای ازجمله حسابداری و حسابرسی است

3 Super Hero Movies

4 Marvel

5 Spider-Man: No Way Home (2021)

۶ سینه‌فیل (*Cinephile*) در لغت کسی است که به شکلی پرشور عاشق سینماست و سینه‌فیلیا (*Cinephilia*) رویکردی است که در مواجهه با فیلم‌ها و سینما، بیش از هرچیز از خود سینما وتاریخ آن بهره می‌گیرد.

فیلم‌سازی کند: فیلم‌سازی به سبک آثار ابرقهرمانی سراسر فانتزی پرزرق‌وبرق یا میل به زیبایی‌شناسی مرسوم در سریال‌های تلویزیونی کم‌هزینه. به‌این‌ترتیب تغییراتی که پلتفرم‌ها به دنبال دارند فقط به جذب مخاطبان محدود نمی‌شود. آن‌ها در انتخاب شیوه داستان‌گویی سینمایی و تغییرات بیانی در آینده نزدیک سینما نیز دخیل هستند. به‌عبارت‌دیگر «این پلتفرم‌ها در حال ساختن تک‌قطبی[1] خود نه‌تنها در تولید و پخش آثار سینمایی، بلکه در ساختارها و عرف‌های داستان‌گویی سینمایی نیز هستند.» Van (Esler, 2020:946)

۶- نتیجه‌گیری

طی دو سال اخیر ویروسی به نام کوید-۱۹ همه‌ی صنایع و اقتصاد جهانی را تحت تاثیر خود قرار داد و بسیاری از حرفه‌ها هنوز هم به شرایط عادی بازنگشته و برخی از آنها تا بازگشت به شرایط عادی راهی طولانی در پیش دارند. اما در این میان تعداد انگشت‌شماری نیز احتمالا هیچگاه به شرایط قبل از دوران کرونا بازنگردند و صنعت سینما از این موارد است. تماشای فیلم‌ها به صورت گروهی در خانه و از طریق شبکه‌های نمایش خانگی با هزینه پایین‌تر و در هر زمان و مکانی، بازگرداندن عموم مخاطبان سینما را به سالن‌های این صنعت با چالش‌های جدی مواجه ساخته و به طریقی این شبکه‌ها را به رقیبی جدی برای سالن‌های سینما تبدیل کرده است. رقیبی که حتی شاخص‌ترین چهره‌های تولید فیلم را نیز به خود جذب کرده و علاوه بر مزیتی که بسته به ماهیت خود دارد، درحال ایجاد رقابتی جدی‌تر از طریق افزایش کیفیت آثار تولیدی نیز است. این شبکه‌های نمایش خانگی فرهنگ تماشای را به کل تغییر دادند و بدون تردید ازین پس با پدیده‌ای به نام سینمای پساکرونا مواجه هستیم. پدیده‌ای که راه به پژوهش‌های فراوانی در حوزه مطالعات فیلم می‌گشاید. مسائلی همچون نسبت جدید بینندگان با سینما و تغییراتی که این مدیوم از سر خواهد گذراند، جایگاه تماشاچی در تغییرات اقتصادی و تجاری فیلم‌هایی که ازاین‌پس تولید می‌شوند و تغییر در درک بیننده از نوع بیان آثار سینما در دوران تماماً دیجیتالی و شبکه‌های نمایش خانگی، تبدیل به مهم‌ترین چالش‌های این حوزه خواهد شد و امکان پژوهش در این وجوه جدید را به وجود خواهد آورد.

منابع

۱. ابتکار. (۱۳۹۸، ۲۰ اسفند). بسیاری از فعالیت‌های فرهنگی و هنری کشورهای گوناگون تحت تاثیر کرونا قرار گرفتند تهدید یک اپیدمی برای هنر جهانی. بازیابی شده از https://ebtekarnews.com/?newsid=153298

۲. ایرنا، (۱۳۹۹). افزایش پهنای باند کمک زیادی به رونق شبکه نمایش خانگی کرد. بازیابی شده از https://www.irna.ir/news/84095825

۳. بنیاد سینمایی فارابی، (۱۳۹۹). چشم‌انداز سینمای ایران در دوران پساکرونا. بازیابی شده از https://boushehr.farhang.gov.ir/fa/news/530297

۱. دانشجو. (۱۴۰۰). کرونا با سینمای جهان چه کرد؟ بازیابی شده از https://snn.ir/fa/news/924232

۴. دنیای اقتصاد. (۱۳۹۹). تعریف مناطق رنگی کرونایی توسط معاون وزیر بهداشت ارائه کرد. بازیابی شده از https://www.donya-e-eqtesad.com/fa/tiny/news-3648792

۵. بوسجین، آیدا، (1399)، کرونا صنعت جهانی سینما را متحول می‌کند. بازیابی شده از https://www.irna.ir/news/84127093.

۲. بوسجین، آیدا، (۱۴۰۰) ماموریت موفق «جیمز باند» بازیابی شده از https://www.irna.ir/news/84500261

۶. حمیدی، زهرا. (1400) چرا سینمای خانگی ایران در پاندمی کرونا محبوب شد؟ بازیابی شده از https://www.isna.ir/news/1400062115252.

۷. شایسته، حسین، (1400) داستان سینما و کرونا به کجا می‌رسد؟ بازیابی شده از https://www.isna.ir/news/1400051913652

۳. شایسته، حسین، (۱۳۹۹) کاهش ۷۰ درصدی فروش سینمای جهان در ۲۰۲۰. https://www.isna.ir/news/99101309418

۸. غفاری، شیما، (۱۴۰۰، ۱۱ آبان). سینما و شبکه نمایش خانگی در جبهه مشترک. بازیابی شده از https://www.isna.ir/news/1400081107853

۹. مکری، بهنود، (۱۳۹۹) کابوس کرونا، بحران هالیوود، و چالش‌های سینمای جهان؛ دست‌اندرکاران سینما چه آینده‌ای را می‌بینند. بازیابی شده از https://ir.voanews.com/a/persiannewsarts_hollywood-cinema-movies-world-corona-virus/6097007.html

[1] *Monopoly*

۱۲. منصوری، زهرا، (۱۳۹۹). «کرونا» با اقتصاد سینمای ایران چه کرد؟/ ۴۲ میلیارد خسارت نوروزی. بازیابی شده از https://www.mehrnews.com/news/4889079
13. Akser, M (2020). Cinema, Life and Other Viruses: The Future of Filmmaking, Film Education and Film Studies in the Age of Covid-19 Pandemic. CINEJ Cinema Journal, 8(2), 1–13
14. Boxofficemojo. 2021 Worldwide Box Office. Retrieved from https://www.boxofficemojo.com/year/world/2021
15. Boxofficemojo. Tenet (2020). Retrieved from https://www.boxofficemojo.com/title/tt6723592/
16. Changsong, W., Kerry, L. & Marta, R. F. (2021). Film Distribution by Video Streaming Platforms across Southeast Asia during COVID-19. Media, Culture & Society, 43(8), 1542–1552
17. Garrison, W (2001). Video streaming into the mainstream. Journal of Audiovisual Media in Medicine, 24(4), 174–178
18. Van Esler, M. (2020). Reproducing Television Canons: Streaming Services and the Legacy of Linear TV. The Journal of Popular Culture, 53(4), 946-966
19. Katsarova, I. (2020). Coronavirus and the European film industry. EPRS | European Parliamentary Research Service. Retrieved from https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/649406/EPRS_BRI(2020)649406_EN.pdf
20. Kay, J. (2016). How Matt Damon convinced Kenneth Lonergan to direct again after 'Margaret' "ordeal". Retrieved from https://www.screendaily.com/features/how-matt-damon-convinced-kenneth-lonergan-to-direct-again-after-margaret-ordeal/5111839.article
21. Morgan, A. (2021). The Complete Guide to VOD (and Why Your Business Needs to Be Using It). Retrieved from https://www.uscreen.tv/blog/what-is-vod
22. Khanna, A. (2020). Cinema Post Pandemic. Free Press Journal. Retrieved from https://www.academia.edu/44626362/Cinema_post_pandemic

In-depth analysis of challenges facing the movie industry in the pandemic era and its competition with VOD platforms

Abstract

After the covid-19 pandemic and its impact, the movie industry faced the challenge of shutting down theaters and an audience migrating to evergrowing VOD platforms. A problem that will still be an issue even after returning to normalcy.
In this research, the production and distribution processes and the impact of the pandemic on them in the past two years have been analyzed. We've also taken a look into the financial decline of the industry compared to the massive growth of streaming services and how these numbers compare against each other. This research has been done in order to uncover how the covid-19 virus has acted as a disrupter to the industry and how the film business could adapt and service through and after it. This paper also tries to evaluate the shape of the movie industry in the post-corona era and how some changes will be a permanent staple of the field in order to survive the surge to VOD platforms and streaming services.

Keywords: Cinema, Video on Demand, Post-corona Cinema, Online screening, Film Production

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

نقد خداباوری در شش مکتب فلسفی هند از منظر قرآن

سمانه صفایی جلیسه[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۳۰
کد مقاله: ۵۳۴۳۴

چکـیده

در مکتب‌های فلسفی هند دو گروهی کلی «ناستیکا» و «آستیکا» وجود دارد .اولی عقاید و آرایی است که سندیت ودا ها را نمی پذیرد و دومی حقایق منزل وداها را قبول دارد و از شریعت برهمنی پیروی می‌کند. این دو گروه، با شش زیر مجموعه اصلی سازماندهی شده اند که عبارت است از: مکتب چاروکا، جین، ویشه شیکا، سانک هیا، نیایه و یوگا. معیار گزینش این مکاتب به گونه ای صورت گرفته است که باور این مکاتب از منظر خداباوری و چگونگی خلقت جهان مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. به طور کلی بخش عمده بنیان این مکاتب، بر پیدایش خود به خودی جهان، قانون کارما، تناسخ، اعتقاد به پراکرتی یا ماده ی نخستین سرمدی و مراقبه، همگی با هدف مشترک نیل به نجات و رهایی بشر می باشد. در تحقیق پیش رو با توصیف و تحلیل و تبیین عقاید این شش مکتب، از یک سو زمینه فهم آموزه های فلسفی و دینی هند فراهم آمده است و از سوی دیگر به تفاوت ها وناسازگاری آن از دیدگاه قرآن و آموزه های اسلام پرداخته شده است.

واژگـان کلـیدی: پیدایش جهان، مکاتب هند، قرآن

۱- کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام نور تهران شرق *Mehranehsafaei@yahoo.com*

۱- مقدمه

هندوان نظرات فلسفی خود را به دو گروه کلی «ناستیکا»[1] و «آستیکا»[2]تقسیم کرده اند. مراد از ناستیکا یا هترودوکس[3]، عقاید و آرایی است که سندیت آسمانی وداها را نمی‌پذیرد. سه مکتب اصلی ماتریالیست، یعنی مکتب های چاروکا[4]، بودا[5]، جاینا[6] در این تقسیم بندی قرارمی گیرند و غرض از آستیکا شش مکتب فلسفی برهمنی است که بدون چون و چرا حقایق منزل وداها را قبول دارند و از شریعت برهمنی پیروی می کنند. این شش مکتب را «دارشانا»[7]گفته اند. که عبارت اند از: می مام سا[8]، ودانتا[9]، سانک هیا[10]، یوگا[11]، نیایا[12]، وی شه شیکا[13]. علت این تقسیم بندی بیشتر مرجعیت وداهاست. به دلیل اینکه این مکاتب در آن واحد پدید نیامده،تاریخ پیدایش و الویت یکی از آن ها بر دیگری، مشخص نیست. هدف غایی تمام این مکتب ها علی رغم پیچیدگی و تنوعش « نیل به آزادی و نجات بشر» است. بانظر به این تقسیم بندی مسأله خدای خالق، پیدایش و نابودی جهان بادیگر آرا و عقاید برگفته از قرآن مورد نقد و بررسی قرار گرفته است.

جدول۱.تقسیم بندی مکاتب شش گانه هندی از جهت رد و پذیرش مرجعیت وداها و آستیکا وناستیکا بودن

	آستیکا	ناستیکا	پذیرش مرجعیت ودا ها	رد مرجعیت وداها
چاروکا		*		*
ویشه شیکا	*		*	
سانک هیا	*		*	
یوگا	*		*	
جین		*		*
نیا ها	*		*	

مطابق تحقیق نگارنده تا کنون پژوهشی با رویکرد خداباوری در مکاتب فلسفی هند و انطباق آن با قرآن و آموزه های دینی به صورت مطالعه موردی مکاتب صورت نگرفته است. هر چند به طور مستقل در قالب مقاله یا کتاب آثاری نگاشته شده است کتاب هایی هم چون *معرفی مکتب های فلسفی هند* (چاترجی و دیگران. ۱۳۸۴). ترجمه فرناز ناظر زاده کرمانی. ادیان و مکتب های فلسفی هند (شایگان ۱۳۹۲)؛ و مقالاتی مانند «ادوار تاریخی آیین هندو ونقش آن در تحول نظام خدایان هندو» نوشته ی «امیر خواص۱۳۹۰» که در آن دگرگونی هایی که نظام خدایان، تحت تأثیر تحول ادوارپنجگانه هند پذیرفته اند موردبررسی قرار گرفته است. هم چنین مقاله دیگری با عنوان «آیین هندو،گوناگونی طرح‌ها در فرایند آفرینش و انحلال جهان» نوشته ی «جعفر احمدی۱۳۹۰» گردآوری شده است. فلذا ضرورت پژوهش پیش رو از این جهت می باشد که عقاید دینی و فلسفی هندی با آموزه های دینی ما منطبق شده و نظریه جدیدی بر رد و پذیرش آن ارائه می شود. در حین بررسی این دو مسأله پرسش اصلی در ابتدا پیرامون شناخت شش مکتب مهم هندی است: مکتب چاروکا، جین، ویشه شیکا، سانک‌هیا، نیایه و یوگا چگونگی مکاتبی هستند؟ عقاید این مکاتب در مورد مسأله خلقت و پیدایش جهان و خدای خالق چیست؟ تفاوت های میان اصل پیدایش جهان و خلقت در مکاتب هندی و اسلام،آموزه های دینی و قرآن به چه صورت است؟

۲- فلسفه چارواکا

واژه ای است که اغلب به معنای ماتریالیست به کار می‌رود و گفته شده چاروکا در اصل نام حکیمی بوده که این اندیشه را مطرح کرده و براساس نظری، چاروکا وصفی بوده است که عامه مردم درباره ی یک ماتریالیست و به کسی که آموزه ی « بخور، بنوش وشاد باش » را تعلیم می داده می گفتند. واژه دیگری که برماده گرایی یا ماتریالیسم اطلاق می شود «لوکایاتاماتا» است به معنی اندیشه عوام، یا دیدگاه اکثریت مردم، به همین خاطر در هند کسی را که ماده گرا باشد «لوکایاتی کا» می نامند. (چاترجی و دیگران، ۱۳۸۴، ص ۱۷۱– ۱۷۳) طبق رساله ی «سارواداراشاناسامگراها» یعنی «مجموعه دیدگاه های مختلف فلسفی» پیروان این مکتب آلایش های نفسانی را یگانه هدف زندگی می دانستند و به مبدا و معاد اعتقادی نداشتند اساس حیات در نظر آنها تمتع از لذایذ و شهوات است. زیرا خرد و عقل به ما حکم می کند که دم را غنیمت شمریم و از تعقیب هدف های بی حاصل احتراز جوییم

1- nastika
2 -Astika
3 - Heterodoxy
4 -Charoka
5 - Buddha
6 -Jin
7 - Darshana
8 - Mimamsa
9 - Vedanta
10 - Samkhya
11 - Yoga
12 - Nyaya
13 - Vaisheshika

بنابراین چون حیات بعد از مرگ در نظر آنها وجود ندارد انجام دادن مراسم عبادی و آیین نیایش را اتلاف وقت و امری کاملاً بیهوده می‌پنداشتند و سرایندگان «وداها» را دروغ گویان گستاخ اهریمنی نامیدند که مردم را فریب می‌دادند (شایگان،۱۳۹۲،ص۲۱۳-۲۱۴) آنها براین باور بودند که هریک از عناصر مادی در درون خود یک ماهیت یا طبیعت ثابت دارند. براساس این طبیعت ثابت که در ذات آن‌ها حاکم است این جهان شکل می‌گیرد گاهی از این جهت که آنها جهان را ازراه طبیعت تبیین می کنند نظریه آنها را «طبیعت گرایی» می خوانند. این دسته جهان را ترکیب مکانیکی یا اتفاقی و تصادفی صرف عناصر می بینند و آن را فلسفه «ماشینی» یا مکانیسم می خوانند فلسفه آنها فلسفه ی مثبت و پدیده های قابل مشاهده و پوزیتیویسم است و چون خدا قابل مشاهده نیست بنابراین ضرورتی برای خدای خالق نمی بینند. همان گونه که «طبیعت گرایان قرن نوزدهم و بیستم معتقد بودند که نظم جهان محصول فعل آگاهانه نیست، بلکه انتخاب طبیعی (مکانیسم اصلی تکامل) است (پترسون،۱۳۷۶، ص۱۵۴) اگراندکی در این نظریه تأمل کنیم این سوال پیش می آید که چگونه جهان به خودی خود بر اساس طبیعت ثابت هرماده و با ترکیب تصادفی شکل میپذیرد؟ ترکیب تصادفی این چنین با نظم و شعورمند اتفاق می افتد؟ نمی توان منکر نظم طبیعت شد، نظم به طرّاح و ناظم آن اذعان می کند و نیاز نظم به یک ناظم طراح یا فاعل،حکم عقل است (قراملکی، ۱۳۸۳، ص ۵۰) وقتی یک نوع نظم فاعلی وجود دارد، مشخص می شود هر معلول و هر اثری، موثری و فاعلی دارد. یک چیزی که زماناً یا رتبتاً وجود داشته است و آن به وجود آورنده این معلول است اگر آن علت هم معلول علت دیگری باشد یک نظم زنجیری به وجود می آید با این حال باز هم می توان گفت که این نظم علت وجود خدا نیست در این رابطه استاد شهید مطهری از نظمی سخن می گوید که آن نظم ناشی از «علیّت غایی» است. یعنی برای به وجود آوردن هر معلولی، علتی با انتخاب آگاهانه وجود داشته است. اگر در ناحیه علت که راه مشخصی برای به وجود آوردن هر معلول مشخص انتخاب می کند، «شعور و آگاهی» وجود نداشته باشد که هدف بشناسد معلول با نظمی به وجود نمی آید. بنابراین این نظم «غایی» حیرت انگیز چگونه می تواند با ترکیب تصادفی به وجود آمده باشد؟(مطهری،۱۳۷۳،ص۷۹) تنها فرض علت فاعلی، یعنی وجود نیرویی کنترل کننده برای این کار کافی نیست. بلکه یک اراده، کنترل، انتخاب یا اختیار باید وجود داشته باشد به طوری که کلمه ی «برای» در آنجا محقق بشود؛ یعنی هر چیزی نشان بدهد که« برای» هدفی، آگاهانه خلق شده است (مطهری،۱۳۷۳،ص۶۴) آقای جوادی آملی هم از «نظم غایی» به این معنا یاد کرده :«نظام غایی به این معناست که هر یک از موجودات هدف و مقصد خاصی را تعقیب می کنند و اصل سر سلسله ی غایت ها چیزی جز وجود مقصود بالذات یعنی خدای سبحان نیست.»(جوادی آملی،۱۳۸۴،ج۲،ص۱۱۲-۱۰۶) بر اساس این قانون، عقل به خصوصیات همراه علت پی می برد که کارهایی که دارای نظام دقیق است نتیجه ی فاعلی عاقل است (سبحانی، ۱۴۱۱، ص ۳۵) با توجه به انسجام و پیوستگی، استدلال می شود که این نظام پیوسته و هماهنگ، اثر عقل بزرگ و علم زیاد است نه فلسفه ماشینی (سبحانی، ۱۴۱۱،ص۴۵)در نتیجه با توجه به «نظم غایی» که صحبت از آن شد، طبیعت ثابت در ذات عناصر مادی یا ترکیب تصادفی طبیعت، به خودی خود بدون فاعل شعورمند، هرگز قادر به کنترل این سیستم پیچیده و شگرف نخواهد بود. در آیه ۲۲ سوره انبیا آمده، (از نظم ثابت عالم) بدانید که پادشاه ملک وجود خدای یکتاست و از توصیف و اوهام مشرکان پاک و منزه است.

از طرفی نسبت به آموزه ی « بخور، بنوش وشاد باش » این مکتب، در قرآن کریم کلمه شهوات،در سوره آل عمران ۱۴–نسا ۲۷ و مریم ۵۹، به کار رفته است که در هر سه حالت بار منفی دارد علاقه به شهواتی از قبیل زن، فرزند، طلا و نقره که برای انسان زینت داده شده است نکوهش شده و جنبه زودگذر دنیایی دارد.از تمام لذت های دنیا، لذت های پایدار اخروی بهتر معرفی شده که در ابدیت، نزد خدا محفوظ است .هم چنین در آیه ۴۶ –۴۷ سوره صافات، عامل لذت، امری حلال و طیب معرفی شده که در پس آن انسان احساس خوشبختی پایداری میکند که فاقد پیامدهایی چون درد و رنج است هم چنین در سوره مائده آیه ۸۷–۸۸ تحریم لذات حلال و بهره نبردن از لذایذ حلال ناروا دانسته شده اما همان طور که تحریم این لذت ها جایز شمرده نشده در آیه ۱۸۷ سوره بقره آمده افراط در شهوات انسان را به خیانت می کشاند طوری که حتی احکام شرعی را نادیده گرفته و خلاف آن عمل می کند.

جدول۲. بنیان نظری مکتب چاروکا در انطباق با اسلام

لوکایاتی کا (ماده گرایان و ماتریالیست های هندی)	اسلام
اعتقاد به ترکیب تصادفی یا مکانیکی (فلسفه ماشینی)	اعتقاد به «علیت غایی» که نظم جهان از آن ناشی می شود
تمتع از لذایذ و شهوات	نوع لذت کافران، منافقان و مشرکان در حد حواس حیوانی است (سوره محمد،آیه ۱۲)تنعم و لذت از نعمت های حلال دنیا مانعی ندارد (اعراف ۳۲)
غنیمت شمردن دم	مغتنم شمردن فرصت ها برای کسب کمالات روح، امکان و فرصت توبه و بازگشت از گناه و بهره وری از فرصت باقی عمر تا پیش از مرگ برای کسب زاد و توشه آخرت (خطبه ۸۳ نهج البلاغه)
عدم تمسک به مراسم عبادی و آیین نیایش	کنش اجتماعی دعاخوانی در خدمت تقویت باورهای دینی مؤثر در اثرات مثبت بر فرد، فراگیر در تمام رخ دادهای زندگی فردی و اجتماعی
عدم باور به «وداها»	تمسک به قرآن و سایر ادعیه های اهل بیت
عدم اعتقاد به مبدأ و معاد	اعتقاد به مبدأ و معاد

۳- مکتب فلسفی جین

این مکتب بر خلاف مکتب چاروکا، به دنیا بدبین است بیم از تسلسل دوری مرگ و حیات وخوف از آلام و مصایب و رنج های زندگی، اساس این مکتب را تشکیل می دهد. قانون کارما، تناسخ و سرگردانی روح، در سلسله مراتب هستی در آیین جین مطرح بوده است. طبق نظر جین ها علت ظهور روح در قالب جدید این است که آغشته به مواد پیگیر کارماست. صفات فطری روح: علم، بصیرت، شادی، و سرورِ بی نهایت است ولی این صفات پاک که در واقع سرشت اصلی ارواح را شامل می شود، به سبب پردهٔ کارما، که سایه بر چهرهٔ روح افکنده پنهان شده است. اتصال مواد کارما به روح به مثابه پیوند ذرات گرد و غبار به جسمی است که آغشته به مواد چربی است و این ذرات کارما آن چنان روح را احاطه کرده است که روح مانند جسمی مادی جلوه گر می شود مواد لطیف کارما به تدریج در جوهر روح نفوذ و رخنه می کند؛ این جریان را «نفوذ» می گویند. در اثر همین نفوذ مواد کارمایی مبدل به هشت قسم پردهٔ کارما می شود که مجموعا «جسم لطیف» را تشکیل می‌دهد. این جسم لطیف همان میراث روانی موجودات است که به موجب آن انسان دچار «گردونهٔ بازپیدایی» و زایش دوباره است. اصول اخلاقی و رهبانی جین نتیجهٔ منطقی فرضیهٔ کارمای آن هاست و می کوشد تا کارمای موجود را معدوم سازد و روح را از زندان تن آزاد گرداند و او را به عالم لایتناهی و پاک ارواح آزاد هدایت کند. (شایگان، ۱۳۴۶) به این ترتیب جین ها وجود خالق را برای جهان انکار می کنند از نظر آنها اگر برای جهان خدایی تصور شود، باید این خالق یا بدون جسم باشد که در این صورت فاقد نیت یا تلاش برای خلقت خواهد بود یا اینکه دارای جسم باشد که در حالت دوم نیز نمی تواند بر همه چیز احاطه داشته باشد نکته شایان توجه اینکه جین ها حتی خدایانی همانند «برهما» و «ویشنو» را که (نزد هندو ها دارای نقش خالقیت و محافظت هستند) نیز در معرض باز پیدایی می‌دانند. (Dundas, 2002, p 90 Basham,1958,V.1.74) درآیین جین، قانون طبیعی بر خلقت موجودات حاکم است.جهان مشتمل بر مجموعه ای از عوامل مادی و روانی است که همگی ازلی و دستخوش تحولات بی شماری هستند که خود آن ها از قدرت های طبیعی به وجود آمده اند، عناصر جهان هنگامی که به درستی تحول یابند، مقدس می شوند این عناصر همان «ارهت»[1] ها هستند و ارهت ها نفوس همه آگاهی اند که بر همه نقص ها غالب شده اند هر نفسی که به بالاترین کمال برسد یک «پرماتمن» یعنی یک نفس متعالی خواهد بود. (Radhakrishnan 1948, vol. 1, p 329 -331).

پیش تر گفتیم که عناصر جهان به خودی خود می تواند نابود شود و دچار بی نظمی و انحدام بشود در چنین شرایطی ارهت ها چگونه می توانند به مرتبت پرماتمن دست یابند ؟ جاینا‌ها روح هایی که به مرتبه نفس متعالیه رسیده اند را عبادت میکنند اما عبادت برای آنها به معنی طلب مغفرت نیست زیرا طبق قانون دگرگون ناشدنی کارما عواقب اعمال زشت گذشته فقط با ایجاد نیروهای مخالف با آن یعنی اندیشه و گفتار وکردار نیک درروح محو ونابود می شود .(چاترجی و دیگران، ۱۳۸۴ ص۲۵۶-۲۶۱) جین ها مرجعیت وداها را نپذیرفته اند مگر در مواردی که حقایق وداها با واقعیت همگام باشد آنها نیل به نجات را به وسیله سه گوهر یعنی: ایمان درست، علم درست و رفتار درست می دانند این اصول همان پندارنیک گفتار نیک و کردار نیک در ادبیات زرتشتی ایران است (جلالی نایینی،۱۳۷۵،ص ۵۷۰) باصرف نظر از ایده ی تناسخ و گردونه بازپیدایی(کارما) که بعداًدر مبحث فلسفه نیاها به آن خواهیم پرداخت در اینجا این سوال مطرح می شود که پیروان مکتب جین همانطور که گفته شد معتقد هستند خدایی که محدود به جسم باشد از قدرت لازم برای خلقت برخوردار نیست و خدایی که جسم نباشد هم در خلق جهان ناتوان است. بشر همه چیز را به صورت مادی و محسوس می‌بیند به همین دلیل است که می‌کوشد همه چیز را از دیدگاه مادیت حل کند . آیات زیادی در قرآن وجود دارد که خداوند متعال را از جسم بودن منزه دانسته است. در آیه ۷ سوره مجادله آمده

أَ لَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ ما فِي السَّماواتِ وَ ما فِي الْأَرْضِ ما يَكُونُ مِنْ نَجْوى ثَلاثَةٍ إِلَّا هُوَ رابِعُهُمْ وَ لا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سادِسُهُمْ وَ لا أَدْنى مِنْ ذلِكَ وَ لا أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ ما كانُوا ثُمَّ يُنَبِّئُهُمْ بِما عَمِلُوا يَوْمَ الْقِيامَةِ

« آیا نمی‌دانی که خداوند آنچه را در آسمان ها و آنچه را در زمین است، می‌داند. هیچ گاه سه نفر با هم نجوا نمی‌کنند مگر اینکه خداوند چهارمین آنهاست، و هیچ گاه پنج نفر با هم نجوا نمی‌کنند مگر اینکه خداوند ششمین آنهاست، و نه تعدادی کمتر و نه بیشتر از آن مگر اینکه او همراه آنهاست هر جا که باشند» وجود خداوند نامحدود است پس هرکجه که باشیم او همراه ماست و مکان و زمان در علم او اثری نداشته، « هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ ما كانُوا» (تفسیر نور،۱۳۸۳،ج۹،ص۵۱۰) در آیه ۱۱۵سوره بقره آمده مشرق و مغرب، از آن خداست به هر سو رو کنید خدا آنجاست (وَ لله الْمَشْرِقُ وَ الْمَغْرِبُ فَأَيْنَما تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ الله) این آیه هم مانند آیه پیشین دلالت بر نفی جسمیت خداوند دارد . بنابراین خداوند جسم نیست که قادر نباشد بر همه چیز احاطه داشته باشد و فاقد جسم بودن خداوند دلیل بر عدم اراده و قدرت او نیست. وَاللَّهُ بِمَا يَعْمَلُونَ مُحِيطٌ (آیه ۴۷ سوره انفال)

شهید مطهری در این باره می فرماید:« می گوئیم خدا موجود است ولی نه مانند این موجودات، می گوئیم خدا وجود دارد، علم دارد، قدرت دارد، حیات دارد، ولی نه از این وجودها، نه از این علم ها نه از این قدرتها نه این حیات ها.»

(طباطبایی،۱۳۸۷،ص۱۰۷-۹۸) به بیان دیگر معرفت عقلی ذات و صفات خداوند از راه معرفت به یک سلسله مفاهیم انتزاعی با نوعی تجرید از ضمایم ذهنی و خیالی و وهمی، و نفس تصور کیفیّت و کمیّت و محدودیّت برای خالق واجب الوجود میّسر خواهد بود. زیرا ذهن ما در برخورد روزمرّه با موجودات امکانی (مخلوقات) تصوراتی از این محدودیتهای کمی و کیفی پیدا میکند که وقتی

1 - Arahat (in pali, arahant)

مفهوم وجود خالق ـ واجب الوجود ـ یا صفاتش را نیز تصوّر می‌کند، ناخودآگاه آن ضمایم و محدودیت ها را به ذات و صفات بی مثالش ضمیمه می‌کند، از این رو مفهوم وجود را بدون جسم و زمان و مکان، و یا صفات را بدون کیفیّت و محدودیّت و آلات و ابزار، مانند دست و چشم و گوش... نمیتواند تصور نماید. حال اگر همه صفات کمالی را که عقل برای پروردگار اثبات میکند از هرگونه، محدودیّت و کیفیّت و تشبیه به صفات مخلوق منزه نگه داریم، توانستیم به معرفت عقلی صحیح از ذات و صفات خداوند دست پیدا کنیم. در نتیجه خدا را چون دارای ماهیت اصطلاحی نیست از راه کنهی و ذات نمی توان شناخت و تصویر ذهنی هم نمی توان داشت ولی از راه مفاهیم انتزاعی عقلی به خوبی می توان شناخت و قرآن هم با توجه به این مطلب است که خداوند را به اوصاف عدیده معرفی می کند، که انسان به کمک نفی، می تواند خدا را بشناسد اما کتب آسمانی دیگر اکثراً قائل به تجسیم شده اند بنابراین با توجه به ماهیتی که از وجود خدا بیان کردیم جسم نبودن خدا مانع عدم خالق بودن وی نیست و اتفاقا دلیل بهتری برای تایید صفات قدرت، مطلق بودن، بی نیاز بودن و ... اوست. اما در مورد این که پیروان این مکتب باور دارند جهان نه آفریده شده و نه از بین می رود، قرآن کریم در بحث منشأ آفرینش و مخلوقات عالم هستی می فرماید : « او کسی است که آسمان ها و زمین را در شش روز (شش دوران) آفرید و عرش (قدرت) او بر آب قرار داشت » (سوره هود آیه ۷) قرآن به طور کلی تمام هستی را بدون نیاز به وجود ماده قبلی، توسط خداوند متعال و به وسیله قدرت نامتناهی و بی پایان او می داند چنان که در سوره بقره آیه ۱۱۷می فرماید: هستی بخش آسمان ها و زمین او است، و هنگامی که فرمان وجود چیزی را صادر می کند، می گوید: موجود باش و آن فوراً موجود می شود. (وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ) در آیه ۳۰ سوره انبیا به هم پیوستگی آسمان ها و زمین اشاره به آغاز خلقت دارد. در آیه ۴۰ سوره روم به مرده شدن مجودات پس از خلقت صراحتاً اشاره شده (أَللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُمْ ثُمَّ رَزَقَكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ) خداوند همان کسی است که نخست شما را آفرید، سپس روزی دارد، بعداً شما را می‌میراند و آنگاه زنده می‌کند. بنابراین خلقت جهان از ابتدا و سر منشأ آن و مردن موجودات و دوباره از سر گیری حیات به راده خداوند است و تسلسل و باز پیدایی پی در پی در آیات و عقاید یافت نشده .

جدول۳. بنیان نظری مکتب جین در انطباق با اسلام

جین ها	اسلام
قانون کارما – تناسخ و سرگردانی روح	عکس العمل کارهای نیک و بر انسان به صورت اثر وضعی در همین دنیا نمود پیدا می کند و در آخرت پیامد های خوب و بد اعمال بشر به خودی خود و به ذات اتفاق نمیفتد بلکه اراده خداوند در محوریت است.
عدم اراده و توانایی خداوند فاقد جسم یا دارای جسم در خلقت	نفی جسمیت خداوند در عین منکر نشدن قدرت واحاطه او بر خلقت آیه ۵ سوره طه (الرَّحْمنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوى) «اسْتَوى عَلَى الْعَرْشِ» کنایه از احاطه و سلطه خداوند بر جهان هستی است. (وَ إِنْ تَجْهَرْ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَ أَخْفى) آیه ۷ سوره طه، اشاره به عالمیت خدا بر تمام اسرار و نفی جسمیت او

۴- فلسفه ویشه شیکا

از منظر مکتب ویشه شیکا انحلال عالم به اراده خداوند به وقوع می پیوندند نیروی الهی هم میتواند دست به آفرینش بزند و هم میتواند کائنات را منهدم بسازد در فرایند آفرینش ذرات گرد هم می آیند و واجسام مرکب را می سازند مولکول های دو ذره ای سه ذره ای جهان، عناصری را پدید می آورند و عناصر اربعه به ترتیب آتش آب خاک هوا پدید می آید. (شایگان،۱۳۹۳،ص۵۴۴) به رغم اینکه جهان از اتم ها ساخته شده اما روح حاکم بر اراده این اتم ها، روح معنوی و اخلاقی است منبع غایی اتم ها را باید در اراده «وجود برتر» جست و جوکرد این وجود برتر در نهایت نظم و قاعده مندی با ملاحضه ثواب و عقاب اخلاقی اعمال موجودات زنده این جهان را اداره می کند .اما موجودیت جهان مخلوق ابدی و سرمدی نیست به خاطر رنج و فرسودگی زیاد دوران حیات، خداوند برای مدتی راهی برای فرار از موجودات زنده از رنج باز می گشاید این راه فرار همان نابودکردن جهان است دوران های پی در پی خلق ونابودی جهان یک دایره ی بسته ی کامل به نام «کال پا» تشکیل می دهد که به صورت جاودانه، تکرار می شود . در فرایند نابودی جهان عناصر خاکی ازهم تجزیه می شوند و از هم فرو می پاشند تنها چیزی که باقی می ماند چهار گونه اتم خاک، آب، نور و هوا به علاوه ذوات سرمدی و نامیرای زمان مکان ذهن ها و روح ها با ذخیره ای که روح ها از کردارهای نیک و بد گذشته به جا گذارده اند. این نحو تئوری پردازی درباره خدا که خداوند برای استراحت دنیا را نابود می کند برای ارائه یک اندیشه دینی درباره انسان و جهان به هیچ وجه نه مطلوب است و نه مناسب. در جای جای قرآن مجید بعد از موضوع ایمان به خدا، ایمان به جهان دیگر آمده و تقریبا در ۳۰ آیه این دو موضوع را قرین هم قرار داده «و یؤمنون بالله و الیوم الآخر» یا تعبیری شبیه آن فرموده است و در بیش از صد آیه اشاره به «الیوم الآخر» یا «الآخر» فرموده است(مکارم شیرازی،۱۳۷۲،ص۱۷) اگر انسان این‌گونه فکر کند که دنیا مدام در حال نابودی و پیدایش دوباره است و مرگ را آخرین نقطه حیات بداند مسلماً این زندگی برای او حالتی پوچ و بی هدف پیدا خواهد کرد تلاش برای به کمال رساندن روح هایی که با مرگ به فنا و نابودی می روند معقول تر است یا پرورش روحی که فنا و زوال ندارد و همواره با همان جسم انسان است چنین عقیده ای اتفاقاً نقش مهمی در پرورش روح انسان دارد که برای مکتب ویشه شیکا حائز اهمیت است. در آیه ۲۸ سوره بقره آمده آمده چگونه به خدا ایمان نمی آورید، با این که مرده

و بی جان بودید و خداوند شما را زنده کرد، سپس شما را می میراند و بعد زنده می کند و سپس به سوی او باز می‌گردید. (كُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ) برای نجات بشر از رنج مدام جهان در چرخه پیدایش و نابودی نیست بلکه تنها یک‌بار پس از مرگ زنده خواهیم شد. یکی از آثار این عقیده، که دنیا مدام در حال نابودی و بازپیدایی است، بی هدف بودن و پوچی کلیت زندگی است. مفهوم دادن و هدف بخشیدن به زندگی و از بیهودگی در آوردن است با این اعتقاد در این صورت است که او هدف زندگی را بشناسد در سوره مؤمنون آیه ۱۱۵آمده، آیا گمان کردید که شما را بیهوده آفریدیم و شما به سوی ما باز نمیگردید؟ (أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ). در آیه ۱۶ سوره انبیاءآمده، ما، آسمان و زمین و آنچه را که میان آنهاست برای بازی نیافریدیم. و در آیه بعدی اشاره شده اگر چنانچه برای بازیچه هم خلق میشد باز این افرینش کار خداست نه غیر الله، امام صادق علیه السلام هم با استناد به همین آیه انسان را از پرداختن به لهو و بیهودگی بر حذر می دارد .در قرآن مجید بارها به این نکته که آفرینش چرخه با طل و بیهوده ای نداشته تأکید شده. پیروان این مکتب نظریه اتمی را با یک چشم انداز اخلاقی درباره زندگی و ایمان به خالق و فرمانروایی که جهان را بر اساس اصول اخلاقی اداره می کند، هماهنگ می سازند. با این وجود نظریه متکی بر ایمان به خدای آنها آنقدر جلو نمی رود که خدا را نه فقط انتظام بخش و سامان دهنده طبیعت و نیروهای غایی تشکیل دهنده ی آن (یعنی: اتم ها، ذهن ها و روح ها) بلکه خالق آنها بشناسد و او را کانون همه واقعیت ها بداند. باور ما بر این است اتم های غیر شعورمند هرگز نمی توانند موجد جهانی هماهنگ و منتظم شوند، هرچند که این مکتب نقش «ادرشتا» را در نظم بخشیدن به اتم ها قبول دارد اما این قانون خود غیر شعورمند است و لذا اشکال به قوت خود باقی می ماند .چگونه ممکن است این اتم های غیر شعورمند به ناگاه شروع به حرکت بکنند و جهان اشیا را پدید بیاورند؟ اگر جنبش و حرکت از خصوصیات ذاتی اتم ها باشد، پس آنها هرگز نباید از حرکت بازبایستند و در نتیجه بر خلاف آنچه خودِ مکتب ویشه شیکا پذیرفته هرگز نیز نباید نابودی و انحلال اتم ها رخ دهد البته مکتب مزبور وجود روح ها را پذیرفته است ولی شعور را از خصوصیات ذاتی روح نمی شناسد از نظر این مکتب شعور پس از پیوستن روح به بدن و اندام های معرفتی پدید می آید . بنابراین روح ها قبل از پدید آمدن خلقت، موجود نبودند و لذا نمی توان گفت اتم های پدید آورنده جهان جهان را با هدایت شعور روح به وجود آورده اند.(چاترجی و دیگران، ۱۳۸۴،ص۶۵۵)

جدول٤. بنیان نظری مکتب ویشه شیکا در انطباق با اسلام

ویشه شیکا	اسلام
دوران پی درپی خلق و نابودی جهان (دایره کال پا)	تمامی ارواح تنها یکبار خلق می شوند سپس می‌میرند و باز زنده می شوند (و هو الذی أحیاکم ثم یمیتکم ثم یحییکم) (سوره حج آیه ۶۶)
پذیرفتن نقش ادرشتا در نظم دادن به حرکت اتم ها و اعتقاد به نظریه اتمی	اعتقاد به برهان نظم، برهان غایی، (سوره جاثیه آیه ۳۶) (نهج البلاغه خطبه ۹۱ و خطبه ۱۸۵، خطبه ۹۰،خطبه ۱۰۹)

۵- فلسفه سانک هیا

در این مکتب گروهی آشکارا وجود خدا را رد می کنند و گروهی دیگر از مفسران تلاش می کنند تا ثابت کنند این مکتب درخداپرستی کمتر از مکتب نیا ها نیست . پیروان متقدم مکتب سانک هیا، علت غایی جهان را «پراکرتی» یا ماده نخستین سرمدی می دانند که پیوسته دگرگون می شود. پیش تربه این موضوع پرداختیم که این طرز تفکر درباره پدید آمدن هستی که جهان طبیعت توسط یک ماده غیر شعورمند(پراکرتی)به شکل اشیای عالم تکوین و تکامل پیدا کرده مطلقا راضی کننده نیست چرا که پراکرتی غیرشعورمند توانایی کنترل جهان راندارد و خود به عاملی شعورمند در مرتبت کمال که آن را هدایت کند احتیاج دارد براساس تفسیر دیگری از فلسفه سانک هیا آن ها وجود خدایی که دارای فعالیت خلاقانه است را نادیده نمی گیرند و خدا را به عنوان ناظر امور جهان در نظر می گیرند که پراکرتی را وادار به تحرک می کند پراکرتی خود متشکل از سه عنصر سات وا، راجاس، تاماس می باشد. خود مکتب سانک هیا هم اذعان دارد که فلسفه وجودی این جهان که از بدن ها، حواس، اندام های حرکتی و سایر چیزها تشکیل یافته فقط این است که روح های مختلف، مطابق با اعمال گذشته خود در آن پدیدار گردند و نتیجه کردارهای پیشین خود را در کالبدی دیگر بچشند. حال چگونه ممکن است که یک طبیعت غیرشعورمند بتواند از عهده چنین طرح پیچیده ای برآید؟مکتب سانک هیا با آن که قبول دارد که جهان هدفمند است و دارای غایتی می باشد اما منکر آن است که جهان خالقی دارد و به این ترتیب خود را در موقعیت دشواری قرار می دهد. قول به غایت مندی چیزی بدون قبول دخالت عامل شعور مند فهم ناپذیر و غیر منطقی است .(چارتجی ودیگران،۱۳۸۴،ص۶۵۳) همچنین آنها اعتقاد دارند چون این جهان آکنده از رنج و گناه است، نمی توان آن را کار خدا دانست . پیرامون این مسأله، بسیاری از متفکران معتقدند که این مساله جدی ترین نقد عقلانی بر اعتقاد به وجود خداوند است تا آنجاکه هانس کونگ، متأله ی آلمانی آن را پناهگاه الحاد خوانده است. *(kung,1976,432)*

و برتراند راسل آشکارا چنین می اندیشد که وجود رنج در جهان، ایراد در اعتقاد به خدایی ایجاد می کند که با خیرخواهی نامتناهی وصف شده (کاپلستون،۱۳۸۸،ج۸،ص۵۲۰) اما استدلالی که در اینجا وجود دارداین است که اکثر خدا باوران، شرور عظیم را لازمه ی خیرات عظیم می دانند به دلیل شایستگی عظیم برخی از خیر هاست که خدای خیر مطلق می تواند به شر رضایت دهد یعنی برای پدید آمدن خیر کثیر، شرقلیل لازم است به این معنا که تا شر قلیلی در عالم تحقق نیابد خیر کثیری تحقق پیدا نمی کند

(تالیافرو،۱۳۸۲،ص۵۰۰) در بینش قرآن خیر و شر برای امتحان و آزمایش انسان است: «و نبلو کم بالشر و الخیر فتنهٔ » (سوره انبیا آیه ۳۵)؛ شما را به خیر و شر مبتلا می کنیم تا بیازماییم. و گاهی رنج ها و بلا ها جنبه تربیتی دارند چنانچه در مورد خاندان فرعون در آیه ۱۳۰ سوره اعراف آمده، ما فرعونیان را گرفتار قحط سالی و کاهش محصولات کردیم تا پند پذیرند (و لقد اخذنا آل فرعون بالسنین و نقص من الثمرات لعلهم یذکرون) بنابراین خدایی که شرور را هم به این دلایل جزیی از دنیا قرارداده می‌تواند خدای خالق جهان باشد واین با ربوبیت او درتضاد نیست. این اندیشه را می توان تا روزگار رواقیون تا یونان باستان پی گرفت .خروسیپوس معتقد بود خوبی ها بدون بدی ها امکان وجود ندارند به طوری که اگر یکی را از میان بردارید، هر دو از میان برداشته می شوند(کاپلستون،۱۳۸۰،ج۱ص۴۴۷-۴۴۸) هم چنین افلاطون می گوید « بدی هرگز از میان نخواهد رفت، زیرا همیشه باید خلاف نیکی در جهان باشد تا نیکی در جهان باشد ».(افلاطون،۱۳۸۰،ج۳،بند۱۷۶) هراکلیتوس می گوید :« بیماری سلامتی را لذت بخش و خوب می سازد، گرسنگی، سیری را خستگی، آسایش را.»(گاتری،۱۳۷۸:ص۸۷) شناسایی خیر و آگاهی از آن در مغایرت با شر ممکن است . لذت بدون درد نه شناخته می شود و نه ارزش آن معلوم خواهد شد .مثلا رنگ قرمز را در تقابل با رنگ های دیگر می توان شناخت. اگر همه چیز به رنگ قرمز بود، رنگ قرمز شناخته نمیشد.(گیسلر،۱۳۸۴،ص۵۷۸) «ریک رود» در کتاب «خدا و شر» معتقد است وقتی خدا در میانه شرایط دردناک انسان، دست انسان را می گیرد، در واقع صفات رحمت، وفای به عهد و عشق خود را برای او تجلی کرده است . (Rood, 2003: 137).

جدول۵. بنیان نظری مکتب سانک هیا در انطباق با اسلام

سانک هیا	*اسلام*
جهان آکنده از رنج حاصل خلقت خدا نیست	رنج و سختی انسان را رو به تلقی و کشف اسرار رهنمون میکند آیه ۶ سوره انشقاق (یا أَیُّهَا الْإِنْسانُ إِنَّکَ کادِحٌ إِلی رَبِّکَ کَدْحاً فَمُلاقِیهِ) تو با رنج به سوی پروردگارت می روی، آیه ۲ سوره ملک، زندگی روح در کنار جسم همراه با مشقت برای آزمایش است (الَّذِی خَلَقَ الْمَوْتَ وَ الْحَیاةَ لِیَبْلُوَکُمْ أَیُّکُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً) و اگر انسان رنجی را در طبیعت زندگی تجربه کند با پیوستن روح به لقا الهی رنج پایان میابد .

۶- فلسفه یوگا

یوگا یا به عبارت فارسی «جوگ» بیشتر شامل فنون و آداب مربوط به نجات و رستگاری است تا یک آیین فلسفی، از این رو یوگا را نه می توان یک مکتب فلسفی نظری به حساب آورد و نه کیشِ دینی و مذهبی قومی خاص پنداشت، بلکه یوگا طریقی آزاد و رویه ای صادقانه برای وصول به معرفت.که از دیر باز این خویشتن کاوی در سرزمین کهنسال هند متداول بوده است. مفهوم «ایده آل» یا «آرهات » بوداییان و زنده آزادی هندوان و مفهوم «فاتح» در مکتب جین ها از جمله پدیده های همین طلب عمیق برای آزادگی و فرزانگی است یوگا به انسان که پروده اجتماع است دستور عکس مید هد و میخواهد آدمی خود را از هیاهوی اجتماع بر کنار بدارد. و از لذایذ حواس امساک بورزد. انسان متحرک است، نفس می کشد، می نوشد، می خورد، می‌خوابد انس می ورزد دلبستگی دارد، یوگا به حرکت فطری انسان سکون مطلق تجویز می کند و به جریان طبیعی حیات، فرو بردن دم یا حبس دم را می آموزد. (شایگان،جلد دوم۱۳۹۲ص ۶۲۹-۶۲۸-۶۲۵) سالکان این طریقت به تدریج سلسله مراتب تکامل روح می پیمایند تا رفته رفته خویشتن را از بند هستی و از امواج ذهنی آزاد بگردانند و به مقام آزادی ناعل بیایند. در فلسفه ی نظام سانکیهه که اساس یوگا نیز همان فلسفه است، خدا جایی ندارد. (آلیستر شیرر،۱۳۹۵، ص ۱۷۴) اما برخلاف مکتب سانک هیا که وجود خدا را انکار می کند. آموزه‌ها و تعلیمات در یوگا به گونه‌ای است که نه « باخدایی » از آن برمی‌آید و نه « بی خدایی ». به عبارت دیگر در یوگا فقط به نام خدا بسنده شده و آن‌چه رکن و اساس یوگا است، « روان آرام و ذهن به سامان » است؛ بدون این که ذهن و روان با خدا نسبتی روشن داشته باشند و بدون این که از ذهن و روان، چیزی به نام خدا جست‌وجو شود. تعلیمات یوگا در سه حوزه خلاصه می‌شود؛ اوّل حرکت‌های بدنی، دوم دستورهای ذهنی و سوم تکنیک‌های تنفسی. در بین این سه، از همه مهم‌تر دستورهایی است که به قصد سامان دادن قوای انسانی با محوریّت ذهن، عرضه می‌شود. پیداست که در یوگا سیری درونی مدّ نظر است؛ سامان‌دهی در یوگا، نه حرکت، که توقف است؛ آن هم توقف نفس در نفس. در متون دینی پرداختن به درون، نه توقف که سیر و حرکت است؛ آن هم سیری که با شهود حقیقت پیوند خورده است. شهود دیدن صرف نیست؛ بلکه از نوع وحدت یافتن و فنا در حقیقتی لایتناهی است که مبدأ هستی می‌باشد. در یوگا نگاه نفس به نفس در حقیقت توقفِ نفس در نفس است، بدون این که خدا در آیینه نفس دیده شود. بنابراین شأن خدا در یوگا تشریفاتی است که پیوندی با غایت در یوگا پیدا نمی‌کند. یوگا، چون از عقبه فکری فلسفه سانکیهه است،که خداناباور می باشد اگر قرار باشد به خدا دعوت کند، این دعوت غریب و نامأنوس است و باعث تعجب می‌شود به عبارتی دیگر یوگا نسبت به خدا ناباوران و ملحدان موضعی بی طرف دارد و همه کس را می پذیرد و همین علت دوری یوگا ازخداباوری اساسی است یعنی نسبت به آیینی که در رسیدن به قرب الهی موثر است، بی تفاوت عمل می کند به هر تقدیر، باور دینی، جنسیت، سن و نژاد، هرچه باشد، با یوگا هم‌خوان است. به تعبیر راماکریشنا: از طریق یوگا یک هندو، هندویی بهتر؛ یک مسیحی، مسیحی بهتر؛ یک مسلمان، مسلمان بهتر و یک یهودی، یهودی بهتری خواهد بود. (هویت،۱۳۸۹ ص ۲۴.) از مبانی عرفانی یوگا برمی‌آید که یوگا به مراقبه درونی دعوت می‌کند، بدون این که مراقبه با هدف پیوند به خدا صورت گیرد. در یوگا نوعی تسلیم درونی مطرح می‌شود؛ ولی این تسلیم درونی نه به خدا، که حالتی از بودن است. البته از آن‌جا که اگر نام خدا باشد، این

تسلیم و حالت «بودن درونی» راحت‌تر صورت می‌گیرد، نام خدا بهانه مناسبی است که تسلیم روحی زودتر و آسان‌تر اتفاق افتد. به همین علت اشو در بحث از هدف یوگا صریحاً از بی خدایی که در یوگا وجود دارد؛ پرده برمی‌دارد و می‌گوید که پاتانجلی هم اصراری بر وجود خدا در یوگا نداشته است وی در سخنی شگفت می‌گوید:« پاتانجلی یک چیز نادر برای گفتن دارد و آن این است که اهمیت ندارد که خدا وجود دارد یا ندارد.» پاتانجلی می‌گوید:« خدا بهانه‌ای است برای تسلیم کردن. در غیر این صورت کجا تسلیم خواهی شد؟ اگر بتوانی بدون خداوند تسلیم شوی، خوب است.» و از نظر پاتانجلی مشکلی ندارد. او اصرار ندارد که باید وجود خدا را باور داشته باشی. او چنان است که می‌گوید:« خدا ضرورت نیست، فقط روشی برای تسلیم شدن است.» پاتانجلی می‌گوید:« اگر بتوانید بدون خدا هم تسلیم شوید، ما اصراری نداریم؛ موضوع تسلیم شدن است، نه خداوند.» (اشو،۱۹۷۵، ج ۵، ص ۱۷۴)

۷- فلسفه نیاها

بنیان گذار مکتب نیایا حکیم فرزانه گوتاما بود مساله اصلی و نقطه عطف این مکتب در درجه اول شرایط و لوازم درست تفکر یا راه های کسب معرفت صحیح است و هدف غایی آن آزادی و نجات (به معنی توقف کامل درد و رنج) است (چاترجی و دیگران،۱۳۸۴،ص۳۴۱) این نحوه تفکر جنبه اشتراکی تمام مکاتب نظری هندوان است برای آنکه آزادی و نجات تحقق پذیرد در این آیین چون آیین بودا، باید سلسله عللی را که پدید آورنده رنج و گمراهی است و آدمی را گریبان گیر چرخ باز پیدایی می کند، یکی پس دیگری معدوم ساخت تا متعاقب آن آزادی حاصل شود. (شایگان،۱۳۹۲،ص۴۴۴) در این جهان اخلاقی و معنوی نفس هر انسانی مطابق با کردار های خود خوشی یا ناخوشی میبیند یعنی قانون اخلاقی جهان چنین است اگر کار بد انجام دهد به رنج و محنت گرفتار می شود اگر کار نیک انجام دهد لذت وخوشی نصیب خود می کند این همان قانون کارما است(چاترجیو دیگران ۱۳۸۴ص۴۱۰-۴۱۹). علی اصغر حکمت میگوید:« هندوان معتقدند که هر فردی را روحی است که ابدیت دارد و در طول هزاران سال آن روح سرگردان در اجسام و اجساد گوناگون پیاپی منزل میگزیند و مدام از پیکری به پیکر دیگر درمی آید . این دولاب انتقال که «کارما» نام دارد، همچنان گردش خود را طی می کند تا عاقبت به سر منزل وصال (موکشا) یعنی فنای مطلق واصل می گردد و در آنجاست که روح در ازلیت برهما مستغرق و محو می شود.» (حکمت،۱۳۷۱،ص ۱۲۷-۱۲۸)

مهم ترین اثر مکتب نیایه کتاب «نیایه سوتره» است .بنابر نیایه سوتره، حالت پس از مرگ را باز پیدایی میخوانند.(جلالی نایینی،۱۳۷۵،ص۶۴۰) پیروان این مکتب می گویند قالب فعلی و حیات روحی و نفسانی و امکانات عقلانی ما از عناصری تشکیل می شود که به تاثرات اعمال خوب و بد زندگانی پیشین مربوط است . رستگاری وقتی حاصل می شود که تاثرات دیر پا از بین بروند ونفس و ذهن از روح جدا گردند و روح طهارت خود را از نو بازیابد . کارما نه تنها علت پیدایی جسم است، بلکه موجب پیوستگی و اتصال جسمی مخصوص با روحی مخصوص نیز هست . علت تکّثر و تنوع آفریدگان و عدم تساوی و تشابه اشخاص با هم، همان قانون خلل نا پذیر کارما است این نظام اخلاقی راکه بر اساس کنش و واکنش تنظیم شده «ادرشته» یا نیروی نامرعی نیز می خوانند (جلالی نایینی،۱۳۷۵، ص ۶۵۰) بسیاری از خوشی ها و لذت های زندگی افراد را نمی توان به هیچ یک از اعمال و کردارشان نسبت داد چنانکه گویی هیچ رابطه ای وجود ندارد و رنجی که برخی انسان ها در زندگی می کشند هیچ گونه توجیهی مبنی بر بدکرداری آنان ندارد مکتب نیایا در پاسخ می گوید: اعمال خوب ما در روح مان یک نوع راندمان یا کارآمدی خاص تولید می کند که می توان آن را «شایستگی» یا «استحقاق» خواند. به همان طریق اعمال بد ما نوعی «کاستی» یا ناکارآمدی به جا می گذارد که ناشایستگی و «عدم استحقاق» نام دارد این آثار خیر و شر که در روح ما تا مدت زمانی مدید برجا می ماند . همان «ادرشتا» است .مفهوم ادرشتا نزدیک به مفهوم رذیلت و فضیلت در اخلاقیات غیر هندی است (چاترجی و دیگران،۱۳۸۴،ص۴۲۷-۴۲۵). اما اعتقاد به کارما یا تناسخ و اینکه روح پس از ناتوان شدن بدون فاصله زمانی وارد روح دیگری می شود از نظر اسلام بسیاری از عالمان و دانشمندان عقیده ای باطل است و تنها ریشه در آیین شرقی بودایی و برهمنی دارد فیلسوفان بزرگی این ایده را مورد بحث قرار داده اند و بنا به نظر آنها، بازگشت روح (تناسخ) جزء محالات و ممتنع است که در اینجا به طور فشرده برخی از مهمترین ادله امتناع آن را متذکر میشویم : خواجه نصیرالدین طوسی،بین ارواح و ابدان قائل به تعادل است و می گوید باید در مقابل هر بدن، یک روح وجود داشته باشد و اگر روحی که از بدن سابق مفارقت کرده، به بدنی دیگر تعلق گیرد، به این صورت این تعادل به هم میخورد یعنی یک بدن دارای چندین روح می شود.(خواجه نصیر طوسی،۱۴۰۷: ۱۰۰) شیخ الرئیس ابوعلی سینا هم هر بدنی ر ا دارای روان ویژهای می داند که همراه با به وجود آمدن آن بدن به وجود می آیند ؛ زیرا آفرینش هر جسمی ذاتا اقتضا دارد که هماورد آن، روح نیز آفریده می‌شود. (ابن سینا،۱۳۸۱: ۳۵۶) بنابر دلالت آشکار آیاتی از قرآن کریم، پس از مردن و وارد شدن به عالم برزخ برگشت به عالم دنیا بی معنا و مردود است، از جمله:

« حتی إذا جاء أحدهم الموت قال رب ارجعون لعلّی اعمل صالحاً فی ما ترکت. کلّا إنّها کلمةٌ هو قائلها و من وراءهم برزخ الی یوم یبعثون » (سوره مومنون آیه ۹۹-۱۰۰)

هنگامی که یکی از آن تبه کاران را مرگ فرامی رسد، گوید : پروردگارا مرا بازگردان، شاید در اصلاح آنچه کوتاهی کرده ام بکوشم، ولی هرگز بازنخواهد گشت »

« یوم یأتی تأویله یقول الذین نسوه من قبل قد جائت رسل ربنا بالحق فهل لنا من شفعاءٍ فیشفعوا لنا لو نرد فنعمل غیر الذی کنا نعمل قد خسروا انفسهم و ضل عنهم ما کانوا یفترون » (اعراف / ۵۳)

کسانی که دستورات ما را فراموش نمودند، روزی خواهد آمد که با حسرت بگویند هر آینه پیغمبران حقیقت را به ما نمودند ولی ما سرباززدیم، ای کاش اکنون وسیله آمرزشی داشتیم یا آن که باز می گشتیم و کار دیگری جز آنچه نموده ایم می‌نمودیم. این مکتب قائل بود که تبه کاران درزندگی بعدی مجازات می شوند و سختی ها و رنج هایی که سزای کار بد آنهاست در کالبد جدید متحمل می شوند و این چرخه همچنان ادامه تا اینکه کم کم از این حجم بدی کاسته شود اما در آیات قرآن برای هر جسم یک روح بدون بازگشت وجود دارد حتی اگر بدی کرده باشند دیگر امکان برگشت وجود ندارد تا حتی برای آن بدی ها در جسم جدید مجازات شوند.

«و لیست التوبهٔ للذین یعملون السیئات حتی اذا جاء احدهم الموت قال إنّی تبت الان و لا الذین یموتون و هم کفار اولئک اعتدنا لهم عذاباً ألیما» (سوره نسا آیه ۴-۱۸)

توبه و بازگشت تبه کارانی که با فرا رسیدن مرگ پیشمان می شو ند، پذیرفته نیست و هم چنین کسانی که با حالت کفر می میرند ؛ زیرا اینان کسانی هستند که برایشان عذاب دردناکی تهیه دیده ایم. حضرت علی علیه السّلام در نهج البلاغه می فرماید: «آنها (مردگان) نه می توانند کارهای بد خود را جبران و نه توانایی دارند چیزی ب حسنات خود بیافزایند.» بدیهی است کسانی که معتقد به تناسخ اند در حقیقت این را پذیرفته اند که انسان در بازگشت های مکرر روحش به بدن های مختلف درصدد جبران گذشته ها و به اصطلاح آنها به انجام رساندن تکامل ناقص خویش است، ولی عبارت فوق به طور کلی این باور را مردود می داند.

جدول٦. بنیان نظری مکتب نیایه در انطباق با اسلام

نیاها	اسلام
کارما – ادرشته (نظام اخلاقی، تنظیم شده بر اساس کنش و واکنش، دولاب انتقال روح در اجسام پی در پی)	مرگ و حیات منحصر در دو قسمت سوره بقره، آیه ۲۵۸ (رِبِّیَ الَّذِی یُحْیِی وَ یُمِیتُ) (کنتم امواتا فاحیاکم ثم یمیتکم ثم یحییکم ثم الیه ترجعون) آیه ۲۸ سوره بقره

۸- نتیجه گیری

جدول۷. باور اصلی مکتب های شش گانه هندی

	غنیمت شمردن دم	کارما	خلق و نابودی پی در پی جهان	پیدایش تصادفی جهان توسط طبیعت
چاروکا	*			*
ویشه شیکا			*	*
سانک هیا	*			*
یوگا	*			
جین		*	*	*
نیایه		*		

جدول۸.مقایسه تطبیقی عقاید مکاتب هندی و اسلام

هند	اسلام
توقف نفس در نفس (در یوگا)	سیر و حرکت –حرکت شهودی
طبیعت گرایی- پیدایش جهان بر اساس ترکیب تصادفی(چاروکا، جین، سانک هیا)	پیدایش جهان با تدبیر خالق واحد و هدفمند
سرگردانی روح در سلسله مراتب هستی – کارما (نیایه –جین) حلول کردن روح پلید در جسم نو و ادامه یافتن این چرخه تا پاک شدن جسم از بدی ها و به فنا رفتن در نهایت	در مقابل هر جسم یک روح وجود دارد فقط یک بار مجازات خواهد شد روح اجازه برگشت به جسم و جسم جدید را ندارد
دایره کال پا – خلق و نابودی جهان به صورت پی در پی (جین-ویشه شیکا)	جهان یک بار خلق شده و در آخرت به حساب روح ها یکبار رسیدگی می شود.

- اگر طبق باور مکتب چاروکا، نظم جهان را محصول فعل آگاهانه ندانیم باید منکر نظم طبیعت بشویم که نظم طبیعت غیر قابل انکار است و اذعان به نظم طبیعت، وجود یک ناظم و فاعل شعورمندرا در پی خود تأیید می کند.
- باتوجه به ماهیتی که از وجود خدا بیان شد خداوند محدود به جسم نیست(مکتب جین) و جسم نبودن خدا خللی در خلقت و مقام ربوبیت او ایجاد نمی کند و اتفاقاً دلیل بهتری برای تأیید صفات قدرت و مطلق بودن اوست .

- دایره کال پا(فلسفه ویشه شی کا) مانع هدف بخشی به مفهوم زندگی است و هدف غایی آزادی و نجات (به معنی توقف کامل درد و رنج) که نحوه تفکر اشتراکی میان تمام مکاتب نظری هندوان است را نقض میکند .و ادرشتا،در سازماندهی کردن اتم ها ناتوان است .اتم های فاقد شعور اگر به طور ترکیب تصادفی شروع به حرکت کنند چه عاملی می تواند آنها را از حرکت بازدارد ؟ یک عامل تصادفی؟
- پراکرتی فاقد شعور درفلسفه سانک هیا روح های مختلف را مطابق با اعمال گذشته خود در بدن های جدید پدیدار می کند چگونه ممکن است طبیعت غیر شعورمند بتواند از عهده چنین طرح پیچیده ای برآید؟ قول به غایت مندی چیزی بدون قبول دخالت عامل شعور مند فهم ناپذیر و غیر منطقی است.
- شر لازمه جهان است و وجود شرور در دنیا در ربوبیت و خلقت خداوند، مانعی ایجاد نمیکند و باعث سلب خلقت از خدا نمی شود.
- شأن خدا در یوگا تشریفاتی است و نسبت به آیینی که در رسیدن به قرب اللهی مؤثر است بی تفاوت عمل میکند .– در مقابل هر بدن، یک روح وجود دارد (مکتب نیایه) اگر روحی که از بدن سابق مفارقت کرده، به بدنی دیگر تعلق گیرد، به این صورت این تعادل به هم میخورد یعنی یک بدن دارای چندین روح می شود و روح رنج کشیده ای که بعد از حلول کردن در جسم های مختلف بعد از برطرف کردن زشتی ها و تباهی‌ها به فنا و نیستی برود هدف زندگی را پوچ و بیهوده میسازد.

منابع

۱. قرآن
۲. نهج ابلاغه
۳. افلاطون. (۱۳۸۰) . *مجموعه آثار*. جلد ۳. ترجمه محمد حسن لطفی. تهران: نشر خوارزمی
۴. اشو، شری راجینش .(۱۹۷۵) . *تفسیر اشو از کتاب یوگا:ابتدا و انتها* . جلد پنجم
۵. ابن سینا.(۱۳۸۱). *الاشارات و التنبیهات*. قم: نشر بوستان کتاب، چاپ اول
۶. پترسون، مایکل و دیگران .(۱۳۷۶). *عقل و اعتقاد دینی*. ترجمه احمد نراقی و ابراهیم سلطانی. تهران: نشر طرح نو
۷. تالیفرو،چالرز. (۱۳۸۲). *فلسفه دین در قرن بیستم*،ترجمه انشاالله رحمتی .تهران : نشر سهروردی و دفتر پژوهش
۸. جلالی نایینی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *هند در یک نگاه*. تهران: چاپ پنگوین
۹. جوادی آملی، عبدالله.(۱۳۷۸).*تبیین براهین اثبات خدا*. جلد سوم.قم: انتشارات اسراء.
۱۰. چاترجی،ساتیش چاندرا . موهان داتا، دریندا. (۱۳۸۴). *معرفی مکتب های فلسفی هند* . ترجمه فرناز ناظر زاده کرمانی. قم: انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب
۱۱. حکمت، علی اصغر. (۱۳۷۱) . *تاریخ ادیان*. تهران: نشر گوته، چاپ پنجم
۱۲. ساتیا ناندا، ساراسواتی .(۱۳۸۰)، یوگا سوتره های پتنجلی . ترجمه جلال موسوی نسب. انتشارات فرا روان
۱۳. سبحانی، جعفر. (۱۴۱۱) . *الاهیات علی هدی الکتاب و السنه* . تقریر محمدحسن مکی العاملی. قم: مرکزجهانی علوم انسانی
۱۴. شایگان، داریوش. (۱۳۹۲). *ادیان و مکتب های فلسفی هند.جلد ۲. تهران: نشر فروزان روز*
۱۵. شایگان،داریوش.(۱۳۹۲). *ادیان و مکتب های فلسفی هند* . تهران: نشر فروزان روز
۱۶. شایگان، داریوش. (۱۳۴۶). *ادیان و مکتبهای فلسفی هند*، جلد ۱. تهران: انتشارات امیرکبیر
۱۷. شیرر،آلیستر. (۱۳۹۵). *هستی بی کوشش(یوگا سوتره های پتنجلی)*. ترجمه ع پاشایی . انتشارات فراروان
۱۸. شاتوک، سیبل. (۱۳۸۰) آیین هندو. ترجمه محمدرضا بدیعی . تهران: انتشارات امیرکبیر
۱۹. طباطبایی، سید محمدحسین. (۱۳۸۷) . اصول فلسفه رئالیسم . جلد۵. قم: بوستان کتاب
۲۰. طوسی، نصیرالدین . ابی جعفر محمدبن محمدبن الحسن.(۱۴۰۷) *تجریدالاعتقاد* . قم : دفتر تبلیغات اسلامی، چاپ اول
۲۱. –قرائتی،محسن،(۱۳۸۳)، تفسیر نور، مرکز فرهنگی درس هایی از قرآن،چاپ یازدهم
۲۲. –قدردان قراملکی، محمّدحسن .(۱۳۸۳) . *کلام فلسفی*. قم:نشر وثوق
۲۳. –کاپلستون. (۱۳۸۰). *تاریخ فلسفه*. جلد ۱. ترجمه جلال الدین مجتبوی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
۲۴. کاپلستون. (۱۳۸۸). *تاریخ فلسفه*. جلد ۸. ترجمه بهاالدین خرمشاهی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
۲۵. گیسلر، نورمن. (۱۳۸۴). *فلسفه دین* . ترجمه حمید رضا ایت اللهی. تهران: انتشارات حکمت
۲۶. گاتری، دبل یو .کی .سی. (۱۳۷۸) . *هراکلیتوس*. ترجمه مهدی قوام صفری. تهران: نشر فکر روز
۲۷. مکارم شیرازی، ناصر و دیگران. (۱۳۷۲) . *پیام قرآن* .جلد ۵. قم: انتشارات هدف
۲۸. مطهری، مرتضی. (۱۳۷۳) . توحید . تهران: نشر صدرا
۲۹. هویت،جیمز. (۱۳۸۹). *یوگا*. ترجمه امید اقتداری . انتشارات ققنوس
۳۰. هیک، جان. (۱۳۷۲). *فلسفهٔ دین* . ترجمهٔ بهرام راد. تهران: انتشارات الهدی

31. -Feinberg, Johns (2004). The Many faces of Evil, Theological systems and the problem of Evil crossway Books.
32. -Kung, hans (1976). on being a Christian trans E quinn garden city NY: doubledar.
33. -Oesteich, George washintin (1944). The suffering of Believers under Grace Th.M.Thesis Dallas Theoligocal seminary.
34. -Reichanbach, Bruse R. (1995). Evil and Good God usa: Fordham university press.
35. -Rood, Rick (2003). How can a Good God Allow Evil?Zondervan.

Critique of theism in six Indian philosophical schools from the perspective of the Qur'an

Abstract

In the Indian philosophical schools, there are two general groups, the Nastika and the Astika The first is the beliefs and opinions that do not accept the authenticity of the Vedas, and the second accepts the facts of the Vedas' house and follows the Brahmanical Shari'a The two groups are organized into six main sub-groups: Charoka School, Jin School, Visha Shika School, Sank Hya School, Niayeh School, and Yoga School.The selection criteria of these schools have been done in such a way that the beliefs of these schools are analyzed from the perspective of theism and how the world was created. In general, most of the foundations of these schools are based on the spontaneous creation of the world, the law of karma, reincarnation, the belief in prakrti or the first eternal principle and meditation, all with the common goal of achieving the salvation and liberation of mankind In the forthcoming research, by describing, analyzing and explaining the ideas of these six schools, on the one hand, the ground for understanding the philosophical and religious teachings of India has been provided.On the other hand, its differences and incompatibilities from the perspective of the Qur'an and Muslim scholars and the teachings of Islam have been addressed.

Keywords: creation of the world, Indian schools, Quran

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

نقش نشـانه‌های دیداری در اجرا نسبت به دیگر نشانه‌ها با نگاه به تاثیر تماشاگر تئاتر

وهاب امرائی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۳۰
کد مقاله: ۷۰۶۳۲

چکـیده

نظریه‌پردازان حوزهٔ تئاتر بر این اعتقادند که یکی از مهم‌ترین عوامل جذابیت یک اثر نمایشی، بدعت و نوآوری در تصاویر به اجرا درآمده می‌باشد که نوآوری در این عرصه، علاوه بر ساخت فضاهای دیداری، حاصل شناخت نقش نشانه‌ها است. آن‌گونه که نشانه شناسان بیان می‌دارند، دنیای پیرامون ما تنها از نشانه‌ها تشکیل شده است. نشانه شناسان، این نشانه‌ها را بر اساس حواس انسانی به نشانه‌های صوتی، دیداری و ... معرفی می‌نمایند و در صحنه نمایش، براساس قوانین هنرهای دراماتیک، بیش از هرچیز، نشانه‌های دیداری است که توجه تماشاگر را به خود جلب نموده و دریافت تماشاگر قبل از هر نشانه‌ی دیگر از طریق نشانه‌های دیداری شکل می‌گیرد. این پژوهش با روش توصیفی–تحلیلی در پی آن است که با تبیین نقش جابجایی نشانه‌های دیداری در اجرای نمایش، نقش آن را در دریافت تماشاگر بررسی نماید. و در مسیر پاسخ به این سؤال که چه رابطه‌ای بین تماشاگر و نشانه‌های دیداری یک نمایش برقرار است، انجام این پژوهش و دستاوردهای آن می‌تواند راهنمایی برای کارگردانان تئاتر کشورمان برای ساخت نمایش‌های جذاب‌تر باشد که در این مسیر از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی نیز بهره خواهیم برد.

واژگـان کلـیدی: متن چکیده، متن چکیده، متن چکیده،

۱- کارشناسی ارشد کارگردانی، دانشکده هنرمعماری دانشگاه آزاد تهران مرکز

۱- مقدمه

«هر تصویر مبدل یک نشانه است.
چنین می نماید که همه زندگی در آن تصویر منعکس است.
به حدی که در آن لحظه، هستی ما در آن خلاصه می گردد.»
(آلبرکامو)

می توان ادعا کرد که هرچقدر پله های شناخت نشانه و نشانه شناسی به ویژه در هنر تئاتر فراتر می رفت ارزش تئاتر و عملکرد علمی آن بیشتر میشد تا جایی که شاید بتوان گفت سال ۱۹۳۱ در تاریخ مطالعات تئاتری از اهمیت ویژه ای برخوردار است. تا آن زمان بوطیقی تئاتری-علم توصیفی متن و اجرای نمایشی-نسبت به خاستگاه های ارسطویی اش چندان پیشرفتی نکرده بود. درام به وابسته ملک منتقدان ادبی تبدیل شده بود(وتا حدی هنوز هم همین طور است)، در حالی که آن چه بر صحنه می گذشت نیز پدیده ای تلقی می شد زود گذرتر از آن که بخواهد موضوع مطالعات منظم باشد، و فقط برای یادداشت نویسان، هنر پیشه های ماندگار، تاریخ نویسان و نظریه پردازان تجویز گرا زمینه جالبی بود. هر چند در سال ۱۹۳۱ در چک اسلواکی در اثر منتشر شد که چشم اندازهای مطالعه علمی تئاتر و درام را به کلی تغییر داد؛ این دو اثر عبارتند از «زیبایی شناسی هنر درام» نوشته اتاکار زیچ، و «تلاشی برای تحلیل ساختاری پدیده و بازیگر» نوشته یان موکارفسکی. این دو اثر پایه های آنچه را شاید غنی ترین پیکره نظری در حوزه متن و اجرای نمایشی در دوران مدرن باشد بنا نهاده اند، یعنی مجموعه کتاب ها و مقالاتی که در دهه های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ توسط ساختگرایان مکتب پراگ منتشر شد. باید اشاره داشت که "زیبایی شناسی زیچ به صراحت ساختگرایانه نیست اما تأثیر بسیاری برنشانه شناسان بعدی گذاشت، به خصوص از جهت تأکیدی که بر رابطه ضروری متقابل بین نظام های ناهمگن ولی وابسته در تئاتر داشت[۱]. «تحلیل ساختاری» موکارفسکی نخستین گام است به سوی نشانه شناسی اجرا به معنی واقعی کلمه، و به طبقه بندی مجنوعه نشانه‌های مربوط به حالت و حرکت و کارکرد آن ها در نمایش های کمدی چاپلین می پردازد. در طی دو دهه بعد از این گام های اولیه، نشانه شناسی تئاتر گسترده و استحکامی یافت که هرگز به آن دست نیافته بود. در متن مطالعات مکتب پراگ در فعالیت های متفاوت هنری و نشانه ای-از زبان متعارف گرفته تا شعر، سینما و فرهنگ عامه-همه انواع تئاتر مورد توجه قرار گرفتند، از جمله تئاتر باستان، تئاتر آوانگارد و همچنین تئاتر شرقی، وکوششی همه جانبه شد برای آن که اصول دلالت در تئاتر مدون شود و هر نوع مطالعه ای در این حوزه باید با یادآوری این کاوش های آغازین آغاز شود." (الام،کر.۱۳۸۲: ۱۶)

۲- روش تحقیق

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی خواهد بود که در این مسیر از منابع کتابخانه ای، تجزیه و تحلیل داده ها و پایگاه های معتبر اینترنتی نیز بهره خواهیم برد.

۳- پیشینه تحقیق

براساس بررسی های پژوهشگر هیچ کتاب یا مقاله ی مستقلی که مستقیما به موضوع این پژوهش پرداخته باشد ، وجودندارد لیکن در منابع زیر به مواردی اشاره شده که می تواند سازنده چارچوب نظری و پیشینه ی این پژوهش باشند:

در پایان نامه نوشته شده توسط افسانه هنرور که توسط دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی راهنمائی شده و در سال ۱۳۷۹ش در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است، نویسنده: در فصل ۱ به موضوع اصول و مبادی نشانه شناسی، در فصل ۳ به موضوع نشانه‌ها و رمزگان و تحویل پذیری نشانه‌ها، در فصل ۶ به موضوع تملشاگر و نشانه شناسی، پرداخته است.

در پایان نامه ی نوشته شده توسط اردلان شجاع کاوه که توسط دکتر حبیب اله لزگی راهنمائی شده و در سال ۱۳۷۷ ش در در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است ، نویسنده: در فصل ۱ به موضوع تشابه ارتباط بی کلام امروز و ماقبل تاریخ و درفصل سوم به بی کلامی محض و پانتومیم پرداخته است.

کتاب نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری نوشته شده توسط آلن آستن و جورج ساوانا به ترجمه داود زینلو در سال ۱۹۹۱ م نویسنده در بخش اول به تقسیم بندی نشانه‌ها و در بخش دوم به نشانه شناسی اجرا پرداخته است.

کتاب نشانه شناسی تئاتر و درام نوشته شده توسط کرالام به ترجمه دکتر فرزان سجودی در سال ۱۳۸۲ش ، نویسنده در بخش ۱،۲ و ۶ به نشانه شناسی و نشانه‌ها در تئاتر پرداخته است.

۱ نگاه کنید : دئاک ۱۹۷۶؛ ماتجکاو تیتونیک ۱۹۶۷؛ اسلاوینسکا ۱۹۷۸

کتاب نقصان در معنا نوشته شده توسط آلژیرداس ژولین گرمس به ترجمه حمیدرضاشعیری در سال ۱۳۸۹ در فصل ۲ و ۳ به مطالعه و تحلیل شگردها و فرآیند تولید و دریافت معنا در گفتمان‌های دیداری بر اساس روابط بین سطوح نشانه‌ای، صورت بیان و صورت محتوا، راهبردهای معناسازی و برهم کنشی گفته‌پرداز و گفته‌یاب می‌پردازد.

در مقاله درآمدی بر نشانه شناسی و نشانه شناسی عناصر نمایش که توسط محمد باقر انصاری در۲ آبان ۱۳۸۸ درمجله سورهٔ مهر نوشته شده نگارنده پس از بررسی تاریخچه و ریشه شناسی این علم (نشانه شناسی) و اشاره به نظریات بنیادی سوسور درباره زبان و نشانه به تفاوت موجود بین علامت و نشانه می پردازد.

در مقاله کارگردان و گزینش نشانه‌ها در تئاتر نوشته شده توسط افسانه هنرور در سال ۱۳۸۰ در مجله هنرهای زیبا، نویسنده به موضوع بررسی علمی نشانه و نظامی که تماشاگر را نیز چون یک دلالت کننده به حساب می آورد ، میپردازد.

۴- مروری بر نشانه شناسی، نشانه و معنا

۴-۱- نشانه شناسی

در بیان پیدایش نشانه شناسی چنین میتوان ادعا نمود که "فردینان سوسور[۱]، زبان شناس سوئیسی و چالز ساندرس پیرس[۲] فیلسوف آمریکایی که کم و بیش در یک دوره تاریخی می زیسته اند، بنیان گذاران اصلی آنچه امروز با نام نشانه شناسی نامیده می شود، هستند." (سجودی، فرزان. ۱۳۸۷: ۱۲) همچنین باید اشاره کرد که "معنی لغوی نشانه شناسی در زبان های اروپایی تا حدی متفاوت است. واژه های به کار رفته در زبان هایی مانند انگلیسی، فرانسوی و مانند آنها از واژه ی یونانی وام گرفته شده است. که به دلیل تیرگی ظاهری آنها، فریبندگی کنونی شان کمتر است. به هر تقدیر واژه های semiotics (درسنت پیرسی و عموماکنونی) یا semiology (درسنت سوسوری)، بویژه ازنظر معنایی و نیز به نوعی از نظر ریشه شناختی با واژه ی semantics مشابهت و نزدیکی بیشتری دارند تا دو واژه ی «نشانه شناسی» و «معناشناسی» . Semantics برگرفته از semantikos یونانی به معنای «معنادار»، و پیش از آن برگرفته از semaninein به معنای«نشان دادن» و «توضیح دادن» به وسیله ی نشانه، و آن نیز برگرفته از sêma به معنای «نشانه» و «نماد» است که از dhyãmn هندواروپایی مشتق شده است. براین اساس dhyãmn سانسکریت به معنای «اندیشه» با پایه احتمالی dhãya به معنای «دیدن» و "مشاهده کردن" برگرفته از آن است. واژه ی semiotics یا sémeiötiké نیز در نهایت به سرآغازی مشابه می رسد. (ساسانی،فرهاد.۱۳۸۹: ۹۱) در تحلیل تبار واژه ی نشانه شناسی در ایران می توان اشاره کرد که " واژه ی نشانه شناسی در فارسی به دلیل شفافیت واژک ها/ تکواژهای درون آن (نشانه+شناس+ی) به جای اینکه روشنگر باشد، بر خلاف انتظار فریبنده است. در واقع حوزه ی نشانه شناسی طی سده بیستم و سالهای ابتدایی سده بیستم دچار چنان تحول و حتی استحاله ای شده است که اکنون تفاوت های بنیادی فراوانی با وضعیت اولیه خود دارد. به دلیل همین تحول و به دلیل شفافیت این واژه ی فارسی هنگام ساخت و انتخاب، از این تحول هیچ نشانی دیده نمی شود. در نتیجه واژه ی نشانه شناسی نه تنها گویا نیست بلکه گمراه کننده است. "(ساسانی،فرهاد.۱۳۸۹: ۸۹)

۴-۲- نشانه و معنا

از دید سوسور نشانه تشکیل شده از:

الف- دال[۳]، تصور صوتی

ب- مدلول[۴]، مفهومی که دال بر آن دلالت[۵] دارد.(سجودی، فرزان. ۱۳۸۷: ۱۲)

در تعریف نشانه سوسورعقیده دارد "نشانه زبانی نه یک شی را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می دهد. تصور صوتی آوایی مادی نیست که جنبه فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن را ارائه می‌دهد." از این رو می‌توان چنین پنداشت که به تعریف سوسور "نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول" (سوسور.۱۹۸۳: ۶۷)

همچنین سوسور به مفهومی تحت عنوان "ارزش"[۶] نشانه اشاره می کند. "ارزش هر نشانه به روابط آن نشانه با دیگر نشانه‌های درون نظام وابسته است. سوسور برای نشان دادن مفهوم ارزش از قیاس با بازی شطرنج استفاده می کند. او می گوید که ارزش هر مهره در شطرنج وابسته است به جایگاهی که آن مهره در بازی شطرنج (وروی صفحه شطرنج) در تقابل با مهره های دیگر اشغال

1 Ferdinand de Saussuure`s
2 Charles S.Peirce
3 signifier
4 signifed
5 signification
6 Value

می کندو جنس و شکل مهره ها تاثیری بر ارزشی که هر مهره در نظام انتزاعی بازی شطرنج دارد، نمی گذارد. (سجودی، فرزان. ۱۳۸۷: ۱۶)

برخلاف الگوی سوسوری نشانه، پیرس الگویی سه وجهی را معرفی کرد:

- بازنمون: صورتی که نشانه به خود می‌گیرد.
- تفسیر: نه تفسیرگر، بلکه معنایی که از نشانه حاصل می شود.
- موضوع : که نشانه را به آن ارجاع می دهند.

بر اساس الگوی پیرسی ازنشانه، "چراغ قرمز راهنمایی که سر چهارراه قرار دارد بازنمون است، توقف خودروها موضوع (ابژه) آن است واین فکر که چراغ قرمز به معنای آن است که خودروها باید متوقف شوند تفسیر آن است." چنین به نظر می رسد که به بیان پیرس "نشانه چیزی است که از دید کسی ، از جهتی یا ظرفیتی به جای چیز دیگری می نشیند. نشانه کسی را خطاب می کند، یعنی در ذهن آن مشخص نشانه ایبرابر یا شاید بسط یافته تر خلق می کند، نشانه ای که به این ترتیب آفریده می شود را من تفسیر نشانه‌ی نخست می نامم. نشانه به جای چیزی می نشیند که اصطلاحا موضوع (ابژه) آن نشانه نامیده می شود. نشانه از همه جهت، بلکه در ارجاع به نوعی ایده که من گاهی زمینه ی نشانه (بازنمون) نامیده‌ام، به جای موضوع مینشیند. (پیرس،چارلزساندرس.۱۹۳۱: ۲۲۸)

۵- نشانه‌های دیداری

بسیاری از مطالبی که تا به اینجا گفته شد آمیخته با نشانه و نشانه شناسی همه علوم انسانی بود از این پس برای نزدیک شدن به محصول نهایی تحقیق می توان به صحنه و نشانه دیداری پرداخت. از اینرو اینگونه آغاز می کنم که "کلام بیان غیر مستقیم است و تصویر بیان مستقیم آنچه که دیده می شود است. شاید کلام واسطه ین ما و دنیاست اما تصویر ما را مستقیم با دنیا پیوند می دهد.اینک اگر دال و مدلول سوسوری به شکل خطی مارپیچ بر صفحه ایی سفید ظاهر گردد و بتواند از جاده ایی که از ما دور می شود و یا ماری در حال حرکت و یا طنابی رها شده دلالت کند، بازهم ارتباط و معنا شکل گرفته است و به نحوی ما با قدرت زبان مواجهیم. اما این بار زبان دیداری است. گفتمانی که از عناصر دیداری مثل خط، رنگ، نور، کادر، فضا، مکان، پرسپکتیو و ... استفاده کند، گفتمانی دیداری است. (شعیری،حمیدرضا. ۱۳۹۲: ۱۰) نشانه‌های دیداری موضوعاتی هستند که ارتباط با آنها از طریق نگاه و حس دیداری میسر میشود. اما نگاه تنها حسی نیست که بشر از طریق آن با دنیای بیرون مرتبط میگردد. حس چشایی، بویایی، شنیداری و لامسه نیز حواسی هستند که هم معناساز هستند و هم ایجاد ارتباط می کنند. امروزه با توجه به پیشرفت های روش شناختی در حوزه مطالعات مربوط به نظام های دیداری در حوزه نشانه–معناشناسی، می توان به چندین مقوله مشترک برای همه آنها اشاره نمود:

- همه متون دیداری دارای یک یا چند کانال حسی هستند. این کانال ها عبارتند از کانال های دیداری، چشایی، بویایی، شنیداری و لامسه
- همه متون دیداری فضایی را به خود اختصاص داده و در آن فضا به گونه ایی تعاملی، چالشی، رقابتی، تقابلی و .. گسترش یافته اند. پس فضا مقوله مهم و مشترک برای این متون به شمار می رود.
- همه متون دیداری یا آیکونیک، یا شکل پذیر و یا تلفیقی از هر دو هستند. به این ترتیب مقوله صورت پردازی و یا شکل پردازی از مقوله های مهم متون دیداری هستند.
- بسیاری از متون دیداری از مقوله مشترک زمان بهره مند هستند. بسیاری از آثار دیداری مشمول فرآیند زمان هستند و زمان به دوشکل درونی و برونی در آثار دیداری تجلی می یابد. (شعیری،حمیدرضا. ۱۳۹۲: ۱۲)

۶- نقش نشانه‌ها و تاثیر آن برتماشاگرتئاتر

شاید در مورد عناصر روی صحنه (صحنه افزار) فرایند نشانه شدن بسیار روشن باشد. بنابر این می توان گفت که " میزی که در بازنمود دراماتیک به کار گرفته می شود معمولاً از نظر جنس و شکل ساختاری چندان تفاوتی با میزهایی که مخاطبان نمایش پشت آن ها غذا می خورند، نمی کند. با این وجود به جهاتی این میز روی صحنه دگرگون می شود: این وسوسه وجود دارد که میز روی صحنه را در ارتباط مستقیم با معادل نمایشی آن ببینیم–ابژه ای خیالی که این میز معرف آن است– اما موضوع مورد نظر دقیقاً این نیست؛ بلکه ابژه مادی روی صحنه به یک واحد نشانه ای تبدیل می شود که به جای آن که به طور مستقیم به جای میز(خالی) دیگری نشسته باشد جایگزین مدلول «میز» است، یعنی جایگزین نوع(طبقه) ابژه هایی است که خود عضوی از آن است. این گیومه های استعاری که پیرامون ابژه روی صحنه گذاشته شده است مشخص کننده شرط اولیه آن در حکم بازنمود نوع خود است، به گونه ای که مخاطب قادر می شود از آن، حضور عضو دیگری از همان نوع (طبقه) از اشیاء را در دنیای باز نموده دراماتیک

استنتاج کند(میزی که ممکن است به لحاظ ساختاری مشابه شی ء روی صحنه باشد یا نباشد). تأکید بر این نکته مهم است که نشانه ای شدن پدیده ها در تئاتر آن ها را به گروه مدلول ها مرتبط می کند و نه به طور مستقیم به دنیای دراماتیک، زیرا به این ترتیب است که دال های غیر حقیقی (مجازی) می توانند همان نقش دال های حقیقی (غیر مجازی) را بازی کنند(مصداق دراماتیک، میز خیالی، شاید با یک نشانه نقاشی شده، یک نشانه زبانی، بازیگری که چهار دست وپا روی زمین است وغیره بازنموده شود).تنها شرط ضروری آن است که دال روی صحنه به طرز موفقیت آمیزی بتواند جایگزین مدلول مورد نظر باشد؛ همان طور که کارل بوشاک در معاله اش درباره تئاتر چینی اشاره کرده است: ممکن است بر صحنه نمادی جایگزین شی ء واقعی شود مشروط بر آن که این نماد بتواند نشانه‌های خود شی ءرا به خود انتقال دهد"(الام،کر.۱۳۸۲: ۱۹)

بر صحنه تئاتر چیزهایی که نقش نشانه‌های تئاتری را بازی می کنند... ویژگی ها، کیفیات و خصوصیات ویژه ای می یابند که در زندگی واقعی فاقد آنند . "این به نوعی بیانیه حلقه پراگ تبدیل شد؛ژیری ولتروسکی می گوید:«هر آنچه بر صحنه باشد نشانه است».برای مثال برجسته سازی زبانی زمانی اتفاق می افتد که کاربرد نامتعارف و غیر منتظره زبان، ناگهان توجه شنونده یا خواننده را به خودِ پاره گفتار جلب کند و مانع از توجه خودکار او به «محتوا» ." (هاورانک. ۱۹۳۲: ۱۰).

با وجود این همه نشانه و جهان نشانه گی بر صحنه تئاتر رولان بارت[1] در ۱۹۶۴ به شکل برانگیزنده ای اعلام کرد که "تئاتر، که واقعاً دارای مشخصه «چند صدایی اطلاعاتی»و «تراکم نشانه» هاست، عرصه ممتازی برای مطالعات نشانه شناختی است: «ماهیت نشانه تئاتری، قیاسی باشد، نمادین یا قرار دادی، دارای دلالت صریح یا ضمنی–همه این مسائل بنیادی نشانه شناسی در تئاتر وجود دارند». گرو چو مارکس در مورد خراش های روی پاهای ژولی هریس در یکی از اجراهای من دوربین هستم می نویسد: ابتدا فکر کردیم این خراش ها ارتباطی با پیرنگ نمایش دارد و منتظر ماندیم تا این خراش ها وارد بازی شوند اما... هرگز در نمایش اشاره ای به آنها و سرانجام به این نتیجه رسیدیم که خراش ها یا در هنگام اصلاح پاهایش به وجود آمده اند و یا به هر دلیل دیگری در رختکن". بنابراین دلیل بر این مدعا راکه همه اجزا بر صحنه تئاتر نشانه هستنند می توان چنین بیان کرد که "مخاطب با این فرض شروع می کند که هر نکته جزئی، نشانه ای عمدی است و هر آن چه را نتوان به بازنمود تئاتری مربوط کرد به واقعیت زندگی بازیگر مربوط می شود–در هر حال،حتی جزئی ترین چیزها بخشی از فرایند نشانگی هستند." (برنز.۱۹۷۲: ۳۶).

از سوی دیگر باید بیان کرد که "در طی این قرن و به خصوص در دهه های اخیر، کانون تعامل تئاتری دیگر نظام دو شقی مطلق «صحنه – جایگاه تماشاگران» نیست بلکه با فضای انعطاف پذیر و دستکاری های گه گاهی و غیر قابل پیش بینی روابط مکانی جسم با جسم روبه روهستیم (برای مثال در نمایش های «بک»[2] و «شچنر»[3]. این حرکت به سوی باز کردن و سست کردن روابط مکانی در اجرا برای گریز از سیطره شکوه و عظمت ساختمانی و استلزامات زیبایی شناختی و ایدئولوژیکی آن به گذشته و اشکال قدیمی تر و غیر نهادی اجرا نظر دارد، یعنی به زمانی که فضای ثابت یا وجود نداشت، مثلاً در حلقه های آیینی قرون وسطایی با نسبت به فضای نیمه ثابت و غیر رسمی در جایگاه ثانویه قرار داشت." (الام،کر.۱۳۸۲: ۸۱)

برای تبیین تاثیر پذیری مخاطب می توان گفت "نخست ، صحنه را داریم که به قول پیتر بروک [4]«فضایی خالی» است(بروک ۱۹۶۸) که با نشانه‌های مشهودی (یک سکو، پرده، یا صرفاً فاصله ای قرار دادی که مرز های بین محل بازی و محل تماشاگران را مشخص می کند) از فضای پیرامون متمایز می شود و این فضای خالی بالقوه به لحاظ دیداری و همچنین شنیداری ، پر شدنی است. وقتی وارد سالن نمایش می شویم نخستین عاملی که توجه مارا به خود جلب میکند. سازمان فیزیکی خود تالار نمایش است: ابعاد آن، فاصله صحنه با تماشاگران، ساختار سالن (بخش تماشاگران) و در نتیجه موقعیت یک تماشاگر نسبت به تماشاگران دیگر و هم چنین نسبت به بازیگران و اندازه و شکل صحنه. اجرا با نمودار شدن صحنه که بار اطلاعاتی بسیار زیادی دارد شروع می شود و در واقع از صحنه برای آفرینش تصویر آغازین استفاده می شود." (الام،کر.۱۳۸۲: ۷۹) پس اینگونه می توان استنتاج نمود که اولین نشانه حاکم در فضای تئاتر، نشانه دیداری است.

۷- تاثیر ونقش نشانه‌های دیداری نسبت به دیگر نشانه‌ها بر تماشاگر تئاتر

پس از استنتاجی که در بالا گفته شد میتوان ادعا نمود که "رابطهٔ متن و تصویر موجب ورود به دنیایی ترانشانه ای می گردد. چراکه چنین رابطه ای بررسی شرایط تبدیل متن کلامی به تصویر و یا متن تصویری به کلام نیز است. منظور این است که گاهی یک متن کلامی و یک متن تصویری داریم که این دو در ارتباط و تعامل با یکدیگر قرار می گیرند. در این حالت از ترانشانه صحبت نمی کنیم. اما گاهی خود کلام است که تصویری می شود و یا خود تصویر است که کلامی می شود. در این حالت یک

1 Roland Barthes
2 beck
3 schechner
4 Peter Brook

نظام نشانه ای به نظام دیگر را یافته و به آن تبدیل می شود در این حالت با وضعیت ترانشانه ای مواجه هستیم. شاید از دیدگاه نامور مطلق و کنگرانی این وضعیت «بینا گفتمانی» نامیده شود.چراکه این پژوهشگران عقیده دارند که «حضور متن یا متن هایی دیگر در یک متن جدید می تواند بستر روابط بیناگفتمانی»[1] را فراهم سازد." (شعیری،حمیدرضا. ۱۳۹۲: ۱۳۱)

در ادامه باید اشاره داشت که "هر بازنمودی چناچه در به تصویر کشیدن صحنه دراماتیک داستانی موفق باشد ، به قول سوزان لانگر فضایی مجازی نیز خواهد آفرید–که عبارت است از یک «انگاره ناملموس» خیالی که ناشی از روابط صوری است که در یک عرصه مشخص مفروض برقرار شده است(حال این عرصه ممکن است بوم قاب گرفته شده یک نقاشی ، کلیت یک سازه ساختمانی یا صحنه تئاتر باشد.)این حالت مجازی تخیلی پیوسته یکی از ویژگی های غالب در نمایش بوده است. بر اساس قرار داد و عرف، صحنه تئاتر قلمرویی را به تصویر می کشد یا به هر طریق به ذهن می آورد که با حدود واقعی فیزیکی آن منطبق نیست، یعنی تماشاگر بر اساس نشانه‌های بصری که دریافت می کند ساختاری ذهنی می آفریند." (الام،کر.۱۳۸۲: ۸۶)

از سویی می توان بیان داشت که "صاحب نظران، معمولاً شمایل گرایی را با نشانه‌های دیداری مرتبط می دانند. زیرا در نشانه‌های دیداری مشابهت کاملاً آشکار است. منابع دیداری و هم انگیز تئاتر بی همتایند: از نشانه‌های حقیقی[2] که بگذریم، اجرا می تواند از طیف نامحدودی شبیه سازی ها[3] بهره بگیرد، از ماکت های پیچیده گرفته تا انداختن فیلم روی دیواره پشتی صحنه . اما اشتباه است اگر این مفهوم را صرفاً به تصویر دیداری محدود کنیم: اگر تئاتر وابسته به مشابهت است، این ویژگی باید در مورد نظام های نشانه ای شنیداری و البته نمایش در کلیت آن نیز به همین اندازه صادق باشد. پاتریک پاویس[4] گفته است که «زبان بازیگر از این جهت که توسط بازیگر ادا می شود، جنبه شمایلی پیدا می کند»، یعنی آنچه بازیگر بیان می کند بازنمود چیزی ظاهراً بربر با آن است، که همان «گفتمان» باشد. به خصوص در اجراهای طبیعت گرایانه، مخاطب ترغیب می شود که هم نشانه‌های زبانی و هم دیگر عناصر نمایشی را مستقیماً مشابه مصادیق آن ها تلقی کند." (الام،کر.۱۳۸۲: ۳۶)

چنین می توان ادعا نمود که استفاده فراتر از دیداری بودن نشانه‌ها بر صحنه تئاتر، خاست بسیاری از کارگردان ها و نظریه پردازن بوده، به نحوی که " آنتونن آرتو[5] رؤیای «یک زبان ناب تئاتری را در سر می پروراند که کاملاً از سلطه گفتمان کلامی آزاد شده باشد– زبانی از نشانه‌ها ، ایما و اشاره های و حالات که دارای ارزش اندیشه نگاری[6] باشند، آن گونه که در برخی پانتومیم های تحریف نشده، دیده می شود"(آرتو،آنتونن.۱۹۳۸: ۳۹).

گیراد[7] دو طبقه گسترده از نشانه‌های اجتماعی را ارائه می دهد "که به ترتیب با هویت و رفتار سر و کار دارند:

۱. نشانه‌های هویت نشانه‌هایی اند که شخص را به عنوان هوادار یک گروه ویژه اجتماعی نشان می دهد. این نشانه‌ها جلیقه های آرم دار، پرچم ، توتم هاو غیره ، اونیفرم ها، علامت ها و نشان های افتخار، خالکوبی ها، آرایش ، مدل های مو و غیره، نام ها و لقب ها را شامل می شود.
۲. نشانه‌های رفتاری که ارتباط های واقعی یا دلخواه میان اشخاص را نشان می دهد. این نشانه‌ها لحن صدا، سلام و احوالپرسی و اصطلاحات مربوط به ادب و نزاکت، اهانت ها، نشانه شناسی و حرکت نشانه شناسی مکان را شامل می شود.

گیراد مشاهده می کند که نشانه‌های اجتماعی به طور طبیعی تصویری بوده و با نشانه‌های زیبایی شناسی در ارتباط اند." (آستن،آلن.ساوانا،جرج. ۱۳۸۶: ۱۹۹)

گفتنی است که "عنصر تصویری می تواند اشتراک مساعی یا حیات مشترک با عنصر ارجاعی داشته باشد.البته این اشتراک مساعی کم و بیش موفقیت آمیز است.ارزش هایی که به این ترتیب تولید می گردد می توانند به عناصر نظام دیداری مرتبط گردند. از سوی دیگر نمادهایی هم وجود دارند که خارج از تصویر کارکرد مدلولی خود را دارند.به عنوان مثال،رنگها حتی در یک فرهنگ مشخص مدلولی تثبیت شده ندارند.رنگ قرمز میتواند مدلولی تحت عنوان شهادت و ایثار را دارا باشد.اما در مراسم فرهنگی مذهبی عاشورا رنگ قرمز نماد تنفر است.چراکه این رنگ متعلق به کفار و گروه ظالم است. مشکل بتوان نشانه‌های دیداری را در یک شناسی تنظیم نمود.گاهی نشانه دیداری به ارجاع و گاهی به تخیل و یا نماد نزدیک می گردد." (شعیری،حمیدرضا. ۱۳۹۲: ۷۰)

برای بررسی علمی و دقیق تر از نظام نشانه ای دیداری می توان بیان داشت که "فضا در نظام دیداری دارای حضوری سه گانه است. ابتدا، به عنوان گونه ای مستقل که ابعاد خود را داراست: بزرگ/ کوچک، طولانی/کوتاه، عمودی/افقی، خالی/پر، مستقیم/کج، دوار/ غیر دوار، و سپس به گونه ای که عوامل، عناصر و ابژه های دیداری را در خود جای داده است. یهنی اینکه در

۱– نامور مطلق کنگرانی،۱۳۸۸: ۸۱

2 literal
3 simulacra
4 Patrice pavis
5 Artaud
6 ideographic
7 Pierre Guiraud

متن تصویر با مکانی مواجه هستیم که توانایی سازماندهی عناصر و عوامل متن را دارد. و بالاخره،فضای دیداری به عنوان جایگاهی که فرایند پویای معناسازی از آن سر چشمه می‌گیرد،شناخته شده است. مکان تصویر مکانی فرایندی است.چرا که همهٔ گفتمان‌های دیداری با زمان گره خورده اند. چه این زمان،زمانی مقدم بر فرآیند معناسازی باشد(مانند چراغ راهنمایی و رانندگی که معنای قرار دادی دارد.ابتدا چراغ قرمز می شود و سپس ما می فهمیم که باید متوقف شویم) و چه زمانی منطبق بر حرکت پویا و دینامیک خوانش یا فعالیت دیداری بیننده باشد(مانند گفتمان معماری یا هنر های تجسمی که زمان فرایند معنا سازی منطبق با زمان فرایند خوانش است)." (شعیری،حمیدرضا. ۱۳۹۲: ۱۴۵)

۸- نتیجه‌گیری

با توجه به مطالبی که در این پژوهش گفته شد میتوان به این استنتاج رسید که "بی شک تولید معنا در نظام های دیداری وابسته به حواس مختلفی است که نوعی هم گنه حسی را هم تولید می کنند. نظام های دیداری از یک سو چند حسی هستند و از سوی دیگر نوعی هم گنه حسی را نیز به وجود می آورند. این موضوع به خوبی نشان می دهد که در گفتمان های دیداری علی رغم چالش، رقابت و تنشی که بین عناصر معناساز وجود دارد، هیچ یک از عناصر به طور کامل غایب نیستند. چرا که در هر لحظه به هر دلیلی حسی متفاوت زنده می شود و با خود معنایی را زنده می کند. پس، هیچ معنایی به طور مطلق غایب نیست؛ بلکه گاهی یک معنا نسبت به معناهای دیگر که در حاشیه قرار می گیرند برجسته گشته و مرکزیت می یابد. همه چیزها بر صحنه تئاتر نشانه می باشند و نشانه ای شدن پدیده ها در تئاتر آن ها را به گروه مدلول ها مرتبط می کند و نه به طور مستقیم به دنیای دراماتیک . ضمن شناخت دقیق تر نشانه‌های دیداری می توان استنتاج نمود که صحنه تئاتر قلمرویی را به تصویر می کشد یا به هر طریق به ذهن می آورد که با حدود واقعی فیزیکی آن منطبق نیست، یعنی تماشاگر بر اساس نشانه‌های بصری که دریافت می کند ،ساختاری ذهنی می آفریند. همچنین هر دالی بر صحنه در اصل می تواند به جای هر مقوله ای از مدلول ها بنشیند: هیچ رابطه ای قطعاً تثبیت شده باز نمودی وجود ندارد.

منابع

۱. ساسانی ف. ۱۳۸۹.معنا کاوی به سوی نشانه شناسی اجتماعی. تهران: نشر علم
۲. سجودی ف.۱۳۸۷. نشانه شناسی کاربردی.تهران:نشر علم
۳. شعیری ح. ۱۳۹۲. نشانه–معناشناسی دیداری. تهران: نشر سخن
۴. الام ک. ۱۳۸۲. نشانه شناسی تئاتر و درام.ترجمه فرزان سجودی، تهران: نشرقطره
۵. آستن آ.ساوانا ج. ۱۳۸۸.نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری.ترجمه داود زینلو، تهران:انتشارات سوره مهر،
۶. آرتو،آ.۱۳۸۸.تئاتروهمزادش. ترجمه نسرین خطاط.تهران:نشرقطره
۷. بروک،پ.۱۳۸۰.فضای خالی. ترجمه اکبر اخلاقی.تهران. نشرکتاب فردا
۸. دورانت و.۱۳۷۹. تاریخ تئاتر. ترجمه مریم خوزان، تهران : انتشارات علمی فرهنگی
۹. فالر ر،یاکوبسن ر،لانج د،بری پ.۱۳۸۱. زبان شناسی ونقد ادبی.تهران: نشر نی
۱۰. بارساک آ،پرورش پ، هال ج، نقشینه غ، ایوانز ج، بروک پ، ویلیامز ر، ۱۳۸۱.درپهنه تئاتر.نشر ارشاد ۵۰

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی: ۴۱)، اردیبهشت ۱۴۰۱

مطالعه نگارگری دوران شاه‌طهماسب و عوامل تأثیرگذار بر آن

عاطفه گروسی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۰۳
کد مقاله: ۷۱۳۸۸

چکـیده

یکی از پررونق‌ترین دوره‌های هنری ایران اسلامی، دوره صفویه است به‌طوری‌که قرن دهم و یازدهم هجری به‌خصوص زمان حاکمیت شاه اسماعیل، شاه‌طهماسب و شاه‌عباس را دوران شکوفایی هنر اسلامی در ایران دانسته‌اند. پژوهش حاضر نگارگری دوره شاه‌طهماسب را که طولانی‌ترین دوره پادشاهی صفوی است، موردمطالعه قرار داده و عوامل تأثیرگذار بر آن را بررسی می‌کند. این پژوهش با روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای در صدد پاسخگویی به این سوال اساسی که نگارگری دوره شاه‌طهماسب و عوامل مؤثر بر آن کدام است؟ برآمده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است در این دوره به دلیل علاقه شخصی شاه‌طهماسب به هنر و به ویژه هنر نقاشی، نگارگری پیشرفت بسیار زیادی کرد و هنرمندان بزرگی را تحویل جامعه هنری داد. ورود مضامین جدید به عرصه نگارگری و افزایش حوزه‌های تولید آثار هنری به سراسر کشور، مهم‌ترین رویدادهای هنری این عصر به شمار می‌روند. از طرفی، عواملی همچون عوامل مذهبی و توبه‌های شاه‌طهماسب، عوامل سیاسی، عوامل اقتصادی و فرهنگی-هنری و مهم‌تر از همه شخصیت شاه‌طهماسب بر روند پیشرفت نگارگری تأثیر بسزایی داشته و فراز و نشیب‌هایی را در مسیر این هنر ایجاد کرده است.

واژگـان کلـیدی: نگارگری، شاه‌طهماسب، دوره صفویه.

۱- دانش‌آموخته کارشناسی ارشد نقاشی ایرانی، دانشگاه تهران، *Atefeh.garousi25@gmail.com*

۱- مقدمه

شاهان صفوی از حامیان هنر و هنرمندان بودند. از جمله این شاهان می‌توان به شاه‌طهماسب اشاره کرد. شاه‌طهماسب یکی از پادشاهان هنردوستی است که تاریخ هنر ایران کمتر به خود دیده است. علاقه توأم با مهارت و پختگی وی در تولید آثار هنری، زمینه‌ساز بسترهای جدیدی برای هنر ایران شد. گستردگی کارگاه‌های هنری، تنوع آثار تولیدی و پیدایش مفهوم جدید برای هنرمند از بارزترین ابعاد تولید نسخه‌های مصور و آثار هنری در عصر شاه‌طهماسب می‌باشند. دوره سلطنت وی را از علاقه به هنر و حمایت از هنرمندان می‌توان به سه بخش متمایز تقسیم کرد که عوامل مختلفی در طول این دوران بر هنر به خصوص هنر نگارگری تأثیر گذاشته است. پژوهش حاضر بعد از مطالعه نگارگری در دوره شاه‌طهماسب، به عوامل تأثیرگذار بر این هنر می‌پردازد. در این پژوهش روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. تاکنون تحقیقات متعددی در زمینه هنر نگارگری انجام یافته است. از جمله پژوهش‌هایی که به نگارگری در دوران صفوی و به ویژه دوران شاه‌طهماسب پرداخته باشد می‌توان به مواردی همچون مقاله «بررسی و تحلیل رویکرد تاریخ‌نگاری دوره صفویه در قبال حملات شاه‌طهماسب به گرجستان» از مهمان‌نواز (۱۴۰۰) اشاره داشت که به صورت مختصر، هنر دوران صفوی در زمان شاه‌طهماسب را بیان کرده است. همچنین در مقاله «رویکرد صفویان نسبت به هنر در دوره شاه‌طهماسب صفوی» از قاسم‌زاده و حاتم‌پور (۱۳۹۸) نگارگری این دوران مورد بررسی قرار گرفته است. علاوه بر آن جدیدی، نجفی‌نژاد و یوسف‌جمالی (۱۳۹۶) در مقاله «بروز و ظهور باورهای شیعی در سیاست مذهبی شاه‌طهماسب اول صفوی» عوامل مذهبی دوران شاه‌طهماسب را مورد مطالعه قرار داده‌اند. با توجه به پیشینه مذکور، به نظر می‌رسد هنر نگارگری به صورت جامع در دوران شاه‌طهماسب مورد مطالعه گسترده قرار نگرفته است.

۲- مروری بر زندگینامه شاه‌طهماسب

به علت اهمیت سیاسی هرات، شاه اسماعیل بزرگ‌ترین فرزند خود طهماسب را به همراهی امیر خان مصللو که قیّمی حساس به شعر و دوستدار هنر بود (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۳۹) به حکومت هرات منصوب کرد. سال‌های حضور طهماسب در هرات تأثیر بسزایی در پرورش ذوق هنری او داشت و بی‌دلیل نیست که امروز از او به عنوان یکی از بزرگترین پادشاهان حامی هنر و هنرمندان نام برده می‌شود. هرات در دوران سلطان حسین بایقرا محلی مناسب برای تجمع اندیشمندان و هنرمندان به شمار می‌آمد. رشد و نمو طهماسب در این محیط فرهنگی و هنری سواد بصری او را شکل بخشید و به بلوغ هنری و پرورش فکری رساند. به خصوص آنکه شاه اسماعیل معلمین ویژه‌ای چون بهزاد و سلطان محمد را از دربار تبریز به همراه فرزند خود به هرات فرستاد (آژند، ۱۳۸۹: ۳۷۷). استعداد شاه‌طهماسب در شعر و شاعری و سخنوری به اندازه‌ای بود که آنتونی بولش از قول صادقی بیک افشار چنین می‌نویسد:"چنان استعداد ذاتی داشت که سخنانش سر تا پا لطایف و ظرایف بود و اگر می‌خواست می‌توانست در تمام عمر به کلام موزون سخن بگوید" (ولش، ۱۳۸۵: ۲۴). شاه‌طهماسب طبع شاعری خود را مدیون معاشرت و مصاحبت با ادیبان و شاعران مهم روزگار خود نیز بود. شاه‌طهماسب، نه تنها به عنوان یکی از بزرگترین حامیان هنری شناخته شده بلکه در متون معاصر وی، از او به عنوان هنرمند نیز یاد شده و امروزه آثار هنری چندی به وی منسوب است. قاضی احمد قمی درباره او می‌نویسد: در این فن استاد روزگار و مهندس معجز آثار بودند (قاضی احمد قمی، ۱۳۸۳: ۱۳۷). از اوان کودکی تحت تعلیم نقاشی و خوشنویسی زیر نظر هنرمندان بزرگ زمان قرار گرفت. بسیار به نقاشی و خط نستعلیق علاقه‌مند بود. بعد از رسیدن به حکومت در سال ۹۳۰ ه (۱۵۲۴م) در دهه اول حکومتش که سران قزلباش حاکمان اصلی حکومت بودند، در کنار نقاشان و خطاطان و مانند آن‌ها جهت خلق آثار هنری اوقات خود را در کتابخانه شاهی صرف می‌کرد (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۵). آثار به جا مانده گواه از مهارت شاه‌طهماسب در نگارگری و خوشنویسی دارند و تأثیر مکتب بهزاد را بر کارهایش آشکار می‌سازند. از جمله نسخه «گوی و چوگان» عارفی محفوظ در کتابخانه دولتی سالتیکوف لنینگراد است، شاه‌طهماسب خود آن را در سال ۹۳۰ هجری کتابت کرد (اشرفی، ۱۳۸۴: ۴۵). چندین اثر نگارگری تحت عنوان تک‌نگاره نیز از شاه‌طهماسب در مرقع برادرش بهرام میرزا که امروزه در موزه توپقاپی سرای استانبول نگهداری می‌شود، بر جای مانده است. چیره دستی شاه‌طهماسب در نگارگری محدود به نسخ خطی و تک‌نگاره‌ها نشد، بلکه مهارت خود را در آذین دیوارهای کاخ تازه‌ساز قزوین نیز به نمایش گذاشت (قاضی احمد قمی، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

رابطه شاه‌طهماسب با هنرمندان دربار، فراتر از رابطه یک حاکم عادی با نقاشان دربارش بود. وی حتی در سال‌های پرآشوب حکومتش در تبریز نیز، دست از حمایت هنرمندان خویش برنمی‌داشت (اسکندربیک منشی، ۱۳۸۲: ۱۲۷). بدون هنرشناسی و زیبایی پسندی شاه‌طهماسب هنرمندان دربار او هرگز بدانچه اکنون یکی از برجسته‌ترین دوره‌های تاریخ هنر ایران به شمار می‌رود، دست نمی‌یافتند (کنبی، ۱۳۸۶: ۶۴). آثار نفیس هنرمندان دربار شاه منبع الهام مهمی برای سایر هنرمندان و رشته‌های هنری غیردرباری محسوب می‌شد. کتابخانه هنری شاه‌طهماسب فقط محلی برای تولید نسخه و یا برآوردن نیازهای روحی و ذوق هنری او نبودند بلکه معدن طرح‌های تزیینی برای قالی‌ها و منسوجات و ساختمان‌ها و اشیای فلزی و احتمالاً وسایل چوبی بوده است که با خاتم-کاری برای شاه و خانواده‌اش می‌ساختند (همان، ۵۶). در کتابخانه وی نسخه‌های نفیسی از شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی تهیه

شده است. شاهنامه سترگ شاه‌طهماسبی که در میان شاهنامه‌های مصور شده موجود ایران از بیشترین تعداد تصویر برخوردار است، ویژگی خاص دیگری نیز دارد و آن این است که در تمام مینیاتورها علی‌رغم مضامین متفاوت، زندگی در دربار شاه‌طهماسب به تصویر کشیده شده است. مینیاتور نگاران فضای اشرافی دربار صفوی را به شکلی آرمانی به تصویر درآورده‌اند و با نمایش صحنه-های جشن که به طرزی خوشبینانه شاد و شکوهمند هستند، زندگی در دربار شاه‌طهماسب را شاعرانه و زیبا نشان می‌دهند (اشرفی، ۱۳۸۸: ۵۲). حمایت شاه‌طهماسب از نگارگری و تولید این نسخه های نفیس نبود بلکه او مسیر تحول هنر را در ربع دوم و سوم قرن دهم تعیین کرده بود (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۳۰).

۳- نگارگری و عوامل تأثیرگذار بر آن در دوران شاه‌طهماسب

نگارگری یکی از شاخه‌های هنری بود که در عهد شاه‌طهماسب به پیشرفت بسیاری دست یافت. دوران طولانی حکومت شاه‌طهماسب، دربرگیرنده وقایع و رویدادهای متنوع داخلی و خارجی بود که تأثیرات بسزایی بر جریان نگارگری داشتند. هنرمندان بسیاری در کارگاه‌های شاه‌طهماسب مشغول به کار بودند که زندگی و کار آن‌ها از این رویدادهای سیاسی و اقتصادی و مذهبی و... متأثر گشت. حکمرانان دربارهای محلی به تأسی از دولت مرکزی و برای نمایش قدرت و پاسخگویی به حس زیبایی‌شناسی خویش، از حامیان هنر نگارگری در این دوره به شمار می‌آیند. با اینکه بهترین نسخه‌های مصور دوره شاه‌طهماسب در پایتخت‌های وی (تبریز و قزوین) تولید شده است، آثار ارزشمند هنری بسیاری نیز در مراکز گسترده‌ای در سراسر قلمرو صفوی تحت حمایت حاکمان محلی تولید شد. با حضور تعدادی از نقاشان دربار یا آثار آنان در این مراکز و تأثیر متقابل هنرمندان محلی و درباری از آثار یکدیگر، سبک‌های محلی شکوفا شدند. این تأثیر متقابل به آفرینش سبک‌های نو در هنر نگارگری انجامید و تغییرات سریع و تنوع سبک که از مشخصات بارز هنر این دوره است از نتایج آمیزش سبک هنری دربار با سبک‌های محلی بود. شاه‌طهماسب که از کودکی به نقاشی و خوشنویسی علاقه مند بود و خود به عنوان هنرمند و استاد هنر به فعالیت در عرصه هنر می‌پرداخت، به عنوان بزرگترین حامی هنر نگارگری در حکومت صفویه شناخته شده است. در دربار او حامیان دیگری نیز وجود داشتند که هم در حمایت از هنر و هم در ازدیاد اشتیاق شاه‌طهماسب به هنر و هنرمندان مؤثر بودند و حضور یا عدم حضور آن‌ها در دربار بر جریان نگارگری مؤثر واقع شد. از جمله آن‌ها می‌توان به خواهر شاه‌طهماسب سلطانم خانم، برادر او بهرام میرزا و وزیر شاه‌طهماسب قاضی جهان اشاره کرد که از حامیان و مشاوران هنر در دربار محسوب می شدند (قاضی احمد قمی، ۱۳۸۳: ۱۰۶). انتقال پایتخت از تبریز به قزوین نقطه عطفی در نگارگری این دوره محسوب می‌شد، چنانچه مضامین و گستردگی کارگاه‌ها قبل و بعد از این رویداد متفاوت از یکدیگر دنبال شدند و انحصار تولید نسخه‌های خطی از دربار خارج شد.

دوره اول ۹۳۰ تا ۹۵۵ ه: قبل از انتقال پایتخت به قزوین کارگاه تبریز از رونق بسیاری برخوردار بود و تعداد زیادی از بهترین نگارگران چون بهزاد، سلطان محمد و میرک بر روی بزرگترین پروژه‌های درباری مشغول به کار بودند. توجه شاه‌طهماسب به نگارگری در اوایل این دوره بیشتر از هر زمان دیگری بود. از زمان رسیدن به حکومت در سال ۹۳۰ هجری تا در دست گرفتن قدرت تام پادشاهی به سال ۹۴۰ هجری که قبل از آن در دست قزلباشان بود، بیشترین اوقات خود را در کارگاه و کنار هنرمندانش سپری می‌کرد. به نظر می‌رسد چند عامل سبب انس او با نگارگران شده بود، الف: علاقه بیش از حد شاه به نقاشی و خوشنویسی و پاسخگویی به حس زیباشناسی خود. ب: حضور اساتیدی چون بهزاد و سلطان محمد که از کودکی با آن‌ها بود و کمال معرفت هنری را از محضر ایشان آموخته بود. ج: سرخوردگی او در ناتوانی از اداره امور مملکتی؛ در طول این ده سال، طایفه‌های قزلباش حکومت را در دست داشتند و شاه به گونه‌ای فرمایشی در مسند حکومت بود و با وقت زیادی که در اختیار داشت می‌توانست فارغ از اداره امور بیش از حد متعارف در کارگاه نگارگری مشغول به فعالیت باشد. شاه‌طهماسب در کارگاه از یک طرف مانند یک هنرمند بود؛ به هنرمندان تازه‌کار تعلیم می‌داد و به تولید آثار هنری مشغول می‌گشت. از طرفی حضور شاه‌طهماسب در کارگاه همچون کتابدار بود. نظارت مستقیم او بالاتر از نظر ریاست کارگاه بر کار هنرمندان عاملی بود که آن‌ها طبق خواست و سلیقه شاه سبک خود را تغییر داده یا تعدیل نماید. مثل سلطان محمد که برای رضایت شاه شیوه ترکمانی خود را تعدیل کرده و متاثر از مکتب بهزاد که مورد علاقه شاه‌طهماسب بود، آثارش را تولید کرد.

حضور هنرمندان و اساتید بزرگ هرات و ترکمانان تبریز که شاه اسماعیل آن‌ها را در کنار هم گرد آورده بود تأثیر ویژه‌ای بر ذوق زیباشناسی شاه‌طهماسب گذاشت و انگیزه لازم برای مصورسازی نسخ را در او ایجاد نمود. نگارگران دربار با تلفیق سبک‌های هرات و ترکمانان و ایجاد سبکی تهذیب یافته و متکامل، بزرگترین شاهنامه مصور ایران را با ۲۵۸ تصویر تولید کردند و عده‌ای از بهترین هنرمندان کتاب خمسه طهماسبی را با ۱۴ تصویر مصور نمودند که این تصاویر کامل‌تر و ماهرانه‌تر از تصاویر شاهنامه بودند. هنرمندانی که در این دوره در کنار شاه‌طهماسب به خلق آثار پرداختند به شرح زیر می باشند: بهزاد، سلطان محمد، آقامیرک، میرزاعلی، مظفرعلی، خواجه عبدالعزیز، عبدالصمد شیرازی، میرسیدعلی، میر مصور و...

دوره دوم ۹۵۵ تا ۹۸۴ ه: بعد از انتقال پایتخت به قزوین، نگارگری در موضوع و وسعت تولید متغیر از تبریز ادامه یافت. از لحاظ موضوع، تصاویر باشکوه درباری در کتاب شاهنامه و خمسه تولید کارگاه تبریز، جای خود را به نگاره‌های آثار مذهبی فالنامه و احسن الکبار می‌دهند. از لحاظ گستردگی تولید نسخه‌ها هرچند در قزوین هنرمندان کارگاه شاه‌طهماسب به فعالیت خود ادامه دادند، اما این بار رونق و گستردگی کارگاه تبریز را نداشتند. اما در خارج از دربار با ظهور حامیان محلی، نگارگری در سطح جامعه از گستردگی قابل توجهی برخوردار شد. با شروع حکومت شاه‌طهماسب در قزوین، کارگاه هنری راه‌اندازی شد و آقامیرک و عبدالعزیز و مالک دیلمی به تولید فالنامه شاه‌طهماسب، نسخه‌ای متفاوت با آنچه تاکنون تصویرسازی شده بود، پرداختند. عده‌ای دیگر از هنرمندان دربار مثل مظفرعلی بر روی پروژه دیوارنگاری قصر جدید با شاه‌طهماسب همراه شدند. شاه‌طهماسب با همان شور و شوق ده ساله اول حکومت خود در تبریز، قلمو در دست گرفت و به جای ترسیم اشکال کوچک در نسخه گوی و چوگان، سطوح بزرگ دیوار را نقاشی نمود.

در این دوران، افزایش کارگاه‌های محلی رشد چشمگیری داشتند. از مشخصه‌های بارز آثار هنری در این دوره کیفیت‌های متنوع و متفاوت آثار هنری است. آرامش و آسایش به وجود آمده در دوران طولانی سلطنت شاه‌طهماسب و رشد طبقه بازرگان و اشراف که در نتیجه سیاست‌های شاه برای کاهش قدرت قزلباشان در سطح جامعه ایجاد شده بود، از عوامل مهم بر توسعه حوزه نگارگری بودند. حامیان جدید سلیقه‌های متفاوتی با سلیقه دربار داشتند و هنرمندان توانستند شیوه‌هایی متفاوت از دربار را بیازمایند و در آثار خود به کار گیرند.

علاوه بر کارگاه‌های فعال در دربارهای حکام محلی تعداد زیادی کارگاه خصوصی نیز مخصوصاً در پایتخت شاه‌طهماسب در قزوین وجود داشت. از نمونه آثار تولید شده در این کارگاه‌ها میتوان به مطلع الانوار امیرخسرو دهلوی اشاره کرد. نگاره‌های آن متأثر از سبک علی اصغر و شیخ محمد در نسخه هفت اورنگ جامی است (کنبی، ۱۳۸۶: ۷۴). به نظر می‌آید محصول این کارگاه‌ها برای پاسخ به حس زیبایی شناسی طبقات متوسط جامعه به کار می‌رفته و اغلب جنبه تجاری داشته‌اند. از مراکز مهمی که در کارگاه‌های محلی آن‌ها، نسخه‌ها یا آلبوم‌های هنری تهیه شده میتوان به موارد زیر اشاره کرد: مشهد، هرات، مالان، باخزر، شیراز، گیلان، مازندران، اصفهان و استرآباد اشاره داشت.

زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی هنرمندان در دوره شاه‌طهماسب نسبت به حکومت‌های پیشین متحول شد. در گذشته، نگارگر جزء صنف صنعتگر به شمار می‌آمد و امکانات و امتیازات او با آن‌ها مساوی بود، در حالی که شاعران و خوشنویسان جایگاهی بالاتر از ایشان داشتند. در این زمان، جایگاه نگارگران بسیار بالاتر از شاعران و حتی خوشنویسان قرار گرفت. حصول این امر در گرو علاقه شخصی شاه‌طهماسب به نگارگری بود. با مقایسه وضعیت شاعران با نگارگران در این دوره، می‌توان به اهمیت این علاقه شخصی پی برد. در کارگاه‌های هنری شاه همواره هنرمندان به جهت مهارتشان مشغول به کار بودند، در حالی که در همین دوره شاعران به جهت مذهبی بودن و اشعار مذهبی سرودن مورد توجه دربار قرار می‌گرفتند. حتی در بین افراد نخبه مهاجر، شاعران بیشترین و نقاشان کمترین تعداد مهاجر را به خود اختصاص داده بودند (ولش، ۱۳۸۵: ۳۱).

نهادینه شدن سنت جدید تصویرسازی به نام تک‌نگاره که از دوران تیموریان شکل گرفته بود یکی از مهم‌ترین خصوصیات هنری این عصر به شمار می‌رود. به نظر می‌رسد توجه به واقعیات و زندگی مردم عادی به علاوه توجه به فضا و حرکت در کنار ترویج مرقع‌سازی و ظهور حامیان قدرتمند محلی از مهم‌ترین عوامل ترویج این شیوه هنری می‌باشند. مرقع‌ها در واقع آلبوم‌هایی هنری بودند که با کاهش توان تولید نسخه‌های مصور شکل گرفتند و بیانگر پیدایش اندیشه‌ای نو و نگاهی متفاوت از گذشته به هنر نگارگری و هنرمندان آن توسط حامیان هنر این اثر به شمار می‌روند (آژند، ۱۳۸۴: ۱۳). به غیر از به وجود آمدن شیوه جدید نگارگری که نتیجه آن عدم وابستگی نگاره‌ها به ادبیات و نسخه‌های خطی بود، در جلد مرقعات و کتاب‌ها نیز هنرمندان دست به نوآوری زدند. این شیوه جدید تجلید کتب، به جلد لاکی مشهور شد (کنبی، ۱۳۸۶: ۵۶). از وقایع مهم کتاب‌نگاری این عصر گستردگی کارگاه‌های تولید کتاب تا آن سوی مرزهای صفوی بود. این مهم با کوچ هنرمندان به هند و عثمانی میسر شد. هنرمندان با کوچ به دربار همایون در هند و پادشاهان عثمانی توانستند مکتب‌سازان بزرگ ایرانی در آن سوی مرزها شده و هنر این دو امپراتوری را با گنجینه تصاویر هنری ایرانی ارتقا بخشند.

سال ۹۶۲ هجری در حکومت شاه‌طهماسب، سالی مهم تلقی می‌شود. صلح آماسیه که پایان‌بخش دشمنی و جنگ میان ایران و عثمانی بود در این سال اتفاق افتاد. در این سال شاه‌طهماسب مجدداً درباریانش را به توبه وا داشت و بار دیگر قدرت قزلباشان را با این توبه کم‌تر نمود. یک سال بعد از این، شاه عده‌ای از نقاشان خود را به دربار ابراهیم میرزا در مشهد فرستاد. این نقاشان که در دربار شاه‌طهماسب نسخه مذهبی و نگاره‌های تک‌برگی تولید می‌کردند. با حضور در مشهد، زیر نظر حامی جدید دوباره مهارت خود را در آفرینش نسخه‌های باشکوه درباری آزمودند هرچند نگاره‌های تولید شده در آنجا قوت و شکوه نگاره‌های تبریز را نداشتند. از هنرمندان این دوره صادقی بیگ افشار، سیاوش بیگ گرجی، مولانا یوسف، شیخ محمد سبزواری، مولانا حسن بغدادی و... می‌باشند.

سیاست یکی از تأثیرگذارترین عوامل بر روند تولید و توسعه آثار هنری در هر اثر به شمار می‌رود.

جدول شماره ۱- هنرمندان معاصر شاه‌طهماسب در تبریز و قزوین

ردیف	نام هنرمند	تخصص	دوره اول	دوره دوم
۱	بهزاد	نگارگر، کلانتر کتابخانه	*	
۲	سلطان محمد	نگارگر، کلانتر کتابخانه	*	
۳	آقا میرک	نگارگر، کلانتر کتابخانه	*	*
۴	میرزاعلی	نگارگر	*	*
۵	خواجه عبدالعزیز	نگارگر	*	*
۶	مولانا نظری قمی	کلیددار، نگارگر	اواخر	*
۷	مولانا قدیمی	شبیه‌کش	اواخر	*
۸	حسن دهلوی	نگارگر، خدمتکار نقاشی	اواخر	*
۹	علی‌اصغر جواهر قلم	نگارگر	اواخر	*
۱۰	مولانا مظفرعلی	نگارگر، خوشنویس، مذهب	*	*
۱۱	دوست‌محمد گواشانی	نگارگر	*	*
۱۲	مولانا قاسم‌بیک	صحاف و جلدساز	*	*
۱۳	میریحیی	مذهب		
۱۴	صادقی بیگ‌افشار	نگارگر، کتابدار		*
۱۵	سیاوش بیگ گرجی	نگارگر		*
۱۶	مولانا یوسف	نگارگر، خوشنویس، کتابدار		*
۱۷	خواجه عبدالرزاق	نگارگر		*
۱۸	محمدی هراتی	نگارگر		اواخر
۱۹	مولانا حسن بغدادی	کلانتر، مذهب		*
۲۰	محمد هروی	مذهب		*
۲۱	قصری بیک کوسه	مذهب		*
۲۲	عبدالله شیرازی	مذهب		*
۲۳	پیر سیداحمد	مذهب	*	*
۲۴	جلال بیک	افشانگر		*
۲۵	ملا مسیح‌الله	مذهب		*
۲۶	غیاثی	مذهب		*

عوامل شخصیتی شاه‌طهماسب: شاه‌طهماسب به عنوان حامی مؤثر و اصلی هنر نگارگری در این دوران بیشترین تأثیر را بر جریان تحولات این هنر داشته است. وی در ابتدای حکومتش توانست با سپاهی قلیل و نامنسجم و کمبود منابع مالی در مقابل دشمنان خارجی و داخلی دوام آورد و سرانجام پیروز شود. با توجه به مشغله‌های سیاسی، شاه‌طهماسب به عنوان هنردوست‌ترین پادشاه صفویه شهرت یافته است (حسن‌بیگ روملو، ۱۳۸۴: ۱۵۳۰).

شاه‌طهماسب در سال‌های پایانی عمر، فعالیت‌های سیاسی خود را تا حد امکان کاهش داد و رتق و فتق امور را به دست کارگزاران خود سپرد (سفرنامه اولئاریوس به نقل از دانش پژوه، ۱۳۸۵: ۲۰۱).

جمع مال و منال مهم‌ترین علاقه شاه در سال‌های انتهایی عمرش بود (نوایی و غفاری‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۴۸). به نظر می‌رسد علاقه بیش از حد به زراندوزی، نگارگری را نیز تحت‌الشعاع قرار داد. هرچند کارگاه شاه تا آخر عمر وی برپا بود، اما دیگر نتوانست هیچ نسخه نفیسی تولید کند.

بُعد دیگری از شخصیت شاه‌طهماسب که تأثیر بسزایی بر روند تحولات نگارگری در این دوره گذاشت، مذهبی‌گریش بود که با ازدیاد سن در وی شدت گرفت.

عوامل سیاسی: زندگی سیاسی شاه‌طهماسب از دو سالگی آغاز شد. زندگی در هرات جهان‌بینی طهماسب را قوام بخشید، نوعی از جهان‌بینی که بسیار متفاوت از جهان‌بینی شاه اسماعیل بود. آموزش‌های یاد شده در محیطی آرام و فرهنگی، شخصیتی آرام همراه با هوش و ذکاوت در او پدید آورد. تا جایی که در جنگ‌ها نه با نیروی بازو و دلاوری بلکه اغلب با تدبیر و شوکت شاهانه به پیروزی دست می‌یافت. وی برای تفریح به جای شکار، به ماهیگیری، نقاشی و خطاطی اوقات صرف می‌کرد (آژند، ۱۳۸۹: ۴۸۶). شاه‌طهماسب در مقام حامی هنر، بیش از هرچیز مسئولیت پادشاهی و اداره امور مملکت را بر عهده داشت. در سال ۹۴۰ هجری

هنگامی که شاه‌طهماسب موفق شد آخرین امیر قزلباش را از مسند قدرت به زیر کشانده و خود بر اریکه قدرت بنشیند، اشتغال به امور جهان‌داری و مشغله‌های سیاسی مقام اورا در سطح حامی هنر محفوظ و از سطح هنرمند کاهش داد.

اسکندر بیک منشی کثرت مشاغل را یکی از دلایل مهم کم‌توجهی شاه‌طهماسب به نگارگری و خوشنویسی در اواخر دوران حکومت وی می‌داند. اقدامات هنری وی هرچند کمتر از گذشته شد ولی همچنان ادامه داشت (اسکندربیگ منشی، ۱۳۸۲: ۱۷۴). شاه‌طهماسب در طول دوران حکومت خود با گروه‌های زیادی به جنگ برخواست که از جمله آن‌ها می‌توان به قزلباش‌ها، ازبک‌ها و دفع شورش‌های محلی اشاره کرد.

عوامل مذهبی: یکی دیگر از مهم‌ترین مسائل زندگی شاه‌طهماسب که تأثیر بسزایی در روند تولید آثار هنری و تحول هنر در این دوره داشت، مسئله توبه نصوح است. حسن بیگ روملو در احسن التواریخ، دو توبه یکی در سال ۹۳۹ هجری و دیگری در سال ۹۶۳ هجری، ذکر کرده است. جد و جهد شاه‌طهماسب در دینداری و مسلمانی، فضایی در آثار نویسندگان به وجود آورد که با دقت در عبارات این آثار می‌توان به شخصیت او به عنوان حاکم مسلمانان پی برد. قاضی احمد قمی آنگاه که در نظر دارد از شاه‌طهماسب تمجید کند، نام او را با چنین لفاظی‌هایی توصیف می‌کند "آنکه التفات بالقاب و تحریفات ظاهری نمی‌کرد... غلام خالص با اخلاص حضرت امیرالمومنین حیدر" (قاضی احمد قمی، ۱۳۸۳: ۱۴). در این عبارات نویسنده نه شاه را به واسطه دلیری و شجاعت می‌ستاید و نه نامی از شکوه شاهانی او به میان می‌آورد و حتی او را غلام خاص امیرالمومنین می‌نامد. توبه‌های شاه‌طهماسب، نشان از روحیه مذهبی و دینی او دارند. روحیه مذهبی شاه نتیجه تأثیر مستقیم حضور تعداد زیادی از علمای شیعه و علمای جبل عامل در دربار او بود. ورود علمای مقتدر شیعه از جبل عامل در زمان شاه اسماعیل با هدف تثبیت مذهب شیعه در ایران شروع شد. شیخ علی‌بن عبدالعال کرکی (متوفی ۹۴۰ ه) با نفوذترین و تأثیرگذارترین عالم جبل عامل در دربار صفوی بود. وی در زمان شاه اسماعیل به ایران آمد و اقدامات زیادی جهت حضور در دربار صفوی و محبوبیت نزد شاه اسماعیل انجام داد. هر چند اقدامات او در زمان شاه اسماعیل اقبال چندانی برایش به دنبال نداشت اما سبب محبوبیت فراوان نزد شاه‌طهماسب شد و توانست اختیارات بسیاری در دربار او به دست آورد. تأثیر کرکی و اندیشه‌هایش بر شاه‌طهماسب بعد از مرگ او نیز همچنان ادامه دارد که از علاقه شخصی شاه به کرکی و حضور پرشمار شاگردان مکتب کرکی در دربار او ناشی می‌شوند. مسائل مذهبی بر تمام جنبه‌های حکومت شاه‌طهماسب تأثیرگذار بودند. در مباحث سیاسی شاه‌طهماسب، مسائل مذهبی، از روابط دیپلماتیک جلوه مهم‌تری دارند (ریپکا، ۱۳۸۳: ۵۲۷).

ادبیات در دوره شاه‌طهماسب، جنبه دینی و مذهبی آشکاری یافت. روحیات مذهبی شاه‌طهماسب به عنوان حامی شعر، گونه جدیدی از شعر به نام "شعر مذهبی" را به وجود آورد که با این وسعت و قوت در دوره‌های قبل وجود نداشت. در دیوان کم‌تر شاعری در این زمان می‌توان شعر مذهبی و مدح و ثنای ائمه اطهار را مشاهده ننمود. ستایش‌های دنیوی و غیردینی و غزل جای خود را به طور گسترده‌ای به ستایش پیامبر و علی (ع) یا سوگنامه امامان داد. اگرچه شاعران بزرگترین دستگاه تبلیغاتی در بار به شمار می‌رفتند و سلاطین برای تثبیت هرچه بیشتر حکومت خویش از آنان بهره می‌بردند (تمیم‌داری، ۱۳۸۹: ۸۶)، اما رفتار گزینشی و مذهب‌گرایانه شاه‌طهماسب با شاعران و ادیبان سبب تشویق عده اندکی از شاعران و ادیبان شد و فقط آن عده که شرایط مورد نظر را داشتند از صلح و عنایت ویژه‌ای برخوردار شدند. این شیوه گزینشی جذب در دربار ایران، شاعران با قریحه را برای دستیابی به مقام و موقعیت، ثروت و دارایی به کوچ ترغیب کرد (ولش، ۱۳۸۵: ۲۶).

روحیه مذهبی شاه‌طهماسب با بالا رفتن سن وی، سیر صعودی به خود گرفت و سرانجام در اواخر عمر، مذهبی‌گری وی به افراط و وسواس دینی تبدیل شد. به نظر می‌رسد در میان اهل هنر، موسیقیدانان، از مذهبی‌گری شاه بیشترین ضربه‌ها را متحمل شدند.

عوامل اقتصادی: برای تولید یک اثر هنری، وجود حامی پرشور، هنرمند توانا و امکانات مالی، سه رأس مثلث تولید اثر را تشکیل می‌دهند.

در روزگاری که چین در حال جمع‌آوری منافع اقتصادی ناشی از صدور سفالینه‌های چینی بود، هنر ایران در حوزه دربار و علایق شخصی شاه‌طهماسب محدود شده بود (ولش، ۱۳۸۵: ۱۸). هرچند در این زمینه نمی‌توان نقش مهم و تأثیرگذار تصاویر تولید شده دربار بر حوزه تصویری هند، عثمانی، بخارا و دربارهای محلی ایران را نادیده گرفت. اما این حوزه وسیع تأثیرگذاری هنر ایران، برای دربار بار اقتصادی به همراه نداشت. هرچند خزانه شاه‌طهماسب بعد از فوت او، سرشار از منابع عظیم مالی بود، اما به نظر می‌رسد در ابتدای حکومت او، اقتصاد صفویه در وضعیت مطلوبی نبود و در انتهای حکومت نیز خست و مال‌اندوزی پادشاه، مانع مهمی در بسط و گسترش هنرها به شمار می‌آمد. اولین نمود آسیب ناشی از کمبود منابع مالی را می‌توان در کوچ هنرمندان طراز اول دربار شاه‌طهماسب به دربار همایون گورکانی در هند دانست (همان، ۲۶). برهه دیگری که تولید آثار مصور بر اثر کمبود منابع مالی دچار آسیب و رکود شد، انتقال پایتخت بود. انتقال پایتخت مستلزم هزینه‌های گزاف از ساختن بناها و کاخ‌های جدید تا هزینه‌های حمل و نقل ارباب و اسباب حکومتی به شهر جدید بود (اشرفی، ۱۳۸۴: ۷۷). در نتیجه محدودیت فعالیت کارگاه‌های سلطنتی برای مدتی کوتاه، چندان دور از تصور نیست.

عوامل فرهنگی–هنری: دوران حکومت شاه‌طهماسب برای هنر و هنرمندان عصر زرینی بود که در دوران بعدی حکومت صفویه دیگر به آن پایه و اعتبار نرسید.

در سال‌های اولیه فعالیت کارگاه سلطنتی، آنچه به رونق و شکوه نسخه‌های مصور کمک شایانی کرد، بعد از توجه کامل شاه‌طهماسب، حضور نگارگرانی چون بهزاد و سلطان محمد در صدر کارگاه بود. مهارت تام و تمام این دو، همراه با نظارت مستقیمشان بر تولید نسخ مصور، تأثر مستقیمی بر همگونی ترکیب‌بندی‌ها و رنگ‌گذاری‌های باشکوه داشت. فقدان این دو هنرمند را می‌توان یکی از دلایل تأثیرگذار بر کاهش سطح کیفی تصویر در دوره دوم حکومت شاه‌طهماسب در قزوین دانست. علاوه بر آن در دربار شاه‌طهماسب، چند تن از نزدیکان و درباریان او برای افزایش قدرت سیاسی خود به اقدامات فرهنگی روی می‌آوردند و با حمایت از هنر و هنرمندان، رسانه‌ای تبلیغی جهت مشروعیت و اقتدار خویش ترتیب می‌دادند. البته ذوق هنری شاه‌طهماسب و اهمیت روزافزون او به هنر را نباید در این رویداد بی‌نصیب دانست. حضور این افراد که حمایت از امور ادبی و هنری نماد قدرت آن-ها در دربار به شمار می‌رفت بر ذوق هنری شاه نیز تأثرگذار بود و فقدان هرکدام سبب می‌گشت بزم هنری شاه رونق خود را از دست داده و سطح حمایت از هنر در دربار کاهش یابد.

۴- آثار هنری دوران شاه‌طهماسب

آثار هنری در این دوران را می‌توان به سه طبقه کلی نسخ خطی مصور، مرقعات و دیوارنگاره‌ها تقسیم کرد. شاه‌طهماسب نیز در هر یک از این بخش‌ها مهارت هنری خویش را آزموده و آثاری تولید کرده است.

نسخ خطی مصور: نسخه خطی نفیس تولید شده در کارگاه‌های سلطنتی، تحت حمایت حامی هنردوست، با تلاش هنرمندان زبردست، منابع تصویری غنی برای تولید نسخه مصور هند، عثمانی و بخارا در خارج از مرزهای صفوی به وجود آوردند. جهت تولید نسخه مصور، مرقعات و نگاره‌های تک‌برگی در کارگاه دربارهای محلی و کارگاه‌های خصوصی و سایر رشته‌های هنری نیز از منابع اصلی تصویری به شمار می‌آمدند.

نسخه گوی و چوگان عارفی "حالنامه" را می‌توان از اولین آثار تولید شده در دربار شاه‌طهماسب دانست. این نسخه را شاه‌طهماسب استنساخ کرد و آن را با ۱۶ نگاره مصور نمود.

نتیجه کار در کارگاه شاه‌طهماسب شاهنامه سترگی بود با ۲۵۸ تصویر و بیش از ۷۰۰ صفحه با قطع بزرگ که بزرگترین شاهنامه ایران نام گرفت و اتمام شاهنامه در سال ۹۴۲ هجری بود. نگارگران در نگاره‌های شاهنامه شکوه دربار و شور و نشاط درونی آن را در یک فضای تجملی و شادمانه به نمایش گذاشته‌اند. پرداختن به جزئیات و مهارت در بکارگیری الوان مختلف، استادی در ابداع و ایجاد ترکیب‌های هنری، وفور تزیینات، دقت در نقش‌پردازی و طرح دقایق و ظرایف و توجه به برخی جوانب و امور و قیاس با نقاشی‌های پیش از خود، از مشخصات این نگاره‌ها هستند (آداموا، ۱۳۸۶: ۲۰). ترسیم بیش از حد جزئیات و دقت در ترسیم اشیای دنیای مادی در این نگاره‌ها از اولین نشانه‌های بارز جداشدگی تصویر از متن بود و هویت شخصی مستقل نگاره‌ها به مثابه هنری مستقل و درخشان که دیگر فقط عنصری تزئینی برای روان‌سازی مفهوم نسخه‌های خاصی نبودند را به معرض نمایش می‌گذاشت. علاقه شاه‌طهماسب به عنوان حامی هنر و ارزش نهادن او به هنرمندان و هنر نگارگری را می‌توان مهم‌ترین عامل در استقلال‌طلبی هنرمندان نگارگر دانست. هنرمندانی که از قشر صنعتگری بیرون آمده و در مرتبه هنری والاتری نسبت به شاعران و خوشنویسان در این دربار تبدیل شده‌اند.

دومین پروژه بزرگ کارگاه شاه‌طهماسب یعنی خمسه طهماسبی در تبریز از سال ۹۴۶ هجری شروع شد و در ۹۴۹ هجری به پایان رسید. شاه دستور مصورسازی نسخه نفیسی را صادر کرد که این بار تمامی نگارگران دربار در آن حضور نداشتند و فقط عده-ای از خبره‌ترین و ماهرترین نگارگران چون سلطان محمد، آقامیرک، میرزاعلی، میرسیدعلی و مظفرعلی، ۱۴ نگاره آن را مصور نمودند. گزینش نگارگران ماهر از میان هنرمندان، سبب یکدستی و انسجام نگاره‌ها شد و سبک تکامل یافته‌ای از مکتب تبریز را به نمایش گذاشتند (کنبی، ۱۳۸۲: ۸۴). این نگاره‌ها نیز چون آثار مصور شاهنامه گویای فضای حاکم بر دربار شاه‌طهماسب و شرایط روحی او هستند. رنگ‌های بکار رفته در نگاره‌ها پخته و متین هستند و شادابی رنگ‌های نگاره‌های شاهنامه را ندارند.

با انتقال پایتخت هنرمندان دربار تبریز به دو دسته تقسیم شدند: گروه اول به کار بر روی دیوار نگاره‌های کاخ شاه‌طهماسب مشغول به فعالیت شدند و گروه دوم در کارگاه شاه در قزوین به تولید نسخه‌های مصور و قرآن‌های مذهب به فعالیت هنری پرداختند. در این دوران شاه‌طهماسب در قزوین دستور مصورسازی فالنامه را صادر کرد. امروزه نگاره‌های این فالنامه ورقه ورقه شده‌اند. ابعاد نگاره‌های فالنامه بزرگتر از دیگر نسخه‌های مصور دربار پیشین در تبریز انتخاب شده‌اند. موضوع نگاره‌های این پروژه تفاوت عمده‌ای با پروژه‌های مصور پیشین دارد. هنرمندان که تاکنون همواره درصدد نمایش شکوه دربار صفوی بودند و پهلوانی-های مردان ملی ایران را به نمایش می‌گذاشتند به مصورسازی داستان زندگی پیامبران و ائمه اطهار و شرح پهلوانی‌های ایشان در کنار مضامین مذهبی و پیشگویی آینده همت گماردند. خصوصیات تصویری این نگاره‌ها شکل منحصر به فردی یافتند که تا انتهای

دوره سبک قزوین مشاهده می‌شوند: ترکیبات ساده و آزاد پیکره‌ها و ضربات رهای قلم مو از خصوصیات این تصاویر است که از مکتب تبریز به این مکتب انتقال یافته است (Farhad and Bagci, 2009: 47).

نگاره‌های هفت اورنگ جامی، پیدایش سبک مشهد را نشان می‌دهند که طی سه مرحله سبک جدید و متفاوتی شکوفا می‌شود. مرحله اول خصوصیات نگاره‌ها شبیه به سبک تبریز، به عنوان اساس و پایه نقاشی می‌باشند. مرحله دوم ترکیب و تلفیق سبک تبریز با سنت خراسان و پیدایش خصوصیات جدید در نگاره‌ها مشاهده می‌شود و در آخرین مرحله، سبک ترکیبی جدیدی گسترش می‌یابد. خصوصیات نگاره‌ها در سبک ترکیبی جدید شامل تأکید بر کشیدگی و لاغری اندام‌ها و حالات ظریف آن‌ها، تأکید بر خطوط مواج، چهره‌های گرد و گردن‌های دراز و چشمان درشت پیکره‌ها، منظره‌پردازی‌های چشم‌نواز، تصویرسازی پیکره‌های جوان دختر و پسر و پیکره‌های افراد کهنسال با حالتی کاریکاتور گونه است.

پیدایش این مکتب نقش بزرگی در پیشرفت نقاشی سریع دهم هجری ایفا کرده است و در سال‌های بعد تأثیر عمیقی بر سایر مراکز هنری در کارگاه‌های محلی ایران باقی گذاشته و حتی در نقاشی قزوین نیمه دوم سده شانزدهم موجبات پیشرفت نقاشی را فراهم آورده است (اشرفی، ۱۳۸۴: ۱۱۶).

نگارگری با فاصله گرفتن از حماسه و آرمان و در ذات خود مورد توجه و عنایت شاه‌طهماسب و سایر حکام محلی قرار می گیرد. رواج انواع مرقعات، از نتایج این نوع جهان‌بینی و نگرش جدید به هنر نقاشی و نگارگری ایران بود. بعد از رواج مرقعات و گرفتن سفارش از سایر مراکز هنری توسط هنرمند، ارزش او به عنوان آفرینشگر اثر هنری ارتقا یافت. در میان مردم مرقعات تولید شده مرقعی ارزش بیشتری داشت که اثری از یک یا چند استاد برجسته در خود داشته باشد. رواج مرقعات در زمان شاه‌طهماسب و مخصوصاً در نیمه دوم حکومت او، رو به فزونی گذاشت. محققین چندین عامل را در این امر مهم می‌دانند: ۱- کاهش حمایت دربار و به خصوص شاه‌طهماسب از هنر (ولش، ۱۳۸۵: ۲۲۸)، ۲- رشد طبقه بازرگان و اشراف که نتیجه سیاست مستقیم شاه‌طهماسب در حذف مالیات‌ها از این طبقه بود. ۳- صلح و آرامش نسبتاً طولانی و مداوم به وجود آمده در دوران حکومت شاه‌طهماسب (رابینسون به نقل از عدل، ۱۳۷۹: ۶۳).

آثار تک‌نگاره هنرمندان طراز اول دربار شاه‌طهماسب در دو دهه نخست حکومت وی در تبریز هرچند به گستردگی دوره دوم حکومت او نیستند، با این حال گواهی بر اهمیت تولید تک‌نگاره‌ها از سال‌های آغازین حکومت شاه‌طهماسب می‌باشند. تک‌نگاره "شاهزاده و همراه" منسوب به میرسیدعلی، تک‌نگاره "شاهزاده" اثر سلطان محمد و تک‌نگاره "چهره سرخان بیک سفره‌چی" – یکی از رؤسای کتابخانه شاه‌طهماسب– اثر میرمصور از جمله آثار تک‌برگی نگارگران بزرگ در اوایل حکومت شاه‌طهماسب می-باشند (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۸).

جدول شماره ۲- نسخه‌های مصور شده در دوران شاه‌طهماسب در تبریز

سال	عنوان اثر	کاتب	تعداد	مصوران	محل نگهداری
۹۲۸ تا ۹۴۲	شاهنامه شاه‌طهماسبی	–	۲۵۸	سلطان محمد، مظفرعلی، آقامیرک و...	بخشی در موزه متروپولیتن و بخشی در موزه هنر معاصر تهران
۹۳۰	گوی و چوگان عارفی	شاه‌طهماسب	۱۶	شاه‌طهماسب، سلطان محمد	سن پترزبورگ کتابخانه عمومی درون-۴۴۱
۹۳۰	پنج گنج امیرخسرو دهلوی	شجاع فارسی	۶	بهزاد	کتابخانه ملی سن پترزبورگ روسیه
۹۳۱	خمسه نظامی	سلطان محمد نور، خطاط هروی	۱۵	سلطان محمد، شیخ‌زاد	متروپولیتن نیویورک
۹۳۱	دیوان شاهی	عبدالله‌بن شیخ مرشد	۴		مجموعه شات بندن
۹۳۱	شاهنامه فردوسی	محمد هروی	۲۷		لنینگراد، انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم
۹۳۱	احسن الکبار	قاسمعلی	۳۹		سن پترزبورگ، کتابخانه عمومی دورن ۳۱۲
۹۳۲	اسکندرنامه نظامی	شیخ محمد کاتب سلطانی	۵		کتابخانه انجمن سلطنتی آسیایی، لندن
۹۳۲	دیوان امیرعلیشیر نوایی			سلطان محمد و شاه‌طهماسب	کتابخانه آکادمی لنینگراد
۹۳۳ و ۹۳۴	کلیات امیرعلیشیر نوایی	علی هجرانی	۶	۵ نگاره منسوب به شیخ‌زاد	کتابخانه ملی پاریس
۹۳۵	شاهنامه فردوسی	علی‌اصغر همدانی،	۴		کتابخانه موزه کاخ گلستان

سال	عنوان اثر	کاتب	تعداد	مصوران	محل نگهداری
		حاج علی‌اکبر شیرازی			
۹۳۵	ظفرنامه شرف‌الدین	سلطان محمد نور	۲۴	میرعضد مذهب، بهزاد	کتابخانه موزه کاخ گلستان
۹۳۶	دیوان حافظ		۴		مجموعه کارتیه پاریس
۹۳۶	خمسه نظامی		۴۸		کتابخانه کالج اتون لندن
۹۳۶	خمسه نظامی	ابوطاهر کاتب	۱۶		موزه بریتانیا، لندن
۹۳۶	دیوان نوایی		۸		بنیاد گلبانگیان پاریس
۹۳۸	شاهنامه فردوسی	محمد کاتب	۴۳		موزه ملی ایران
۹۳۹	دیوان امیرخسرو دهلوی	شجاع فارسی	۶		کتابخانه موزه کاخ گلستان
۹۴۱	خسرو و شیرین نظامی		۵		کتابخانه جان رایلندرز، منچستر
۹۴۳	دیوان امیرخسرو دهلوی		۴		کتابخانه ملی وین
۹۴۳	شاهنامه فردوسی		۴۸		موزه بریتانیا لندن
۹۴۶ تا ۹۴۹	خمسه نظامی	شاه محمود نیشابوری	۱۴	آقامیرک، سلطان‌محمد، مظفرعلی، عبدالعزیز، میرزاعلی	موزه بریتانیا لندن
۹۴۶	یوسف و زلیخای جامی		۷		بنیاد کورکنان نیویورک
۹۴۷	یوسف و زلیخای جامی	عبدالطیف	۴		کتابخانه چستربیتی
۹۴۸	یوسف و زلیخای جامی	محمدمحسن تبریزی	۱۷		موزه فیتزجرالد، کمبریج
۹۵۰	صفات‌العاشقین هلالی		۴		کتابخانه ملی پاریس
۹۵۳	شاهنامه فردوسی		۶۸		کتابخانه ملی پاریس
۹۵۴	انوار سهیلی کاشفی	محمدبن ابراهیم خلخال	۱۲۲		کتابخانه ملی پاریس

جدول شماره ۳- نسخه‌های مصور شده در دوران شاه‌طهماسب در قزوین

سال	عنوان اثر	کاتب	تعداد	مصوران	محل نگهداری
۹۵۶	خمسه نظامی	مرشدبن خواجه میرک شیرازی	۲۰	–	کتابخانه عالی شهید مطهری
۹۵۷	یوسف و زلیخای جامی	محمدامین‌بن عبدالله	۴	–	کتابخانه جان رایلندرز، منچستر
۹۵۷ تا ۹۶۸	فالنامه شاه‌طهماسبی	مالک دیلمی	۲۸	آقا میرک، عبدالعزیز و...	موزه هنر و تاریخ ژنو
۹۵۸	بوستان سعدی	شاه محمود نیشابوری	۶	–	کتابخانه چستربیتی
۹۶۰ تا ۹۷۰	یوسف و زلیخای جامی	–	۲۶	–	موزه بریتانیا، لندن
۹۶۳ تا ۹۷۲	هفت اورنگ جامی	مالک دیلمی و دیگران	۲۸	آقا میرک، میرزا علی، مظفرعلی، عبدالعزیز	گالری هنر فریر، واشنگتن
۹۶۷	عجایب المخلوقات قزوینی	–		–	کتابخانه چستربیتی، دابلین
۹۷۰	بوستان سعدی	میرعلی سلطانی	۵	یک نگاره به رقم محمود مذهب	کتابخانه موزه کاخ گلستان
۹۷۱ تا ۹۷۲	خمسه نظامی	کمال‌الدین حسین	۷	–	بنیاد کورکیان، نیویورک
۹۷۲	قصص الانبیا نیشابوری	–	۲۶	–	کتابخانه چستربیتی، دابلین
۹۷۳	اسکندرنامه نظامی	عطاالله ابوالکریم حجازی	۲	–	بنیاد کورکیان، نیویورک
۹۷۴	عجایب المخلوقات قزوینی	–	۱۵۳	–	کتابخانه دانشگاه کمبریج
۹۷۶	شاهنامه فردوسی	عبدالوهاب	۱۹	–	بنیاد کورکیان، نیویورک
۹۷۷	سلسله‌الذهب جامی	باباشاه اصفهانی	۱۴	–	کتابخانه سلطنتی، تهران

سال	عنوان اثر	کاتب	تعداد	مصوران	محل نگهداری
۹۷۸	خمسه نظامی	–	–	–	توپقاپی سرای استانبول
۹۷۹	هفت پیکر نظامی	باباشاه اصفهانی	۱۳	–	موزه فیتز جرالد، کمبریج
۹۸۱	گرشاسب‌نامه اسدی طوسی	میرعماد قزوینی	۸	صادقی بیگ‌افشار، زین-العابدین، مظفرعلی	کتابخانه بریتانیا
۹۸۳	دیوان بنایی	محمدبن روح‌الله	۳	–	کتابخانه چستربیتی، دابلین
۹۸۳	تیمورنامه هاتفی	کمال‌الدین حسین	۷	–	کتابخانه بادلیان آکسفورد
۹۸۳	قرآن	غیاث‌الدین خلیلی	–	–	استانبول، وقف قبر ابوایوب انصاری
اواخر سلطنت	احسن‌الکبار	–	۱۷	–	کتابخانه موزه کاخ گلستان
اواخر سلطنت	فالنامه	–	۵۹	–	موزه توپقاپی سرای استانبول

۵- نتیجه گیری

ورود مضامین جدید به عرصه نگارگری و افزایش حوزه‌های تولید آثار هنری به سراسر کشور، مهم‌ترین رویدادهای هنری این عصر به شمار می‌روند. با مقایسه میان تولید نسخه‌های مصور در دوره اول حکومت شاه‌طهماسب در تبریز با دوره دوم حکومت وی در قزوین، مشاهده می‌شود که تولید نسخه‌های مصور در نیمه دوم حکومت وی افزایش یافته‌اند اما تعداد نگاره در آن‌ها با کاهش مواجه شده است. البته لازم به ذکر است که کاهش نگاره‌ها، در نسخه‌های مصور اتفاق افتاده و نسبت به دوره اول، تولید نگاره‌ها و آثار تک‌برگی توسط هنرمندان دربار و هنرمندان محلی، افزایش روزافزونی داشته است. به نظر می‌رسد یکی از دلایل کاهش نگاره‌ها در نسخه‌های مصور، به دلیل مصورسازی بیشتر این نسخه‌ها در دربارهای محلی باشد. در حالی که در دوره اول حکومت شاه‌طهماسب و بیشتر کتاب مصور زیر نظر دربار و با حمایت مالی بیشتری تولید می‌شدند. در دوره دوم حکومت شاه‌طهماسب مخصوصاً ۲۰ سال پایانی آن، حامیان محلی به تناسب اعتبار سیاسی و فرهنگی خود و توان و امکانات مالی که در اختیار داشتند، به حمایت از تولید نسخ مصور پرداخته و کارگاه‌های محلی زیادی را در سراسر کشور فعال نمودند. از مراکز فعال محلی به جز مشهد که غیرمستقیم تحت نظارت شاه‌طهماسب فعالیت می‌کرد، هرات، مالان و باخزر –از شهرهای شرقی خراسان– بودند. در این شهرها، شاخه‌های فرعی و عامه‌پسند متأثر از سبک مشهد به وجود آمد که آثار محمدی هراتی نقش اصلی در شکل‌گیری این جریان داشت. نسخه‌های تولیدی این نواحی، تجاری بودند و در حد وسیع تولید شده و اغلب به هند و بخارا صادر می شدند. بیشترین فعالیت این کارگاه‌ها از سال ۹۷۳ تا ۹۹۹ هجری بود.

هنرمندان زیادی نیز در کارگاه‌های متعدد شیراز، آثار تجاری با بازده بالا تولید می‌کردند و در آثار خود از سبک‌های تبریز، قزوین و مشهد در کنار سبک محلی خود بهره می بردند. از دیگر مراکز محلی تولید آثار مصور خطی و تک‌نگاره‌ها در اواخر حکومت شاه‌طهماسب، مازندران، اصفهان، گیلان و استرآباد بودند. گستردگی کارگاه‌های تولیدی، سبب کیفیت‌های متنوع و متفاوت آثار هنری در این دوره شد. در نسخه های مصور دربار قزوین، مضامین جدید و نقش مایه‌هایی کاملاً متفاوت با دربار تبریز به عرصه نگارگری وارد شد و الهام‌بخش نگارگران در هند و عثمانی گشت. در این دوران موضوع نگاره‌ها از شکوه درباری به شکوه مذهبی تغییر هویت داد و مضامین مذهبی اهمیت ویژه‌ای در تصویرسازی کتاب پیدا کردند. در تحولی دیگر، نگارگری با فاصله گرفتن از حماسه و آرمان در ذات خود مورد توجه شاه‌طهماسب و سایر حکام محلی قرار گرفت. رواج انواع مرقعات حاصل این نوع نگرش و جهان‌بینی است. ترکیب‌بندی‌هایی جدید، متفاوت و ساده‌تر از گذشته با موضوعاتی نو به عرصه نگارگری پا گذاشته و جریانی فراهم آورد تا زندگی روزمره افراد عادی جامعه به طور گسترده‌ای مورد توجه نگارگران قرار گیرد. وجود کارگاه‌های متعدد در نقاط گوناگون از دو جهت به نشر هنر نزد مردم کمک می‌کرد. از یک طرف آثار هنری به طور مستقیم در معرض دید عموم قرار گرفته و عده‌ای از اشراف و بازرگانان که قدرت خرید بالایی داشتند به خریداری آثار هنری اقدام می‌نمودند. از جهت دیگر، بازرگانان آثار را به نکات دور و نزدیک از هند و بخارا و عثمانی و شهرهای مختلف در ایران برده و به فروش می‌رساندند و از این طریق اشاعه هنر در ابعاد وسیع‌تری صورت می‌پذیرفت.

از طرفی، عوامل متعددی بر هنر نگارگری دوران شاه‌طهماسب تأثیرگذار بوده‌اند. مسائل اقتصادی از جدی‌ترین عوامل در کاهش رونق تولید نسخه‌های مصور در این زمان به شمار می‌روند. چنانکه در حین انتقال پایتخت، به نظر می‌رسد کارگاه شاهی به مدت چند سال تعطیل شد و هزینه تولید نسخه‌ها صرف مخارج سنگین انتقال پایتخت شد. بعد از انتقال پایتخت و استقرار دولت در مکان جدید، دوباره کارگاه دربار راه‌اندازی گشته و هنرمندان به مصورسازی فالنامه گماشته شدند. در اواخر عمر خست شاه‌طهماسب

مانع اقتصادی مهمی در کاهش نسخه‌های نفوذ درباری به شمار می‌آمد. حضور افراد هنردوستی چون بهرام میرزا، قاضی جهان و سلطانم بیگم در اوایل حکومت و ابراهیم میرزا در اواخر حکومت شاه‌طهماسب برای تولید نسخه‌های نفیس مؤثر قلمداد می‌شوند. هرچند هر یک از عوامل مذهبی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی–هنری و شخصیت شاه‌طهماسب در کاهش تولید نسخه‌های نفیس یا تغییر در رویکرد به نگارگری تأثیرگذار بودند، اما تولید نسخه‌های فالنامه و احسن الکبار و شاهنامه اسدی در سال‌های پایانی حکومت شاه‌طهماسب، همچنین پرورش شاگردان جدید و اهدای نسخه‌های مصور به دیگر دربارها نشان از توجه دائمی شاه‌طهماسب به هنر نگارگری دارند.

با بررسی تأثیر عوامل سیاسی مشخص شد، بیشترین توجه و علاقه شاه‌طهماسب به هنر مربوط به ده سال اول حکومت بود. در این دوره قدرت واقعی در دست قزلباشان بود و شاه بیشترین فرصت برای پرداختن به علاقه شخصی خود داشت. با در دست گیری قدرت در سال ۹۴۰ هجری، توجه او به هنر و هنرمندان کمتر شد و مشاغل جهانداری، فرصت ذوق‌آزمایی او را کاست. اما تولید نسخه‌های مصور با قوت پیشین ادامه یافت.

همچنین با بررسی عوامل مذهبی روشن شد، امر توبه که اغلب آن را یکی از اصلی‌ترین دلایل جهت توجیه رویگردانی شاه‌طهماسب از هنر می‌دانند، بیشتر از آن که عاملی بازدارنده باشد، ژستی سیاسی بوده و در شکل‌گیری روحیه مذهبی در شاه‌طهماسب مؤثر بوده است. البته می‌توان گفت توبه، مسائل مذهبی و حضور علما در دربار شاه‌طهماسب سبب توقف جریان هنری و بیزاری شاه‌طهماسب از هنر و هنرمندان نشد، بلکه با ایجاد فضای متفاوت بر کارگاه و شرایطی نو، شاخصه‌ها و مضامین جدیدی به عرصه نگارگری وارد شد.

عامل دیگری که مورد بررسی قرار گرفت، عوامل فرهنگی–هنری بود. حضور افراد حامی هنر در کنار شاه‌طهماسب نقش مؤثری در ازدیاد شوق او به هنر و در نتیجه تولید آثار نفیس هنری داشته است. حضور هنرمندان زبده و محبوب شاه‌طهماسب نیز یکی از مهم‌ترین عوامل اشتیاق او به هنر به شمار می‌رفت و با فوت این هنرمندان و حامیان هنر در دربار، انگیزه شاه برای تولید آثار هنری کم شد.

با بررسی عوامل اقتصادی، به نظر می‌رسد که این عوامل نقش بیشتری در تحولات هنری عصر شاه‌طهماسب داشته‌اند. کوچ هنرمندان طراز اول دربار تبریز در سالن ۹۵۵ هجری به هندوستان، برای دستیابی به منابع عظیم مالی هند از اولین ضربه‌هایی است که کمبود منابع مالی بر پیکر نگارگری زمان شاه‌طهماسب وارد ساخته‌اند. کیفیت پایین‌تر آثار تولید شده در قزوین و کاهش نگاره‌های این نسخه‌ها نیز حاکی از منابع مالی محدودتر در این دوره است.

در میان تمامی عوامل تأثیرگذار بر هنر نگارگری، بیش از هر چیز شخصیت شاه‌طهماسب به عنوان حامی اصلی نگارگری در این دوره حائز اهمیت است. علاقه به نگارگری از کودکی و در سایه آموزش اساتید بزرگ نگارگری عصر چون بهزاد و سلطان محمد، در او شکل گرفت. تا آخرین سال‌های حکومت با تغییر شخصیت او تغییر کرد و جلوه های متنوعی به خود گرفت. شور و نشاط جوانی شاه‌طهماسب و شکوه دربارش بر نگاره‌های شاهنامه سایه افکند. پختگی و وقار شخصیت او در جریان مصورسازی نسخه خمسه و در نگاره‌های آن ظهور پیدا کرد، سرمستی و غرور شاه‌طهماسب از انتقال پایتخت در دیوارنگاره‌های کاخ قزوین چهره نمود و روحیه مذهبی او در مصورسازی زندگی ائمه در فالنامه و احسن الکبار آشکار گشت. با توجه به آن که اشاره شد می‌توان نتیجه گرفت شاه‌طهماسب از هنر رویگردان نشد بلکه رویکرد او به هنر و هنرمندان تغییر کرد.

منابع

۱. اسکندربیگ منشی، (۱۳۸۲)، «تاریخ عالم‌آرای عباسی»، به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
۲. اشرفی، م.م، (۱۳۸۴)، «سیر تحول نقاشی ایرانی سده ۱۶ میلادی»، ترجمه زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.
۳. اشرفی، م.م، (۱۳۸۸)، «از بهزاد تا رضا عباسی»، ترجمه نسرین زندی، تهران: متن.
۴. آداموا، آ.ت، (۱۳۸۶)، «نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی»، تهران: فرهنگستان هنر.
۵. آژند، یعقوب، (۱۳۸۴)، «سیمای سلطان محمد نقاش»، تهران: فرهنگستان هنر.
۶. آژند، یعقوب، (۱۳۸۹)، «نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)»، تهران: سیاولی.
۷. تمیم‌داری، احمد، (۱۳۸۹)، «عرفان و ادب در عصر صفوی»، تهران: حکمت.
۸. حسن‌بیگ روملو، (۱۳۸۴)، «احسن‌التواریخ»، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: اساطیر.
۹. ریپکا، یان، (۱۳۸۳)، «تاریخ ادبیات ایران»، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: سخن.
۱۰. سیوری، راجر، (۱۳۸۵)، «ایران عصر صفوی»، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.
۱۱. قاضی احمد قمی، (۱۳۸۳)، «گلستان هنر»، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

۱۲. کنبی، شیلا، (۱۳۸۲)، «نقاشی ایرانی»، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
۱۳. کنبی، شیلا، (۱۳۸۶)، «عصر طلایی هنر ایران»، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
۱۴. کورکیان، ا.م و سیکر، ژ.پ، (۱۳۷۷)، «باغ‌های خیال»، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
۱۵. نوایی، عبدالحسین و غفاری‌فرد، عباسقلی، (۱۳۸۹)، «تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره صفویه»، تهران: سمت.
۱۶. ولش، آنتونی، (۱۳۸۵)، «شاه عباس و هنرهای اصفهان»، تهران: فرهنگستان هنر.
17. Farhad, Massumeh & Bagci, Serpil, (2009), “Falnameh The Book of Omens”, London: Thames & Hudson.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

خوانش هرمنوتیک آثار اردشیر محصص با تکیه بر آرائه گادامر
سمانه غدیری، پژمان دادخواه، محمدرضا شریف‌زاده، ابولفضل داودی رکنآبادی

مطالعه تطبیقی ایده ساختارشکنی در آثار طراحی لباس یاماموتو و مارجلا
بهناز قائدی، الدوز خودی

بررسی دیوارنگاره‌های دوره زندیه در شیراز
مریم رحمن ستایش، معظم خسروجردی

بررسی چالش‌های سینما در دوران کرونا و رقابت با شبکه نمایش خانگی با نگاهی به آینده صنعت سینما
امین مختاری، فرزاد خشنودان، شاهین جوادینژاد

نقد خداباوری در شش مکتب فلسفی هند از منظر قرآن
سمانه صفایی جلیسه

نقش نشانه‌های دیداری در اجرا نسبت به دیگر نشانه‌ها با نگاه به تاثیر تماشاگر تئاتر
وهاب امرائی

مطالعه نگارگری دوران شاه طهماسب و عوامل تأثیرگذار بر آن
عاطفه گروسی

۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

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

ISSN:2538-6298