پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهـنامه پژوهـش در هـنر و علـوم انسـانی
سال چهارم، شماره سه (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸
شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

درون‌مایه، موضوع در نگرشی تحلیلی- انتقادی
سجاد نجفی بهزادی، جهانگیر صفری

بررسی جایگاه بداهه‌پردازی در کمدیا دلآرته از منظر سیرو فِررونه
دومان ریاضی، یاسمن فرهنگ پور

بررسی تطبیقی شخصـیت‌ها و قهرمان‌های شاهنامه و تعزیه با رویکردی به ادبیات نمایشی
مهدی امیری، علی عسگر علیزاده مقدم

مقایسه‌ی تطبیقی نظام حاکم بر معماری عمارت‌های مسکونی دوران قاجار در تهران و شیراز با نگرش کالبدی
علیرضا مشبکی اصفهانی، محمدرضا مشبکی اصفهانی

مطالعه تطبیقی عبور از پل چینود زرتشـــــت و پل صراط از دیدگاه هنر؛ مطالعه موردی نقاشی روســتای لا هیجان وکتاب ارداویراف نامه و نقاشـی قهوه‌خانه
محمدرضا شریف‌زاده، رامک رهبر

تحلیلی برماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی آثار هنری در عصـــــر دیجیتال با رویکردی بر مدیریت آموزشـــی در دبیرســتان‌های شـــهر بندرعباس
بابک دهقانی، علی پریور

بررسی نگارگری مکتب شیراز با تاکید بر کتاب خاورانامه
مانا احمدی ، علیرضا عزیزی یوسفکند، شیلان مسرور

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال چهارم، شماره سه (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸
شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول:
میلاد فتحی
سردبیر: امیرحسین یوسفی
مدیر داخلی: منیژه ملائی

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

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

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

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی
تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳ تلفن: ۰۲۱ ۳۳ ۸۴۰۷ ۹۲

پژوهش در هنر و علوم انسانی

فراخـوان پذیـرش مقـاله

نقش علوم انسـانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصـوص طرح سوالات بنیادین در فلسـفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دسـتیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بسـیاری در فرآیند توسعه برخوردار اسـت . از اینرو می‌توان گفت دسـتیابی به توسـعه بومی، همه جانبه و پایدار، جز با بذل توجه به پژوهش و مطالعه در حوزه علوم انسانی و هنر میسر نخواهد شد.

ارتقاء کیفیت پژوهش‌ها و مطالعات علمی، از مسیر انتشار نتایج مطالعات علمی و تحصصی پژوهشگران می‌گذرد . با این نگاه نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی توسط موسسه تحقیقانی مدیریت دانش شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشـور به انتشـار مقالات علمی در زمینه پژوهش هنر و مطالعات علوم انسانی می‌پردازد.

از اینرو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان، پژوهشگران و علاقمندان به مطالعات علوم انسـانی و هنر دعوت می‌نماید با ارسال مقالات علمی خود به از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www. rahs.ir در پربارتر کردن این نشریه ما را یاری نمایند.

محورهای نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی:

مطالعات هـنر:

۱- هنرهای پژوهشی و پژوهش در هنر
۲- هنرهای نمایشی و سینما
۳- مرمت، احیا و بازسازی
۴- هنرهای تصویری و طراحی
۵- موسیقی
۶- معماری و شهرسازی
۷ - هنرهای تجسـمی و موضوعات دیگر در هنر
۸ - دیگر موضـــوعات در مطالعات هنر و پژوهش‌های میان رشته‌ای

پژوهش‌های علوم انسانی:

۱- علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی
۲- زبان شناسی، ادبیات و آموزش
۳- علوم جغرافیایی
۴- علوم تاریخ و باستان‌شناسی
۵- فلسفه، الهیات و معارف اسلامی
۶- روانشناسی و علوم تربیتی
۷- حقوق
۸- علوم سیاسی و روابط بین‌الملل
۹- حسابداری، مدیریت و علوم اقتصادی
۱۰ - دیگر موضوعات در علوم انسـانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
درونمایه، موضوع در نگرشی تحلیلی- انتقادی سجاد نجفی بهزادی، جهانگیر صفری	۱
بررسی جایگاه بداهه‌پردازی در کمدیا دلآرته از منظر سیرو فِررونه دومان ریاضی، یاسمن فرهنگ پور	۱۳
بررسی تطبیقی شخصیت‌ها و قهرمان‌های شاهنامه و تعزیه با رویکردی به ادبیات نمایشی مهدی امیری، علی عسگر علیزاده مقدم	۱۹
مقایسه‌ی تطبیقی نظام حاکم بر معماری عمارت‌های مسکونی دوران قاجار در تهران و شیراز با نگرش کالبدی علیرضا مشبکی اصفهانی، محمدرضا مشبکی اصفهانی	۲۷
مطالعه تطبیقی عبور از پل چینود زرتشت و پل صراط از دیدگاه هنر؛ مطالعه موردی نقاشی روستای لا هیجان وکتاب ارداویراف نامه و نقاشی قهوه‌خانه محمدرضا شریف‌زاده، رامک رهبر	۴۵
تحلیلی برماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی آثار هنری در عصر دیجیتال با رویکردی بر مدیریت آموزشی در دبیرستان‌های شهر بندرعباس بابک دهقانی، علی پریور	۵۳
بررسی نگارگری مکتب شیراز با تاکید بر کتاب خاوران‌نامه مانا احمدی ، علیرضا عزیزی یوسفکند، شیلان مسرور	۶۳

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

درونمایه، موضوع در نگرشی تحلیلی- انتقادی

سجاد نجفی بهزادی[1]*، جهانگیر صفری[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۲۱
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۴/۲۵
کد مقاله: ۲۱۴۰۰

چکـیده

موضوع و درون‌مایه از اصطلاحات حوزه ادبیات داستانی هستند که نگرش و تعاریف متعددی درباره آنها بیان شده است. مفاهیم و اصطلاحات بسیاری در حوزه داستان و نقد ادبی مانند درون‌مایه و موضوع وجود دارد که نگاه انتقادی به آنها صورت نگرفته و همواره بر همان تعاریف گذشته تکیه شده است. اهمیت این مساله باعث شد که نویسندگان تحقیق، به دنبال ارائه تعریفی مناسب و قابل فهم از موضوع و درون‌مایه باشند. ابتدا به تعاریف مختلف درون‌مایه و موضوع، طبقه بندی عناصر مشترک و متفاوت تعاریف پرداخته و در پایان نیز تعریفی نسبتا روشن از موضوع ودرون‌مایه ارائه می‌شود. برای روشن‌تر شدن تفاوت دو مقوله از داستان‌های«جوجه اردک زشت» اثر اندرسن و «ماهی سیاه کوچولو» اثر صمد بهرنگی استفاده شده است. موضوع؛ آن چیزی است که داستان درباره آن صحبت می‌کند. کشمکش، گفت‌وگو، کنش، حوادث، شخصیت، موقعیت و به طور کلی عناصر داستان، ابزاری است که نویسنده به وسیله آن بستر داستان(موضوع) را وضع می‌کند. موضوع بستری برای ارائه درون‌مایه است و آنچه در بطن و ژرف ساخت داستان قرار دارد، درون‌مایه است.

واژگـان کلـیدی: داستان، موضوع، درون‌مایه، ماهی سیاه کوچولو، جوجه اردک زشت.

۱- استادیار گروه ادبیات فارسی، شهرکرد، ایران *s.nbehzadi@gmai.com*
۲- استاد گروه ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

۱- مقدمه

اکثر مفاهیم و اصطلاحات حوزه هنر و ادبیات تعریف ثابت و یکسانی ندارند و این ویژگی عمومی مفاهیم و اصطلاحات ادبی و هنری است. عنصر زمان، مکان، فرهنگ و... متغیر بودن این مفاهیم را اجتناب ناپذیر کرده است. یکی از این مفاهیم و اصطلاحات، «موضوع» و «درون‌مایه» است. این دو مقوله در حوزه ادبیات داستانی مطرح هستند و مورد نظر نویسندگان این مقاله نیز هست. داستان چیست؟ موضوع داستان درباره چیست؟ درون‌مایه داستان چیست؟ آیا موضوع داستان همان درون‌مایه است؟ چه تفاوتی میان آن دو وجود دارد؟ موضوع و درون‌مایه داستان را چگونه تشخیص دهیم؟ این‌ها سوالاتی است که یک خواننده یا منتقد ادبی با آنها روبروست. وقتی داستانی خوانده می‌شود، اولین سوالی که مطرح می‌شود این است که موضوع آن چیست؟ درپاسخ گفته می‌شود، اجتماعی یا فلسفی یا.... اما وقتی از درون‌مایه داستان سوال می‌شود؛ جواب قدری دشوار و تامل برانگیز می‌شود. برخی از خوانندگان و منتقدان به تفاوت و اهمیت این دو اصطلاح توجهی نمی‌کنند. در حالی که ارائه تعریفی روشن از داستان، موضوع و درون‌مایه می‌تواندکمک شایانی به فهم داستان و جایگاه نویسنده کند و شاخصی برای تمییز و طبقه بندی داستان باشد.

نویسندگان و منتقدان، با توجه به تعاریف مختلف درون‌مایه و موضوع، هر کدام برداشت و نگرش متفاوتی نسبت به داستان دارند. این مساله نشان می‌دهد که منتقدان و پژوهشگران بر اثر برداشت خود از درون‌مایه و موضوع به تقسیم بندی این دو می‌پردازند. اهمیت توجه به اصطلاحات ادبی و ارائه تعریف مناسب و قابل فهم از آنها یکی از مسائل مهم در نقد ادبی امروز است. چه بسیار مفاهیم و اصطلاحاتی درحوزه داستان و نقد ادبی مانند درون‌مایه و موضوع وجود دارد که نگاه انتقادی به آنها صورت نگرفته است و همواره بر همان تعاریف گذشته تکیه می‌شود. اهمیت این مساله باعث شدکه نویسندگان تحقیق، به دنبال ارائه تعریفی نسبتا مناسب و قابل فهم از طریق داستان و تحلیل عناصر آن درداستان‌های کودک باشند. هدف این پژوهش، بررسی تعاریف ارائه شده از درون‌مایه و موضوع و ارائه یک تعریف مناسب و قابل فهم در چهار چوب داستان و مصداق‌های داستانی است. تعریفی که بتواند انواع داستان: واقعی، فراواقعی، کودک و... را در بر بگیرد.

۲- پیشینه پژوهش

درباره هر کدام از مقوله های موضوع و درون‌مایه پژوهش‌های متفاوت و زیادی صورت گرفته اما درباره تفاوت آنها پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. ۱. بیات و علیقلی (۱۳۹۰) تفاوت موضوع با اصطلاحات هم‌خوشه خود و کاربرد آن در سبک شناسی.۲. درون‌مایه، و.پ کنی، ترجمه مهرداد ترابی نژاد. ۳. کتاب عناصر داستان میر صادقی که در آن به مبحث موضوع و درون‌مایه در قالب بررسی عناصر داستان می‌پردازد. ۴. توبیاس، رونالد (۱۳۸۹) درون‌مایه داستان، ترجمه مهرنوش طلایی. در کتاب‌های مختلفی نیز به صورت مختصر به مقوله موضوع و درون‌مایه اشاره شده است که اینجا مجال بیان همه آنها نیست.. در این پژوهش نگاهی تازه و انتقادی به دو مقوله موضوع و درون مایه شده است. پس از ذکر تعاریف گوناگون، به ارائه یک تعریف نسبتا مناسب و قابل فهم پرداخته شده است.

۳- بحث و بررسی

برای ورود به بحث ابتدا تعاریفی که از این مفاهیم شده، مورد بررسی قرار می‌گیرند. برای موضوع تعریف‌های متعددی ذکر شده است. «موضوع اندیشه کلی است که زیر بنای داستان و شعر قراردارد و درون‌مایه از آن به دست می‌آید» (فرهنگ اصطلاحات ادبی: ذیل درون‌مایه) اینکه موضوع زیر بنای داستان و شعر است، حرف نسبتا درستی است؛ اما وقتی گفته می‌شود موضوع اندیشه کلی است این سوال پیش می‌آید که درون‌مایه بدست آمده از موضوع چیست؟ آیا درون‌مایه اندیشه جزئی است؟ یا موضوع ساز وکار کلی است که از درون آن، اندیشه یا فکر یا مرکزیت اندیشه بدست می‌آید؟ در تعریف دیگری از موضوع آمده است:«موضوع، مجموعه‌ای از اشیا، جانداران، رویدادها و موقعیت‌هایی است که نویسنده برای به تصویر کشیدن درون‌مایه بر می‌گزیند. موضوع ممکن است عینی یا ذهنی باشد» (دایره المعارف هنر: ذیل موضوع). این تعریف از دو قسمت تشکیل شده است: قسمت اول قابل فهم است؛ یعنی آنچه که به وسیله نویسنده پرورش داده می‌شود تا درون‌مایه را ارائه نماید؛ اما اینکه ممکن است موضوع عینی یا ذهنی باشد، قابل تامل است. زیرا قسمت اول از دید ساختاری موضوع را تعریف می‌کند؛ اما قسمت دوم محتوایی است.

میرصادقی در واژه‌نامه هنر داستان نویسی موضوع را این گونه تعریف می‌کند:« موضوع؛ شامل پدیده‌ها و حوادثی است که داستان را خلق می‌کند و درون‌مایه از آن تصویر می‌شود»(واژه نامه هنر داستان نویسی: ذیل موضوع) تعریف پاکباز و میرصادقی

تقریبا یکسان است. در واقع هر دو به آنچه که داستان در ظاهر درباره آن بحث می‌کنند موضوع می‌گویند. بیات و علیقلی زاده برای موضوع چند تعریف در نظر گرفته‌اند که به آنها اشاره می‌شود:

- موضوع، آن چیزی است که متن ادبی ظاهرا درباره آن است. آنچه که نوشته، در ظاهر و به صورت آشکار درباره آن بحث می‌کند. نه آن چیزی که باید از نوشته استنباط کرد. موضوع، آن چیزی است که به صورت مصدر یا اسم مصدری بیان می‌شود. گاهی موضوع با معنا و محتوای کلی شعر یکی است و گاهی باهم اختلاف دارند.
- موضوع، آن چیزی است که پیش از خلق اثر وجود دارد و هر کس می‌تواند از آن استفاده کند.»(بیات و علیقلی زاده، ۱۳۹۰: ۲۶۹). تعاریف بیان شده اغلب مربوط به حوزه ساختاری است که برخی از آنها درست و برخی دیگر گنگ و نامفهوم است (یکی بودن با معنای شعر). بیان شدن موضوع به صورت مصدر یا اسم مصدر نیز امری بدیهی است که کمک چندانی به تفکیک موضوع از درون مایه نمی‌کند. شمیسا درکتاب نقد ادبی، موضوع و درون‌مایه را این گونه تعریف می‌کند: موضوع، فشرده و درون‌مایه گسترده است. موضوع را می‌شود آگاهانه پروراند؛ اما درون مایه معمولا ناخوداگاه و عمیق است»(شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷۳). تعریف شمیسا اگرچه تعریف درستی به نظر می‌رسد؛ اما فهم موضوع و درون‌مایه را دشوارتر می‌کند. عمیق بودن درون‌مایه به پنهان و استنباطی بودن آن مربوط می‌شود در تعریف شمیسا چند نکته قابل تامل است:۱. موضوع فشرده و درون‌مایه گسترده است. منظور از فشرده و گسترده بودن مشخص نیست. زیرا فشرده و گسترده نقطه مقابل همدیگر نیستند.

شمیسا در جایی دیگرتم و موضوع را یکی در نظر گرفته و تفاوتی میان آنها قایل نشده است.«تم یا موضوع و مطلب را هم گاهی معادل موتیف به کار می‌برند.»(شمیسا،۱۳۷۶ :۱۳۳). این تعریف(یکسان انگاشتن موضوع وتم) نمی‌تواند درست باشد که این خود باز تردید و شک خواننده را بیشتر می‌کند. «موضوع یک اندیشه کلی و زیر بنایی است که با توجه به مناسبات ملموس و وقایع داستان توصیف می‌شود؛ اما درون‌مایه بیانی انتزاعی است. معمولا موضوع داستان دریک کلمه قابل بیان است؛ عشق، انتقام، حسادت، مرگ و.. درحالی که درون‌مایه معمولا در یک عبارت یا جمله بیان می‌شود».(فرهنگ نامه ادبی فارسی: ذیل موضوع) در تعریف فوق چند نکته مشترک با بقیه تعاریف دیده می‌شود و آن؛ اندیشه کلی بودن، بیان شدن موضوع با توجه به مناسبات ملموس داستان (موقعیت‌ها، کنش‌ها، شخصیت‌ها و...) دریک کلمه قابل بیان بودن است. اما اینکه موضوع در یک کلمه و درون‌مایه در یک عبارت یا یک جمله بیان می‌شود، چندان درست نیست. جمله یا کلمه نمی‌تواند شاخص دقیقی برای شناخت موضوع و درون‌مایه باشد هر دو می‌توانند کلمه یا عبارت یا جمله باشند؛ اما اغلب کلمه است. مصطفی مستور نیز موضوع را این گونه تعریف می‌کند: «نویسنده ممکن است زندگی را زشت، ترسناک، زیبا، یاس‌آور و پوچ یا جاودانه ببیند؛ در هرحال این نگاه و ادراک نویسنده از هستی در تلقی او از موضوع داستانش تاثیر می‌گذارد و در سراسر اجزای آن ریزش می‌کند»(مستور:۱۳۷۹ :۳۰).آنچه که نویسنده می نویسد، داستان نام دارد. زندگی موضوع داستان و زیبا بودن یا زشت بودن زندگی درون مایه است. البته تعریف فوق به صورت واضح و مستقیم چنین منظوری را بیان نمی‌کند. او در تعریف درون‌مایه می‌گوید: اگر موضوع‌ها را به جهان‌بینی تشبیه کنیم، درون‌مایه‌ها ایدئولوژی‌های برگرفته از جهان بینی‌ها هستند. در حقیقت موضوع به آنچه که هست، دلالت می‌کند و درون‌مایه به آنچه که باید باشد اشارت دارد». (همان: ۳۰). نویسنده به جای تشریح و توضیح اصل اول یعنی تشبیه موضوع به جهان‌بینی و درون‌مایه به ایدئولوژی، بحث را به جهتی دیگر سوق می‌دهد. شاید اگر درباره جهان‌بینی و ایدئولوژی کمی بیشتر توضیح می‌دادند، تفاوت و تمایز موضوع و درون‌مایه هم روشن‌تر می‌شد. «موضوع، مقوله‌ای ذهنی است که بازتاب دهنده اندیشه غایی درباره حیات بشر است؛ درحالی که درون‌مایه عینی‌تر و یکی از بی‌شمار بیان‌های ممکن یک موضوع است. موضوع مفهومی عام است که شامل موقعیت‌ها، حالات اولیه وجود یا حیات انسان است»(تقوی و دهقان، ۱۳۸۸ :۱۲) تعریف موضوع داستان به عنوان اندیشه غایی درباره حیات بشری یک حکم کلی است که شناخت موضوع را در ذهن خواننده پیچیده می‌کند.

«درونمایه که در زبان انگلیسی به صورت Theme کاربرد دارد، در زبان فارسی به شکل‌های دیگری مانند مضمون و تم هم دیده می‌شود. درونمایه از دو بخش "درون" به معنای داخل و میان و "مایه" به معنای اصل و بن هر چیز تشکیل شده است که در مجموع به معنی "اصل درونی هر چیز" است "مضمون" نیز در لغت به معنی در میان گرفته شده و آنچه از کلام و عبارت فهمیده می‌شود، آمده است.» (فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد: ذیل درون مایه) در تعریف درون‌مایه گفته شده:"درونمایه، مضمون یا تم، فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که درخلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درونمایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند و به همین جهت است که می‌گویند درونمایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد. (میرصادقی،۱۳۸۵ :۱۷۴) تعریف فوق در اکثر منابع و آثار مربوط به حوزه داستان دیده می‌شود. تعریفی محتوایی که مخاطب را در فهم درون مایه کمک می‌کند؛ اما

این تعریف، تعریفی جامع و مانع نیست. نقص تعریف ذکر شده این است که صحبتی از موضوع نشده؛ یعنی جهت فکری و ادراکی نویسنده نسبت به موضوع داستان است نه چیز دیگر. اکثر محققان و منتقدان در بیان تعریف درون‌مایه از نقل و قول میرصادقی استفاده می‌کنند. درحالی که می‌توان با ارائه و تحلیل داستان و عناصر آن مرز میان موضوع و درون‌مایه را مشخص و یک تعریف قابل فهم ارائه نمود. تکیه بر تعاریف کلی و بدون مصداق داستانی مخاطب را سردرگم می-کند. «درون‌مایه، اندیشه مرکزی و حرف اصلی هنرمند یا نویسنده است که در محتوا و قالب خاصی (موضوع) به تعبیر کشیده می‌شود. درون‌مایه درحقیقت جوهر اصلی یک کار ادبی است و از طریق همان عناصر است که مسیر اندیشه و تفکر صاحب اثر روشن می‌شود»(فرزاد،۱۳۸۷ :۲۶-۲۵). در این تعریف درون‌مایه و موضوع به درستی تعریف شده اگرچه در تعریف موضوع ابهام وجود دارد؛اما درجمله دوم منظور از «همان عناصر» مشخص نیست. رونالد توبیاس در کتاب درونمایه در داستان می‌نویسد: «درونمایه تصمیمات شما را درباره‌ی انتخاب راه و این‌که کدام انتخاب برای داستان شما درست و کدام‌یک نادرست است، جهت می‌دهد. همان‌طور که می‌نویسیم تازه شروع به درک واقعی معنای اثر می‌کنیم؛ اما با داشتن درونمایه در واقع کار را بر اساس مفهومی می‌سازیم که ما را از ابتدا هدایت می‌کند. درونمایه نباید همانند چیز مبهمی در ذهن شما باشد؛ بلکه باید مانند سایر الگوها، الگویی قابل اجرا و عملی باشد. انتخاب درونمایه‌ای که با داستان شما سازگار باشد کمک خواهدکرد تا بتوانید ایده‌ی خود را به وضوح بیان کنید».(توبیاس،۱۳۸۹ :۱۱۸) توبیاس تعریف مناسبی از درونمایه ارائه می‌دهد. اما از موضوع سخنی به میان نمی‌آورد. شاید عیب کار او در همین نکته باشد. و.پ کنی در تعریف درون‌مایه می‌گوید:«درون‌مایه داستان را فقط با مطالعه کامل و مسئولانه آن می‌توانیم کشف کنیم که لازمه این کار، آگاهی مستمر از روابط میان قسمت‌های مختلف داستان و نیز رابطه قسمت‌های داستان به کلیت آن است.» (کنی، ۱۳۷۹ :۵۳).

توبیاس، کنی و فرزاد تعریف مناسبی از درونمایه ارائه می‌دهند. تنها عیب آنها این است که از موضوع تعریفی نمی‌دهند. چراکه به نظر می‌رسد آنها به طورضمنی موضوع را با داستان یکی انگاشته‌اند.

موضوع یک اثر داستانی، همیشه جایی یا کسی یا موقعیتی است. برای مثال اگر موضوع داستان حسن، تهران یا عشق زهره به منوچهر باشد؛ در آن صورت درون‌مایه چیزی است که نویسنده می‌خواهد درباره حسن، تهران یا عشق بگوید. مثلا تهران شلوغ ترین شهر جهان است. با این تعریف، موضوع، کانون و مرکز توجه داستان و تم یا مضمون، نظریه‌ای است که درباره این قسمت از قلمرو و تجربه انسانی بیان می‌شود. بدیهی است که تم نتیجه کلیه فعالیت‌های عناصر داستان است. یعنی؛ از مجموع فعل و انفعالات و اعمال اشخاص، لحن و آهنگ، طرح وسایر عوامل داستان به دست می‌آید.(ر.ک یونسی :۳۰-۳۱). موضوع چیزی است که داستان درباره آن صحبت می‌کند؛ اما درون‌مایه برداشت و استنباط خواننده از موضوع داستان است.. برای روشن‌تر شدن بحث، عناصر مشترک و متفاوت در تعاریف درون‌مایه و موضوع در جدولی جداگانه ارائه می شود:

جدول ۱- تفاوت و شباهت‌های تعاریف درون‌مایه (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۸)

عناصر مشترک در تعاریف	عنصرهای متفاوت
۱.جهت گیری فکری و ادراکی نویسنده از موضوع داستان	۱. مفهومی ذهنی و نه عینی است
۲. درون‌مایه از موضوع به دست می آید	۲. در آن نتیجه گیری اخلاقی وجود ندارد
۳.آنچه از داستان استنباط می شود	۳. درون‌مایه یک ایدئولوژی برگرفته از جهان بینی(موضوع)
۴. معمولا در یک جمله یا یک عبارت بیان می شود	۴. درون مایه نتیجه گیری اخلاقی نیست
۵. حرف اصلی و اندیشه مرکزی نویسنده	۵. معمولا ناخودآگاه و عمیق است
۶. درونمایه در میان کنش‌ها و حوادث داستان نهفته است	۶. درون‌مایه گستره است برخلاف موضوع
۷. مفهومی کلی و فراگیر	۷. در ژرف ساخت داستان نهفته است

عناصر مشترک در اکثر تعاریف دیده می‌شود. اما عناصر متفاوت اغلب نگاه و نگرش یک نویسنده ومنتقد به موضوع و درون‌مایه است

جدول ۲- تفاوت و شباهت های تعاریف موضوع (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۸)

عناصر مشترک (تعریف اکثر منتقدان)	عنصرهای متفاوت
موضوع ممکن است عینی یا ذهنی باشد.	موضوع فشرده است برخلاف درون مایه
مجموعه از پدیده ها و موقعیت ها و کنش هاست.	موضوع اگاهانه و در سطح روساخت داستان مطرح می شود
به صورت مصدر یا اسم مصدر بیان می شود.	موضوع پیش از خلق اثر وجود دارد.
موضوع در یک کلمه قابل بیان است.	موضوع جهان بینی است.
آنچه که داستان درباره آن بحث می کند.	مقوله ای ذهنی است.
نگاه و ادراک نویسنده نسبت به زندگی.	مقوله ای عینی است.
یک مفهوم کلی و عام.	موضوع داستان همیشه جایی یا کسی یا موقعیتی است

در جدول شماره ۱عنصرهای مشترک و متفاوت در تعاریف منتقدان بیان شده است. اغلب منتقدان اعتقاد دارند؛ درون‌مایه از موضوع بدست می‌آید، درون‌مایه اندیشه و فکر اصلی داستان، درون‌مایه دریک جمله بیان می‌شود، درون‌مایه مفهومی کلی و فراگیر است. همه تعاریف ذکر شده، می‌تواند درست باشد؛ اما آنچه مهم است، فهم مخاطب از این تعاریف و دریافت درون‌مایه داستان است. اگر درون‌مایه و موضوع در یک ساختار شکلی و در قالب تحلیل مصداق صورت گیرد، خواننده به راحتی تفاوت موضوع و درون مایه را درک می‌کند.

در جدول شماره ۲ مخاطب با تعاریف متعددی از موضوع روبرو می‌شود. موضوع می‌تواند عینی یا ذهنی باشد، موضوع در یک کلمه قابل بیان است، موضوع به صورت مصدر یا اسم مصدر قابل بیان است. موضوع یک مفهوم کلی و عام است. همه این تعاریف به صورت شفاهی و در قالب گفتار برای مخاطب آسان است؛ اما زمانی که بخواهد این مفاهیم را در داستان بررسی کند با مشکل مواجه می‌شود. محدود کردن موضوع به یک کلمه بودن یا در قالب اسم مصدر یا مصدر بیان شدن، نه تنها مخاطب را به تعریف دقیقی نمی‌رساند؛ بلکه شاخص درست و دقیقی برای شناخت موضوع نیست.. موضوع آن چیزی است که داستان درباره آن بحث می‌کند. مجموعه حوادث داستان، کنش‌ها، کشمکش‌ها و گفت‌وگوها در مجموع موضوع داستان را بیان می‌کنند. نکته مهم این است که برای شناخت درون‌مایه و موضوع، باید از داستان شروع کرد. وقتی نوشته‌ای داستان خوانده می‌شود، خواننده می‌گوید داستانی را خوانده‌ام. این عنوان می‌تواند بر هر نوشته‌ای که روایت شده، اطلاق شود؛ اما وقتی پرسیده می‌شود موضوع آن چیست؟ می‌توان پاسخ‌های متفق القولی از خوانندگان متفاوت شنید که چندان از هم دور نیستند. برای مثال موضوع اجتماعی یا سیاسی یا اخلاقی است؛ اما وقتی پرسیده می‌شود درون‌مایه آن چیست؟ هر نوع جوابی که داده می‌شود، فاصله بین اندیشه نویسنده و فهم مخاطب را روشن می‌سازد. ممکن است دریافت‌های مختلف و متعددی صورت گیرد که این امری طبیعی است. برای نمونه «داش اکل» هدایت یک داستان است. موضوع آن با توجه به درک خواننده می‌تواند اجتماعی، فلسفی، خانوادگی و... باشد. یعنی اندکی اختلاف درباره موضوع؛ اما فهم درون‌مایه بین خوانندگان اختلاف ایجاد می‌کند.

جدول شماره ۳ - تعاریف ساختاری- محتوایی موضوع (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۸)

تعاریف ساختاری	تعاریف محتوایی
موضوع در یک کلمه قابل بیان است.	مفهومی عام و کلی است
موضوع در رو ساخت داستان قرار دارد.	آگاهانه و سطحی است
به صورت مصدر یا اسم مصدر بیان می شود.	موضوع همان جهان بینی است.
مقوله ای فشرده است.	موضوع داستان همیشه جایی یا کسی یا موقعیتی است
	آنچه که در داستان هست و درباره ان صحبت می شود.

جدول شماره ٤- تعاریف ساختاری- محتوایی درون‌مایه (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۸)

تعاریف ساختاری	تعاریف محتوایی
درون مایه در قالب یک جمله یا ترکیب بیان می شود.	جهت گیری و تفسیر نویسنده از موضوع داستان است
درون مایه در ژرف ساخت داستان قرار دارد.	انچه از داستان استنباط می شود.
درون مایه گسترده و قابل پرورش است.	اندیشه مرکزی و حرف اصلی هنرمند
	درون مایه ایدئولوژی برگرفته از جهان بینی(موضوع) است. ناخودآگاه و عمیق است.

اختلاف‌ها و شباهت‌ها نشان می‌دهد که ارائه یک تعریف درست و قابل فهم از موضوع و درون‌مایه چندان کار آسانی نیست. با توجه به شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در تعاریف؛ چه از نظر ساختاری و چه از نظر محتوایی، می‌توان یک تعریف مناسب و روشن‌تر ارائه داد. برای رسیدن به یک تعریف مشخص می‌توان تعاریف مربوط به حوزه ساختاری و محتوایی را جداگانه مورد بحث قرار داد. با توجه به تعاریف این نتیجه به دست می‌آید که درون‌مایه با موضوع یکسان نیست. تاکنون تعاریف مفهومی زیادی درباره این دو اصطلاح ذکر شده که جامع و مانع نیستند.(ر.ک جدول‌ها) برخی منتقدان و نویسندگان، نگاه متفاوتی نسبت به موضوع و درون‌مایه دارند. برای نمونه نسرین جهانگیری در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان« مقایسه داستان‌های منتخب نادر ابراهیمی برای کودک و نوجوان» موضوع داستان را به این صورت تقسیم بندی می‌کند: موضوع‌های سیاسی- اجتماعی و روانشناسی و درون‌مایه را با عنصرهای چون؛ (دشمنی، اختلاف و تفرقه، عدالت، خبر چینی و...(ر.ک جهانگیری،۱۳۹۰) بیان می‌کند. نویسنده، موضوع داستان «دور از خانه» اثر ابراهیمی را اخلاقی و تعلیمی می‌داند. موضوع داستان کلاغ‌ها را اجتماعی- سیاسی در نظر می‌گیرد و درون‌مایه داستان‌ها را نکوهش سخن چینی و تفرقه می‌داند.» (همان:۱۰۰) الهه چیت سازی نیز در پژوهشی با عنوان «بررسی درون‌مایه‌های تهی داستان‌های منتخب کودک دهه هفتاد، نگاهی متفاوت به درون‌مایه و موضوع دارد.

او موضوعات را به صورت؛ اجتماعی، روانشناسی، تاریخی، مذهبی، سیاسی و.. تقسیم می‌کند و درون‌مایه را مسائلی مرتبط با این حوزه‌ها می‌داند. مثلا موضوع داستانی، روانشناسی است و درون‌مایه آن؛ خود شناسی، اضطراب و ترس و.. است.(ر.ک چیت‌سازی،۱۳۹۰).

نگرش و دریافت جهانگیری و چیت سازی آن چیزی است که مورد نظر نویسندگان این مقاله است. هدف اصلی از تعریف درون-مایه موضوع همین است؛ اما بهتر است روشن‌تر و قابل فهم و جزئی‌تر ارائه شود تا به یک وحدت نگاه درباره داستان دست یابیم.

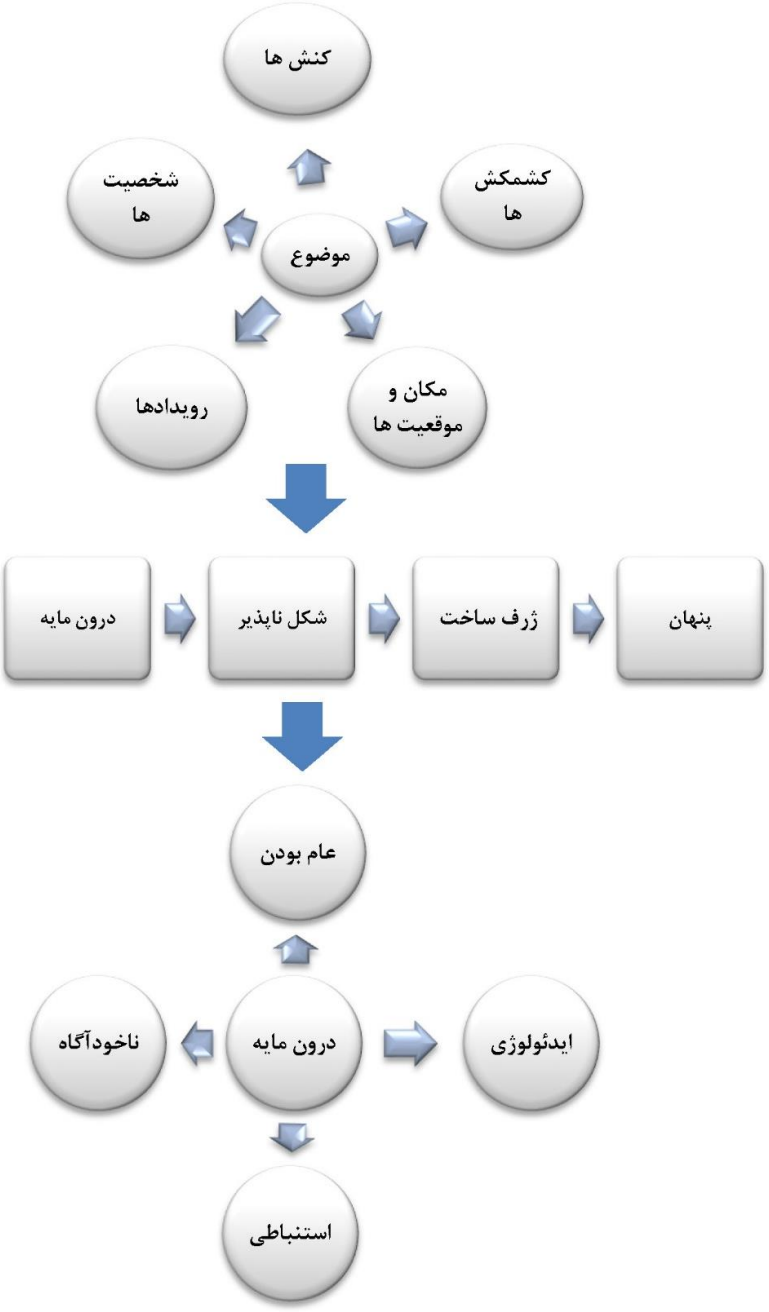
محمدهادی محمدی درکتاب«روش شناسی نقد ادبی ادبیات کودک» درباره موضوع و درون‌مایه می‌گوید: «موضوع می‌تواند هم نام درون‌مایه باشد؛ اما درون‌مایه نیست. برای مثال عشق هم می‌تواند موضوع و هم درون‌مایه داستان باشد. »(محمدی،۱۳۸۷ :۲۳۷). پس با توجه به تعریف ذکر شده، نمی‌توان گفت درون‌مایه در یک جمله و موضوع در یک کلمه بیان می‌شود. در تعریف محمدی گفته شده که هر دو می‌توانند در یک کلمه بیان شوند.

۴- تعاریف نویسندگان مقاله

درون‌مایه؛ واژه یا اصطلاح پر محتوایی است که ظاهر آن برای همگان شناخته شده است. لایه لایه و تودرتو است. در همه سطح می‌توان از آن سخن گفت. همه می‌توانند در موردش حرف بزنند. گیج کننده است. زمان و مکان در آن وجود ندارد. درخود حادثه دارد؛ اما خود حادثه نیست.

موضوع؛ قصه، داستان، ضرب المثل و.. است. همه عناصر داستان یا حداقل زمان و مکان و شخصیت را درخود دارد. برای مثال واژه یا اصطلاحاتی چون؛ عشق، مرگ و.. می‌توانند درونمایه قرار بگیرند و همه ویژگی‌های ذکر شده فوق را در خود دارند. اینکه نویسنده مثلا عشق را در چه سطحی می‌خواهد بیان کند، بسیار مهم است. زیرا نوع برداشت و تبیین عشق چگونگی موضوع را مشخص می‌کند. برای روشن‌تر شدن تعریف می‌توانیم نقطه مرکزی دایره پرا که شاخک پرگار در آن قرار می گیرد، درون‌مایه بنامیم و دایره‌ای که شاخک دوم را ایجاد می‌کند،موضوع در نظر می‌گیریم. طبیعی است به دلیل عمیق بودن و اهمیت محور(درون‌مایه)، دایره می‌تواند گستره بیشتری داشته باشد و هرچه این گستره بیشتر شود، بر عمیق بودن و فرو رفتگی شاخک اول اثر می‌گذارد. بین گونه محور(درون‌مایه) و شعاع(موضوع) در یک توازن قرار می گیرند. موضوع؛ آن چیزی است که داستان

درباره آن صحبت می‌کند. کشمکش‌ها، گفت‌وگوها، کنش‌ها، حوادث، شخصیت‌ها، موقعیت‌ها همگی بیان کننده موضوع داستان است. آنچه در بطن و ژرف ساخت داستان قرار دارد، درون‌مایه است. نویسندگان تحقیق با استفاده از این تعاریف و برای روشن‌تر شدن بحث موضوع و درون‌مایه و جلوگیری از خلط این دو مفهوم، ساختار زیر را پیشنهاد می‌دهند. به نظر نویسندگان با تعاریف مفهومی و شبیه هم نمی‌توان به تفاوت میان این دو مقوله دست یافت؛ بلکه با استفاده از یک ساختار منسجم می‌توان تاحدودی مرز میان موضوع و درون‌مایه را مشخص نمود. بنابراین نویسندگان ساختار زیر را پیشنهاد می‌دهد:



توضیح شکل

رویدادها، شخصیت‌ها، کنش،کشمکش‌ها و موقعیت‌ها، موضوع داستان را تشکیل می‌دهند. حاصل و مجموعه این عناصر، موضوع داستان را شکل می‌دهند؛ چرا که گفتیم موضوع آن چیزی است که داستان درباره آن صحبت می‌کند و در روساخت داستان

قرار دارد. موضوع شکل پذیر است؛ یعنی مخاطب به راحتی می‌تواند آن را دریابد. درون‌مایه در میان اجزای داستان تنیده شده است؛ در ژرف ساخت داستان. خواننده درون‌مایه را استنباط می‌کند؛ درحالی که موضوع را از رو ساخت و ظاهر داستان می–یابد. برای ملموس‌تر شدن ساختار فوق و شناخت بهتر درون‌مایه و موضوع به ذکر نمونه مثال‌ی از داستان‌های کودک پرداخته می‌شود.

داستان اول: جوجه اردک زشت اثر اندرسن

حادثه اول ⟵ تولد دیر هنگام جوجه اردک نسبت به دیگر جوجه‌ها.

حادثه دوم ⟵ ظاهر زشت و متفاوت جوجه.

حادثه سوم ⟵ طرد شدن جوجه از خانواده.

حادثه چهارم ⟵ رانده شدن از اجتماع جوجه اردک ها. در ادامه جوجه اردک با ناملایمات و سختی‌های زیادی روبرو می‌شود.

همه حوادث و عناصر داستان در شکل دادن به موضوع داستان به هم مرتبطاند. ظاهر متفاوت و چهره زشت موضوعی است که همه حادثه‌ها در تایید و انتقال آن به مخاطب طراحی شدند. نویسنده برای اندیشه مورد نظر در ذهن خویش و ارائه آن، از موضوع کمک می‌گیرد. موضوع، درون‌مایه داستان را ارائه می‌دهد. کشمکش‌های شخصیت‌ها نیز بستری است برای برجسته کردن موضوع داستان.

کشمکش اول ⟵ کشمکش جوجه اردک با مادر و سایر اردک‌ها (فکری)

کشمکش دوم ⟵ کشمکش با طبیعت (سرمای زمستان)

کشمکش سوم ⟵ کشمکش جوجه اردک با خود.

کشمکش چهارم ⟵ کشمکش با غازهای جوان و اردک وحشی (جسمانی). عنصری بعدی که در برجسته کردن و فهم موضوع داستان، موثر است، کنش شخصیت هاست.

کنش اول: تبعیض مادرانه و ابراز زشتی جوجه اردک.

واکنش جوجه اردک: اثبات توانایی از طریق شنا کردن.

کنش دوم: نگاه و سخنان تمسخرآمیز سایر جوجه اردک‌ها.

واکنش جوجه اردک: ترک خانواده و گروه.

تمام کنش و واکنش‌های شخصیت‌ها شگردی است برای آشکار کردن موضوع داستان. عنصر بعدی موقعیت‌های زمانی و مکانی داستان است. نویسنده موقعیت‌ها را برای نشان دادن موضوع طراحی می‌کند.

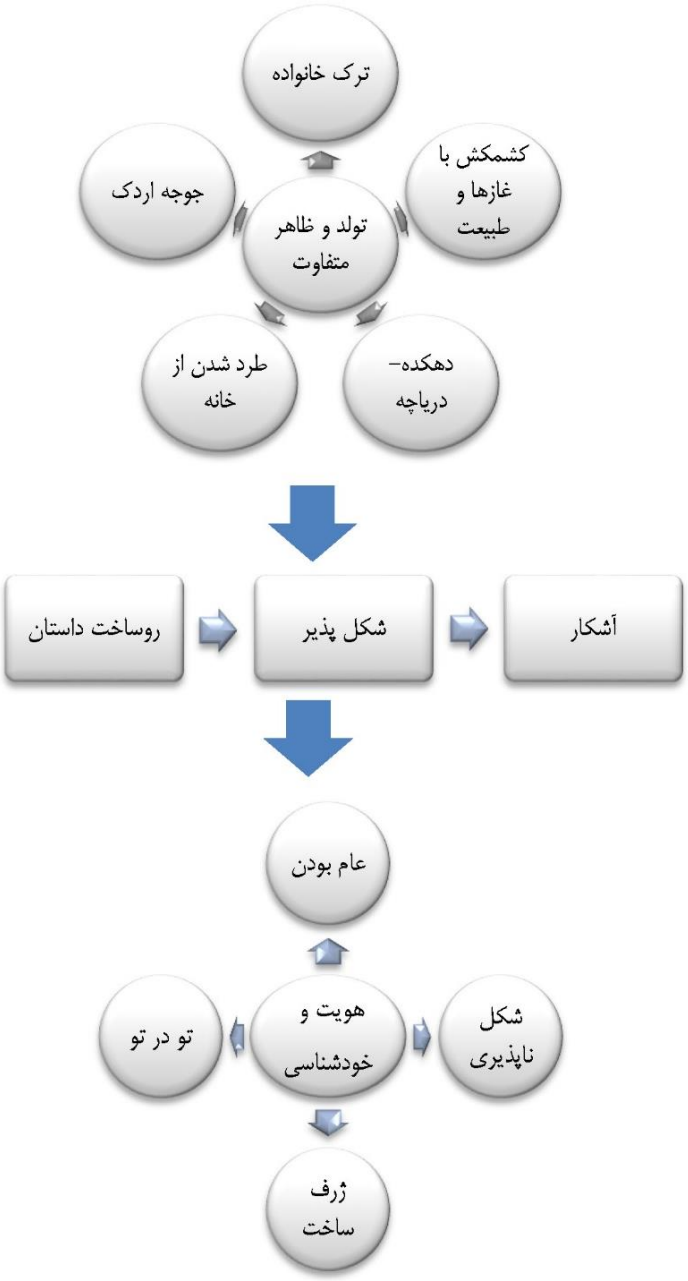
جوجه اردک در کلبه ای قدیمی و دهکده زندگی را آغاز می‌کند. مسیر جوجه اردک را می توان در قالب نمودار زیر طراحی کرد:

دهکده ⟵ مرداب ⟵ جنگل ⟵ برکه ⟵ دریاچه.

موقعیت های مکانی ذکر شده، شگردهای نویسنده برای عمق بخشیدن به درون‌مایه و به تصویر کشاندن آن است. جوجه اردک از دهکده تا دریاچه حوادثی(موضوع) را از سر می گذراند تا به هویت خود(درون مایه) دست یابد. مسیر زمانی نیز از تابستان شروع می‌شود تا فصل بهار. رنج و سختی‌های جودک اردک در این مسیر زمانی (باد پاییز و سرمای زمستان) همه برای برجسته کردن موضوع است. همه عناصر مطرح شده موضوع داستان را نمایش می‌دهد.

شخصیت‌ها، مکان‌ها، کشمکش‌ها، کنش‌ها، گفت‌وگوها همگی موضوع داستان را تشکیل می‌دهند. نویسنده همه عناصر داستان(موضوع) را به کار می‌گیرد تا درون‌مایه را برای مخاطب تصویر کند. درون‌مایه همان‌گونه که گفته شد، تو در تو و پنهان است. نیاز تامل و تلاش بیشتری دارد. برخلاف موضوع که در ظاهر داستان آشکار است. نویسنده کشمکش شخصیت‌ها، گفت–وگوها و کنش‌ها را برای بیان اندیشه مرکزی داستان (هویت) به کار می‌گیرد. موضوع، بستری است که درون‌مایه را بیان می‌کند. جوجه اردک در ابتدا نسبت به سایر جوجه‌ها زشت و متفاوت است. (موضوع). حال موضوع (کشمکش، کنش و...) دست به دست

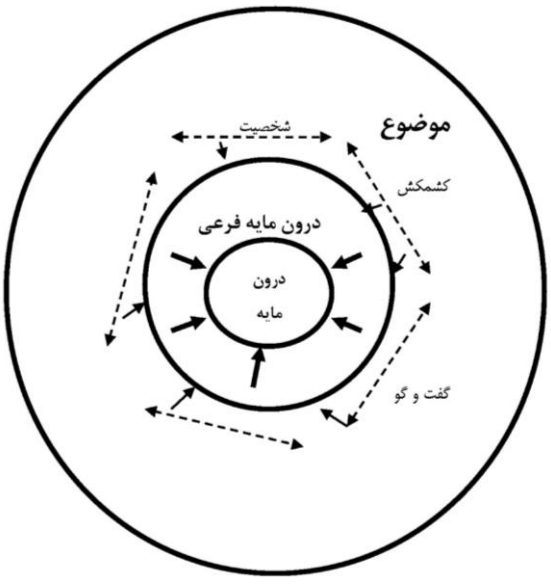
هم می‌دهند تا درون‌مایه (هویت) را که در ژرف ساخت داستان پنهان شده به تصویر بکشند. در شکل زیر می‌توان درون‌مایه و موضوع داستان جوجه اردک زشت را مشاهده کرد.



نتیجه گیری

با توجه به تعاریف ذکر شده درباره درون‌مایه و موضوع، می‌توان به این نتیجه رسید که نمی‌توان بدون ارائه مصداق و نمونه داستانی به تعریف مناسب دست یافت. در تعریف برخی از منتقدان، از مفاهیم و عبارت‌های ذهنی و مفهومی استفاده شده که فهم مساله را دشوارتر کرده است. تعاریف ذکر شده اشتباه نیستند و هر کدام می‌توانند درست باشند؛ اما استفاده از عبارت‌های پیچیده و کش‌دار، چندان کمکی به فهم مساله نمی‌کند. برای مثال درتعریف درون‌مایهو موضوع گفته شده: موضوع، فشرد و درون‌مایه گسترده است. موضوع را می‌شود آگاهانه پروراند؛ اما درون‌مایه معمولا ناخوداگاه و عمیق است»(شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷۳) در تعریف مورد نظر نوعی تناقض دیده می‌شود. ابتدا گفته شده موضوع فشرده است؛ اما در ادامه صحبت از پروراندن و گسترش موضوع است

که نه تنها تعریف روشنی نیست بلکه مخاطب را دچار سردگمی می‌کند. یا در تعریف موضوع گفته شده، موضوع مقوله‌ای ذهنی است. یا مفهومی کلی درباره حیات غایی بشر. به جای استفاده از این تعابیر می‌توان در یک رابطه شکلی- ساختاری درون-مایه و موضوع را از هم تفکیک کرد. نکته قابل ذکر این است که تعریف ارائه شده در این تحقیق نیز نمی‌تواند تعریفی کاملا دقیق باشد و نویسندگان نیز چنین ادعایی ندارند؛ اما هدف، انتخاب آسانترین لفظ و عبارت و استفاده از نمونه داستانی برای انتقال مفهوم موضوع و درون‌مایه است. نکته دیگری که می‌تواند به تعریف درون‌مایه و موضوع کمک کند، جایگاه نویسنده یعنی ارسال کننده و مخاطب به عنوان گیرنده است. نویسنده با توجه به تفکر، اندیشه و تجربه خود یک درون‌مایه را در ذهن تولید می‌کند و آن را می پروراند. آنگاه برای ارسال آن به مخاطب دنبال ابزارهایی می‌گردد تا بتواند آن را به آسانترین و روشن‌ترین وجه به مخاطب ارائه نماید. مجموع ابزارها که همگی عناصر داستان هستند، موضوع را تشکیل می‌دهند. در واقع موضوع، بستری است که توسط نویسنده کارسازی می‌شود تا از طریق آن درون‌مایه به مخاطب منتقل شود. از سوی دیگر مخاطب یا خواننده ابتدا با موضوع که با نام کلی داستان مطرح می‌شود، روبرو و داستان را می‌خواند، موضوع را با شکل اولیه اش می‌فهمد. آنگاه از خلال موضوع، درون‌مایه را درک می‌کند. در واقع درون‌مایه هدف و موضوع وسیله است. هرچه درون‌مایه قوی‌تر باشد، نویسنده نیاز به تجربه و مهارت بیشتری برای پرورش و پردازش آن دارد. این پرورش، موضوع است. درون مایه و موضوع می‌توانند یک کلمه یا یک جمله باشند؛ اما یک کلمه یا یک جمله بودن، صرفا نمی‌تواند درون‌مایه یا موضوع بودن را مشخص سازد. مجموع موضوع و درون‌مایه داستان را تشکیل می‌دهد. داستان نام عام و کلی هر نوشته ای است که موضوع و درون‌مایه را در خود دارد. برای نمونه داستان«ماهی سیاه کوچولو» اثر بهرنگی را در نظر بگیرید. ماهی سیاه کوچولو یک داستان است. موضوع آن نارضایتی از محیط یکنواخت زندگی است نویسنده برای انتقال درون‌مایه (آزادی، عادت گریزی) از ابزارهایی مانند: کشمکش(کشمکش فکری ماهی سیاه با مادر و سایرماهی‌ها، کشمکش‌جسمانی با مرغ سقا و..) کنش‌ها (ترک خانه و برکه به وسیله ماهی سیاه، نگرانی مادر ماهی از جدایی) و مکان (برکه کوچک، جویبار، رود و در نهایت دریا) استفاده می‌کند. همه این ابزارها در مجموع موضوع داستان را نشان می‌دهند و موضوع نیزی بستری برای ارائه درون مایه است. موضوع مجموعه عناصر داستان است که نویسنده برای ارائه درون‌مایه از آن کمک می‌گیرد. به اعتقاد نویسندگان مقاله، تا زمانی که از نمونه مثال و شاهد داستانی برای تعریف درون‌مایه و موضوع استفاده نشود؛ نمی‌توان تعریف روشنی از دو مقوله به مخاطب داد. از گذشته تاکنون تعاریف متعددی از موضوع و درون‌مایه ارائه شده که اگرچه برخی از آنها درست به نظر می‌رسد؛ اما همواره برای مخاطب قابل فهم نبوده است. برای مثال گفتن این مطلب که موضوع بک مقوله ذهنی درباره حیات غایی بشر است، برای مخاطب چندان روشن نیست یا زمانی که گفته می‌شود موضوع و درون‌مایه را می‌توان به جهان‌بینی و ایدئولوژی نسبت داد، بدون ارائه مصداق آن در ادبیات داستانی نتیجه مطلوبی به دست نمی‌دهد. اگرچه تعریف، تعریفی درست است؛ اما با این تعریف مخاطب مرز میان آن دو را تشخیص نمی‌دهد. نویسندگان مقاله در قالب مصداق داستانی و شکل زیر به تفکیک موضوع و درون‌مایه پرداخته اند تا به فهم بهتر و دقیق‌تر آن کمک کنند. در شکل زیر می‌توان رابطه و نسبت درون مایه و موضوع را مشاهده کرد.



منابع

- انوشه، حسن (۱۳۸۰) فرهنگنامه ادب فارسی، تهران، نشر سازمان چاپ و انتشارات.
- بیات، حسین، علیقلی زاده، حسین (۱۳۹۰) تفاوت موضوع با اصطلاحات هم خوشه خود و کاربرد ان در سبک شناسی. مجله سبک شناسی نظم و نثر، سال چهارم، شماره چهارم، صص ۲۶۵-۲۸۳ .
- پاکباز، روئین (۱۳۹۳) دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکرسازی و گرافیک، نشر فرهنگ معاصر.
- توبیاس، رونالد (۱۳۸۹) درون‌مایه داستان، ترجمه مهرنوش طلایی، نشر رسش.
- جهانگیری، نسرین (۱۳۹۰) مقایسه داستان‌های نادر ابراهیمی در ۱۰ اثر منتخب کودک و نوجوان. پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه الزهرا.
- چیت سازی، الهه (۱۳۹۰) بررسی درون‌مایه‌های تهی در ادبیات کودک دهه هفتاد، دانشگاه فردوسی مشهد.
- داد، سیما (۱۳۹۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران، نشر مروارید. چاپ ششم.
- شمسیا، سیروس (۱۳۸۸) نقد ادبی، تهران، نشر میترا. چاپ دوم.
- ــــــــ، ــــــــ (۱۳۷۶) نگاهی به فروغ، تهران، نشر مروارید.
- فرزاد، عبدالحسین،(۱۳۷۸) درباره نقد ادبی، تهران: نشر قطره.
- کنی، و. پ (۱۳۷۹) «درون مایه»، ترجمه مهرداد ترابی نژاد. مجله ادبیات داستانی، شماره ۵۳. صص ۴۴-۵۲.
- محمدی، محمد هادی(۱۳۸۷) روش شناسی نقد ادبی در ادبیات کودک، تهران: نشر مولف.
- مستور، مصطفی (۱۳۷۹) مبانی داستان کوتاه؛ تهران، نشر مرکز..
- میر صادقی، جمال و میمنت میر صادقی (۱۳۷۷) واژه نامه‌ی هنر داستان نویسی، تهران، کتاب مهناز، چاپ اوّل
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵) عناصر داستان، تهران نشر سخن. چاپ سوم.
- یونسی، ابراهیم،(۱۳۸۴) هنر داستان نویسی، تهران، نشر نگاه.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

بررسی جایگاه بداهه‌پردازی در کمدیا دلآرته از منظر سیرو فِررونه

دومان ریاضی[۱]، یاسمن فرهنگ پور[۲]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۴/۲۲
کد مقاله: ۱۹۷۴۵

چکـیده

کمدیا دلآرته، نمایشی بود که در اواسط قرن شانزدهم میلادی در ایتالیا زاده شد و راه زیادی را با سفر به فرانسه، اسپانیا و بالعکس پیمود تا به شکل اصلی و نهایی‌اش برسد. این نمایش مجموعه‌ی بزرگ و گسترده‌ای بود متشکل از بازیگران کاربلد و غیرحرفه‌ای، آن‌هم در زمانی که هنر معنی ظرافت‌های رمانتیک داشت. یکی از عناصر اصلی در این نوع نمایش، بداهه‌پردازی است که بازیگران در ادوار مختلف تاریخی به نسبت توانایی خود و تحت تأثیر مسائل مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی حاکم بر جوّ روزگارشان، از آن استفاده می‌کردند. ازاین‌رو هدف این پژوهش بررسی ابعاد مختلف بداهه‌پردازی با توجه به نظریات سیرو فررونه، استاد بزرگ تئاتر ایتالیاست. بر اساس یافته‌ها، بداهه‌پردازی که قبل از ظهور کمدیا دلآرته وجود داشته است، در این نوع نمایش با بدن شروع شده و بعداً به کلام منتقل می‌شود. این مقاله با روش کتابخانه‌ای و با استناد به مدارک موجود در کتابخانه‌ها و آرشیوهای مربوطه در کشور ایتالیا، به بررسی مفهوم بداهه‌پردازی و چگونگی تبدیل‌شدن آن به غایت نهایی اجرای نمایش کمدیا دلآرته پرداخته است.

واژگـان کلـیدی: ایتالیا، کمدیا دلآرته، بداهه‌پردازی، سیرو فررونه، کمدی

۱- دانشجوی دکتری تئاتر، دانشگاه فلورانس، ایتالیا، *mohamad_riyazi@yahoo.com*
۲- دانشجوی دکتری تاریخ هنر، دانشگاه فلورانس، ایتالیا

۱- مقدمه

به‌طور قطع کمدیا دلآرته یکی از تأثیرگذارترین نمایش‌های قرن شانزدهم میلادی بوده است که تأثیرات به سزایی بر تئاتر غرب و شرق گذاشته است. با آغاز آن انجمن‌های نمایشی و کمپانی‌های تئاتری به وجود آمدند و یک شکل نسبتاً اداری و سازمانی به نمایش داده شد. با پیشرفت آن فصل‌های تئاتری به وجود آمد و بالطبع، قرار دادهای بین بازیگر و شرکت‌های نمایشی شکل گرفت. به وضوح زمانی که صحبت از کمدیا دلآرته می شود، اولین تصویری که به ذهن مخاطب می رسد، یک ژانر نمایشی صرفا کمدی، با تیپ های خاص، پر از جست و خیز و ابراز احساسات اغراق آمیز می باشد. مساله ی مهم در این نوع نمایش، مقوله ی بداهه‌پردازی است. سیرو فررونه[1] معتقد است این تکنیک بسیار قبل تر از شکل گیری دلآرته وجود داشته و از دیرباز راه خود را با فراز و نشیب های سیاسی–اجتماعی فراوانی طی کرده تا اواسط قرن شانزدهم میلادی که در دل نمایش‌های کمدیا دلآرته، شکل تازه‌ای خود می‌گیرد. ازاین‌رو در این پژوهش سعی شده تا علاوه بر توضیحات تاریخی پیرامون این دو مقوله، به پرسش های زیر پاسخ داده شود:

۱. کمدیا دلآرته چیست و چه تفاوتی با کمدی دارد؟
۲. بداهه در لغت به چه معناست؟
۳. آیا هر حرکت یا گفت وگویی بدون نوشتار از پیش تعیین شده، بداهه است؟
۴. آیا بداهه با کمدیا دلآرته شروع میشود؟
۵. بازی چیست و ارتباطش با بداهه چیست؟

۲- بررسی مفهوم و ابعاد تاریخی کمدیا دلآرته

کمدیا دلآرته نمایشی بود که در اواسط قرن شانزدهم میلادی در ایتالیا، وطن اصلیش زاده شد و با سفری که از ایتالیا به فرانسه، از فرانسه به اسپانیا و برعکس داشت، راه زیادی را پیمود تا شکل اصلی و نهاییش را پیدا کند. به غیر از شکل نمایش، بسیاری از شخصیت های آن در سفر و به واسطه ی بازیگرانی که برای امرار معاش دائماً در سفر بودند، زاده شده اند. تعداد زیادی این شخصیت ها بعدها به شکل ثابت خود می رسند و قسمتی از آن ها به کل تغییر شکل می دهند. در این میان، سفرهای سیاسیون و شاهزاده ها و همین طور ازدواج هایشان که منجر به عقد پیمان هایی میان کشورهای مختلف می شد، در شکل گیری این نوع نمایش بی تأثیر نبودند. در طی این سفرها زبان جدیدی به وجود آمد که زاییده ی زبان، لهجه، تکه کلام و اصطلاحات جغرافیایی مناطق مختلف بوده است. حال اگر در یک نمایش لهجه خاص منطقه ای دیگر استفاده می شد شکل کمیکی را به خود می گرفت. با گذر زمان این کلمات دارای طبقه بندی خاص خود شدند و در گوشه های نمایشی قرار گرفتند که به آن ها لاتسی[2] گفته می شد.

پیرامون مبحث کمدیا دلآرته پژوهشگران زیادی نظریه های مختلفی بیان کرده اند. به عنوان مثال توسکی[3]، پاندولفی[4] و تساری[5] بر این عقیده اند که کمدیا دلآرته برخواسته از آیین و سنن جوامع مختلف آن روزگار است. تاویانی[6] فکر می کند که این نمایش آغازی مهم در جنبش بازیگری هنرمندان زن بود. آغاز و پایان کمدیا دلآرته تأثیر زیادی بر جامعه ،هنر و صد البته نمایش در ایتالیا و کشورهای دیگر گذاشت. نکته ی بسیار مهم و فراموش نشدنی رنسانس بزرگی است که با این نوع نمایش به وجود آمد؛ یعنی بازگشت بازیگران زن به صحنه ی نمایش. با گذشت زمان دیگر آن نگاه کم ارزش و تحقیرانه به زن که بی شک ریشه در باورهای آن زمان کلیسا داشت،کم شده بود و این نوع نگاه جایش را به ارزش والای زن و حضور آنان در صحنه داد. از این پس حضور بازیگران زن نوعی ارزش و اعتبار به گروه های نمایشی می داد. ازاین‌رو هر گروهی که بازیگر زن بیشتری داشت دارای جایگاه والاتری از نظر مالی و هنری می بود. با گذشت زمان بازیگران زن ماهر و استادی پا به صحنه گذاشتند که بعدها از آنان به عنوان نوابغ این شکل نمایشی نام برده شد. مثال بارز این بازیگران آدریانا ساکو[7] است. او که از یک خانواده بسیار هنرمند و اصیل بود، برعکس دیگر بازیگران هم عصر خود در تیپ های خدمتکار اجرای نقش نکرد، اکثر نقش هایی که او اجرا می کرد بسیار تأثیر گذار بودند. می توان گفت یکی از اولین بازیگران زنی که مردپوش شد، این زن بود. این بازیگر از توانایی بدنی بالایی برخوردار بود و از آن جایی که با شمشیر بازی و اسب سواری به خوبی آشنا بود، می توانست نقش های مختلف را به خوبی اجرا کند. او در بازی

1 Siro Ferrone.
2 Latzzi.
3 Paolo Toschi.
4 Vito Pandolfi.
5 Roberto Tessari.
6 Ferdinandi Taviani.
7 Adriana sacco (1707-76).

در چند نقش هم زمان بسیار ماهر بود. از نقش هایی که آدریانا هم زمان در یک نمایش اجرا کرد، زن آلمانی، زن فرانسوی و معشوقه بود. ساکو در این نمایش یک انگشتر جادویی در دستش داشت که هربار که آن را لمس می کرد به نقش دیگری تبدیل می شد. (Ferrone, 2014: 59) در یکی از کارهایی که در نقش مردپوش بود او با عاشق خود دوئل می کند و در لحظه ای که عاشقش می خواهد او را بکشد می فهمد که او یک زن است. در راستای تحقیقات تاریخی پیرامون کمدیا دلآرته باید به نکته ی مهم دیگری اشاره کرد و آن موروثی بودن این حرفه در بین کاربلد های این هنر است. به عنوان مثال از خانواده های مهم مارتینللی[1]، فیوریللو[2]، آندره اینی[3]، بیانکوللی[4] و ساکو[5] در سال‌های ۱۶۰۰ تا ۱۷۰۰ میلادی می توان نام برد که کاملاً موروثی این هنر را دنبال می‌کردند. به همین خاطر در بسیاری از کتاب های مربوط به تئاتر و نمایش از کمدیا دلآرته به نام کمدی موروثی نیز یاد می شود چرا که شعرها، آهنگ ها، حرکات، دیالوگ ها و صد البته لاتسی ها از نسلی به نسل دیگر منتقل می شدند.

۱-۲. تفاوت کمدیا دلآرته با کمدی

اشتباه بزرگی که معمولاً تحت تأثیر نام کمدیا دلآرته اتفاق می افتد، اشتباه گرفتن این نوع نمایش با یک کمدی صرف است. این در حالی است که مفهوم اصلی کمدیا دلآرته فراتر از این نوع تفسیر تک بعدی است. بر اساس مدارک و مستنداتی که وجود دارد کمدیا دلآرته ترکیبی از کمدی و تراژدی بوده است (همان:۱۶). برای جلوگیری از این اشتباه باید ابتدا به واژه شناسی این نوع نمایش بپردازیم. کلمه ی کمدیا دلآرته و کلمه ی کمدی در زبان ایتالیایی در یک بخش مشترک اند و آن واژه ی *Commedia* است. اما نکته ی مهم این است که این کلمه در عبارت *Commedia dell'arte* به معنی نمایش است و نباید آن را با کلمه کمدی به عنوان ژانر اشتباه گرفت. شاید این اشتباه ناشی از باورهای نادرست آن زمان جامعه فرانسوی مخصوصاً دربار لویی چهاردهم (۱۶۳۸–۱۷۱۵) است. همان طور که اشاره شد، این نوع نمایش سفری به فرانسه و اسپانیا داشته است. زمانی که فرانسه درگیر جنگ با اسپانیا و هلند و همین طور شورش های داخلی علیه نظام پادشاهی بود، نیاز به خونی تازه در رگ های مردم و همین طور درباریان احساس می شد (دورانت، ۱۳۷۸: جلد هشتم، فصل اول). می توان گفت که در آن زمان و شرایط موجود در کشور فرانسه، کمدی یک نوع دستور و اجبار بوده است و به همین خاطر به تراژدی در کمدیا دلآرته چیره شد. بنابراین از آن زمان به بعد مرز بین یک کمدی صرف با کمدیا دلآرته، در این کشور تا حدودی از بین رفت. اما به سه دلیل به قطع یقین می توانیم ثابت کنیم که این نمایش تلفیقی از کمدی و تراژدی است:

۱،۱،۲. کمدیا دلآرته در اصل ریشه ی ایتالیایی دارد و زادگاهش ایتالیاست، بالطبع بیشتر مدارک و مستنداتی که به زبان ایتالیایی – در مورد این بحث وجود دارد – ثابت کننده این موضوع است.

۲،۱،۲. آکادمی های ایتالیایی در همان زمان اجازه اجراهای تراژدی–کمدی موزیکال را به بازیگران حرفه ای و غیر حرفه ای می دادند ولی همان طور که اشاره شد، در فرانسه امکان پذیر نبود.

۳،۱،۲. از اسپانیا گروه های بسیاری برای اجرا به ایتالیا می رفتند و به اجرا در شهرهای مختلف مخصوصاً ناپل، میلان و فلورانس می پرداختند. امروزه مدارک و مستندات بسیاری وجود دارند که با استناد به آن ها متوجه می شویم که متن های اجرا شده توسط این بازیگران، به زبان ایتالیایی ترجمه شده اند و امروزه با برگردان این متون، شاهد آن هستیم که در این نوع نمایش کمدی و تراژدی توأمان با هم بوده اند.

۲-۲. قراردادهای هنری در کمدیا دلآرته

یکی از اصول مهم در کمدیا دلآرته، کمپانی، شرکت یا همان گروهی است که سازماندهی کل کارهای تولید و اجرای تئاتر یا بهتر است بگوییم مدیریت تولید بر عهده آن هاست. قبل از شکل گیری این کمپانی ها، گروه هایی به صورت انجمن های دلقکان خواننده ها وجود داشتند، اما در ایتالیا کمپانی های تئاتری به صورت کاملاً حرفه ای در سال ۱۵۴۵ متولد می شوند (Ferrone, 2014: 25) . این کمپانی ها وقتی رشد می کنند که به صورت حرفه ای وارد اسناد رسمی می شوند، زمانی که پای قرار داد حرفه ای به میان می آید. اولین سند در مورد کمدی انجمن به ۱۵۴۵ به شهر پادوا[6] برمی گردد (Tessari, 1981:113-14). طی این سند طرفین قرارداد از یکشنبه بعد از عید پاک که مصادف با ماه آوریل است، شروع به همکاری می کنند. در این قرارداد به نوع همکاری، نقش و زمان های تمرین اشاره شده است. این کمپانی ها به حدی مهم هستند که مولیناری[7] نویسنده و منتقد تئاتر، بر

1 Tristano Martinelli (1557 –1630).
2 Silvio Fiorillo (1570 –1632).
3 Francesco Andreini (1548 – 1624).
4 Domenico Giuseppe Biancolelli, (1636 –1688).
5 Antonio Sacco (1708–1788)
6 Padova
7 Cesare Molinari.

این عقیده است که تهیه کننده گان سهم به سزایی در یک پارچگی این نمایش دارند. او معتقد است که این نوع نمایش از قبل به صورت فردی وجود داشته است و توسط این کمپانی ها و با وجود تهیه کننده گان، نظامی واحد به خود گرفته است. بر خلاف ۱۵۵۰ میلادی که مدارک و مستندات قراردادی زیادی از آن به دست ما نرسیده است، از ۱۵۷۰ میلادی به بعد در ایتالیا و اسپانیا (هنرمندان ایتالیایی که در اسپانیا مشغول به کار هستند) مدارک زیادی در دست داریم. به عنوان مثال از سال ۱۵۸۰ میلادی قراردادی به جای مانده است که در آن نوشته شده که کمپانی آلبرتو نازللی۱ فقط با یک بازیگر زن کارهای خود را اجرا می کرد و اگر در نمایش سه نقش زن وجود داشت، دو نقش دیگر را مردان زن پوش اجرا می‌کردند (Ferrone, 2014:26-27). نکته ی بسیار جالب پای بندی به اصول کاری بین متشخصان این نمایش بود، به عنوان مثال وقتی در سال ۱۵۸۳ میلادی خانواده ی معروف گونزاگا۲در شهر مانتوا۳در شمال میلان، وقتی از جوان باتیستا مارتینللی۴ دعوت می کنند که با نمایش آرلکینو تریستانو۵ با آن ها قرارداد ببندد، او در جواب می گوید: «با کمپانی تئاتری میشل در ونیز قرارداد دارد و به آن پای بند است» (همان:۲۷).

۳- مفهوم بداهه‌پردازی

قبل از ورود به بحث بداهه بهتر است با تفاوت دو واژه ی مهم اشنا شویم: بداهه‌پردازی و جوک.[۶] دو واژه‌ای که با درک دقیق آن ها، بهتر می توان به هدف اصلی نگارندگان مقاله پی برد. جوک یک واژه ی لاتین به معنی بازی یا هر فعالیتی انجام شده برای سرگرمی و خوش گذارنی است. زینگارللی[۷] یکی از معروف ترین زبان شناسان ایتالیایی قرن حاضر، می‌گوید این واژه به تنهایی یک کلمه ی عملی است که نیاز به فعالیت بدنی دارد (Zingarelli 2016:994). اما گاهی اوقات این کلمه با یک پسوند به کار می رود، مثل بازی کلامی یا بازی اعداد. به هر حال بازی یک رفتار بدنی است، در فرهنگ و زبان فارسی نیز از بازی با عناوین مختلف استفاده می شود ولی اکثر اوقات اشاره به یک فعالیت بدنی دارد.

واژه ی بعدی کلمه ی بداهه است که در لغت به معنی انجام کاری بدون برنامه ی از پیش تعیین شده است. زینگارللی درست بعد از معنی این کلمه مثالی در مورد موسیقی می آورد و معتقد است که یک بداهه پرداز در هر رشته ای باید استادکار و بسیار ماهر باشد تا بتواند در هر موقعیتی تکنیک بداهه‌پردازی را باتوجه به اندوخته‌های خود ارائه کند (همان:۱۰۹۸). هم چنین در لغت نامه ی دهخدا، بداهه به معنای «نا اندیشیده، ناگاه» می باشد و بداهه پرداز کسی است که «بدون مقدمه اثر هنری اعم از شعر، موسیقی، نقاشی و همانند آن خلق می کند» (دهخدا،۱۳۴۲: ۲۳۴۹).

حال اگر این تعریف را وارد تئاتر کنیم، به گفتگو یا عملی بر مبنای گفتار به صورت از پیش تعیین نشده، می رسیم. در اصل می‌توان گفت که یکی دیگر از اهداف کمدیا دلآرته مقابله و خیزش در مقابل بازیگران ناکاربلد درباری بود که هر تملق و نغمه سرایی در مقابل اربابان و شاهزادگان خود را به حساب هنر بازیگری و تکنیک بداهه می‌گذاشتند. با این تعریف تا اندازه ای می شود موافقت کرد ولی بدون بسط و گسترش و توضیح این مسأله با اشتباهات و خطاهای بسیاری با نام بداهه مواجه می شویم که با بررسی آن در کمدیا دلآرته می توان تا حد زیادی این اشتباهات را از بین برد.

دوباره بر می گردیم به کمدی انجمن، پیش از تشکیل کمپانی های تئاتری در سال ۱۵۴۵ میلادی، بازیگران اکثراً به صورت انفرادی و یا در گروه های کوچک دو یا سه نفره در میدان یا هر گوشه ای از شهر که می یافتند به نقش آفرینی می پرداختند. اکثر گروه ها با آمادگی قبلی ولی مطابق با سلیقه تماشاچی نمایش را پیش می بردند. اگر تماشاچی از صحنه ای در یک قسمت از نمایش استقبال می کرد، بازیگران همان را تکرار می‌کردند و ادامه می دادند. این نوع بازیگری اصطلاحاً بازیگری شفاهی بود چرا که نمایش نامه ی قطعی وجود نداشت. این روند تا تقریبا زمان گلدونی (۱۷۰۷-۱۷۹۳)[۸] ادامه یافت.

در اجراها بیشتر از شعر و آهنگ استفاده می شد چرا که بهتر در خاطر می ماند تا جایی که این نمایش شکل گروه یا کمپانی گرفت. بازیگران حرفه ای در کنار نیمه حرفه ای و آماتورها به کار مشغول بودند. هر نمایش تمرین خاص خود را داشت و یکی از این تمرین ها که بعدها قسمت عمده ی این نمایش را به خود گرفت، تمرین بداهه بود. این عنصر در زندگی هنری بازیگران دلآرته قبل از ورودشان به تئاتر وجود داشت. سیرو فررونه معتقد است بسیاری از بداهه ها از بازی های کوچه خیابانی نشأت گرفته و اکثراً در ناخود آگاه بازیگر ذخیره شده اند. ازاین‌رو بازیگران بنا به نیاز از آن ها به صورت نمایشی استفاده می‌کردند. این بازیگران

---

1 Alberto Naselli (1540-1584)

2 Gonzaga

3 Mantova

4 Giovan Battista Martinelli

5 Arlechino Tristano.

6 Gioco .

7 Zingarelli.

۸- Carlo Goldoni نمایش نامه نویس و کارگردان مشهور ایتالیایی در قرن هجدهم میلادی است.

با گذر زمان به استادکارانی تبدیل می شدند که دارای سبک بداهه‌پردازی خاص خود بودند. این نوع بداهه ها معمولاً با تمام شدن زندگی این بازیگران به پایان می رسید.

در ابتدا بداهه شاید شکل و سبک و سیاق پخته ی خود را نداشت و به شکل سنتی راه خود را می پیمود ولی با ظهور بازیگرانی مثل فرانچسکوآندره اینی[1]، پیر ماریا چکینی [2]، فیوریلو[3] ، بداهه نیز خط و مشی خاصی به خود گرفت و تمریناتش را زیر نظر کاربلدان این کار ادامه داد. دیگر این طور نبود که برای اینکه نمایش به سلیقه ی خاص و عام، نزدیک شود، بازیگران هر آن چه را که بخواهند، بگویند. در تمرینات کمدیا دلآرته معمولا سر گروه یا همان کاپو کمیکو[4] از افرادی استفاده می کرد که قابلیت تبدیل کلمه به تصویر و تصویر به بازی را در موقعیت های خاص را داشته باشند. می توان گفت که بداهه در کمدی انجمن بازیگری ترکیبی از هنر و تقلید از طبیعت بود. کلمات و تصاویر آن گونه که در واقعیت هستند ادا نمی شد بلکه با توجه به موقعیت نمایش در حال اجرا، شکل و فرم آن فضا را می گرفت. در اصل یکی از نام های کمدیا دلآرته، کمدیا آ براچّا[5] یاهمان کمدی آستین بود (اورلیو، ۱۳۸۳: ۲۱) که اشاره به آنی بودن آن دارد. این اصطلاح به یک ضرب المثل قدیمی ایتالیایی بر می گردد که می گویند «فلانی جواب در آستین دارد». به این معنی که بازیگر در بداهه‌پردازی خیلی سریع به اتفاقات روی صحنه پاسخ می داد. بنابراین بازیگر باید اطلاعات کافی در مورد شعر، ادبیات و تاریخ می داشت و این مسأله آن چنان اهمیت داشت که بعدها یعنی در حدود ۱۶۶۰میلادی می بینیم که به بازیگران در آکادمی های دلآرته، تاریخ اروپا تدریس می شود. (Ferrone, 2014: 17)

بنابر آنچه گفته شد سنت مشاهده و تقلید، سنتی بود که از دیرباز به عنوان یک تکنیک آموزشی نزد بازیگران وجود داشت. به این شکل هر بازیگر جدید و تازه کار با مشاهده ی ژست ها و دیالوگ و مونولوگ های بازیگران قدیمی تر و با داشته هایی که خود در دست داشت، آن شخصیت را اجرا می کرد. یعنی به سادگی می توان گفت اکثر بازیگران تحلیل نقش شکل می گرفت. شکل بداهه‌پردازی در بازیگری کمدیا دلآرته به دو صورت بوده که در توالی مختلف زمانی حیات این نوع نمایش به صورت هم زمان از هر دو استفاده شده است.

۱,۳. بداهه ی شفاهی

این شکل از بداهه‌پردازی بیشتر مرسوم بوده است و با توجه به داشته های بازیگر شکل می گرفت. همان طور که گفتیم تیپ ها در این نوع نمایش مشخص است و اگر کسی تیپ عاشق را بازی می کند چهار چوب نقش خود را می شناسد و اطلاعات کافی نسبت به آن دارد. حال با توجه به اطلاعات، شکل و تکنیک های بازیگران قدیمی تر و صد البته تکه های مخصوص هر شهر، بازیگر لحجه و زبان خاصی به پارت خود اضافه می کرد. در آخر توسط کاپو کمیکو تمامی این پارت ها روتوش خورده و کنار هم قرار می گرفت و نمایش شکل نهایی خود را به دست می آورد (همان: ۸۴).

۲,۳. بداهه ی مکتوب: این نوع بداهه بسیار کم تر از شکل اول مرسوم بوده است. چرا که غالب بازیگران کمدیا دلآرته در آن زمان بی سواد بودند و نمی توانستند بخوانند، به همین خاطر برای حفظ و استفاده به موقع از آنها، کسانی به عنوان دستیار در نظر گرفته می شدند که همه ی اطلاعات مهمی که در نمایش اتفاق می افتاد را تیتروار به روی بوم نقاشی می نوشتند و در صحنه هایی که لازم بود، به بازیگران یادآوری می‌کردند. در هر دو شکل، بداهه به شکلی هدایت شده شکل می گرفت و داشتن حافظه ی قوی، تمرین و تکرار منظم و مشاهده ی کار دیگر بازیگران، جزء وظایف یک بازیگر بود. کما اینکه بسیاری از بازیگران تجربیات خود را نسل به نسل به فرزندانشان ارائه می دادند. (همان: ۸۶)

سیرو فررونه در کتاب لا کمدیا دلآرته[6] به دو سند در مورد بداهه‌پردازی اشاره می کند (همان:۱۰): سند اول، سندی از سال ۱۴۹۶ میلادی از دوک هرکول فرارا[7] به دامادش فرانچسکو گونزاگا[8] وجود دارد که بیان گر شکل تمرین بازیگران گروه خود است. از این سند به راحتی می توان فهمیدکه بازیگران نمی توانستند تمام متن را داشته باشند و فقط بخش های مربوط به خود را می گرفتند. هم چنین دراماتورژی در کمدیا دلآرته بستگی به پارت های تکی دارد. یعنی بازیگران به تنهایی پارت های خود را تمرین می‌کردند و وقتی همه ی آنها کنار هم قرار می گرفتند، تبدیل به نمایش می شد. به گفته فررونه می توان از این امر این گونه برداشت کرد که با وجود بداهه بازی کردن بازیگران امکان تغییر به راحتی در متن و صحنه هایشان وجود نداشت.

---

1 Francesco Andreini (1548 – 1624).
2 Pier Maria Cecchini (1563 – 1645).
3 Silvio Fiorillo (1570 –1632).
4 Capo comico.
5 Commedia a braccia
6 La Commedia dell'Arte.
7 Ercole I d'Este (1431 –1505).
8 Francesco II Gonzaga (1466 –1519).

سند دوم اما روایت از آثار به جا مانده از جوان باتیستا آندره اینی[۱۰] دارد. با بررسی این سند می توان فهمید تمام صحنه ها، دیالوگ ها، ورود و خروج و حتی شکل ایفای دیالوگ نوشته شده است و کاپو کمیکو و بازیگرانی که از این متن استفاده می کنند لاجرم مقید به اجرا فرامین و دستورات نویسنده هستند.

نکته مهم در بداهه‌پردازی کمدیا دلآرته همکاری سه عنصر قافیه، موسیقی و ژست است که کنار هم تشکیل روش بازیگری بداهه را تعیین می‌کردند. قافیه عنصری است که از نقطه نظر روان شناسی بهتر در خاطر ادا کننده و شنونده می ماند و دیالوگ را شکیل تر می کند. موسیقی به دو صورت اجرا می شد: موسیقی که همراه بازیگر و در حین اجرا توسط نوازنده ها، به صورت بداهه نواخته می شد و موسیقی که بازیگر به کلام می داد. به این ترتیب بعضی تکه ها ،کلمات و جملات بهتر در ذهن مخاطب می ماند. و اما ژست ها، قبل از اشاره به ژست های نمایشی بهتر است این واقعیت را در مورد کشور ایتالیا و مردمانش بدانیم که ایتالیایی ها به استفاده از زبان بدن در دنیا مشهورند و در زندگی روزمره شان بسیار از این ژست ها استفاده می کنند. حال اگر این حرکات در نمایشی که اغراق در آن نکته مهمی است، گنجانده شود، خواهیم دید که نتیجه ی آن بسیار چشمگیر خواهد بود. این ژست ها که حتی در کلیسا و در اجرای مراسم مذهبی هم حضور دارند، اگر توسط بازیگری با طنازی های خاص خود و به صورت آکروباتیک به اجرا درآیند، صد البته جنبه بسیار کمیکی به نمایش می دهند.

ذکر این نکته خالی از لطف نیست جغرافیا، زبان، لهجه و شهرها در شکل گیری تمرینات بداهه بی تأثیر نبوده است اکثر هنرمندان شغل دوم داشتند و این شغل دوم باعث می شد بیشتر در اجتماع و با مردم باشند بنا به گفته های ذکر شده، مشاهده عنصر اصلی را در این امر (بداهه) در اختیار داشت. این قضیه (مشاهده) در بین بزرگان این هنر نیز رایج بود. به نحوی که در اسناد موجود آمده که مارتینللی، فیوریللو و آنتونیو ساکو به تماشای کمدین های غیر حرفه ای می نشستند و تکه هایی از اجرای آنها را می نوشتند تا شاید در کارهایشان استفاده کنند. در کل می توان گفت این نمایش یک نمایش شفاهی بوده و کاملاً وابسته به مشاهدات و تقلید از هنر و طبیعت بوده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به مدارک و اسناد موجود، بداهه‌پردازی در تئاتر قبل از کمدیا دلآرته به شکل سنتی خود وجود داشته است. با شکل گیری کمدیا دلآرته و هم چنین تشکل کمپانی های تئاتری، این عنصر شکلی منسجم تر به خود می گیرد، از این پس بداهه ای که تمرین، تکرار و مشاهده حرف اول را در آن می زند، در راستای اهداف و موضوعات از پیش تعیین شده و با نگاهی به موقعیت موجود شکل می گیرد. با توجه به نظریات سیرو فررونه، بداهه‌پردازی در ابتدا با بدن شروع می شود و بعد به کلام منتقل می شود و به همین دلیل دو نوع بداهه ی مکتوب و شفاهی وجود داشته است. از طرفی دیگر با توجه به نظریه ی زینگارللی که معتقد است یک بداهه پرداز در هر رشته ای باید استادکار و بسیار ماهر باشد تا بتواند در هر موقعیت از پیش تعیین نشده ای تکنیک بداهه‌پردازی را با توجه به اندوخته‌های خود ارائه کند، می‌توان گفت بازیگران به حتم نیاز به یک بدن بسیار آماده و منعطف خواهند داشت. با تعبیری هم که در مورد بداهه از نظر واژه شناسی آن وجود دارد که به معنی انجام کاری بدون برنامه ی از پیش تعیین شده است، اگر این تکنیک را وارد هنر نمایش کنیم، به سادگی می‌توان فهمید که بازیگر باید در کلام نیز دارای آمادگی کامل باشد.به همین خاطر است که می بینیم بازیگران کمدیا دلآرته، سعی در ارتقاء دانش خود در حفظ اشعار شاعران بزرگ و مطرح، جملات معروف از کتب و نویسندگان بزرگ دارندو در این میان به تکه کنایه‌های عامیانه ی مردم در جامعه توجه می کنند تا بتوانند در حین اجرای نمایش با توجه به نیاز صحنه، از آن ها استفاده کنند. می توان اذعان کرد که همین دانش شفاهی و توانایی بدنی بود که بازیگران کاربلد و آماتور را از هم متمایز می کرد. به هر حال این شکل اجرا و بازیگری راه خود را به همین شکل و در همین راستا می پیماید تا اواسط ۱۷۰۰ و زمان گلدونی و هم نسلانش که تلاش برای شکل جدید بازیگری و اجرا شروع می شود.

مراجع

۱. اورلیو، جاکومو (۱۳۸۳- ۱۹۳۷م)، «کمدیا دلآرته»، ترجمه ناتالی چوبینه، تهران: انتشارات قطره.
۲. دورانت، ویل (۱۳۷۸- ۱۹۷۵م)، «تاریخ تمدن»، ترجمه احمد بطحائی و دیگران، جلد هشتم، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳. دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۲)، «لغت نامه »، جلد دوم، تهران: موسسه انتشارات دانشگاه تهران.
4. Ferrone, S. (2014). La Commedia dell’Arte. Einaudi, Torin.
5. Tessari, R. (1981). Commedia dell’Arte: La Maschera e l’Ombra. Mursia, Milan.
6. Zingarelli, N. (2016). Lo Zingarelli. Einaudi, Torin

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

بررسی تطبیقی شخصیت‌ها و قهرمان‌های شاهنامه و تعزیه با رویکردی به ادبیات نمایشی

مهدی امیری[۱]،علی عسگر علیزاده مقدم[۲]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۴/۲۶
کد مقاله: ۲۸۸۴۵

چکـیده

قهرمان با تمام پیچیدگی‌ها و کنش‌هایی که در مجموع فضایِ نمایشی که از جنبه دیداری و غیر دیداری را به وجود می آورد، بخصوص در دو سنت مذهبی (تعزیه) و ملی (شاهنامه) کمتر موردتوجه پژوهشگران واقع‌شده است. گاهی پدیدآورندگان آثار، شخصیت اصلی را در سایه قرار داده و به کنش‌های دیگر قهرمانانِ فرعی می‌پردازند. این پژوهش سعی دارد تا ضمن پردازش به "مفهوم جهانِ حماسی وجهانِ تراژیک" دو سنت مذهبی و ملی و به‌ویژه قهرمان به‌عنوان رکن اصلی پدیدآورنده و جلوبرنده به‌تمامی وجوه شکل‌گیری با تکیه بر مفاهیمی که ساختار قهرمان را شکل می‌دهند گامی هرچند اندک در تئوریزه کردن این بنیان‌های نمایشی بردارد.این پژوهش می‌کوشد تا با تکیه بر مفهوم «جهانِ حماسی» و «جهانِ تراژیک»، فرایند گذر از ادبیات حماسی (شاهنامه) به ادبیات تراژیکِ (شبیه‌نامه)را بررسی کرده. در همین راستا به چیستی و چرایی «قهرمان» به‌عنوان عنصر پیش برنده و شکل‌دهندۀ این دو گونه پرداخته خواهد شد و بارزترین مصداق «قهرمان» در این دو گونه، رستم (در ادبیات حماسی شاهنامه) و امام حسین ع (در متن شبیه‌نامه‌های تعزیه) مورد مقایسه قرار خواهند گرفت.

واژگـان کلـیدی: شاهنامه، شبیه‌خوانی، جهان حماسی، جهان تراژیک، ادبیات نمایشی

۱- مربی، عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل (کارشناسی ارشد کرگردانی تئاتر- *mehdiamiri82@gmail.com*)
۲- استادیار، عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل (دکتری پژوهش هنر)

۱- مقدمه

«تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یک به حَسبِ اختلافِ اجزایِ مختلف، شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود.» (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۲۱) از نظر ارسطو[1] اجزای کیفی تراژدی شامل (پیرنگ)، سیرت، گفتار(بیان)، اندیشه، منظر نمایش و آواز است. او سه جزء میتوس هرتراژدی را دگرگونی، بازشناخت و واقعه دردانگیز فاجعه برمی‌شمارد که سبب هلاک یا رنج قهرمان می‌شود. مطالعهٔ تراژدی‌های یونان باستان به ما نشان خواهد داد «امر تراژیک»، «حس تراژیک زندگی» یا «عنصر تراژیک» حاکم بر جهان تراژدی، قهرمانان تراژیک را در سیطرهٔ خود قرار داده است. امر تراژیک بعنوان هسته و جوهرهٔ اصلی تراژدی از سوی آیسخولوس[2] راهی است برای رسیدن قهرمان تراژیک به شناخت تراژیک: یعنی «رنج بردن برای آموختن». با «تحلیل مفهوم امر تراژیک» مشخص می‌شود تراژدی‌نویسان که تراژدی را بعنوان فرمی نمایشی و دراماتیک می‌نگریستند، جهان نمایش را همچون بازتابی از جهانِ زیستمند و تاریخی تلقی می‌کردند.

۲- اهداف تحقیق

این پژوهش می‌کوشد تا با تکیه بر مفهومِ «جهانِ تِراژیک» و «جهانِ حماسی» به مقایسه تطبیقی جهانِ حماسهٔشاهنامه وجهانِ تراژیکِ شبیه نامه بپردازد. و این وجوه را با هم مقایسه کند . در این راستا می‌کوشد تا سنت مذهبی و ملی را مورد توجه قرار دهد و این دو سنت را به مثابهٔ زمینه‌های برآمدن دو قهرمان (رستم وامام حسین ع) مُطالعه نماید و از این منظر بتواند وجوهِ تشابه و تفارق این دو سنت و در نتیجه دو قهرمان را با تکیه بر مفاهیم کلیدی چون کاتارسیس – همارتیا – مرگ دو قهرمان – نیروهای ماوراء الطبیعه –تبارشناسی و ... مورد توجه قرار دهد.

۳- پرسش‌های تحقیق:

۱. تفاوت میان خاستگاهِ جهانِ تراژیک و جهانِ حماسی کدام است ؟
۲. تبارشناسی و رفتارشناسی قهرمانانِ ادبیات تراژیک و حماسی ایران چه تاثیری در شکل‌گیری دو گونهٔ ادبیات نمایشی (در تعزیه) و حماسی (در شاهنامه) دارد؟
۳. تفاوتِ میان زمینه‌های داستانی، روایی، مفهوم زمان، مکان، رفتار در تعزیه و شاهنامهٔ فردوسی چیست؟
۴. مهمترین همانندی‌ها و ناهمانندی‌های میانِ امام حسین (ع) در تعزیه و رستم در شاهنامه کدامند؟

۴-روش تحقیق

روش تحقیقی که در این مطالعه در پیش می‌گیریم نشانه معناشناسی ارکان و عناصر در کارکرد فضا و فضاسازی می باشد و بر اساس رویکرد تحلیلی پدیدار شناختی به بررسی و تحلیل اجرا، عناصر و ساختار فضاساز می‌پردازیم. بر اساس مبانی و مفروضات این روش و رویکرد، هر نشانه، معنی اجرایی در نسبت، و پیوند با دیگر عناصر و نشانه های اجرا پیدا می‌کند، که فضا را از کارکرد معمولی خارج و به حیطه ای تحلیلی و دیداری تبدیل می‌نماید. هیچ نشانه‌ای به تنهایی معنادار و عنصر ساخت و پرداخت فضاسازی را به پیش نمی‌برد بلکه بر روی یکدیگر اثر گذاشته، ترکیب شده یا تاثیر می‌پذیرد تا نهایتا فضای نمایشی مورد نظر را خلق نماید.

۵- مفهوم جهان تراژیک- قهرمان تراژیک

تراژیک: یعنی«رنج بردن برای آموختن». با «تحلیل مفهوم امر تراژیک» مشخص می‌شود تراژدی‌نویسان،که تراژدی را بعنوان فرمی نمایشی و دراماتیک می نگریستند، جهان نمایش را همچون بازتابی از جهانِ زیستمند و تاریخی تلقی می‌کردند.

آیسخولوس، افزون بر فرم دراماتیک، از منظر مفهومی هم به تراژدی نگریسته است و «امر تراژیک» در این نگرش، به محدودیت، فرجام ناگوار، زجر و رنج قهرمان تراژیک و دستیابی‌اش به فقدان و شناختی رنج آور معنا می شود. و به این ترتیب، دو انگارهٔ «تراژیک بودن جزیی جهان» و «تراژیک بودن کل جهان» نسبتی برابر یافته‌اند. به باور ارسطو «پیرنگ تراژدی عبارت باشد از آنچه دگرگونی و بازشناخت خوانده می شود»(همان، ۱۲۴). از این‌رو، وی افسانه و داستان را مبدا و روح تراژدی می‌داند. ارسطو همچنین بر اهمیت فاجعه پایانی[در تراژدی] اصرار می‌ورزید و منشا لذت واقعی تماشا کنندهٔ تراژدی را نیز، پیوستاری از اجزای افسانه و داستان [پیرنگ تراژدی] می‌دانست.

1-Aristuthe
2-Aeschylus

در زمان شکسپیر، تراژدی را داستان سقوط شخصیت مشهوری تعریف می‌کردند که از موقعیت پیشین خود به فلاکت می‌افتد و در بدبختی زندگی خود را به پایان می‌رساند. و سرانجام در زبان رایج، کلمه تراژدی رنگ بدبینی دارد؛ همچنان که گاه حوادث وحشتناک از قبیل جنگها، کشتارها و مصائب طبیعی «تراژیک» وصف می‌شود. از این‌رو، «لفظ تراژیک گاه به صورت صفت و معنی مربوط به تراژدی، و گاه به صورت اسمی با مفهومی عام بکار می‌رود» (وینی، ۱۳۷۷: ۸۴). استحالهٔ «تراژدی»، به پدیده یا صفت «تراژیک» هم تحت تاثیر گریز ناپذیر تفکرِ مفهومی است. زیرا« تفکرِ مفهومی همواره موردِ خاص را قربانی می‌کند تا به سوی کلیتی حرکت کند که حالت جهانشمول داشته باشد و معمولا هم این کلیت، به دلیل همان جهانشمول بودن، جنبهٔ انتزاعی و توخالی پیدا می‌کند و کمابیش وضعی شبیه به مفاهیم تجریدی فلسفه و منطق می‌یابد که خالی از هر گونه محتوای معین تاریخی یا حتی محتوای معین هنری است؛ انتقال از[تراژدی به تراژیک] هم نمونه‌ای از این استحاله است» (فرهادپور، ۱۳۷۷: ۲۴۶).

میشل وینی[1] به پرسش در بارهٔ آنچه «تراژیک» در مفهوم خاص آن است، پرداخته: «تراژیک چیست؟ واژهٔ تراژیک به جلوه خاصی از جهان و زندگی اطلاق می‌شود که در آن انسان با نیروهایی که بر او غالب‌اند و سرانجام نابودش می‌کنند، یا دست کم ناتوانی و تیره‌روزی‌اش را برایش آشکار می‌سازند در کشمکش است» (وینی، پیشین، ۸۴). لیچ[2] نیز می‌گوید «حس تراژیک زندگی» دلالت بر این امر دارد که موقعیتها بناچار تراژیک‌اند و همهٔ انسان‌ها در موقعیتی اهریمنی قرار دارند که اگر از این واقعیت آگاه باشند، از این موضوع رنج می برند (لیچ، زیر چاپ، ۳۹). به زعم وی تراژدی امروزه مفهومی است که ما آن را از تعمق در انبوهی از رویدادهای تراژیک، استنباط می‌کنیم در حالی که برای یونانیان و مردم عصر رنسانس، تراژدی چیزی متفاوت می‌نمود. او نیز معتقد است که «تراژدی، داستانی می‌گوید که در هر نمونهٔ آن به ما هشدار داده می شود که امکان ندارد پایانی جز یک فاجعه داشته باشد» (همان، ۶۹). از این‌روست که عنصر تراژیک در جهان، [یا در نمایش] عنصری اساسی محسوب می‌شود. «موضوع باید به شکلی مناسب پرورده شود و شاعر تراژدی‌سرا باید هستهٔ تراژیک این عنصر را، در آثارش بگنجاند. حتی تعریف مشهور ارسطو که تراژدی در ما حس ترس و ترحم را برمی‌انگیزد، نیز تاثیر تراژدی را بیان می‌کند نه ماهیتِ آن را »(کاوفمن، ۱۳۷۷: ۱۷۲).

در چنین عرصه‌ای است که می‌توان نگاهِ بدبینانهٔ جِفری برتون[3] و آرتور شوپنهاور[4] به زندگی را دریافت. برتون از «وضعیتِ تراژیکِ ازلی» و« نِقص تراژیک» در زندگی سخن می‌گوید. وی وضعیتِ تراژیکِ ازلی را به صورت فرد یا جامعه‌ای که در سراشیب سقوط و انهدام قرار دارد، تعریف می‌کند و دربارهٔ نقص تراژیک می‌گوید: «مفهومی متفاوت است که برای آن نمی‌توان واژه‌ای دقیق تعیین کرد. جامعه یا یک نوع، بر اثر نقص خاصی که مانع از تطبیق آن با تغییرات پیش آمده می شود منقرض می‌گردد. عیب یا نقص ارثی یا ضعف شخصیت که معمولترین مورد در تراژدی به حساب می‌آید، فرد را به مرز فاجعه نزدیک می‌کند». (کورمن، ۱۳۷۷: ۱۰۷) شاید به همین دلیل لذتی که از تراژدی می‌بریم از زیبایی آن نیست، بلکه به نوعی تعالی مربوط می‌شود؛ تعالی که « بالاترین حس بشمار می‌رود زیرا هنگامی که با فاجعه تراژیک روبرو می‌شویم، از اندیشه زندگی به خود زندگی رو می-آوریم» (همان، ۱۶۰).

بر همین اساس در تراژدی، فاجعه را عنصری به بار می‌آورد که شرارت بی‌حدش گاه نهایت مرزهای امکان را در می‌نوردد، لذا انسان بعنوان مخاطب تراژدی، «در تراژدی با جنبه‌های پلید زندگی، بدبختی انسان، غلبه حادثه و خطا، سقوط انسان درستکار و پیروزی آدمای شریر مواجه می‌شویم . پس وضعِ جهان به‌شکلی مشمئز کننده، پیش چشمان‌مان ظاهر می‌شود. با دیدن این منظره‌گویی به ما نهیب می‌زنند که از زندگی رو برگردانیم، نه آنکه بدان عشق ورزیم» (کاوفمن، پیشین، ۱۶۰). البته اگر چه مخاطب تراژدی همواره در معرض مواجهه با وجوهِ تراژیک زندگی قهرمانانه است، اما چنین نیست که قهرمانِ تراژیک با عشق نورزیدن و روی گرداندن از زندگی به تعالی برسد بلکه برعکس، اگر پرومته[5] در برابر زئوس[6] قرار می‌گیرد بخاطر آن است که به انسان و زندگی او عشق می‌ورزد، یا حتی اگر آژاکس[7] از زندگی دست می شوید نه بخاطر عشق نورزیدن او به زندگی، بَل بدان خاطر است که او در َصدد بازیابی شَرفِ خویش و معنا و فلسفهٔ وجودی زندگی خویش است.

از سوی دیگر به باور لوکاچ[8] «بقای هستی تجربی یا روزمرهٔ انسان، در ناسازگاری‌اش با ماهیت و سِرشت اوست، در حالی که قهرمان تراژیک، بواسطهٔ یگانگی با سرشتش که می‌خواهد واقعی زندگی کند و نه روزمره، دچار تقابل و تعارض با جهان و سایر پدیده‌ها می‌شود. از این‌رو باید گفت زندگیِ تراژیک، زندگی واقعی انسان است در برابر زندگی روزمره و تجربی او. در تراژدی، جان‌های عریان با تقدیرهای عریان گفتگو می‌کنند، و هم جانِ عریانِ انسان، و هم تقدیرِ عریانِ او از آنچه به ذات درونی‌شان تعلق

3-Vigny
4-Leach
5-geffrey burton
6-Arthun schopenhauer
7-Promethe
8-Zeus
9-Agax
10-Georg Lukacs

ندارد پیراسته می‌شوند. لذا تراژدی در لحظه‌ای آغاز می‌شود که نیروهای مرموز، ذات و عصارهٔ آدمی را بیرون می‌کشند و او را بسوی ذاتی بودن می‌رانند، و حِکمت تراژدی نیزچیزی نیست جز آشکارتر شدن هر چه بیش‌تر ماهیتِ ذاتی و حقیقی او، یعنی ذاتِ آدمی»(لوکاچ،۱۳۷۷: ۳۷). پس این قهرمانِ تراژیک است که در عرصهٔ زندگی تراژیکِ خویش بَدل به کاملترین و واقعی‌ترین موجود می‌شود و هستی و زندگی‌اش از روزمره‌گی به عرصهٔ زندگی واقعی و ذاتی تغییر مسیر پیدا می‌کند. لحظاتِ عظیم زندگی، بصیرت‌های جدیدی را ممکن می‌سازد که این بصیرت‌ها در واقع نقطهٔ پایان و آغازی هستند که خاطره‌ای نو، اخلاقی نو و عدالتی نو را به آدمیان اعطا می‌کند.

در تلقی وی «حقیقتِ نَفس، تنها ذات و جوهرِ تراژدی است»، به زَعم او تجربهٔ عرفانی یعنی تسلیم و پذیرش کُل، اما تجربهٔ تراژیک به معنی خلق و آفرینش کُل است. تسلیم، راه انسانِ عارف است و مبارزه، راه انسانِ تراژیک. اولی در پایان راه جذبِ کُل می گردد و دومی در برخورد با کُل خرد می‌شود و در هم می‌شکند. لوکاچ دربارهٔ حسِ ضرورت می‌گوید: «این حس علتی ندارد، جهشی است از فرازِ تمامی عِلل زندگی تجربی. اینک ضروری بودن به معنی بستگی و پیوند نزدیک داشتن با ذات یا جوهر است» (همان، ۴۰). این جهش ناشی از پیوند با ذات و سرشتِ قهرمانِ تراژیک که از فرازِ تمامی عللِ زندگی روزمره و تجربی صورت می-گیرد، همان مبارزهٔ قهرمانِ تراژیک است. اگر چه چنین انسانی در برخورد با کُل خرد می‌شود و در هم می‌شکند، اما به واسطهٔ همین یگانگی با سرشتِ خویش و پیوند داشتن با ذات و جوهرش پس از تجربهٔ تراژیکِ مواجههٔ با مرز، یعنی تجربهٔ مرز میان زندگی و مرگ، به بیداری جان و آگاهی می‌رسد.

۶-مفهوم جهان حماسی-قهرمان حماسی

یونان باستان بخصوص جهانی را مجسم می‌کرد که در آن میانِ آزادی وضرورت، عقلانیت و طبیعت، خِرد و احساس، فَرد و جامعه، ذات و سوژه تمایزی وجود نداشت. عالی‌ترین تجلیِ این ایده‌آل در حماسه‌هایِ «هومری» دیده می شود؛ جایی که پهلوانانِ حماسی با اراده‌ای آزاد دست به عَمل می زنند. قانون یا هنجاری که در برابرِ آنها قرار بگیرد، وجود ندارد؛ چون آنها خود قانون گذارند و تجسم قانون و هنجار. کسی نمی‌تواند این پهلوانان را به کاری خلافِ میل و اراده شان وادار کند. به عنوان مثال، «آگا ممنون» [۱]نمی‌تواند «آخیلوس[۲]» را وا دارد به‌جنگد یا بازگرداند. در دنیای حماسه، خدایان در کنار آدمیانند. جزئی از دنیای آنانند و میان آنها در رفت و آمدند؛ از این یا آن پهلوان جانبداری می‌کنند و علیه این یا آن پهلوان واردِ عمل می‌شوند. اخلاقی که در این جهان عمل حاکم است، اخلاق عینی است؛ اخلاقی که فرد طی آن هنجارها و اصولی را رعایت می‌کند که زندگی جمعی آنها را نهاده است و تفاوتی میان ارادهٔ فردی و خواستِ جمعی وجود ندارد. در نتیجه، فردی که در این جهان زندگی می‌کند فردِ خود فرمان و خود مختاری است که مسئولِ هر عَمل خود است؛ چه به نتایج این عَمل اشراف داشته باشد چه از آن بی اطلاع باشد. "ادیپ" وقتی پدر را می‌کشد و با مادر می‌آمیزد، هیچ اطلاعی از هویتِ پدر و مادرِ خود ندارد، با این همه خود را کور می‌کند به نظر "هِگل"[۳] این رفتار یا این عقوبت برای ما مدرن‌ها درک ناپذیر است، چرا که در اینجا فرد هنوز میانِ ارادهٔ خود و سرنوشتی که بر او حاکم است تفاوتی نمی‌بیند. اما تفاوت و تمایز امری ناگزیر است. مطلق در سیرِ خود به سوی خودآگاهی، به ناچار تناقض را در خود می‌یابد و از حالتِ سِحرآمیز اِستغراق در کُلیت به مرحله‌ای می‌رسد که شِکاف و شَقاق صِفت اصلی آن است. این مرحلهٔ گذار قَرین است با دولت شهرهای یونانی و نظامِ قبیله‌ای رومی. و از این نقطه است که جهانِ حماسی مفهومِ دیگری پیدا می‌کند.

آنچه از این به بعد در حماسه نمودار می‌شود حالت عمومی و شاعرانهٔ آغازینِ جهان است که «حماسهٔ راستین» از دلِ آن برمی‌خیزد. حماسه به معنای جدید آن از نَظر هِگل «مستلزم جامعه‌ای است که به صورتِ نَثرگونه (غیر شاعرانه) سازماندهی شده است و قهرمانِ حماسه در درونِ چنین جامعه‌ای است که به جستجو برمی‌خیزد تا حقوقِ از دست رفته را به آن بازگرداند. در جهانِ حماسه ما با تضادِ شعر قلب و نثر مناسبات اجتماعی روبه‌روییم. این کشمکش یا با تراژدی حل می‌شود یا سرانجام به سازش و سازگاری با سازمان جامعه و ملالِ آن به پایان می‌رسد. قهرمانِ حماسه در دورانِ جدید برای تحققِ آرمانها و خواستهایِ خود دست به عمل می‌زند. تَن به مبارزه می‌دهد» (لوکاچ، پیشین، ۹).

نویسندهٔ حماسی باید همان قاعده‌ای را رعایت کند که حماسه پردازِ عَصر کهن در نَظر هِگل رعایت می‌کرد. او باید کُلیتِ اِبژه‌ها را مجسم کند. در واقع، او هم باید انسان را در کُلیتِ خود نشان دهد و هم جهانِ او را در این کلیت. به این معنی که باید هنگامِ تجسمِ شخصیت خاصِ هر فرد به آن ابعادی از وجودِ او بپردازد که در عین حال جنبهٔ کلی و عام هم دارند و از طرفِ دیگر به تجسمِ کلیهٔ ابعادی بپردازد که در حیطهٔ اجتماع و فرهنگ و سیاستِ زندگی او را می‌سازند، بر آن تاثیر می‌گذارند یا دگرگونش می‌کنند.

19-Agamemnon
20-Aeschylus
21-Higel

۷- حماسه در ادبیات فارسی- سیر تاریخی

نقل قول‌های مختلفی در این ارتباط وجود دارد، برخی دورهٔ سامانیان را آغاز پیدایش حماسه‌سرایی دانسته‌اند. بعضی اواخر قرن پنجم را به عنوان نخستین دورهٔ حماسه‌سرایی قلمداد کرده‌اند. محققین عرب و پژوهشگران غرب دورهٔ غزنویان را دورهٔ طلایی حماسه‌سرایی خوانده‌اند و گفته‌اند فتوحات سلطان محمود سبب پیدایش حماسه‌سرایی گردید. سلطان محمود شاعران زیادی را در دربار خود جمع آورده بود. آن‌ها اشعارِ حماسی می‌سرودند و از سلطان محمود به عنوان قهرمانِ میدان‌های نبرد تمجید می‌کردند و سلطان برای‌شان صِله می‌پرداخت. تاریخ حماسه‌سرایی ایران درمجموع به سه دوره تقسیم بندی شده است.دورهٔ اول ازاواخر قرن سوم هجری آغاز و تا اواخر قرن ششم هجری ادامه می‌یابد. در این دوره بیشتر تاریخ قهرمانی ایرانیان بوسیلهٔ شاعرانی که بعضی از آنها نامشان وجود ندارد به نظم درآمده است و مشتمل بر بیان مفاخرات ملی و کوشش‌ها و مجاهدات پهلوانان ایرانی جهت دفاع از ایران و جنگ با مخالفان و همچنین مبارزه با دیوان و دیو پرستان و ساحران و مجاهدت برای پشرفت تمدن بوده است. بعد از قرن ششم کوشش‌ها محدود و مختصر شده است.

در دورهٔ دوم به ایجاد حماسه‌های تاریخی توجه بیشتری شد، یعنی داستانهای قهرمانی که مربوط به افراد تاریخی معین و با نظم تاریخی غیرداستانی ایران است. این مهم بیشتر حاصل قرن ششم بود. در دورهٔ سوم یعنی ازقرن نهم به بعد علاوه بر حماسه‌های تاریخی به حماسه‌های دینی، یعنی منظومه‌هایی که قهرمانان آن‌ها از بین پیشوایان مذهبی انتخاب شده است توجهٔ بیشتری شد. نخستین منظومهٔ حماسی پارسی شاهنامهٔ مسعودی مرزوی است که گویا در اواخر قرن سوم یا اولین سال‌های قرن چهارم به نظم درآمده است. این منظومه در بین ایرانیان محترم و عزیز بود چرا که آن را به منزلهٔ تاریخ ملی خویش تصور می‌کردند. در قرن چهارم هجری تالیف شاهنامه‌های بلخی و ابوعلی بلخی و ابومنصور احمد بن عبدالرزاق طوسی و داستانهای حماسی به نثرپارسی و توجه خاص ایران سامانی، همچنین شاهنامه ونیز منظوم ساختن داستان‌های ملی قوت گرفت. ابوموید بلخی یکی از شاعران پرکار عهد سامانی است که آثار منظوم زیادی داشته است. وی پیش از فردوسی به نگارش شاهنامهٔ منثورپرداخته و در قابوسنامه ذکر آن آمده است. دکتر کزازی معتقد است بزرگترین حماسه سرای در ادب پارسی بی‌گمان فردوسی است. ایشان بیان می‌کنند درست است که پیش از استاد طوس کسانی در حماسه سرایی طبع آزمودند، اما براستی فردوسی پایه گذار شیوه در سخن‌سرایی پارسی می باشد، همچنین اذعان دارند که حتی پس از وی هیچ سخنوری نتوانست حتی به قلمرو شاهکار او نزدیک شود.

۸- تفارق وتشابه قهرمان تعزیه با حماسه

«تعارض در تعزیه کاملا بیرونی است، اما نه از نوع حماسه و تراژدی‌هایِ یونان. در اینجا تعارض میان انسان و خدایان نبوده بلکه بینِ انسانهاست. انسانهایی که به دو گروهِ ظالم و مظلوم تقسیم بندی شده‌اند. این نوع تعارض در نمایشهایِ پیش از اسلام بصورت دو گروهِ ایزدی و اهریمنی ـ پاکزاد و جادوگر ـ نیک سرشت و شرور ـ پهلوان و دیو و پس از اسلام اولیا و اشقیا خود را نشان می‌دهد».(احمدزاده،۲۵،۱۳۸۶) بنابراین مضمونِ تعزیه رویارویی و کِشمکشِ میان دو نیروی خیر و شَر است. هر چند کشمکش در تعزیه به نفعِ اشقیاست اما قهرمانِ اصلی نمایش یعنی اولیا به رستگاری می رسد. در تراژدی و حماسه قهرمان از عزت و شرف بالایی برخوردار است و از نظر اخلاقی خصوصیاتِ مافوقِ بشری دارد . اما تفاوتِ اصلی درتعبیرِ شیعه از"معصوم" است در مذهبِ شیعه انبیا و اولیای خدا معصوم و عاری از گناه هستند. امامان همچون فرشتگان بِالذاته قدرت گناه ندارند و از این تَجلی قدرتی فرابشری هستند. و یا به گونه‌ای دیگر «"همارتیا" در امامانِ معصوم وجود ندارد. تماشاگرِ تعزیه با قهرمانان همدردی می-کنند نه از این رو که بر َضعف او دلسوزی کرده باشد، که بر مظلومیتِ او اشک می‌ریزد».(همان،۱۹)

تِم شهادت از ارزش و اهمیتِ خاصی در مَذهب شیعه برخوردار است و مرگ اولیا نگاهِ تماشاگر را تعالی می‌بخشد. «در اسلام آنکه شهید می‌شود فانی نیست بلکه از ُمقربین خداوند است. شهید با فدا نمودن جانِ خود در راه خداوند از حق و حقیقت دفاع می-کند تا راستی پا برجا بماند»(قرآن کریم). تماشاگر نیز بر مظلومیتِ او می‌گرید اما در دِل از سعادتِ اخروی او شاد است و آرزو می-کند که امامش دست او را بگیرد. از این رو در تعزیه تِم شهادت با شفاعت ارتباطِ مستقیم پیدا می‌کند. تماشاگر با امامِ خود نوعی همزاد پنداری کرده و از او که به این َدرجه از خلوص و تعالی رسیده طلبِ شفاعت می‌کند.

۹- ارتباط شاهنامه وتعزیه

مجلسِ تعزیهٔ امام حسین از جایی آغاز می‌شود که امام تمام یارانش را از دست داده است و اکنون شِمر او را به مبارزه می‌طلبد. این مجلس به وِداع امام با َحضرت زینب، زین العابدین و َسکینه می‌گذرد. همچنین پیش از رفتن امام به میدان شخصیت های

فرعی مثل (عربی)که از دختر امام نامه‌ای آورده، درویشی که برای زیارتِ نجف آمده است، " زعفر جنی" که صدایِ طلبِ یاری امام را شنیده است و سرانجام" سلطانِ قیس هندی" و وزیرش، وارد داستان می‌شود و هر کدام یک قصهٔ فرعی در دلِ قصهٔ اصلی بوجو د می‌آورد.از دیگر قصه های فرعی باید به کُشته شدنِ علی اصغر و خوابیدن امام اشاره کرد. سرانجام امام به میدان می‌رود و به شهادت می‌رسد.داستان سیاوش از جایی مورد بررسی قرار می‌گیرد که افراسیاب قصدِ جنگ با سیاوش را کرده است. برای پرهیز از اطاله کلام از بازگفتن داستان سیاوش خودداری می‌کنیم و شباهت ها را بر می‌شماریم.

۹-۱- شباهت‌ها

نخستین شباهت، وجود خواب و رویا در هردو متن است. در متن شاهنامه،سیاوش بیش از رسیدن لشکر افراسیاب، خواب پیش گویانه‌ای می‌بیند.در متن تعزیه نیز امام پیش از رفتن به میدان سر به دامان زینب می‌گذارد و به خواب می‌رود. از شباهت‌های جزعی‌تر می توان به بازگویی خواب برای یک زن در هر دو داستان اشاره کرد، فرنگیس در داستان سیاوش و حضرت زینب در روایت امام حسین. شباهت دیگر شباهت صحنه خواب سیاوش به صحنه کربلا است. شباهت دیگر این که، هردو خواب به نوعی رویاهایی پیش گویانه‌اند. خواب برای سیاوش، جنگ را پیش گویی می‌کند و برای امام، مرگ و جهان دیگر را، این دو خواب تفاوتی نیز با یکدیگر دارند. خواب امام خوابی خوش، اما خواب سیاوش، خوابی تیره است.

شباهت دوم پیشنهاد برای ترک موقعیت و نجات از سوی نزدیکان قهرمان و امتناع قهرمان است. فرنگیس به سیاوش، پیشنهاد می‌کند که او را بگذارد و از توران بگریزد. سیاوش که به سرنوشت خود آگاه است نمی‌پذیرد. بار دیگر ایرانیان به سیاوش پیشنهاد می‌دهند با لشکر افراسیاب بجنگند تا سیاوش را نجات دهند، سیاوش این بار نیز نمی‌پذیرد. در متن تعزیه نیز دو بار از سوی افراد مختلف به امام پیشنهاد می‌شود که خود را نجات دهد و هر بار امام نمی‌پذیرد.نخستین بار زعفر جنی از او رخصت می‌خواهد که با لشکر جنیان تمام اشرار را از بین ببرد، امام نمی‌پذیرد . پاسخ می دهد که برای شهادت آمده است. بار دوم که امام برای نجات سلطان قیس در میانه نبرد به هند رفته است، سلطان قیس به او پیشنهاد می دهد که در هند بماند و به کربلا باز نگردد اما امام نمی‌پذیرد. شباهت دیگر پیش گویی آینده توسط قهرمان است. سیاوش مرگ خود و وضعیت فرنگیس پس از مرگش را برای فرنگیس شرح می‌دهد. امام نیز به حضرت زینب از شهادتش خبر می‌دهد و همچنین سخن از اسیر شدن زینب می‌گوید.

شباهت دیگر حضور اسب قهرمان در هر دو متن است، همچنین در هر دو متن قهرمان همراه اسب به نبرد می‌رود و قهرمان پیش گویی می‌کند که اسب بدون او باز خواهد گشت، در شاهنامه، سیاوش از بازگشت اسبش "شبرنگ بهزاد" به فرنگیس می گوید و در متن تعزیه امام برای زینب(س) شرح می‌دهد که پس از شهادتش، ذوالجناح با کاکل خونین به سوی خیمه باز خواهد گشت. «حضور فرزند ذکور قهرمان به عنوان شخصیتی تاثیر گذار از دیگر شباهت‌های این دو متن است. سیاوش به فرنگیس می گوید فرزندی که آبستن است را کیخسرو بنامد و پیشگویی می‌کند که پسر به کین او بر می‌خیزد. امام نیز هنگام رفتن به میدان، برای وداع نزد امام زین العابدین بیمار می‌رود و امامت را به او می‌سپارد.

شباهت دیگر گِلهٔ قهرمان از بخت خود و از تنهایی خودش است، با وجود اینکه بیش از این آگاهی و تسلیم او را در مقابل سرنوشت دیده‌ایم هم سیاوش و هم امام از چرخ گله می‌کنند. اساسا این یکی از تم های تکرار شونده در بسیاری از داستان های شاهنامه و در بیشترین متون تعزیه است

آخرین شباهت، تیره شدن خورشید پس از مرگ قهرمان است. پس از کشته شدن سیاوش گَرد سیاهی بر می‌خیزد و خورشید را می‌پوشاند امام نیز تار شدن خورشید را یکی از نشانه‌های شهادتش بر می‌شمارد».(عناصری،۱۲۱،۱۳۶۶) با نگاهی کلی به این شباهت ها می توان در یافت این موقعیت ها رابطهٔ نزدیکی با کهن الگوهای اساطیری دارند.

خواب یکی از راه های آگاهی از غِیب است. می بینیم که در این متن برای اطلاع از غیب ازتَرفند خواب استفاده می شود. همراهی زن که ارزش های زینب(ع) است از سویی با واقعیتِ تاریخی هم خوانی دارد. از سوی دیگر ذهن عامه به قهرمانِ تاریخی افشاگر و مبارزِ چهره‌ای از یک زن عادی، زنی که در تصور عامه مردم می‌گنجد می‌دهد. به عنوان مثال خوابِ(سیاوش) قهرمان در شاهنامه خوابِ تیره‌ای است در حالی که خواب امام در متنِ تعزیه با وجودِ شباهتِ مضمونی به خواب سیاوش خواب امید بخشی است. یا زنِ همراهِ قهرمان که در اولی همسرِ قهرمان است و دومی خواهرِ قهرمان، اسبِ قهرمان که در اولی مرکبِ پسر قهرمان خواهد بود، و در دومی فقط با کاکلِ خونین‌اش نشانهٔ شهادتِ قهرمان است.

۱۰- بررسی تطبیقی قهرمانانِ تعزیه و تراژدی

تراژدی و تعزیه دو هنر نمایشی کلاسیک محسوب می‌شوند که به علتِ تجانس و وابستگی به مذهب، اسطوره و رفتارهایِ آیینی قابلِ بررسی تطبیقی می‌باشند. به عبارت دیگر این دو هنرِ نمایشی نه تنها به لحاظ تکوین و پایگاهِ نمایشی، که در ساختار و برخی عناصرِ نمایشی نیز نقاطِ مشترک بسیاری دارند. اما در بررسیِ تطبیقی به نقاطِ اختلاف نیز بر می‌خوریم. «در مطالعهٔ هنر

نمایشِ کلاسیک دو تمدن ایران و یونان با دو بینشِ فلسفی و اجتماعی متفاوت روبرو هستیم. نمایش های تراژیکِ ایران از یک نوع تعارضِ بیرونی برخورداند که دو قطبِ ایزدی اهریمنی یا اولیاء و اشقیاء را در نمایش به وجود می‌آورند. کشمکش میانِ دو نیروی خیر و شَر به نوبهٔ خود بُعدی اجتماعی–سیاسی به این نمایش‌ها می‌دهد در حالی که در تراژدی‌هایِ یونان تَعرض میانِ انسان و خدایان می‌باشد و مضمون اصلی قانونِ خدایان است. در تحلیل خصوصیاتِ قهرمانان نیز عناصری مانند مظلومیت، معصومیت و پاک نژادی نیز در دو بافتِ فرهنگیِ متفاوت تعبیر می‌شوند چرا که جبر و سرنوشت به دو شیوهٔمتفاوت در این دو نوع نمایش نشان داده می‌شود.» (احمدزاده،۱۳۸۶: ۲۵)

نمایشنامه به طور کلی و تراژدی به طورِ اَخص با سرنوشت ملت ها گِره خورده است و همیشه در کنار یکدیگر مراحلِ رشد، شکوفایی و پیروزی و شکست را طِی کرده‌اند. آن چه خصوصاً نمایشگر این پیوند می‌باشد، پایگاه و نقطهٔ تکوین هنر تراژدی در غرب به بوطیقایِ ارسطو باز می‌گردد. در نگرش فلسفیِ ارسطو، اساسِ تراژدی بر مبنای حِس تزکیه (Catharsis) استوار شده که قهرمانِ تراژدی در ببننده القاء می‌کند. محورِ اصلی داستان تراژیک بر مُعضل درونی قهرمان می‌چرخد. به این ترتیب تراژدی یونان داستان سرنوشتِ محتومِ قهرمانانی است که با رسیدن به آگاهی از حقیقتی برتر از واقعیاتِ ملموس زندگی، خود را قربانیِ قانونی برتر از قانون انسانی می‌کنند.

در این راستا شباهتِ بسیار زیادی میانِ تراژدی و تَعزیه وجود دارد. تَعزیه یگانه نمایش سنتی – مذهبی ایران است که ارزش‌های اجتماعی و فلسفی جامعهٔ ایران در این هنر تجسم یافته است.« مضمون تعزیه رویارویی و کِشمکشِ میانِ دو نیروی خیر و شَر است، اما آنچه آن را از تراژدی غرب جدا می‌سازد این است که کِشمکش در تعزیه بر خلافِ تراژدی به نَفعِ اشقیاء، اما برندهٔ واقعی در این باور اولیاء هستند. به همین دلیل تعزیه تنها شکل هنری است که میان ارزش هایِ هنری و بینشِ فلسفی و اجتماعیِ آن هماهنگی وجود دارد۰(احمدزاده،پیشین،۲۶)

تراژدی و تعزیه از گونه های خاصِ نمایشی هستند که بیش از سایرِ هنرهای دراماتیک با مذهب، فرهنگ، سنت های اجتماعی و نهایتاً اساطیر گِره‌خورده‌اند. همین نکته بیش از هر نکته دیگری تراژدی و تعزیه را به یکدیگر نزدیک می‌سازد. به عبارت دیگر علیرغم اینکه این دو هنر نمایشی متعلق به دو فرهنگِ متفاوت هستند، اما به علتِ تَجانس و وابستگی به اسطوره و الگوها و رفتارهای آیینی نکات مشترک بسیاری دارند. در این مقال ابتدا اشاره کوتاهی به نقشِ مذهب به طورِ کُلی در نمایش‌های آیینی خواهیم داشت و سپس به بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه و تراژدی می‌پردازیم تا مضامینِ این دو هنر نمایشی را تحلیل کنیم.

« نَفس تراژدی و تعزیه به عنوان یک نمایشِ آیینی که انعکاسی از نیازهای بشری است در هر دو تمدن ایران و یونان باستان دیده می شود. از این جَهت تشابه اساطیر، داستان های قهرمانان و ویژگی مظلومیت خواهی نیز در قالبِ این مقایسه قرار می‌گیرد. اما از آنجا که فرهنگ ها آداب و رسوم خالص خود را دارند در بررسی ارزش‌های هنری و بینش فلسفی و اجتماعی به نقاط اختلاف نیز بر می‌خوریم. یکی از این نقاطِ اختلاف در پرداختِ قهرمانان است که در تحلیلِ تِماتیک و نوع تاثیر بر تماشاگر از اهمیتِ ویژه‌ای برخوردار است.» (همان،۲۶)

نتیجه‌گیری

اگر از نمایش در شکلِ پیشرفته آن صرفنظر کنیم، اولین ردپای نمایش به شکلِ ابتدایی آن را می‌توان در مِصر یافت که به دو یا سه هزار سال پیش از میلادِ مسیح بر می‌گردد. مضمونِ این نمایش قربانی و احیا کردنِ یکی از خدایانِ اساطیرِ مصر است. بنا به تعبیر "هیوا گوران"، انسان با همسان کردن خود با طبیعت از راهِ تقلید و مراسم و رقص و قربانی می‌خواهد بازگشتِ خدای باروری را موجب شود. بنابراین در مَراسمش آنچه را که نمادِ باروری است به دست نمادِ زمستان از بین می‌برد تا نمادِ باروری را دوباره زنده نماید. «در واقع نمایش نمادین مرگ و رستاخیز نوعی بازسازی روندِ طبیعت است . اما آنچه مسلم است شبیه این مضمون را در مراسمِ عبادی سایر مذاهب نیز می‌توان دید». (گوران،۱۳۷۴: ۱۵) مراسم عبادی سومری‌ها که هر سال ضِمن جشن‌های نوروز، مرگ و رستاخیز بَعل (خدای بابلی‌ها) را نمایش می‌دهد. این نمایش معمولاً دو قسمت داشته: یکی ذِکر مناقب و مصائبِ خدا و دیگری تظاهراتِ سمبولیک روحانیون در بابل . بنابراین وحود این نمایش ها تئوری ارتباط تنگاتنگِ نمایش با مذهب را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که هرجا تمدنی بوده و آداب و رسوم مذهبی یا مراسمِ آیینی وجود داشته، به طَبعِ آن شکلی از نمایش نیز رشد نموده که بعدها تکامل یافته و صورتِ کامل نمایشی پیدا کرده و مکتوب شده است. « بنابراین تعزیه و تراژدی از آن جهت که از خاستگاهِ مشترکی برخوردار هستند، با مراسمِ آیینی گره خوده‌اند و تظاهراتِ سمبولیک دارند. اما از آن جهت که بافتِ فرهنگی و بومی خود را حِفظ کرده اند، در بازنمایی قهرمانان دیدگاه فرهنگی خاص را دنبال می‌کنند». (عطایی،۱۳۳۲: ۸۸)

در مورد تعزیه، ریشهٔ آن را به یادگارِ زَریران رَبط می‌دهد. عده‌ای دیگر نیز خاستگاهِ تعزیه را سوگِ سیاوش می‌دانند.آیینی که از جنبه‌های نمایشی برخوردار بود و بر پایهٔ دَسته روی و عَزاداری استمرار یافت. اما از نظر مضمونی سنخیتی بین قهرمانانِ تعزیه و سوگِ سیاوش وجود ندارد، چون سیاوش قهرمانی است که از فسادِ درباری فرار می‌کند اما در فسادِ در باری دیگر مفروق می‌گردد. اما در تعزیه قهرمان مبارزه با فساد یزید و هر نوع یزیدی را اصل می‌داند و امام حسین(ع) نیز در وصیت نامهٔ خود می‌گوید: من از روی ستیز و سرکشی یا پیروی هوای نفس و شیطان بیرون نیامدم و منظورم این نیست که در زمین فساد کنم یا به کسی ستم کنم. فقط منظورم اصلاح اَمر امت اسلامی و جلوگیری از فِساد است و این که به سیره جَد و پدرم رفتار کنم.

«قهرمانانِ تعزیه بر خلافِ قهرمانانِ حِماسه های کهن ایران سعی می‌کنند با دشمن و فسادِ داخلی مبارزه کنند. در این راه تا به آخر استقامت می‌کنند و میدان را ترک نمی‌کنند چون بر راهِ خود اعتقاد دارند و میخواهند جهان را تغییر دهند. سپس نویسنده به حضورِ بی واسطهٔ مردم در تعزیه اشاره می‌کند که تمامی اجناس و لوازم صحنه را به قَصد ثواب فراهم می‌کنند و در جای جای نمایش حضوری فعال و چشم گیر دارند. او خود را در قهرمان فَنا می‌کند که این فَنا شدن به نوعی کاتارسیس بر میگردد. در کنار آن فضای قهرمان پروری در صحنه به صورتی هدایت می‌گردد که تماشا گر با ذهنیت عاطفی،فیزیکی و عقلی در قهرمان جاری می‌گردد. با او زندگی می‌کند نه در آن لحظه بلکه، در همهٔ سال ها و ماه‌ها، همهٔ این اثر گذاری کاتارسیس حضورِ جسمی و روحی ناشی از شِکل درام تعزیه است. که قادر است در یک زمان به چند شکل تجلی یابد و همهٔ اشکالِ زبانی فرهنگ ایران نظیر شعر، ادبیات، داستان، حماسه و نقالی را در صحنه جاری سازد. این درام می‌تواند از نظر زمانی به گذشته حال و آینده سیر نماید.»(مختاباد،۱۳۸۱: ۴) فضایی که در آن قهرمان، ضد قهرمان و شخصیت های مختلف هرکدام جایگاهی پیدا می‌نمایند. بنابراین می‌توان گفت این تَبار و جایگاه تنها در این درام وجود دارد و با این درام خلق شده است تَبار و جایگاهی که تنها از آنِ تعزیه است و بس.

قهرمان در بیان و زبان حماسه وحتی شاهنامه یک بعدی است، اما قهرمانِ تراژیک در تَعزیه چند بعدی می‌شود. این امر در تصویرِ قهرمان نیز صِدق پیدا می کند، قهرمانانِ کُهن در اَبعادی خاص از نظرِ تَباری جاری می باشند اما قهرمانانِ تعزیه چند بُعدی می‌شوند.

منابع

۱. آدرنو، تودور، گلدمن، لوسین، (۱۳۸۱)، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نشرچشمه
۲. ارسطو، (۱۳۸۲)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر .
۳. اشتاینر، جورج، (۱۳۸۰)، مرگ تراژدی، ترجمه بهزاد قادری، تهران: نمایش
۴. اشیل، (۱۳۵۰)، پرومته در زنجیر، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران: اندیشه
۵. الیاده، میرچا، (۱۳۶۵)، مقدمه ای بر فلسفه در تاریخ، ترجمه بهمن سرکارانی، چاپ اول، تهران: نیما
۶. الیاده، میرچا، (۱۳۷۲)، رساله در تاریخ ایران، ترجمه جلال ستا ری، تهران: سروش
۷. انجمی شیرازی، (۱۳۶۳)، فردوسی نامه، چاپ دوم، تهران: سمت
۸. احمدزاده،شیده، (۱۳۸۶)، بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه و تراژدی، پژوهشنامه علوم انسانی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی
۹. بهار، مهرداد، (۱۳۷۳)، جستاری چند در فرهنگ ایران، چاپ اول، تهران: فکرروز
۱۰. بیضایی، بهرام، (۱۳۴۴)، نمایش درایران، تهران: کاویان
۱۱. بیکن، هلن، (۱۳۷۵)، آیسخولوس، ترجمه حسن ملکی، تهران: پرواز
۱۲. جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۳۳)، بنیاد نمایش درایران، تهران: ابن سینا
۱۳. چلسکوفسکی، پیتر، (۱۳۶۷)، تعزیه هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه داود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

مقایسه‌ی تطبیقی نظام حاکم بر معماری عمارت‌های مسکونی دوران قاجار در تهران و شیراز با نگرش کالبدی

علیرضا مشبکی اصفهانی[1]*، محمدرضا مشبکی اصفهانی[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۴/۲۴
کد مقاله: ۶۲۵۹۶

چکـیده

در دوره قاجار به دلیل تحولاتی که در عرصه‌های مختلف سیاسی و فرهنگی رخ داده، تفاوت‌های عمده‌ای در ارزش‌ها، تفکرات، گرایش‌ها و شیوه‌های معماری و شهرسازی پدیدار شد. این تنوع و گوناگونی که تا حد زیادی تحت تأثیر تقابل سنت و تجدد در عرصه‌های مختلف شکل‌گرفته بود، بیش از همه در حوزه معماری عمارت‌های مسکونی نمود پیدا کرده است. این تفاوت‌ها در تمامی اجزای تشکیل‌دهنده یک خانه از بدو ورود تا سایر فضاهای داخلی رخ نموده است. پژوهش انجام شده بر آن است تا با بررسی ویژگی‌های کالبدی عمارت‌های دوره قاجار در دو شهر تهران و شیراز با توجه به خصوصیات معماری هر شهر، به این پرسش پاسخ دهد که آیا قرار داشتن در یک دوره تاریخی، شباهت معماری تمامی خانه‌های آن دوران را سبب می‌شود؟ یا با توجه به فرهنگ هر شهر، هر منطقه معماری خاص خود را دارا می‌باشد. روش تحقیق در این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی بوده، نحوه گردآوری اطلاعات در بخش ادبیات و پیشینه تحقیق از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی و در بخش میدانی از طریق بازدیدها و برداشت میدانی در عرصه معماری خانه‌ها بوده است. همین‌طور در بخش تحلیل و ارزیابی با منطق قیاسی به مطالعه تطبیقی خانه‌های تهران و شیراز در دوره قاجار پرداخته شده است. در نهایت این نتیجه حاصل شد که به علت تجددگرایی مردم تهران (عامل تشدیدکننده قرار گرفتن تهران به‌عنوان پایتخت) و همین‌طور به علت سفرهای بسیار درباریان به کشورهای اروپایی، معماری شهر تهران تا حد زیادی با سبک و سیاق معماری اروپایی ترکیب‌شده و حتی در بسیاری از موارد سنت‌شکنی شده است. برخلاف شهر تهران، شهر شیراز هنوز پایبند به معماری سنتی خود بوده است.

واژگـان کلـیدی: معماری دوران قاجار، تزیینات، شکل و فرم

۱- عضو هیئت علمی گروه معماری دانشگاه پیام نور استان تهران، ایران، (نویسنده مسئول) *alirezamoshabaki@yahoo.com*
۲- کارشناسی‌ارشد جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری

۱- مقدمه

معماری ایران در دوران گذشته همواره دارای روندی مشخص و دنباله‌دار بوده است که در اغلب اوقات با دوره‌ی قبل و بعد خود رابطه‌ای منطقی داشته است اما در دوران قاجار و پهلوی شاهد گسست در معماری ایران هستیم (اکبریان،۱۳۹۳). هر چند که خانه‌های به جا مانده از دوره قاجار با خصیصه‌هایی همچون معماری خلق فضا و خلاقیت فضایی شناخته می‌شود (توکلی،۱۳۹۲). آنچه که موجب این دگرگونی و گسست در معماری ایران گردیده است، دگرگونی فکری و فرهنگی جامعه ایرانی است که از دوره صفویه آغاز و در دوران قاجار و به خصوص پهلوی اول به نهایت خود رسید، این دگرگونی و تحول در ابتدا در هنر هایی چون نقاشی و تزیینات در دوره‌ی صفوی به وجود آمد اما از آنجایی که این تغییرات هنوز چندان در معماری تاثیرگذار نبوده اند، آغاز دوره گذار در معماری ایران را باید دوره قاجار دانست (اکبریان، ۱۳۹۳). در هنگام به حکومت رسیدن آقا محمدخان قاجار و آغاز سلسله قاجاریه و گزینش تهران به عنوان پایتخت، هنر معماری ایرانی با هنر درخشان دوران صفوی و دوره های پیش ار آن فاصله زیادی گرفته بود. آرایه کاران در این دوره به پیروی از سفارش دهندگان و بانیان اصلی آثارمعماری، گرایش آشکاری به بهره گیری از مضامین و عناصر تزیینی هنر ایران باستان در تزیینات وابسته به معماری بناهای این دوره داشته اند. در حالی که در معماری وابسته به طبقه حاکم، به تناسب قدرت سیاسی و توان اقتصادی دولتمردان در دوره های گوناگون تاریخی، گونه ای از آثار معماری وجود دارند که بیش تر، با نام هایی چون کاخ، قصر، کوشک، تخت، عمارت و واژگانی از این دست شناخته می شوند. این بنا ها ضمن برخورداری از دست آوردهای هنری دوره‌ی پیشین در تمامی گونه های معماری اعم از معماری شاهانه و عامیانه، عام المنفعه و یا با کاربری انحصاری در بردارنده ویژگی هایی از نظر ساختار و آرایه می باشند که متمایز از سایر سازه های خود و دوره های پیشین جلوه می کند. بازتاب این تمایل در تزیینات وابسته به معماری بناهای شاخص عصر قاجار در سراسر ایران به روشنی قابل مشاهده است(قاضی، ۱۳۹۴). خانه‌های مسکونی دوره قاجاریه در شیراز، در پلان‌ها، چیدمان فضایی و ویژگی‌های معماری، دارای اصول و تناسبات عددی مشترکی هستند که برخی از این اصول در کنار نقش عملکردی، ارتباط تنگاتنگی با شرایط اقلیمی منطقه دارد (زارعی،۱۳۹۶).

در مقاله پیش‌رو در ابتدا ضمن مروری بر معماری قاجار و دسته بندی معماری این دوره و ارائه شاخصه های کالبدی آن، به بررسی نمونه های موردی عمارتهای مسکونی دردو شهر تهران و شیراز پرداخته شده است. در نهایت مقایسه تطبیقی نظام حاکم بر معماری این عمارت ها با نگرش کالبدی انجام شده است. خانه‌های بررسی شده در تهران عبارتند از: اعلم السلطنه، مشیرالدوله، مستوفی الممالک، امام جمعه، وثوق الدوله. همین‌طور خانه‌های بررسی شده در شیراز عبارتند از: فروغ الملک، عمارت توکلی، عمارت عطروش، زینت الملک، عمارت افشاریان.

۲- روش تحقیق

روش این پژوهش از حیث هدف از نوع کاربردی و از حیث چگونگی پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی می‌باشد، نحوه ی گرد آوری اطلاعات در بخش ادبیات و پیشینه تحقیق از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی و در بخش میدانی از طریق بازدید ها و برداشت میدانی در عرصه معماری خانه‌ها بوده است. همین‌طور در بخش تحلیل و ارزیابی با منطق قیاسی به مطالعه تطبیقی خانه‌های تهران و شیراز در دوره قاجار پرداخته شده است.

۳- ادبیات موضوع

۳-۱- معماری دوره قاجاریه

به طور کلی معماری دوره‌ی قاجاریه را می توان به سه بخش تقسیم کرد:

الف) بناهای دوره اول ۱۲۶۶-۱۲۰۰ ه ق مقارن با ۱۲۹۹-۱۱۶۴ ه ش، هم زمان با حکومت آقا محمدخان قاجار، فتحعلی شاه، محمدشاه و اوایل حکومت ناصرالدین شاه

ب) بناهای دوره دوم ۱۲۹۸-۱۲۶۶ ه ق مقارن با۱۲۶۰ -۱۲۹۹ ه ش، هم زمان با حکومت ناصرالدین شاه

ج) بناهای دوره سوم ۱۳۴۴-۱۲۹۸ ه ق مقارن با ۱۳۰۴-۱۲۹۹ه ش، هم زمان با حکومت مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه، احمدشاه

الف- بناهای دوره اول قاجاریه ۱۲٦٦-۱۲۰۰ ه ق - ۱۲۹۹ -۱۱٦٤ ه.ش

با بررسی بناهای برجای مانده از این دوره مشاهده می‌شود که الگوی این بناها که متعلق به خواص یا عوام بوده در چهارچوب معماری سنتی ایران بوده است.

به عبارتی کلیه ساختمان های این دوره در ادامه معماری دوره صفویه طراحی و اجرا شده است.

برخی از ویژگی های دوره‌ی اول قاجار(۱۲۹۹- ۱۱۶۴ ه.ش) به قرار ذیل است:

۱. ساختمان ها عمدتا درون گرا
۲. حجم پردازی وشکستن نماهای ساده
۳. ایجاد شکسته شدن نماهای داخلی همراه با عقب نشینی طبقه دوم (برخی از بناها مانند مسجد مدرسه سید اصفهان ویا مدرسه و مسجد سپهسالار تهران یا برخی از سراهای بازارها مانند سرای مخلص در بازار اصفهان ویا سرای وکیل در کرمان)
۴. ایجاد ورودی های بیشتر (ارتباط بیشتر با زندگی مردم در بافت شهری بیشتر در فضاهای عمومی مانند مساجد)
۵. دیوارهای باربر، طاق های محدب ، قوس های جناغی، استفاده از سازه های سنتی مانند طاق و تویزه، طاق آهنگ، طاق کلمبو و چهاربخش
۶. بدنه ستون ها به صورت صاف و یا مارپیچی
۷. نقوش انتزاعی و طرح های اسلیمی ، گره چینی و خطاطی عمدتا برای ساختمان های مذهبی
۸. تصاویر واقع گرا (فرنگی) برای بناهای غیر مذهبی
۹. استفاده از مصالح بنایی و تیر تخته های چوبی جهت ساخت کالبد بناهای این دوره
۱۰. استفاده از آجر، کاهگل ، گچ و سنگ و کاشی در نماهای بناها
۱۱. تلاش برای دست یافتن به فضاهای سرپوشیده بیشتر، مانند(تیمچه، شبستان های عظیم مساجد)
۱۲. در این دوره تناسبات به صورت دهانه های بزرگ با ارتفاع کم هستند، تناسبات و شکل ها پختگی دوره صفویه را ندارند(نعیما،۱۳۹۵).

بناهای مسکونی این دوره با طرحی شامل ورودی، هشتی ، اتاق مرکزی، ایوان با دو ستون در جلوی آن و اتاق های کوچک تر واقع در اطراف اتاق مرکزی به صورت های ساده یا مفصل همه به شیوه معماری اصیل ایران در ادوار قدیم بوده که در این دوره با ابتکارهای جدیدتر و نفوذ عناصر معماری غربی در جزییات و ساخت و سازها تکمیل شده است(ساریخانی،۱۳۸۴: ۸) . از جمله عناصر معماری غربی موجود در بناهای مسکونی این دوره عبارتند از:

ایجاد سرسرای ورودی یعنی، پلکان هایی که از وسط سرسرا شروع می‌شود و در قسمت پا گرد به دو شاخه در جهت مقابل یکدیگرتا بالا ادامه می یابند. این عنصر معماری تاثیر معماری کشور روسیه است و از دوره ناصرالدین شاه به بعد معمول می‌شود(نصیری انصاری،۱۳۵۰).ایجاد پنجره به سمت خیابان با نرده های تزیینی روی آن، سقف شیبدار(شیروانی)بجای سقف های مسطح و گنبددار و تزیینات ستون ها و سر ستون ها به سبک روکوکو (اعتصام،۱۳۷۴).

ب- بناهای دوره دوم قاجاریه ۱۲۹۸-۱۲٦٦ ه ق - ۱۲۹۹-۱۲٦۰ ه ش

از اواسط عصر قاجاریه، معماری و شهرسازی ایران تحت تاثیر معماری غرب قرار گرفت، این تاثیر در مرحله ی اول به صورت تلفیق با معماری سنتی ایران (تداوم معماری صفویه) و در مرحله ی بعد، کاملا مستقل و مجزا از نمادهای معماری سنتی ایران بوده است. در این دوره معماری هم همچون دیگر مظاهر زندگی ایرانیان، تحت تاثیر امواج نو گرایی قرار گرفت. شکل و نحوه ی طراحی و اجرای ساختمان در ایران از این زمان به سمت جهان مدرن و یا به عبارتی جهان غرب گرایش پیدا کرد و معماری چند هزار ساله سنتی ایران به تدریج اولویت خود را از دست داد و به حاشیه رانده شد. به همان ترتیب که منبع الهام ، از سنت خود به سوی غرب و دستاوردهای آن جلب شد این تغییر جهت اندیشه از نظر کالبدی، در پایتخت کشور تجلی پیدا نمود.

این تحولات در جهت مدرنیزاسیون شهری از شمال شهر تهران در زمان ناصرالدین شاه آغاز شد . در این دوره شهر تهران به سرعت گسترش یافت.حصار قدیم طهماسبی برچیده و حصار ناصری به دور شهر کشیده شد و مساحت شهر بیش از چهار برابر مساحت قبلی آن گردید. در این دوره معماری کلاه فرنگی ها و برج ساعت بر بالای شمس العماره به صورت نمادی از شهر تهران بر فراز مرتفع ترین ساختمان جایگزین بلندترین ساختارهای شهر سنتی یعنی گنبد ها و مناره های مساجد شد. در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه ساختمان ها عمدتا به شکل بنا های نئو کلاسیک اروپا شد.

ج- بناهای دوره‌ی سوم قاجاریه ۱۳٤٤-۱۲۹۸ ه ق- ۱۳۰٤-۱۲۹۹ه ش

این دوره تا پایان سلسله قاجاریه می‌باشد مهمترین واقعه ی تاریخی برخورد قهرآمیز سنت و تجدد و یا به عبارتی وقوع انقلاب مشروطه است. دوره‌ی سوم با احداث سردر باغ سپهسالار در سال ۱۲۹۸ هجری ق شروع شد و در واقع نقطه ی عطف دیگری در تاریخ معماری ایران است.برای اولین بار بنایی ساخته شد که کلا الهام ان از معماری نئوکلاسیک غرب بود.

ویژگی‌های دوره سوم:

۱. ساختمان ها دارای نمادهای معماری نئو کلاسیک شدند.
۲. پلان و نما ی اصلی به صورت متقارن
۳. استفاده از بام های شیبدار بعضا با نمادهای سنتوری همراه با ورق های فلزی و خرپاهای چوبی
۴. قوس های نیم دایره به جای قوس های جناغی معماری سنتی
۵. ستون های کلاسیک
۶. تزئینات کلاسیک، تصاویر واقع گرا
۷. بالکن بالای سردر ورودی
۸. وجود پله بر روی محور اصلی ساختمان (توجه به پله خانه)
۹. گلدان و مجسمه بر روی کالبد بنا
۱۰. نماهای سنگی ویا به ظاهر سنگی
۱۱. نرده ها به شکل صراحی (سنگی چوبی)
۱۲. برای اولین بار ایجاد ترکیبات حجمی در جداره و کنج بناها در دوره‌ی قاجاریه مطرح گردید مانند حجم استوانه ای شکل (سیلندری) در سرای کتاب فروشان (بازار اراک)(نعیما، ۱۳۹۵:۴۲۵-۴۱۵).

۳-۲- برخی از ویژگی‌های نقوش تزیینی هنر و معماری دوره قاجار

۱. اهمیت جزء به کل در نقوش منفرد، عدم توجه به کمپوزیسیون و آهنگ رنگ و فرم
۲. دوگانگی در برخورد با فرم و مفهوم و عدم توجه به مفاهیم و موضوعات در خطوط کوفی بنایی. در مواردی خطوط کوفی بنایی به دلیل "فرم" به کار گرفته شده اند و فرم بر معنا غلبه دارد.
۳. ساده سازی خطوط بنایی و اجرای آن ها بدون ویژگی ها و آرایه های تزیینی .
۴. در ترکیب بندی اشکال و رنگ ها اگرچه هنرمندان نیم نگاهی به سنت داشته اند اما در مجموع توجه جدی به سنت های تصویری خود نکرده اند. در عوض کوشش برای نو آوری، بیشتر از علاقه به سنت یا رعایت آن به چشم می خورد.
۵. بروز چهره های انسانی ، غیر آبستره و غیر انتزاعی
۶. وارد کردن عناصر طبیعی همچون پرندگان و حیوانات
۷. بهره گیری از برخی حرکت ها و زیر ساخت های تصویری سنتی
۸. تاثیر از فضای تجملی و ملموس مادی و به کارگیری آن ها در تزئینات بناهای مذهبی عمومی
۹. تنوع بیش از اندازه در رنگ و خصوصا در اشکال
۱۰. نوعی تجمل گرایی و اشرافیت پنهان و کنش مند و گاه آشکار .

از آنجا که تحقیق پیش رو با نگرش کالبدی انجام شده است، ویژگی ها شکلی و کالبدی بناهای این دوره از حیث موارد ذیل مورد بررسی قرار گرفته است:

الف) متغیر فرم: شکل و اندازه: شکل حیاط ، شکل در و یا پنجره

ب) بافت و تزیینات:

- تزیینات نما
- تزیینات فضای داخل

جدول ۱- مشخصات بنا- سال ساخت- دوره- نوع خانه، (منبع: نگارنده)

نام بنا	محل	تاریخ ساخت بنا	دوره‌ی بنا	نوع خانه
پیرنیا	تهران	۱۲۸۵ ه ق	اول(قاجار)	برونگرا
وثوق	تهران	۱۲۱۱ ه ش	اول(قاجار)	برونگرا
اعلم السلطنه	تهران	۱۲۷۹ ه ش	اول(قاجار)	برونگرا
مستوفی الممالک	تهران	۱۳۱۱ ه ق	سوم(قاجار)	برونگرا
امام جمعه	تهران	۱۲۸۰ ه ش	دوم(قاجار)	برونگرا
عطروش	شیراز	۱۳۰۹ ه ق	دوره‌ی سوم قاجار	درونگرا
زینت الملک	شیراز	۱۲۹۰ ه ق	دوره‌ی سوم قاجار	درونگرا
فروغ الملک	شیراز	۱۳۱۰ ه ق	دوره‌ی سوم قاجار	درونگرا
افشاریان	شیراز	۱۳۰۲ ه ق	دوره‌ی سوم قاجار	درونگرا
توکلی	شیراز	۱۲۸۸ ه ق	دوره‌ی دوم قاجار	درونگرا

۴- بررسی نمونه های موردی تهران

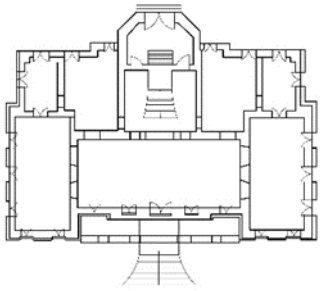
۴-۱- عمارت مشیرالدوله

منزل حسن پیرنیا، در شماره ثبتی ۱۵۰ در خیابان منوچهری تهران (بین لاله‌زارو فردوسی) قرار دارد. این بنا در میانه سده نوزدهم میلادی بنا شده‌است. این عمارت به شماره ۱۸۹۹ به عنوان اثر ملی در سازمان میراث فرهنگی به ثبت رسیده‌است. در این بنا تزئیناتی چون گچبری متنوع، مقرنس با گچ، ستون ها و نیم ستون های شیاردار، پایه ستون های شبیه گلدان ، سرستون ها با نقوش گل و بوته، آجرکاری و نماسازی با آجر با طرح های مختلف به کار رفته است . عمارت مشیرالدوله در سه طبقه و نیم با یک شیوه‌ی تلفیقی از معماری ایرانی و فرنگی ساخته شده است(آرشیو میراث فرهنگی تهران،۱۳۸۸)، (تصاویر ۱ تا ۵).

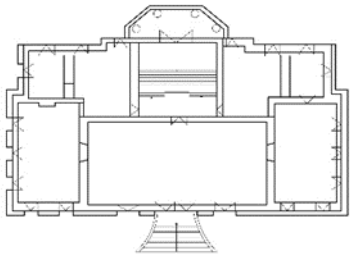
تصویر ۱- نمایی از حیاط (نگارنده، ۱۳۹۶)

تصویر ۲- نمایی از عمارت (نگارنده، ۱۳۹۶)

تصویر ۳- نمای ضلع شرقی (نگارنده، ۱۳۹۶)



تصویر ٤- پلان همکف، (نگارنده،۱۳۹٦)



تصویر ۵- پلان طبقه اول (نگارنده،۱۳۹٦)

۴-۲- عمارت اعلم السلطنه

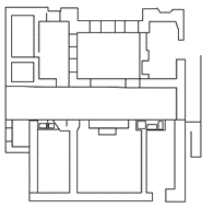
این عمارت در تهران، خیابان حافظ، چهارراه عزیزخان، واقع شده است. این اثر در تاریخ ۲۶ آبان ۱۳۷۸ با شماره ی ثبت ۲۴۹۰ به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است. بنا در سال ۱۲۷۹ ه.ش، ۱۳۱۸ ه. ق مقارن با ۱۹۰۰ م در زمان مظفرالدین شاه ساخته شده است. ورودی اصلی بنا از سمت شرق می‌باشد که درست روی محور اصلی در ورودی به حیاط می‌باشد. ورودی بنا به سمت داخل بنا میباشد. سبک معماری این بنا آمیخته ای از معماری ایرانی و غربی است. قرینه سازی در دو نمای

شرقی و جنوبی به طور کامل و در نمای شمالی کمابیش رعایت شده است ولی نمای غربی فاقد هرگونه قرینه سازی و تناسب و وحدت با سه نمای دیگر است(میراث فرهنگی تهران،۱۳۸۸).

تزئینات خارج بنا: عمده تزئینات آجری است که بیشتر در نماسازی (قاب بندی و پنجره ها) دیده می‌شود(تصاویر ۶تا ۹).

تصویر ٦- نمای عمارت (ماخذ: نگارندگان)

تصویر۷ و ۸ قاب پنجره (ماخذ: نگارندگان)



تصویر ۹. پلان همکف، (ماخذ: نگارندگان)

باغ به صورت مستطیل نامتقارن است که این عدم تقارن نسبت به دو محور طولی و عرضی کاملا مشهود است. در ورودی باغ در بخش شرقی می‌باشد. سه حوض اصلی باغ یکی در شمال شرقی بنا و دومی در جنوب شرقی و سومی در بخش شرقی بنا قرار دارند. هر سه به صورت مستطیل در ابعاد گوناگون می باشند(میراث فرهنگی تهران،۱۳۸۸).

۴-۳- خانه وثوق الدوله (قوام)

سرای وثوق الدوله در ۱۲۱۱ شمسی در زمان محمدشاه قاجارساخته شده است. درسرای وثوق الدوله باید به نظم و تقارنی اشاره کرد که با آجر و چوب در نمای ساختمان به وجود آمده است. وجود هفت دری در این بنا از جمله مهمترین عوامل آن محسوب می‌شود(میراث فرهنگی تهران،۱۳۸۸)، (تصاویر ۱۰ تا ۱۳).

تصویر۱۰- نمای خانه (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹٦)

تصویر ۱۱- کاشی کاری (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹٦)

تصویر ۱۲ -نمونه ای از معرق کاری و طاق بندی (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹٦)

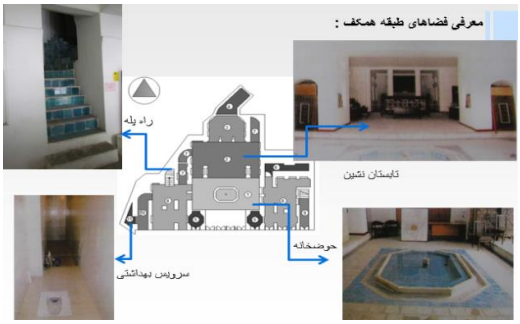
تصویر ۱۳- پلان عمارت وثوق، منبع: (میراث فرهنگی تهران،۱۳۸۸)

۴-۴- خانه امام جمعه

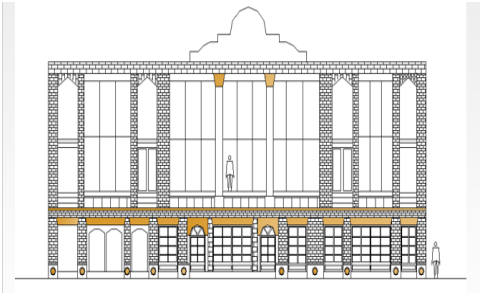
این بنای تاریخی در خیابان ناصر خسرو، کوچه امام جمعه شماره ۳۷ قرار گرفته است . قدمت این بنا به دوره قاجاریه و به سالهای ۱۲۸۰ هـ.ش می رسد و در تاریخ ۷۵/۸/۲۶ به ماده ۱۷۷۲ در فهرست آثار ملی ثبت گردید (میراث فرهنگی تهران،۱۳۸۸). این بنا دارای بخش اندرونی و بیرونی است. طبقه اول شمال بخشهای، تالار تابستانی، حوض خانه، توالت و دستشوئی، ایوان شمالی جنوبی و پله‌های دسترسی به طبقه دوم، دو اتاق گوشواره و یک پستو یا انباری، گوشواره‌ها که در دو طرف حوض خانه با آجر مفروش شده است. طبقه دوم دارای ایوان، تالار تابستانی، تالار زمستانی و اتاقهای خصوصی می‌باشد. ایوان ستوندار با سر ستونهای گچ‌بری و مقرنس، دارای کف آجری می‌باشد. معماری ستونها در کلیه دوره‌های یاد شد در غرب برقواعد (تناسبها) تقارن و تکراری معین استوار بود (میراث فرهنگی تهران،۱۳۸۸)، (تصاویر ۱۴ تا ۱۷).

تصویر۱۴- نمای جنوبی عمارت (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

تصویر۱۵- تالار آینه (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)



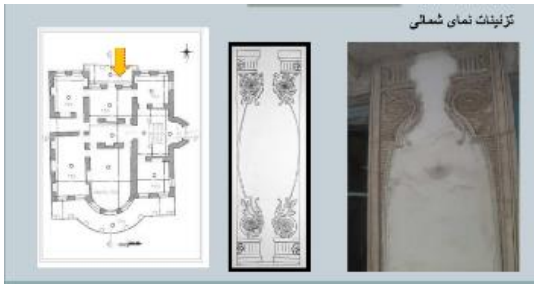
تصویر ۱۶. معرفی فضاها (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)



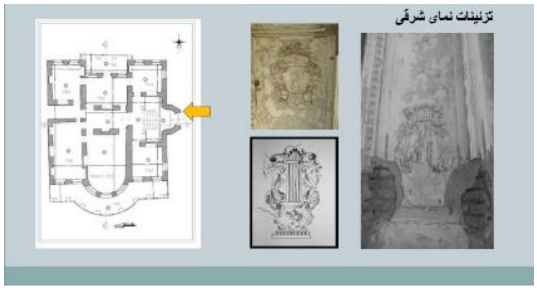
تصویر ۱۷- نمای جنوبی (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۴-۵- خانه مستوفی الممالک

خانه مستوفی الممالک یکی از دست نخورده ترین خانه‌های تاریخی تهران است ، خانه ی مستوفی در دوره ناصری در سال ۱۳۱۱ ه ق (هزارو دویست و هفتاده و دو هجری شمسی) ساخته شده است. ورودی اصلی ساختمان در ضلع شمال شرقی مجموعه قرار داشته که دارای درب دو لنگه چوبی بزرگ و سر در قوس دار است و میدانی بزرگ هم در جلوی آن قرار داشته است. در قسمت ایوان ها در ایوان جنوبی در سطح زیرزمین از ستون های سنگی استفاده شده و در طبقه اول از ستون های چوبی اندود شده است (تصاویر ۱۸ تا ۲۰).



تصویر ۱۸- تزیینات نمای شمالی (ماخذ: میراث فرهنگی تهران، ۱۳۸۸)



تصویر ۱۹- تزیینات نمای شرقی (ماخذ: میراث فرهنگی تهران، ۱۳۸۸)

تصویر ۲۰. تزیینات نمای جنوبی (ماخذ: میراث فرهنگی تهران، ۱۳۸۸)

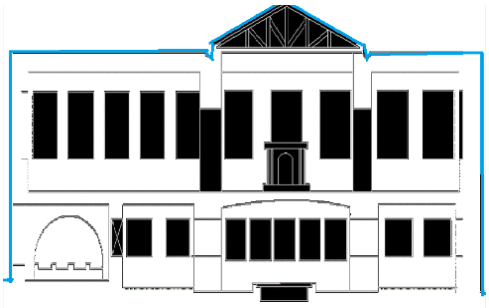
۵- بررسی معماری خانه‌های شیراز در (پنج نمونه)

شیراز از دیرباز به واسطه ی مرکزیت نسبی‌اش در منطقه زاگرس جنوبی و واقع‌شدن در یک منطقه به نسبت حاصل‌خیز، محلی طبیعی برای مبادلات محلی کالا بین کشاورزان، یکجا نشینانی بوده‌است. همچنین این شهر در مسیر راه‌های تجاری داخل ایران به بنادر جنوب مانند بندر بوشهر قرار گرفته‌است.

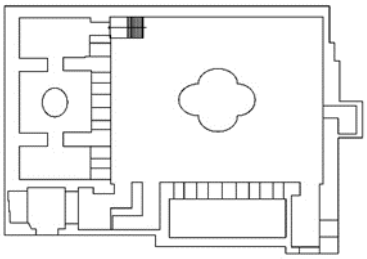
۵-۱- خانه عطروش

خانه عطروش ساخت بنا ۱۳۰۹ ه ق مهندسی و طراحی خانه به شکل درونگرا بوده است این خانه همچون اکثر خانه‌های سنتی ایرانی دارای هشتی بوده است از نکات مهم دیگر آن میتوان به حیاط مرکزی بودن ساختمان و وجود حوض در مرکز بنا اشاره کرد (میراث فرهنگی شیراز۱۳۸۸).

تصویر۲۱- نمای پنجره‌ها (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)



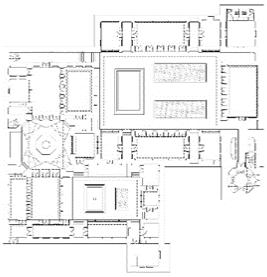
تصویر۲۲- نمای جنوبی (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)



تصویر۲۳. پلان عمارت (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

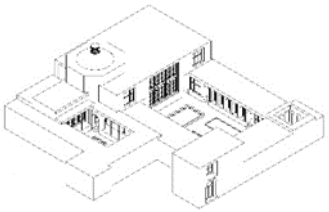
۵-۲- خانه فروغ الملک

عمارت فروغ الملک در سال ۱۳۱۰ (اواخر دوره قاجار و اوایل دوره پهلوی اول) در زمینی به مساحت ۱۰۲۰ متر مربع در محور سنگ سیاه و در جوار بقعه بی بی دختران احداث گردید. این بنا جهت استفاده مسکونی ساخته شده و شامل پاسدارخانه، آشپزخانه ،اسطبل ، حمام و دو باب منزل مسکونی (مهمان سرای فدک فعلی و خانه فروغ الملک)می باشد که خانه فروغ الملک در سه طبقه و شامل زیر زمین طبقه همکف و طبقه اول است که دارای دو بخش بیرونی و اندرونی با دو حیاط جداگانه، عمارت شاه نشین ، حوضخانه ، حمام ، آشپزخانه و ... است. در دو قسمت شمال و جنوب دو اتاق پنج دری دارد . در ضلع شمال غربی سالن اصلی ساختمان به نام شاه نشین قرار دارد که دارای پنجره های گره کاری است . این شاه نشین به وسیله حوضخانه ای هشت ضلعی به قسمت اندرونی متصل میشود. هنر نقاشی روی سقفها یادآور هنر دوره زندیه است(میراث فرهنگی شیراز-۱۳۸۸).



تصویر۲۴- پلان عمارت (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

تصویر۲۵- نمای پنجره ها (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)



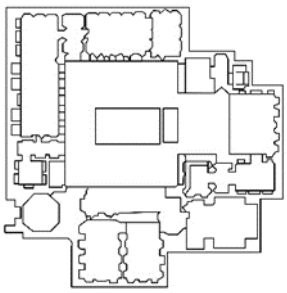
تصویر ۲۶- نماهای سه بعدی عمارت (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

تصویر ۲۷- نمای مجموعه (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۵-۳- خانه افشاریان

خانه افشاریان که دربافت قدیم شهر شیرازقرار دارد در خیابان لطف علی خان قرار گرفته است که چند خانه مهم دیگرازجمله خانه زینت الملوک و ...در کنارآن است این خانه درزمان قاجاریه ساخته شده است واین خانه مثل اکثرخانه‌های شیراز جهت شمال شرقی و جنوب غربی دارد یعنی طول ساختمان نسبت به این جهت بنا شده است (میراث فرهنگی شیراز-۱۳۸۸).

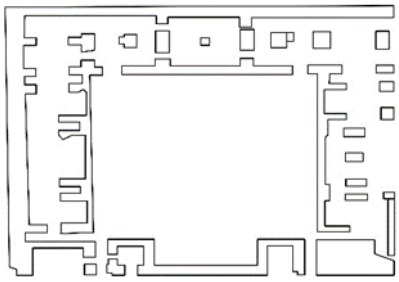
تصویر ۲۸. نمای حیاط (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)



تصویر ۲۹- پلان عمارت (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۵-۴- خانه زینت الملک

ورودی بنا در سمت جنوبی است و به وسیله یک راهرو بلند به حیاط کوچک راه دارد.این حیاط و بنا در اصل جزیی از بنای بزرگتر مجاور بوده که با یک دیوار الحاقی جدا شده است.ساخت و ساز این بنا در سمت شرقی است که شامل پنج دری در بالا و همکف می‌باشد.در همکف اتاق ساده ای دیده می‌شود که دارای پنجره های فلزی فرنگی پیچ است .پله ورودی پنج دری ها در سمت شمال شرقی حیاط قرار دارد (میراث فرهنگی شیراز-۱۳۸۸).



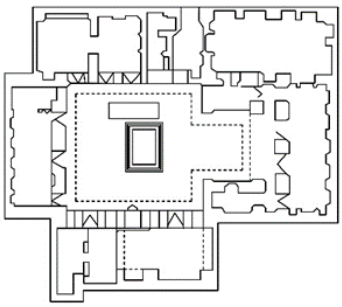
تصویر ۳۰- پلان عمارت (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

تصویر ۳۱- نمایی از سر در (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۵-۵- خانه توکلی

بنا در بافت قدیم شیراز و در محله گود عریان ، خیابان لطفعلی خان زند، کوچه ۱۸۴، کاشی ۸ واقع شده است .ورودی بنا در جبهه شرقی که بوسیله ی یک هشتی مشترک به داخل حیاط راه دارد.تزیینات شامل گچ بری قطاربندی در بالای تاقچه ها و مقرنس کاری داخل تاقچه ها است. سقف تالار چوبی و نقاشی است و فضای شمالی تالار ، اتاقکی در بالا دارد که دارای سه در چوبی است.ضلع شرقی تزییناتی ندارد و شامل اتاقهای ساده ای است که ورودی آنها دارای اتاق های نیم دایره است. ضلع جنوبی آجرکاری است. (میراث فرهنگی شیراز، ۱۳۸۸)

تصویر ۳۲- نمای عمارت (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

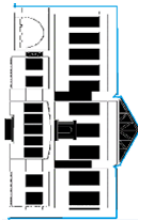
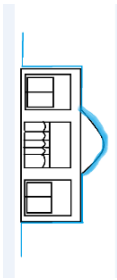
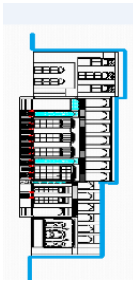
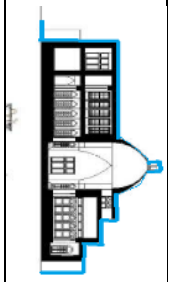
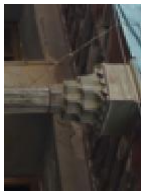


تصویر ۳۳- پلان عمارت (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۶- تجزیه و تحلیل عمارت های تهران و شیراز

در جداول ذیل ویژگی‌های خانه‌های شیراز در دوره قاجار به تفکیک شکل و فرم و تزیینات مورد بررسی قرار گرفته است:

جدول ۲. مقایسه خط افق نوع سرستون ، تقارن بنا، خط افق نما، نسبت پنجره در نما در خانه‌های شیراز دوره قاجار (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۸)

نسبت پنجره	۲/۳	۲/۳	۲/۳	۲/۳	۲/۳
هشتی	ندارد	ندارد	دارد	اندرونی-بیرونی	دارد
نوع بنا	نا متقارن	متقارن	نا متقارن	نا متقارن	متقارن
خط افق نما					
نوع ستون	کرنتین	کرنتین	کرنتین	کرنتین	کرنتین
تصویر ستون					
نام بنا	عطروش	زینت الملک	افشاریان	فروغ الملک	توکلی

جدول ۳. تزیینات بنا در خانه‌های شیرازدوره قاجار (ماخذ نگارندگان، ۱۳۹۸)

بنا	تزیینات جداره حیاط و نما، مصالح	نمونه ای از تزیینات در یا پنجره و کتیبه	تزیینات
عطروش			کاشی کاری. کتیبه. رنگ روغن. مصالح آجر
زینت الملک			آجرکاری ارسی ها آئینه کاری شده و سقف آنها که چوبی است با نقاشی های گل و بوته و مناظر مختلف و حیوانات و پرندگان است. درها همه منبت کاری است.
افشاریان			گچبری.حجاری. کاشی کاری. آجرکاری

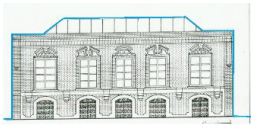
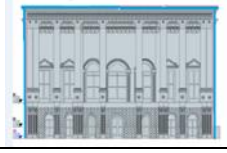
توکلی	 	 	کاشیکاری،معرق کاری،گچبری،نقاشی انسان ها و حیوانات
فروغ الملک(فاقد کتیبه)	 	 	تزیینات آجری. کاشی کاری . حجاری و نقاشی

با توجه به جداول فوق و تصاویر موجود، ویژگی‌های خاص معماری خانه‌های شیراز در دوره قاجار به شرح ذیل می‌باشد:

- نمای بیرونی خانه‌ها آجری وساده است وتنها بخش تزئینی، نمای بیرون سردرها می باشند.
- هشتی خانه‌هاعموما به شکل چهارضلعی و مستطیل است که یک فضای خصوصی برای یک خانه ایجادکرده است. راه پله ورودی به پشت بام نیز در این فضا تعبیه شده است.
- پوشش هشتی چهارضلعی به صورت طاق باخیزکم و تزئینات آجرکاری است.
- فرم وشکل حوض ها به صورت چهارضلعی وعموماً مستطیل شکل است.
- پله ورودی به ایوان در یکطرف آن وعموماً سمت راست آن قراردارد که راه پله درداخل حیاط واقع شده است .
- ازاره ها دارای تزئینات خطوط هندسی ساده دراطراف (هرسنگ ازاره دارای این خطوط می باشد) و دربرخی قسمتها که زیرزمین پشت آن است از مشبک کاری درسنگ بانقوش هندسی واسلیمی استفاده شده که گاهاً دردوطرف هرنقش ازستون نماهای پیچدار در بدنه ستون با سرستون مقرنس وپایه گلدانی شکل استفاده شده است.
- بهره گیری از سه دری وپنج دری با تابش بند دردو طرف آن.
- استفاده از قوسهای نیمدایره وهلالی درنما.
- استفاده از پیلک یا ستون نما درتقاطع دیوار و در نما با تزئینات کاشیکاری یا آجری که در بیشتر موارد دارای پایه ستون نیز می باشد.
- نقاشی سقف تالارها با موضوعات داستان زندگی وسفرهای صاحبخانه یا موضوعات قرآنی واساطیری
- قرینه سازی فضاها و تنوع درطرح کلی وچیدمان براساس یک الگوی مشخص .تالاربا دو فضای دردوطرف آن جهت ورود به تالار.
- استفاده از رنگ قرمزی ارغوانی درکاشیهای خشتی هفت رنگ.
- استفاده ازکاشیهای منقوش ونقش دار (منقوش اساطیری که نودرباری) دردوره قاجاریه عناصرتزئینی و نماکاری معماری تحت تأثیرعناصرغربی قرارمی گیرد.

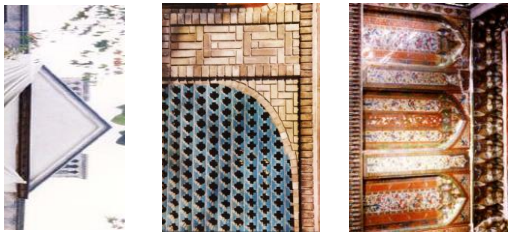
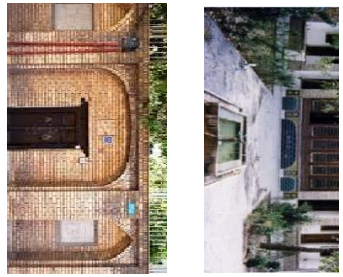
در جداول ذیل ویژگی‌های خانه‌های تهران در دوره قاجار به تفکیک شکل و فرم و تزیینات مورد بررسی قرار گرفته است:

جدول٤. مقایسه خط افق نوع سرستون ، تقارن بنا، خط افق نما، نسبت پنجره در نما در خانه‌های تهران دوره قاجار (ماخذ نگارندگان، ۱۳۹۸)

بنا	تصویر سرستون و تزیینات نما	نوع سرستون	خط افق نما	نوع بنا	نسبت پنجره	هشتی
پیرنیا		یونیک		متقارن	۲/۳	ندارد
وثوق	فاقد ستون	ــــــــ		متقارن	۲/۳	ندارد
اعلم السلطنه		دوریک		نا متقارن	۲/۳	ندارد
مستوفی الممالک		کرینتین		متقارن	۲/۳	دارد
امام جمعه		کرینتین		متقارن	۲/۳	اندرونی_بیرونی

جدول ۵- تزیینات بنا در خانه‌های تهران دوره قاجار (ماخذ نگارندگان، ۱۳۹۸)

نام بنا	تزیینات جداره حیاط و نما، مصالح	تزیینات در یا پنجره و کتیبه	توضیحات
پیرنیا			تزئیناتی چون گچبری متنوع، مقرنس، آجرکاری کتیبه های چوبی و آجری

آیینه های قدیمی با گچبری، آجر کاری و چوب. ستونها و سرستونهای مرمرین به سبک اروپایی. نقاشی های دیواری با موضوعات مختلف از قبیل وقایع تاریخی مهم، چهره پردازی ها، نگارگری ها و مناظر، که تمام سطوح داخلی دیوارها را پوشاند	عمده تزئینات از گچ و آجر است که بیشتر در نماسازی (قاب بندی و پنجره ها) دیده می‌شود. همچنین کاشی های زیر رنگی سلطان سنجری	تزیینات بنا بیش‌تر به صورت گچ‌بری و دارای نقوش حیوانات افسانه‌ای با سر انسان و بدن شیر، انسان بال‌دار یا فرشته، گل و گیاه به شکل پیچک یا طرح اسلیمی دسته گل، گل و گلدان، سبد پر میوه، پرندگان شکار شده و آویخته مثل قرقاول و اردک و ... است	گچبری قابهای نقاشی و آینه‌کاری. ارسی‌های قدیمی چوبی با شیشه‌های رنگی الوان در مشبک‌ها
			
			
وثوق	اعلم السلطنه	مستوفی الممالک	امام جمعه

با توجه به جداول فوق و تصاویر موجود، ویژگی‌های خاص معماری خانه‌های تهران در دوره قاجار به شرح ذیل می‌باشد:

- آیینه‌های قدیمی با گچبری‌های پرکار و ظریف.
- ستونها و سرستونهای مرمرین به سبک اروپایی
- نقاشی‌های دیواری با موضوعات مختلف از قبیل وقایع تاریخی مهم، چهره پردازی‌ها، نگارگری‌ها و مناظر، که تمام سطوح داخلی دیوارها را پوشانده است.
- مجموعه‌های مرمرین و مفرغی در داخل و خارج ساختمان
- ارسی و شیشه‌های رنگی
- محوطه‌سازی انگلیسی و فرانسوی با سطوح وسیع چمن‌کاری، درختان زینتی و بوته‌ای، حوضچه‌ها و حوض‌های مربع مستطیل کوچک و بزرگ، گلکاری باغچه‌ها و خطوط کلی محوطه‌سازی و باغ‌سازی که تا حدی ار حالت محوری خارج گردیده است.
- پلان‌های کشیده در امتداد نما
- ایوانهای وسیع در جلوی ساختمان
- تالارها و سرسراهای بزرگ همراه با پله‌های مرکزی
- بخاریهای دیواری، شیروانی‌ها و سقف‌های سبک
- ایجاد چشم‌اندازهای وسیع بوسیله پنجره‌ها و نورگیرهای کوچک و بزرگ در نمای ساختمان

نتیجه‌گیری

تهران را می توان به عنوان مرکز فرهنگی دوره قاجار نام برد. هنر ایرانی در زمان قاجار به واسطه ارتباط این دوره با غرب پیشرفت چشم گیری داشته و هنرمندان زیادی در این دوران به اروپا و کشورهای غربی سفر می کنند. به خاطر همین قاجاریه را سرآغاز مدرنیته در ایران می دانند. تلفیق سنت و مدرنیته در معماری ایران از زمان قاجار آغاز می‌شود و سفرهای کثیر شاهان و شاهزادگان به فرنگ زمینه اصلی ورود مدرنیته به معماری ایران هست. روند این پیشرفت در زمان ناصرالدین شاه سریع تر می‌شود و هنر ایرانی گام های بلندی در زمان این شاه قاجار بر می دارد.

معماری هر دورانی گرچه می تواند شباهت هایی با دروان های قبل و بعد از خودش داشته باشد اما معمولاً یک سری ویژگی های شاخص و منحصر به فردی دارد که فقط مختص آن دوران هست و همین ویژگی های ناب ، آن را از سایر ادورا متمایز می سازد. معماری دوران قاجار نیز با همه تقلیدهایی که از معماری اروپایی و غربی داشته است ، مشخصه های خاص خود را نیز به همراه داشته است. در دوره قاجار خلاقیت های فضایی افزایش می یابد و تنوع فضا ها بیشتر می‌شود.

به طور خلاصه می توان ویژگی های بارز معماری دوران قاجار را این چنین معرفی کرد:

۱. استفاده از پنجره‌های عمودی مشبک رنگی به نام ارسی
۲. استفاده از رنگ قرمز یا ارغوانی در کاشی‌های خشتی هفت رنگ
۳. استفاده از نقش گل لندنی در کاشیکاری
۴. استفاده از کنگره‌های کنار بام کاخ‌ها
۵. استفاده از نقش و موتیف‌های تخت جمشید
۶. عناصر تزئینی و نما کاری تحت تاثیر عناصر غربی
۷. ایجاد ایوانهای عظیم و مرتفع در ورودی‌ها
۸. مرکزیت بنا با ستون و سرستون‌ها
۹. بنا ها به شکل مرتفع که حاکی از عظمت وقدرت
۱۰. مصالح سنگ وسیمان وآهن
۱۱. درونگرا
۱۲. تزئینات داخل
۱۳. معماری کارت پستالی
۱۴. ایجاد پلکان در محور اصلی
۱۵. رعایت سلسله مراتب
۱۶. تبدیل سه دری‌ها به دو دری
۱۷. سقف شیروانی

۱۸. ساختن کاخ و قصر مهم ترین شاخصه این دوره است. کاخ ها یکی پس از دیگری ساخته می شدند .

همچنین ویژگی‌های کالبدی فضاها را می‌توان به شکل زیر دسته‌بندی کرد:

- پلان‌های کشیده در امتداد نما، برجک‌هایی مه در یک طرف یا طرفین بنا قرار گرفته است.
- ایوان‌های وسیع در جلوی ساختمان
- تالارها و سرسراهای بزرگ همراه با پله‌های مرکزی
- بخاریهای دیواری، شیروانی‌ها و سقف‌های سبک
- ایجاد چشم‌اندازهای وسیع به‌وسیله پنجره‌ها و نورگیرهای کوچک و بزرگ در نمای ساختمان

بطورکلی سبک معماری در این دوره تلفیقی از خانه‌های سنتی ایران به همراه برخی از نماهای فرهنگی می‌باشد. در پی تحول سبک معماری در احداث خانه‌ها، کم‌کم اصلی‌ترین مفهوم فکری و کالبدی معماری «درونگرای») جای خود را به «برونگرایی» در شکل‌گیری خانه‌ها می‌دهد. همانطور که اشاره شد عمارت ها در دوران قاجار دارای سلسله مراتب و هشتی بودند و با توجه به بررسی های انجام شده و مقایسات مشاهده شده قابل توجه است که عمارت های تهران با توجه به تجددگرایی که نسبت به شهر های دیگر داشته است سنت گرایی را کنار گذاشته و در اغلب عمارت ها از هشتی استفاد نکرده است و همچنان مشاهده میشود عمارت ها ی شیراز همچنان اصالت خود را حفظ کرده و در اغلب عمارت ها پایبند به سنت بوده اند.همین‌طور در عمارت ها یی که در یک دوره نزدیک به هم ساخته شده اند (مانند خانه ی توکلی و عطروش) این عمارات تاثیر پذیری بسیاری از یکدیگر داشته اند به طوریکه معماری این دو عمارت بسیار شبیه به یکدیگر هستند. جدای از تجددگرایی خانه‌های تهران در هر دو شهر عمارات دارای تزییناتی تقریبا یکسان می باشند.

منابع

۱. اعتصام، ایرج. (۱۳۷۴). بررسی تطبیقی معماری و شهرسازی معاصر ایران و اروپا–مجموعه مقالات کنگره تاریخ–معماری وشهرسازی ایران–کرمان–ارگ بم–جلد۳–تهران–سازمان میراث فرهنگی کشور
۲. آرشیو میراث فرهنگی شیراز.پرونده های ثبتی بناهای تاریخی شیراز.(۱۳۸۸).
۳. حیدری، اکبر .مطلبی، علی. قاسم نگینتاجی، فروغ (۱۳۹۳) تحلیل بعدکالبدی حس تعلق به مکان در خانه‌های مسکونی–نشریه هنرهای زیبا–معماری و شهرسازی–پاییز.
۴. اکبریان، محمدرضا–کلانتریان، سیده مرجان–فرزان یار، حمیدرضا. (۱۳۹۳). خانه‌های بافت تهران قدیم در دوران قاجارو پهلوی.
۵. بانی مسعود، امیر.(۱۳۹۴). معماری معاصر ایران، نشر هنر معماری قرن –چاپ ششم .
۶. توکلی، بهروز–زارع پاکزاد، فریناز.(۱۳۹۲). بررسی الگوهای فضایی در خانه‌های قاجاری تبریز–اولین همایش ملی معماری ، مرمت، شهرسازی و محیط زیست پایدار.
۷. خسروی، محمد باقر. (۱۳۷۷). معماری در دوره قاجار–فصلنامه هنر–مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، شماره ۲۶–تهران
۸. زارعی ، هانیه. (۱۳۹۴). معماری خانه‌های شیراز –دوره‌ی قاجاریه، نشر سمیرا.
۹. زارعی، هانیه– رازانی، مهدی–قزلباش، ابراهیم.(۱۳۹۶). بازشناسی الگوی طراحی خانه‌های تاریخی شیراز در دوره‌ی قاجاریه با رویکرد اقلیمی، مجله پژوهشهای باستان شناسی ایران، ش۱۳، دوره۷.
۱۰. ساریخانی، مجید.(۱۳۸۴). بررسی باستان شناسی معماری دوران قاجار–جلوه هنر شماره ۲۵.
۱۱. قاضی، سینا–دشتی شفیعی، علی–احدی، سعید.(۱۳۹۴). نگاهی به خانه‌های دوره‌ی قاجار(نمونه موردی:خانه مقدم)، اولین همایش علمی پژوهشی افق های نوین در علوم جغرافیا و برنامه ریزی، معماری و شهرسازی ایران.
۱۲. گودرزی، مرتضی.(۱۳۸۸). آینه خیال بررسی و تحلیل تزیینات معماری دوره قاجار، انتشارات سوره مهر.
۱۳. نعیما، غلامرضا . (۱۳۹۵). سیر تحول معماری –جلد دوم، نشر سروش دانش.
۱۴. نصیری انصاری، محمود.(۱۳۵۰). سیری در ممارای ایران –تهران، ناشر: هنرسرای عالی تهران.

Comparative Comparison of the Residential Buildings Architecture of the Qajar Period in Tehran and Shiraz with Physical Attitudes

Alireza Mashabaki Isfahani [1] *, Mohammad Reza Moshabaki Isfahani [2]

1- Faculty Member of Architecture Department, Payame Noor University (pnu) , Tehran, Iran
**Corresponding author, Email: alirezamoshabaki@yahoo.com*
2- Master of Geography and Urban Planning

Abstract

In the Qajar era, due to developments in various political and cultural fields, major differences emerged in the values, thoughts, trends and practices of architecture and urbanization. This diversity and variety, which was largely influenced by the confrontation between tradition and modernity in various fields, has been most pronounced in the field of residential manor architecture. These differences have occurred in all the components of a home from the time of arrival to other internal spaces. This diversity and variety, which has been largely influenced by the contrast between tradition and modernity in various fields, has been more in the field of residential architecture. These differences have occurred in all parts of a house since it arrived at other internal spaces. The research has been done to investigate the physical characteristics of the Qajar era mansions in Tehran and Shiraz, according to the architectural characteristics of each city, to answer the question of whether in a historical period has caused similarities between Architecture of all houses of that era? Or, depending on the culture of each city, each region has its own architecture. The research method in this research is descriptive-analytical, the method of collecting information in the literature and research background through library and documentary studies, and in the field studies by visiting and field surveys in the field of house architecture. Also, in the analysis and evaluation section with deductive logic, a comparative study of the houses of Tehran and Shiraz during the Qajar period has been studied. Finally, the result was that, due to the modernization of the people of Tehran (a factor exacerbating Tehran as the capital) and also due to the many journeys of courtiers to European countries, the architecture of Tehran largely merged with the style of European architecture and Even in many cases, Traditions have been ignored. Unlike Tehran, the city of Shiraz still adheres to its traditional architecture.

***Keywords*:** Architecture of Qajar era, decorations, shape and form

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

مطالعه تطبیقی عبور از پل چینود زرتشت و پل صراط از دیدگاه هنر
(مطالعه موردی نقاشی روستای لا هیجان وکتاب ارداویراف نامه و نقاشی قهوه خانه)

محمدرضا شریف‌زاده[۱]، رامک رهبر[۲]*

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۱۹
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۴/۲۲
کد مقاله: ۸۶۷۲۰

چکـیده

بشر همواره به دنبال یافتن مجهولات خویش بوده، واقعیات پس از مرگ برایشان ازجمله مجهولاتی است که تمایل بسیاری به کشف آن دارد. هرچند در مذاهب گوناگون دیدگاه‌های مختلفی در این زمینه وجود دارد ولی درنهایت همه آن‌ها به یک جهان‌بینی می‌رسند که انسان را با تمامی اعمال و کردار خود و با آداب‌ورسوم تقریباً یکسان به زندگی اخروی می‌کشد. در این میان به ترتیب چینود به‌عنوان پل عبور در زرتشت و صراط به‌عنوان پل عبور در اسلام مورد کنکاش قرار گرفته است. بهشت و دوزخ دارای راه و جاده گردید و گذرگاه چینوَد نیز به پُلی بیان که روان درگذشته بایستی با شرایطی ویژه از آن عبور می‌کند. در قرآن کریم که مطالب آن قطعی و تحریف ناشده است، بحث از قیامت و مسائل آن فراوان شده است. در این مقاله به بررسی سه تصویر یکی از زاویه ارداویرافنامه که ترازوی داوری و خود داوری دین زرتشتی را نشان می‌دهد. با منظره رستاخیز و پل صراط از دید نقاش ایرانی مسلمان که عبور از پل صراط بقعه، آقا سیدعلی، روستای متعلق به محله لاهیجان اثر میرزایی مهر است و تصویر نقاشی قهوخانه مقایسه گردیده تا بتوان به دیدگاه فلسفه‌های اسلام و زرتشت در این رابطه و ویژگی های نقاشی‌های فوق پی برد.

واژگـان کلـیدی: ارداویراف نامه، رستاخیز، زرتشت، چینود، صراط

۱– دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز
۲– دانشجوی دکتری هنر (نویسنده مسئول) *Rahbarr@yahoo.com*

۱- مقدمه

موضوع مرگ و سرنوشت انسان پس از آن در طو ل تاریخ همواره همزاد تفکر بشر بو ده و افکار دانشمندان و پیروان ادیان و مکاتب را به خود مشغول کرده است. از مهم ترین اصول و مبانی اعتقادی ادیان الهی باور به حیات پس از مرگ است. این مقاله مقایسه ای بین این دو دین در دو تصویر از روستای عبور از پل صراط بقعه آقا سیدعلی رو ستای متعلق به محله لاهیجان میرزایی مهر است. تصو یر دوم برگی از یک نسخه مصور متعلق به کتاب اردایرافنامه می باشد. هدف اصلی این نوشتار آگاهی از تبیین دو دین اسلام و زرتشت در باره سرنوشت انسان پس از مرگ و سنجش مقایسه محتوایی تصاویر مربوط به جهان پس ازمرگ میان دو دین است.

۲- پل چینود

زرتشت ها یک دین پارسی هستند که در حال حاضر بین ۱۲۰ – ۳۰۰ هزار نفر طرفدار دارند که اکثرا در میان بختیار ها در قسمت شرقی بلندیهای ایران و غرب زندگی می کنند. این دین در سال‌های بین ۴ – ۷ هزار سال قبل از میلاد مسیح در کشور پارسین زندگی می کرده اند. زرتشت، پیامبرِ ایرانی، در سپیده دم تاریخ بشری، هستی را پهنه ی جنگ نیک و بد دانسته است که در دو چهره ایزدی هم ستیز، یعنی اهورا و اهریمن، نمایان می شود. این تفسیر پیشاهنگ تفسیر مسیحیای ست که هستی را پهنه یِ 'گناه و کیفرجاودانه' می شمارد و یا تفسیرِ سقراطی و افلاطونیای که مثال نیکی را، در مقام والاترین ارزش، بر تارکِ هستی می نشاند. نیچه در کتاب چنین گفت زرتشت: بزرگترین خطا ی او را به او یادآور شود و از زبانِ او این خطای بزرگ آغازینِ تاریخ بشر را درست گرداند. خطایِ اصلیِ زرتشت و تمامیِ دین آوران و فیلسوفانِ بزرگ که بنیادِ تاریخ اندیشه بشری را تا به امروز گذاشته اند (این است که هستی را بر بنیاد ارزشها، بر بنیاد اخلاق، بر بنیاد نیک و بد، تفسیر کرده اند. (فردریش نیچه، چنین گفت زرتشت، ترجمه داریوش آشوری) به عقیده زرتشتیان کسی بنام (اهورا مزدا hura Mazda)، خدای آفرینش می باشد.

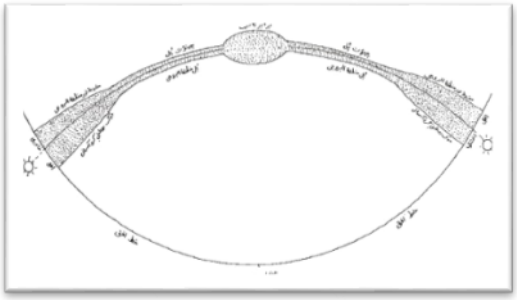
باوجود این که زرتشتی ها به چندین خدای دیگر هم مثل (آناهیتا Anahita و میترا Mithra) ایمان دارند که اهورا مزدا از آنها پشتیبانی می‌کند. این دو خدا (آناهیتا ومیترا) به صورت روح هستند. انسانها حلقه ی میان خداها و ارواح هستند. آنها به دو گروه تقسیم بندی می شوند که یکی "خوبها" و دیگری "بدها" هستند که خوبها Vohu Mano و بد ها Ahen Mano نام دارند. (Nicolas Saudra). در سرودهای زرتشت به گذرگهی به نام "چینوَت پرِتو" اشاره شده است این واژه از دو بخش "چین" به چمار چگونه و "پرِتو" به چمار) معنی گذرگاه تشکیل شده است، به چمار گذرگاه چگونه زیستن،، بی گمان مرحله ای خواهد بود برای رایزنی و پرسش هرانسانی از وجدان خویش، پس از هررفتار وکرداری که انجام داده است.

پل چینودیا چینوت (به زبان اوستایی Činvat Peretum) پل داوری درگذشتگان در عقاید زرتشتی است و در اشتودگاه اوستا به این پل اشاره شده است و از دو بخش چینوت که در اوستایی به معنی جدا کننده است و پرِتو به معنی پل تشکیل شده است این پل جداکننده پرهیزکاران از بدکرداران است. در اساطیر و افسانه ها آنچه در مورد پل چینوت تصور می شود تیغی تیز و شمشیرگونه است که هر بعد آن به اندازه ۹ قرار دارد. یک سر این پل را بر فراز دایتی در ایران ویج و «تیره» نیزه است و بر قله کوهی اساطیری به بلندی یکصد مرد بنام سر دیگرش را بر فراز البرز می دانند. این پل از تیره که بلندترین قله البرز است تا عرش کشیده می شود به عنوان شاهینِ ترازوی ایزد رشن است، سگی مینوی برسر پل حاضر بوده و دوزخ نیز در زیر آن قرار دارد. بنا به عقاید زرتشتی روان درگذشته تا سه روز بر بالین تن حاضر و به آن متصل است و پس از آن در سپیده دم روز چهارم روان برای داوری به سر پل چینوت می رسد و در آنجا در دادگاهی که به داوری ایزد مهر و باحضور ایزدانی چون سروش، رشن و اشتاد برگزار می شود، به حساب کارهای نیک و بد وی رسیدگی می شود. اگر پرهیزکار بوده، کفه ترازوی نیکی وی بر بدی سنگینی کند تیغه به پهنا می‌ایستد و گزندی به او نمی‌رساند، سپس بادی خوش وزیده و در آن باد دختری زیبا که تجسم اعمال او است بر او ظاهر شده و به راهنمایی او از نردبان سه پله ای که نماد اندیشه، گفتار و کردار نیک است به گروتمان بهشت برین وارد می شود. اگر بدکار باشد عجوزه ای بر وی ظاهر شده و به گفته عجوزه و از ترس آن علیرغم میل باطنی روان بر تیغ می رود و در سه گام که نماد اندیشه، گفتار و کردار بد است بریده شده و به دوزخ می افتد. در هنگام عبور از پل مانعی وجود دارد که هم روان نیکوکاران و هم روان بدکاران با آن مواجه اند و آن رودخانه‌ای ست که از اشک سوگواران پدید آمده و بیانگر این است که در تعلیمات دینی زرتشتی سوگواری مؤمنان را از سوگواری بیش از حد بر متوفی منع می‌کردند. نیز در باورهای اسطوره ای آمده که پل چینوت دو رو دارد برای نیکوکاران عریض و گشاده است و برای بدکاران مانند لبه تیغ باریک و تیز است. (دینکر، کتاب ۹، فصل ۱۹ بند ۳)

۳- منطقهٔ البروجی

خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷ – ۶۷۲ ق / ۱۲۰۰ –۱۲۷۳ م) در رساله ای کوتاه و بس جالب که تاکنون ناشناخته بود از درخششی آسمانی سخن می گوید که در بامدادان برفراز افق شرقی دیده می شود و می کوشد تا به یاری برهان هندسی هوشمندانه ای، منشأ این نور را تشریح کند. این اثر کوتاه و درخشان ریاضی رساله در بیان کیفیت صبح کاذب نام دارد. نور منطقهٔالبروجی به تیغ شمشیری می‌ماند که از افق به سوی آسمان آخته شده است .نور آن نرم و کما بیش یکنواخت است و شکاف و تیرگی در آن به چشم نمی خورد و از همه مهم‌تر بر دایرهٔالبروج منطبق است که مسیر ظاهری ماه و خورشید و همهٔ سیارات عمده (جز پلوتو) از آن می گذرد .بر خلاف نور منطقهٔ البروجی، کهکشان پهنه ای نایکنواخت، تکه تکه و پرشکاف دارد که دایر هٔالبروج را جز در صورت های فلکی ثور و جوزا و عقرب و قوس قطع نمی کند. افزون بر این نور منطقهٔ البروجی همواره در جهت کلی افق شرق یا غرب و به هنگام بامداد یا شامگاه دیده می شود، (برگرفته استفان سایپ[1] (http://antwrp.gsfc.nasa.gov/apod/ap040825.html

طرحی نمادین از پل منطقهٔالبروجی و برابرتاب و چگونگی پیوند آن‌ها با فروغ بامدادی یا شامگاهی نور منطقهٔالبروجی در آسمان زمین .سازوکاری که در کیش زرتشت برای عروج روح درگذشتگان به آسمان شاهد آن هستیم به شدت متأثر از مشاهدات نجومی پیگیر مغان ایرانی است .این باور که روح برای گذر به جهان دیگر باید از پلی به نام چینوت که در بامداد روز چهارم مرگ برافراشته می شود بگذرد از باورهای اصیل اقوام ایرانی است که در گذ ر هزاره ها به سرزمین های پیرامون ایشان نیز نفوذ کرده است .(غریب، صبح کاذب)



شکل ۱- منطقهٔ البروجی

۴- ارداویراف نامه

اَردا ویراف نامه یا اَردا ویراز نامه نام یکی از کتاب های نوشته شده به زبان پارسی میانه است که از پیش از اسلام به جا مانده است. مضمون کتاب، اعتقادات عامه ایرانیان پیش از اسلام درباره آخرت است. ویراف مقدس، نام یکی از موبدان که به عقیده پارسیان صاحب معراج بوده و ارداویراف نامه معراج نامه اوست. این کتاب که ظاهراً در قرن سوم هجری به رشته تحریردرآمده است، یکی از منابع مهم تاریخ شفاهی آیین باستانی زرتشتی است. کتاب داستان موبدی است که برای بی گمان شدنِ مردمان درباره دین و رستاخیز و بهشت و دوزخ، خویش را به یاری موبدان دیگر به خواب هفت روزه می برد و روان او در بهشت، نیکی های نیکوکاران و در دوزخ بادافرَه مجازات بدکاران را می بیند و پس از به هوش آمدن آن داستان‌ها را بازمی گوید. این مرد ویراف نام دارد که او را اردا به معنای قدیس لقب داده اند. ارداویراف را موبدان آیین مزدیسنی شربتی مخدر و مقدس می خورانند که تحت تأثیر آن وی به مدت سه شبانه روز به خواب می رود و پس از بیداری داستان سیروسلوک روحی خود را برای دیگران بازگو می‌کند. گرچه قصه سیر وسلوک روحی ارداویراف جنبه موهومی دارد، باز منبعی بی نظیر از برداشتی که زرتشتیان از بهشت و جهنم داشته اند به ما ارائه میدهد. تصویر شماره ۲ برگی از یک نسخه مصورمتعلق به کتاب اردایرافنامه می باشدکه چشم انداز عبور روان نیکو کاران از پل چینود بالا راست و سقو ط بد کاران به دو زخ راست ترازوی داوری و خود داوران را از دید زرتشتیان دوره اسلامی که در هند زند گی می کر دند نشان می‌دهد. نشانه ای احتمالا نمادی از ستارگان آسمان هستند (صبح کاذب، ۱۰۲ تصویر ۲)

منابع در برخی موارد مرتبط با داوری فردی با یکدیگر هم رای نیست: همراهان ایزد رشن. گرچه در اکثر منابع رشن (ایزد عدالت و دادگری) به آمار و سنجش روان می پردازد اما درباره همراهان او و گاهی کارکرد آنها منابع هم رای نیست در برخی منابع رشن به همراه اشتاد و زامیاد در چینود پل حضور دارند اشتاد و زامیاد روان را در ترازو می گذارند و رشن گناه و کرفه ان را می سنجد (بندهش بخش ۱۱ صص ۱۱۶ – ۱۱۷) البته در برخی منابع دیگر اشتاد و زامیاد اشونان را از ازار و اذیت مصون می دارند و

1 - Stefan Seip

کسانی را که اعمال نیکشان زیاد باشد محافظت می کنند اما ارداویراف در مکاشفه خود ایزدان داوری چینود پل را مهر رشن وای به ایزد بهرام و اشتاد (ایزد بانویی که بسیار می بخشد) می‌داند. البته او هم رشن را می‌بیند که ترازوی زرینی به دست دارد و اعمال اشونان و دروندان را مورد سنجش و ارزیابی قرار می‌دهد (ارداویراف نامه ۵:۳) البته این نظر پذیرفته تر است که ایزد مهر (میترا) بر مسند داوری نشسته و ایزد رشن به همراه سروش ترازوی عدالت را در دست گرفته اند و به آمار روان می پردازند. (بویس۱۳۸۱. ص۵۲) داوری فردی جایگاهی ندارد بلکه تنها چیزی که سرنوشت روان را رقم می زند فقط وفقط اندیشه گفتار و کردار وی است. اما یکی از منابع این نظر را مطرح می سازد که در صورت فزونی یافتن اعمال بد نسبت به اعمال نیک ایزد رشن به پیشگاه اورمزد شفاعت وی را خواستار است.

شکل۲ و ۳ - برگی از یک نسخه مصورمتعلق به کتاب اردایرافنامه می باشد

۵- مانویان

دوره مانویان شدت پراکندگی گاز و غبار حاصل از تلاشی تدریجی هسته های انبوه دنباله دارانی که در این دورهٔ شگرفِ سال های ۲۲۵ تا ۲۹۵ میلادی در فضای درونی منظومهٔ شمسی یک به یک پیدا می شدند به گونه ای بود که نوار یا پل منطقةالبروجی که در مواقع عادی بسیار کم نور جلوه می کند، در آن دورهٔ ویژه به درخششی کم سابقه دست یافته بود. گویی که زمان رستاخیز فرا رسیده بود و دنیا رو به پایان داشت: مردم پلی نورانی را به چشم می دیدند که از یک سوی آسمان تا سوی دیگر کشیده شده بو د. همان پلی که طبق آموز ه های مذهبی به هنگام رستاخیز برپا می شد و مردگان برای حسابرسی به اعمال نیک و بد خود ناچار از گذر بر آن بودند. در یسنا ۵۱ بند ۱۳ (پورداود، گاثاها، ص- ۲۰۲۲۰۳) این گذرگاه چینوت پِرتو خوانده شده است. پس مطابق متن مانوی مرگ مانی، روان مانی نیز به میانجی آنچه که در آن متن به زبان پهلوی اشکانی به نام راه روشنِ بامیستون خوانده شده از مغاک جهان تاریک مادی به ماه، و از آنجا به انجمن خدایی (معادل گرودمان در متون) انتقال یافته است.

۶- نقش رستم

این باور پیروان مزْدیسنا و کیش مانی در کمال شگفتی همان است که در حجاری های آر امگاه شاهان هخامنشی، بر دیواره های سنگی نقش رستم دیده می شود؛ یعنی منظرهٔ نیایش شاهی که در برابر آتش که در تمام آرامگاه های هخامنشی دیده می شود، یادآور همان آتشی است که به روایت بندهِش سه شب بر کنار پیکر مرده می افروختند تا از تازش اهریمن و همکاران او در پناه باشد. احتمال باشد که روان مرده را از تیغ یا پل چینود می گذراند. « آذرِ فرنبغ » دیگر آن است که این آتش نمادی با دستان افراخته به حالت نیایش ایستاده است. در حالی که روی به هلال آخر ماه قمری دارد که بر آن به وضوح نشان پدیدهٔ زمینتاب دیده میشود. (صنعتی زاده، سخنرانی) دیده می شود. و اندکی بالاتر ا ز آن نشان قرص بالداری به چشم می خورد که خدای خورشید و پرتوهای آن است. و معادل ایرانی « رع » حجاری های مصری نمایشگر را نمایندگی می کند. که بر تمام این صحنهٔ « مهر » آن در نقش رستم احتمالاً ایزد چشمگیر اِشراف دارد. شاید این یافتهٔ بزرگ را بتوان صریح ترین گواهی بر زرتشتی بودن شاهان هخامنشی و پنجر ه ای به سوی باورهای مذهبی هخامنشیان دربارهٔ جهان پس از مرگ دانست.

کرتیر در سنگ نوشته‌های سرمشهد و نقش رستم ادعا می‌کند که جهان مینوی را دیده است. کرتیر پس از بیان خدمات فراوان خود به ایزدان و فرمانروایان و برشمردن کارهای نیکی که برای ایزدان کرده از آن‌ها می‌خواهد که راه جهان دیگر بر او نشان داده شود تا او با خبر شده و به یقین برسد. دراین عروج او شهریاری اسب سوار و درفش بدست می‌بیند که تعبیر به فروهر خود کرتیر یا بهرام ایزد شده‌است. همزاد کرتیر یا کرتیر جفت بر تختی زرین دیده می‌شود. زن شریفی از جانب خراسان می‌بیند که دست همشکل کرتیر را می‌گیرد و به راهی روشن به سوی خراسان می‌برد. این زن زیبا تجسم دین اوست. شهریار ترازو بدستی را می‌بیند که گویا رشن ایزد است که سنجشگر کارهای مردم پس از مرگ است. شهریار سومی که بیند بهمن انگاشته شده‌است.

شهریار چهارم بهرام یا سروش است که روان او را برای گذر از روی پل همراهی می‌کند. سپس نان، می و گوشت بر می‌گیرند و به بالاترین طبقه به دیدار اورمزد می‌رسند که به نشانه رضایت می‌خندد و آنها به او نماز می‌برند. (از ویکی‌پدیا، دانشنامه آزاد از زمان داریوش بزرگ در ایران با رؤیت هلال آخر ماه به هنگام بامداد بر اَوِستایی فراز افق شرقی آغاز می شد. از اینجا می توان راز نهفته در بیشتر حجاری های آرامگاه های پادشاهان هخامنشی در نقش رستم را دریافت. چشم انداز کلی این آرامگا ه ها که همگی درون صلیب هایی غول پیکر (که نماد خورشیدند) جای دارند شاه درگذشتهٔ هخامنشی را در حال نیایش در برابر هلال ماهی نشان می دهند که بر آن به وضوح نشان زمینتاب دیده می شود. از دید طراحان آرامگاه، روان این پادشاهان نه فقط مراحل آغازین انتقال به جهان دیگر را پشت سر « ارتا » نهاده بود، بلکه در آخرین بامداد ماه قمریِ پس از مرگ، عازم منزل نهایی نیکوکاران به بهشت اوستایی یا گرودمان بود که از خورشید پایه آغاز می شد. آتشی که در زیر هلال می‌توان دید شاید علاوه بر آتش نمادینی که در کنار مرده می افروختند تا از تازش دیوان در امان باشد، نمادی نیز باشد از درخشش نور صبح کاذب

شکل٤- نقش رستم

۷- مندائی‌ها

نفوذ باورهای دین مزدیسنا در متن های مندائی به ویژه دربارهٔ جهان پس از مرگ نمود دارد. بررسی دقیق کتاب سیدرا اِد نِش ماتا یا کتاب روان‌ها نشانه هایی آشکار از این اثرپذیری را آشکار می‌کند. اما نکتهٔ جالب اینجاست که در این اثر هم به راه روشنی که به خورشید می رسد اشاره شده است: از ترازوهای اباثر، یا ناجی به سوی تو پیش خواهد آمد. ناجی که به سوی تو می آید از سر تا پا تماماً تابندگی و نور است ... روان و ناجی او می روند. مسیرشان تا جایگاه نور است، تا مکانی که خورشید غروب می کند، نور و روشنای اش تاریک نمی شود... آن‌ها مکان بزرگ نورانی را نظاره خواهند کرد و در این مسکن رحل اقامت می افکنند. ستایش بر تو باد جا د ۀ بزرگ، گذرگاه کمال و راهی که به مکان نور صعود می‌کند. (ص ۳۴۸ صبح کاذب)

۸- پل صراط

بر اساس دین اسلام پلی است که در روز قیامت هر فردی برای ورود به بهشت باید از آن بگذرد گفته شده که این پل نازکتر از مو و برنده تر از شمشیر است که باعث می شود گناهکاران در زیر آن افتاده موردعذاب الهی قرار گیرند. با دقت در آیات قرآن کریم و روایات معصومین (علیهم السلام) خواهیم دید، یکی از مباحثی که در روز قیامت وجود دارد و یکی از مراحل حرکت آدمی نام پلی است که بر روی جهنم کشیده شده است و به بهشت ختم » صراط « ؛ است » صراط « برای رسیدن به زندگی ابدی، بحث میشود و تمام انسانها از روی آن عبور میکنند، مومنین و اهل ایمان، به راحتی از روی آن عبور کرده و به بهشت برین خواهند رسید و کُفّار و اهل معصیت از روی آن سقوط کرده و وارد جهنم میشوند؛ به طور مثال پیامبر اکرم (ص) فرمودند: هنگامیکه قیامت بر پا شود، بر روی جهنم صراط نصب میشود و هیچ کس حق عبور از آن را ندارد مگر کسی که جواز عبور را از من یا علی داشته باشد. در روایت دیگری فرمود در روز قیامت هنگامیکه در صور دمیده شود جبرئیل من و تو در صراط می ایستیم و به هیچ کس حق عبور ندهیم مگر اینکه به ولایت تو چنگ زده باشد.

شکل ۵ و ٦- در صور دمیدن جبرئیل

۹- نقاشی بقاع متبرکه

ترسیم پیکرنمای مو ضو عات مذهبی و مضامین اخر وی جزو قلمرو ممنو عه هنر اسلامی ایران محسو ب می شد. اما در هنر عامیانه با موضوعات اخروی که هنری عامیانه با حمایت توده مردم به عنوان سفارش دهنده به هنرمندان مکتب ندیده شکل گرفت. این هنر برای او لین بار اید و لوژی خاص طبقه عام را در ایران نمایش داد و آن اعتقاد مذهبی و باور های دینی است و در واقع هنر عامه در خشان ترین دو ره خود راتجربه نمود و توانست جهان‌بینی خویش را با زبان هنر جاو دانه کند. عبور از پل صراط بقعه آقا سید علی رو ستای متعلق محله لاهیجان میرزایی مهر است (تصویر ۷) در این تصویر شاهد ترسیم عینی موضوعات مذهبی هستیم. ترسیمی که در اماکن مقد سی چو ن امام زاده ها و سقا نفار ها صورت گر فته است البته مساجد هرگز این قاعده را زیر پا نگذاشته اند چرا که هر نوع شمایل نگاری در مساجد که باعث انحراف ذهن نمازگزار می‌گردد ناثواب است. در این تر سیمات می توان تصاویری از جهنم عبو ر از پل صراط و واقعه معاد را نیز مشاهده نمود. ویژگی این آثار توجه به عالم معنوی و عدم بعد نمایی تزیین‌گرایی روایت گری از خلا طراحی ساده و خام دستانه ودر کنار آن شباهت‌های مفهومی برخاسته از نگرش مذ هبی نیز به خو بی در آثار عیان است. چنان که نو ع ترسیمات مر بو ط به بهشت و جهنم نوع شکنجه‌ها اهریمن ها فرشتگان شخصیت ها و قرار گیریشان مشابه هم است (بررسی ترسیمات پیکر نمایه مضامین اخروی در هنر اسلامی، ۱۷).

۱۰- روز رستاخیز و پل صراط

منظرهٔ روز رستاخیز و پل صراط از دید یک نقاش ایرانی مسلمان. نمود جالب در این نقاشی رنگ و روغن، نوار زیبا و بسیار ظریف پل صراط است که وضعیتی کمانی دارد. در ز یر برای فرو بلعیدن بدکاران (معادل دروندان در واژگان زرتشتی) دهان گشوده «مار غاشیه» آن است. در گوشهٔ بالای نقاشی (راست) دو معصوم، که احتمالاً یکی از آن‌ها امام حسین (ع) است برای شفاعت یا همراهی شیعیان خود ایستاده‌اند. «سریر» یا «منبر» بر چیزی شبیه به فرشته ای نیز در میانهٔ پل برای یاری نیکوکاران به چشم می خورد. یکی از نیکوکاران را قوچی از پل عبور می دهد که نماد اعمال نیک اوست، اما دیگران باید با پای خویش از پل بگذرند. گروهی از نیکوکاران در چمنزاری که کنار سریر معصومان است در بلاتکلیفی به انتظار ایستاده‌اند. (عکس پاریس، Les Peintres Populaires De La Legende Persane برگرفته از کتاب نمایشگاه تابلوی ۷۴، نقاش گمنام)

شکل۷- نقاشی لاهیجان بقاع متبرک

شکل۸- نقاشی قهوه خانه

۱۱- بررسی ومقایسه؛ بیان شباهت ها وتفاوت ها

در اینجا ساختار جهان پس از مرگ در اسلام و دین زرتشت را با یک دیگر در سه اثر از اسلام ونقاشی قهوه خانه و تصویری از لاهیجان و دیگری از ارداویرافنامه مقایسه می کنیم تا نقاط اشتراک و تمایز آن‌ها ظاهر شود شباهت ها و تفاوت های که در ذیل صورت می گیرد، شامل جهان پس از مرگ و حوادث مرتبط با آن، اعراف همیسگان و پل صراط وچینوت پل خواهد بود.

۱۱-۱- شباهت‌ها

شباهت‌ها و همسانی‌های دو دین عبارتند از: انسآن‌ها در جهان پس از مرگ به سه دسته تقسیم می شوند؛ نیکوکاران، گناهکاران، افرادی به منزله برزخ میان نیکوکاران و بدکاران هستند بنابر مستندات زرتشت دسته سوم در همیستگان، اقامت دارند. همیستگان جایگاه کسانی است که کارهای نیک و بدشان مساوی است در فرهنگ قرآن، از این دسته سوم به مستضعفین یاد شده است. روح نیکوکار با گناهکار در جهان پس از مرگ متفاوت است؛ این پل به گفته خواجه نصیر همان صبح کاذب است که مابا ان مواجه میشویم ویا در سفر کرتیر به ان اشاره شده است این پل همان گذر گاه کمال نور و صعود مندیان است ودرنهایت تفکر عرفانی مسلمانان در ان نهفته است. در سه تصویر بالا مقایسه ای بین انها انجام شده است. تصویر لاهیجان واردویرافنامه نیکوکاران در بهشت و سرشار از شادی و سرور، وبه سلامت از پل عبور می کنند در حالیکه گناهکاران در دوزخ و دچار عذا ب هستند. درتصویر بقعه لاهیجان انسان‌های گناهکار زیر پل سقوط کرده تو سط مارهای غاشیه بانیش و دندان تیز و برنده بلعیده می شوند. عقرب ها نیز بر سر وروی انها ظاهر شده تا در دو رنج وارد شده رابزرگ نمایی‌تر جلوه دهد. در نقاشی قهوه خانه نیز مار از دها پیکری با گوشهای شیطانی و دندآن‌های تیز و برنده گناهکار ان را به کام خود می کشاند. این سقوط در تصاویر ارداویرافنامه با ارامش وخشو نت کمتری نشان داده شده است به طوری که در حال سقوط حتی فرم نشستن افراد حفظ شده است. در تصویر بقاع پوست همه اشقیا از شدت ترس به کبودی و سیاهی کشیده شده است چشم‌ها از حدقه بیرون زده و لب‌ها متورم ملتهب و بدشکل نمایش داده شده است در نقاشی قهوه خانه نیز افراد گنهکار تیره برافروخته وسوخته دیده میشوند. عریض و گشاده بودن برای نیکو کاران در همه تصاویر دیده می شود. آن‌ها با آرامش لبخند رضایت بخشنی و صورتی نورانی از پل عبور می‌کنند. داوری اعمال یا به عبارتی حسابرس اعمال وجهی از مشترکات هر دو دین است. در نقاشی قهوه‌خانه چند نفر با تاج و بزرگتر از بقیه در حال انجام مراسم هستند. در لاهیجان داور در مر کز نقاشی با لباسی با رنگ آبی لاجودی وتاجی متمایز از سایرین که ترازویی در دست دارددیده می شود. در کنار او ماموری گوش به فرمان با کلاهی شیپوری ایستاده است. در ار داویرافنامه ایزد رشن وایزد سروش در حالیکه بر مسندی تکیه داده و ترازوی الهی راست رشن را در دست دارند دیده می شوند. مینوکان (ساکنان آن جهان) بر من نخست نماز بردند و من که ترازوی زرد زرین بدست داشت و نیکان و بدکاران را اندازه می‌گرفت. همین ترازوی زرد رنگ در بقاع متبریک مشاهده می گردد. ود رنقاشی قهوه خانه نیزفرشته ای بالدار درپایین ووسط صفحه با ترازویی در دست اعمال مسلمانان را اندازه میگیرد. دردو تصویر پس از اسلام نقش زنها نیز مشاهده می گردد اکثر انها با پو شش چادر در حال عبور باصحت وسلامت از پل میباشند. در هرد وتصویر قوچ که نماد اعمال نیک است برای عبور مشاهده می گردد.

۱۱-۲- تفاوت‌ها

واژه برزخ واژه قرآن است که در لغت به معنای فاصله و حاجز بین دو چیز و در اصطلاح عالم میانه دنیا و آخرت اطلاق می شود از زمانی که شخص از دنیا می رود تا واقعه رستاخیز، در آن عالم به سر می برد در زبان اوستای و پهلوی، واژه برزخ، وجود ندارد اگر در آثار نویسندگان حوزه دین زرتشت واژه برزخ به کار برده شده، به همیستگان اشاره دارد تفاوت اساسی در عبور از پل چینود پل زرتشتی مربوط به جهان پس از مرگ است که همه انسآن‌ها باید از آن عبور کنند، تصویر ارداویرافنامه پایان داوری یعنی در چهارمین روز بعد از مر گ است. پس انسانها بعد از مرگ به بهشت یا جهنم وارد می شوند. اما در فرهنگ اسلامی عبور اصلی از پل صراط در روز رستاخیز است. پس در بقعه لاهیجان رستاخیز موکول به زمان ازلی شده است. در دین زرتشت به سبب تقدس آتش هرگز از آتش به‌عنوان جزای گناهکاران یاد نشده است. در تصویر ار داویرافنامه سقوط در چاهی عمیق است اما در قرآن آتش از بارز ترین عذاب های دوزخ است جالب اینکه در این دو تصویر پل اثری ازاتش مشاهده نمی گردد بلکه بلعیده شدن توسط مار غاشیه دیده شده است. در بقعه چندین مار ودر قهوه خانه یک مار بزر گ دیده میشود. هنر مند سو ختن و عبور از اتش را به رستاخیز مو کول کرده است. نکته جالب اینجاست که در هیچ کدام از تصاویرنقشی از همیسگان ومستضعفین دیده نمی شود. نقاشی بقاع امال و علایق ملی اعتقادات مذهبی وروح فرهنگ خاص لایه های میانی جامعه شهری است. اما در ارداویراف متعلق به همه اقشار جامعه بخصوص بزرگان و پادشاهان است.

گذر از پل مانند گذر از زمان است. رودخانه ایام، رودخانه زمان، رودخانه حیات جاری است و هرگز متوقف نمی‌شود و جان همه چیز و همه کس را می ستاند و تنها کسانی که بر روی پل می مانند در حال ابدی می مانند و به انعکاس‌های درون آب نگاه می

کنند... روخانه زمان عزیزان را می‌ستاند اما عزیزان بازهم در گذرگاه یا در زیر آن دیدار می کنند، به یکدیگر می‌پیوندند می‌دانند که دیدار بر روی زمین صرفاً ادامه دیدار بر روی پل‌های ستاره‌ای است. ما تا ابد بر فراز پلیم، بر دریا سواریم، برای لذت ماجراجویی می کنیم، رازآلود زندگی می کنیم تنها دردسرها، پیروزی‌ها و رخدادهای غیرمنتظره را برمی گزینیم، بارها و بارها خود را می‌آزماییم، برای سرگرمی عشق و عشق و عشق را می‌آموزیم (*Chinvat Bridge From Wikipedia, the free encyclopedia*)

نتیجه

از آنچه درباره جهان پس از مرگ از دیدگاه دین زرتشت و اسلام گفته شد، به دست می آید که باور به حیات پس از مرگ از اصول مشترک دو دین است. دین زرتشت، حوادثی را برای سرگذشت روان پس از مرگ برشمرده است؛ داوری فردی و چینوت پل و برحسب اعمال و کردارشان در فرهنگ اسلامی، به عالم پس از مرگ، برزخ اطلاق شده، که شخص به واسطه اعمال که در دنیا کسب کرده مستحق ورود به بهشت و دوزخ برزخی می شود. پل صراط در اسلام مربوط به عالم رستاخیز و قیامت است، درحالی که چینوت پل زرتشت به جهان پس از مرگ تعلق دارد. یعنی پل بر روی نهری از فلز گداخته میان دو کوه (دماوند و الوند) کشیده شده است، دو فرشته، حساب به نام میترامهر خورشید و چنوه عدل ترازوی عدالت را قرار داده اند و به حساب او می‌رسند. در اسلام بازگرداندن انسان پس از مرگ به زندگی در روز قیامت است. هر دو دین هستی را بر بنیادِ ارزش‌ها، بر بنیادِ اخلاق، بر بنیادِ نیک و بد، تفسیر کرده اند. در پایان بحث نتیجه گرفته می‌شود که انسان‌ها از ادیان مختلف چه مسلمان چه زرتشتی چه مانوی چه مهریان چه مندایی هاو..... در ایرا ن و یا ادیان سایر نقاط جهان در پی رستاخیزی می باشند و که در ان عدل و داد و برابری بر جهان حاکم باشد که همان صبح وسپیده دم واقعی انسآن‌ها میباشد.

مراجع

۱. آذرگشسب، اردشیر، (۱۳۷۲)، «مراسم مذهبی و آداب زرتشتیان»، چاپ سوم، تهران: انتشارات فروهر
۲. بیگی، محمد؛ (۱۳۷۴)، «صراط یا پل صراط، پژوهشنامه علوم انسانی»، شماره ۲۴، پژوهشنامه
۳. بویس، مری؛ (۱۳۸۸) آیین زرتشت کهنروزگار و قدرت ماندگارش؛ ابوالحسن تهامی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ سوم، هش
۴. تفضلی، احمد؛ (۱۳۸۳) تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام؛ تهران، سخن، چاپ چهارم
۵. تفضلی، احمد (۱۳۸۵) مترجم(؛ مینوی خرد؛ تهران، توس، چاپ چهارم
۶. دوستخواه، جلیل؛(۱۳۸۸) اوستا؛ تهران، مروارید چاپ چهاردهم، جلد دوم
۷. رضی هاشم؛(۱۳۸۹) سوشیانت، بهجت، چاپ اول
۸. رحمانی، محمودی (۱۳۹۴) و حاج محمد حسینی، بررسی ترسیمات پیر نمای مضامین اخروی در هنر اسلامی
۹. شایگان، داریوش؛ (۱۳۸۶) ادیان و مکتبهای فلسفی هند، تهران، امیرکبیر، چاپ ششم، جلد اول
۱۰. عفیفی، رحیم؛ (۱۳۸۳) اساطیر و فرهنگ ایرانی؛ تهران، توس، چاپ دوم
۱۱. علیزاده غریب، حسین، (۱۳۸۴) صبح کاذب، از چینود تا بامستون، تاریخ علم
۱۲. کلنز، ژان؛ (۱۳۸۶) جم و مرگ، مقالاتی دربارهی زردشت و دین زردشتی؛ احمد رضا قائم مقامی، فرزان روز، چاپ اول
۱۳. نیچه فردریش، چنین گفت زرتشت، ترجمه داریوش آشوری.
۱۴. هینلز، جان؛(۱۳۸۴) شناخت اساطیر ایران، ژاله آموزگار– احمد تفضلی؛ تهران، نشر چشمه، چاپ نهم
۱۵. گیمن، دوشن؛(۱۳۸۵) دین ایران باستان؛ رویا منجم، تهران، نشر علم، چاپ دوم
16. Chinvat Bridge From Wikipedia, the free encyclopedi
17. The curious rebirth of Zoroastrianism in Iraqi Kurdistan. In: PS21.
18. Nicolas Saudray. Le Mangeurs de Feu Zarathustres Vermächtnis__

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

تحلیلی برماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی آثار هنری در عصر دیجیتال با رویکردی بر مدیریت آموزشی در دبیرستان‌های شهر بندرعباس

بابک دهقانی*[1]، علی پریور[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۲/۲۲
کد مقاله: ۸۸۱۵۷

چکـیده

زیبایی‌شناسی از قدیم مفهومی فلسفی برای درک هنر بوده است اما در عصر دیجیتال با مفاهیم مختلف فلسفی، روانشناسی و جامعه‌شناسی همراه شده است. فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی در عصر دیجیتال به علت تغییراتی که به‌واسطه گسترش فناوری تغییر کرده است، لذا تأثیر آن در مدیریت آموزشی شروع توجه به زیبایی‌شناسی به‌عنوان یک شاخه از فلسفه و با مفهومی مدرن را باید در نظریات کانت[3] جستجو کرد. پس از او اندیشمندان عصر مدرن به زیبایی‌شناسی به‌عنوان یک شاخه از فلسفه پرداختند. فلسفه پست‌مدرن هم در زمینه زیبایی‌شناسی دست به بازتعریف‌هایی زد. هدف این پژوهش؛ تبیین ماهیت زیبایی‌شناسی و تجربه هنری در دوران شکوفایی فناوری دیجیتال با رویکردی بر مدیریت آموزشی در دبیرستان‌های شهر بندرعباس است. در این پژوهش مروری بر نظریات مختلف در رابطه با فناوری انجام شده و بخش‌هایی از نظریات فلاسفه در رابطه با زیبایی‌شناسی و مدیریت آموزشی مورد توجه قرارگرفته است. بنیامین[4] به هنر در دوران شکوفایی فناوری توجه کرده است. به عقیده او کارکرد هنر با بروز امکان تکثیرپذیری مکانیکی تغییر کرده است. نیل پستمن[5] به وضعیت انسان در دوران سلطه فناوری‌ها پرداخته است او فرهنگ این دوران را فرهنگ تکنوپولی نامیده و معتقد است در این دوران انسان‌ها مقهور فناوری‌ها هستند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد در این عصر ازیک‌طرف اثر هنری کارکردهایی متفاوت یافته و بجای کارکردهای آیینی؛ اکنون کارکردهای نمایشی دارد؛ اما از سوی دیگر تأثیرگذاری هنر در این تکثیر بیش‌ازحد نابود می‌شوند. لذا تأثیر آن بر مدیریت آموزشی دو چندان می‌گردد. در این عصر هم‌زمان که جامعه مقهور تسلط فناوری است این تسلط و تأثیر بر تجربه‌های هنری تأثیرگذار بوده است. لذا امکان دارد دانش‌آموز هنرمند تحت سلطه فناوری دست به تولید آثار هنری بزند.

واژگـان کلـیدی: دیجیتال، عصر دیجیتال، زیبایی‌شناسی، تجربه هنری، مدیریت آموزشی، والتر بنیامین، نیل پستمن

۱- مدرس دانشگاه جامع علمی کاربردی، مرکز علمی کاربردی جهاد دانشگاهی بندرعباس (*tarikhtheater@gmail.com*)
۲- کارشناس ارشد رشته مدیریت، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس
دانشگاه جامع علمی کاربردی، مرکز آموزش علمی کاربردی جهاد دانشگاهی بندرعباس
University of Applied Science and Technology, Bandar Abbas ACECR Center, Iran

3- Kant
4- Beniyamin
5- Nil postman

۱- مقدمه

هنر موضوعی است که از ابتدای تاریخ فلسفه مورد توجه اندیشمندان و فلاسفه قرار گرفته است. در طول تاریخ فلسفه با تغییر جنبه‌های مختلف زندگی انسانی و به فراخور بروز نحله‌های مختلف فلسفی تغییرات زیادی در نظریات زیبایی‌شناسی به وجود آمده است. در فلسفه کلاسیک بیشتر به مبحث تقلید هنرمندان از طبیعت پرداخته شد اما در قرن نوزدهم با شروع اندیشه‌های مدرن نظریه‌های مدرن هنرهای زیبا و علم زیبایی، تجربه‌های هنری و هنرمندان را تحت تأثیر قرار داده است. بعدازآن هم اندیشمندان پست‌مدرن از این حوزه غافل نشده‌اند.

در مباحث زیبایی‌شناسی فیلسوفان مختلف به پژوهش نظری درباره هنر و تجربه هنری پرداخته و نسبت آن با درک و ارتباط بین اثر هنری و دانش‌آموز را به چالش کشیده‌اند. چیستی زیبایی و نحوه‌ی درک دانش‌آموز از مفهوم زیبایی و نیز تحلیل سطوح متفاوت با در نظر گرفتن گونه‌های زیبایی و تأثیر زیبایی بر آن، به‌مثابه فرد و جامعه است. تجربه زیباشناختی و هنر تجربه‌ای خوشایند و تأثیرگذار است و در زندگی فردی و اجتماعی باعث بروز تأثیرات خاصی در دانش‌آموزان می‌شود. هنرمندان در طول تاریخ همیشه با تغییرات اجتماعی همراه بوده‌اند. ازجمله این تغییرات اجتماعی تغییراتی است که در زمینه فناوری‌ها به وجود می‌آید که امروزه در تکنولوژی آموزشی تأثیر بسزایی دارد. تغییر در فناوری‌های آموزشی از دو جنبه بر هنر تأثیر می‌گذارد یکی از جنبه تکنیکی که با فناوری در دسترس هنرمند قرار می‌گیرد و دیگری از جنبه تغییرات اجتماعی که بر اثر فناوری آموزشی ایجاد می‌شود در این تحقیق قرار است تأثیر فناوری‌های دیجیتال بر نظریه‌های زیبایی‌شناسی معاصر با رویکردی بر مدیریت آموزشی در دبیرستان‌های شهر بندرعباس مورد توجه قرار بگیرد.

۲- بیان مسئله

در مباحث زیبایی شناسی فیلسوفان مختلف به پژوهش نظری درباره هنر و تجربه هنری پرداخته و نسبت آن با درک و ارتباط بین اثر هنری و مخاطب را به چالش کشیده اند. چیستی زیبایی و نحوهی درک انسان از مفهوم زیبایی و نیز تحلیل سطوح متفاوت با در نظر گرفتن گونه های زیبایی و تأثیر زیبایی بر انسان به مثابه فرد و جامعه است. تجربه زیباشناختی و هنر تجربهای خوشایند و تأثیرگذار است و در زندگی فردی و اجتماعی باعث بروز تأثیرات خاصی میگردد که افلاطون در رساله های جمهوریت و تیمائوس درباره آن، تئوری معروف محاکات از طبیعت را عنوان کرده است. ارسطو نیز با رویکردی تحلیلی بدان پرداخته و زیبایی را بیشتر بر پایه ی مفاهیمی همچون نظم، هماهنگی، موزونیّت، تناسب، تقارن، اندازه گیری و تعریف کرده است و حتی در تشریح مطلب به نظم و اندازه گیری در دانش ریاضی اشاره کرده است. در نگاهی امروزی تر در منظر کانت، حکم زیبایی شناختی اصطلاحی است که در کنار دیگر امور ذهنی یعنی امر مطلوب، امر خیر و امر والا، به قضاوت دربارهی امر زیبا می پردازد و به این ترتیب کانت امر زیبا را حکمی ذهنی، کلی، پیشاشناختی، بیغرض و خود غایت معرفی کرده است فؤاد نجم الدین در مقاله تبیین تجزیه زیبایی شناختی (نجم الدین، ۱۳۹۱: ۴۵) آورده است که نوئل کَارول در بررسی تعاریف موجود از تجربه ی زیبایی شناختی متأثر از وی به سه رویکرد کلی اشاره دارد که هریک به بخشی از حکم زیبایی شناختی کانت وابسته است: ۱- محوریت تأثر که لذت یا رضامندی بی غرض را اساس تعریف تجربهی زیبایی‌شناسی قرار می‌دهد. به این معنا که تجربه ی زیبایی شناختی حاصل لذت بی غرضانه ای است که در رویارویی با امر زیبا حاصل می شود. ۲- محوریت اصل موضوعیِ خود غایت بودنِ امر زیبا و به تبع آن تجربهی زیبایی‌شناسی. به این معنا که تجربه ای زیباشناختی است که یا غایتی جز خود تجربه نداشته باشد و یا اساس ارزش آن امری درونی باشد. ۳- محوریت مضمون و محتوای امر زیبا به‌عنوان منشأ تجربه ی زیبایی شناختی. به این معنا که تجربه ی زیبایی شناختی حاصل رویارویی انسان با کیفیات زیبایی شناختی اثر، یعنی فرم (معنادار به تعبیر کلایو بل) بیان و بازنمود زیبایی شناختی است.

«زیبایی‌شناسی فقط به اینکه چه چیزی در هنر زیباست نمی‌پردازد. بلکه می‌کوشد سرچشمه‌های حساسیت آدمی به صور هنری و ارتباط هنر با سایر عرصه‌های فرهنگ را کشف کند. توضیح واکنش انسان نسبت به زیبایی و هنر – توصیف این واژه‌ها – تبیین چگونگی دریافت پدیده‌های زیبا و هنری توسط انسان. توضیح کیفیت‌ها و راه‌های تجربه انسان در برابر یک شی زیبا یا اثر هنری تعیین اینکه مفاهیم زیبایی و هنر معانی دیگری جز معنای ذهنی دارند یا نه همگی از مباحث زیبایی‌شناسی به شمار می‌آیند» (پاکباز، ۲۸۷:۱۳۸۵) امروزه با شکل‌گیری چند رسانه‌ای‌ها با ترکیب صدا، نور، حرکت و تصویر به کمک رایانه‌ها و امکان ایجاد حرکت در فضا با استفاده از ابزارهای مکانیکی، الکتریکی و الکترونیکی، هم‌زمان با خلق آثار هنری با شیوه‌ها و تکنیک‌های سنتی خاص هر شاخه هنری، مرز دقیق میان قالب‌های بیان هنری ازمیان‌رفته و ارتباط رسانه‌های متفاوت یا ترکیب آن‌ها چنان است که ناگزیریم بسیاری از آثار امروزی را به‌جای نامیدن با نام هنری خاص (مثلاً اثر نقاشی، عکس، گرافیک و غیره) زیر عنوانِ کلی هنر دیداری تجسمی (Visual Arts) طبقه‌بندی کنیم؛ هم‌اکنون خلق هزاران و شاید بینهایت از خطوط و اشکال مبتنی بر الگوریتم در سامانه‌های دیجیتالی میسر است. امروزه تصاویر دوبعدی و سه‌بعدی دیجیتال بخش زیادی از تولیدات هنری جهان

هستند. چندرسانه‌ای ها درواقع از مهم‌ترین فضاهای مجازی دنیای دیجیتال هستند و فضای بصری این رسانه جدید نسبت به دیگر فضاهای هنری امروز پرمصرف‌تر است زیرا امکان دسترسی و به‌روز شدن اطلاعات در این فضاها نامحدود است. همچنین. هنرمند از طریق فضاهای دیجیتالی امکان ارتباط بیشتری با مخاطب پیداکرده است به این دلیل که می‌تواند از یک اثر هنری دیجیتال نسخه‌های متعددی تولید و منتشر کند. به‌این‌ترتیب در جامعه در حال گذار و با شروع عصر اطلاعات و ارتباطات جهانی و پیشرفت بی‌سابقه‌ی فن‌آوری‌های اطلاعات مناسبات میان بازار دانش و هنر دچار دگرگونی‌های بزرگی شده است.

مسئله حائز اهمیت این است که با افزایش فضاهای ارتباط جهانی تبادل انبوه اطلاعات میان انسان‌ها و فرهنگ‌ها تبدیل به امری فراگیر و روزمره شده است این وضعیت جدید شرایط ذهنی و فرهنگی دائماً متغیر و پویایی را پدید آورده است. در چنین شرایطی، مجموعه‌ی ارزش‌ها و باورها چه در فرد و چه در جامعه‌ی معین و نیز جامعه‌ی جهانی دستخوش نسبیت و دگرگونی دائمی است و مهم‌تر این‌که پیش‌بینی تغییر بعدی و راهبرد آن نیز ناممکن شده است. به‌این‌ترتیب برخی متفکرین و هنرمندان درباره‌ی تعریف ناپذیری هنر، از درون‌مایه‌ی متغیر و بی‌انسجام ماهیت زیبایی‌شناسی و نسبیت و چندگانگی نقد هنری سخن می‌گویند و به نظر می‌رسد نشانه‌های هویت هنر بسیار گوناگون‌تر از آن است که در تعریف یا قواعد سبکی معین بگنجد. حتی بعضی معتقدند تعریف‌های قبلی از مفهوم فلسفی هنر و ماهیت زیبایی‌شناسی، دیگر هم‌سویی و سازگاری لازم را با ویژگی‌های جهان دگرگون‌شده را ندارد؛ اما برخی عنوان می‌کنند که در شیوه‌های دیجیتالی فرهنگ سرمایه‌داری، هنر را به ابتذال می‌کشاند و آن را وابسته به بنگاه‌ها و فرهنگ‌های اقتصادی، بازاری می‌نماید. به‌این‌ترتیب اثر هنری را به کالایی بدل می‌کند که دیگر آن ارزش‌های قبل را ندارد همچنین امکان قابلیت تکثیر آثار دیجیتالی در برابر منحصربه‌فرد بودن آثار هنری سنتی باعث می‌شود از بین رفتن یگانگی اثر هنری می‌گردد؛ اما باید توجه داشت عصر پسارسانه ای عصری است با تمام ابعاد و تبعات فنّاورانه‌اش که ماندگاری در این عصر با برقراری ارتباط و توانایی برخورداری از فنّاوری بستگی مستقیم دارد. هنر امروزی تحت تأثیر فرایندهای جهانی و رسانه‌ها و دیجیتالیزم است. این تأثیرات شامل رسانه‌ای شدن فرهنگ و گسترش فنّاوری‌های ارتباطی جدید، توسعه اینترنت و ماهواره‌هاست. مورد دیگر تأثیر توانایی‌ها و امکانات نرم‌افزار بر گسترش نگاه و خلاقیت هنرمند است به‌این‌ترتیب که هنرمند با این امکانات جدید امکان بروز خلاقیت بیشتری دارد اما در همین حین این بدیهی است فن‌های موجود بر ذهنیت و بیان هنری اثرگذار خواهند بود.

حال با توجه به آنچه ذکر شد این پرسش پیش می‌آید که چه تغییری در رویکرد مباحث نظری مربوط به زیبایی‌شناسی و تجربه هنری به وجود می‌آید که هنر دیجیتال از آن بهره گرفته و با نفوذ فناوری دیجیتال در بین هنرمندان فرایند خلق آثار هنری متأثر از چه مبانی و مبادی است.

۳- اهمیت موضوع

تجربه هنری متفاوت در دوره‌های مختلف تحت تأثیر ساختار خود تجربه‌های زیستی در آن عصر است، به‌بیان‌دیگر در طی ادوار طولانی تاریخی، روال ادراک حسی انسان همراه با کل شیوه‌ی هستی جامعه‌ی بشری تغییر کرده است. فن‌آوری‌های جدید راه‌هایی را برای اندیشیدن به تاریخ هنر و فلسفه‌ی هنر به روی ما گشوده‌اند. همواره در طول تاریخ، فیلسوفان هنر سعی داشته تعریفی برای هنر و کارکرد آن اثر هنری ارائه بدهند؛ اما آنچه ما به آن توجه می‌کنیم ماهیت تجربه‌ی هنری در جهان معاصر است. درنتیجه با ورود فناوری‌های جدید، جریانی از زیبایی‌شناسی در آثار هنری نمود پیداکرده است که حاصل تجربه‌ی تاریخی و اجتماعی عصر کنونی است.

۴- اهداف تحقیق

- بررسی تأثیر عصر دیجیتال بر ماهیت زیبایی‌شناسی مبتنی بر آن در بین دانش‌آموزان دبیرستانی
- تبیین جایگاه فنّاوری ابزاری در فرایند خلق اثر هنری در مدارس متوسطه دوم
- مقایسه زیبایی‌شناسی و تجربه هنری در هنرهای سنتی و دیجیتال میان دانش‌آموزان دبیرستانی

۵- سؤال‌های تحقیق

۱. عصر دیجیتال چگونه بر ماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی میان دانش‌آموزان دبیرستانی اثرگذار بوده است؟
۲. چه ضرورت‌هایی در بازتعریف نظریات زیباشناسی عصر رسانه و پسارسانه در مدارس متوسطه دوره دوم وجود دارد؟
۳. ابزارها و رسانه‌های دیجیتالی تا چه اندازه بر خلاقیت و اندیشه دانش‌آموزان هنرمند اثرگذارند؟
۴. هنرمندان برای خلق گونه‌های مختلف هنر دیجیتال از منظر زیبایی‌شناسی و تجربه هنری از کدامین جنبه‌های میراث هنرهای سنتی بهره می‌برند؟

۵. تجربه زیبایی‌شناختی حاصل از عصر دیجیتال در مدارس چگونه ارزیابی می‌شود؟

۶- فرضیات تحقیق

۱. امکانات ابزاری عصر دیجیتال، رسانه‌ای شدن فرهنگ و گسترش فنّاوری‌های ارتباطی جدید، توسعه اینترنت و ماهواره‌ها با ایجاد امکان نفوذ دید مخاطب عام و تأثیر بر جامعه باعث ایجاد رویکردهای جدیدی در تبیین ماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی میان دانش‌آموزان شده است.

۲. در عصر رسانه‌های دیجیتال هنر به یک امر متعارف و معمول تبدیل‌شده است، به‌این‌ترتیب به نظر می‌رسد در نظریات زیباشناسی در عصر رسانه و پسارسانه مبتنی با جامعه‌شناسی آموزشی این عصر و حضور فن‌های رایانه‌ای بازتعریفی معقول نیاز است.

۳. ابزارهای دیجیتال امکان بروز خلاقیت بیشتری برای هنرمند ایجاد کرده است همچنین فن‌های موجود بر ذهنیت و بیان هنری و حتی نمایش اثر هنری در بین دانش‌آموزان اثرگذار می‌باشند.

۴. در عصر دیجیتال دانش‌آموزان هنرمند می‌تواند هم‌زمان از ترکیب چند هنر مختلف (نقاشی، عکس، گرافیک، فیلم، تئاتر و غیره) جهت خلق اثر هنری در ارائه بهتر دروس خود بهره ببرد. به این‌ترتیب مرز دقیق میان قالب‌های بیان هنری از میان رفته و در نتیجه تمامی جنبه‌های سنتی هنر متحول می‌گردند.

۵. با گسترش فنّاوری‌های ارتباطی و تغییر مفاهیم موجود در عصر جدید تجربه زیبایی‌شناختی جدید را می‌توان همراه با بررسی حوزه‌های جامعه‌شناسی رسانه‌ای، تبیین فن‌های رایانه‌ای و در نظر گرفتن گونه‌های مختلف هنری ارزیابی کرد.

۷- روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات

جهت تحلیل و تبیین اطلاعات جمع‌آوری‌شده سویه‌هایی از تاریخ هنر معاصر و مسائل بنیادی زیبایی‌شناسی معاصر و فلسفه حاکم بر هنر معاصر موردبررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. در مقایسه بین آثار دیجیتال و سنتی به هنرهایی که ازلحاظ ساختار و نحوه ارائه اثر باهم مشابهت دارند را بررسی می‌کنیم به‌این‌ترتیب که میزان و نحوه استفاده از زیبایی‌شناسی هنرهای سنتی در تولید آثار هنری عصر دیجیتال بررسی می‌شود .مسائل مربوط به هنر و فن همچنین ضرورت‌ها و پیامدهای استفاده از فن‌های رایانه‌ای عصر جدید را با توجه به تأثیر ابزارهای دیجیتالی بر هنرمند بررسی می‌کنیم .بحث تقابل هنر و فنّاوری و مسائل هنر فنّاورانه موردتوجه قرار داده می‌شود اینکه چه تولیدات فنّاورانه هنر هستند و در این هنر مرز فنّاوری و هنر تا کجاست. اینکه هنرمند تا چه حد در تولیدات خود می‌تواند از فنّاوری بهره ببرد و تأثیرات جامعه‌شناختی متقابل هنر بر جامعه و جامعه بر تولیدات هنری در عصر دیجیتال را با در نظر گرفتن پیامدهای عصر دیجیتال و عصر رایانه بررسی خواهد شد.

۸-تعریف واژه‌های تحقیق

مدیریت آموزشی[1]: مدیریت آموزشی بر خلاف سایر گرایش های علوم تربیتی که متاثر از حوزه های دانشی خارج از خود بوده اند، دارای ماهیت مستقلی است و اولین نوشته های آن به سال های ۱۸۲۹ یعنی بیش از هشت دهه قبل از نشر اولین کتاب مدیریت توسط تیلور (۱۹۱۱) صورت گرفته است (رسته مقدم، آرش ۱۳۹۵).

زیبایی‌شناسی: به‌طور عام اصطلاحی است مربوط به شناخت مفاهیم زیبایی و هنر (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۸۷)

هنر دیجیتال: اصطلاحات و تعاریف مربوط به شکل‌های فناوری دیجیتال همواره به‌شدت سیال بوده‌اند و آنچه امروزه به‌عنوان هنر دیجیتال شناخته می‌شود، همواره از زمان ظهور دچار تغییر اسم‌های بسیاری شده است: در ابتدا، به‌عنوان هنر کامپیوتری به آن اشاره‌شده است سپس هنر چندرسانه‌ای. هنر دیجیتال، امروزه خود را زیر چتر اصطلاح هنر رسانه‌ای جدید قرار داده است که در پایان قرن بیستم غالباً برای فیلم، ویدئو و نیز هنر صدا و دیگر فرم‌های تلفیقی بکار می‌رفت. (قاسمی، ۱۳۸۵: ۳۱)

اثر هنری: اثر هنری بروز یک عالم است و ایجاد یک زمین و در تقابل این دو است که هنر رخ می‌دهد (خاتمی،۱۳۹۲: ۲۲)

دیجیتال: یک سیستم (سامانه) دیجیتال، سیستمی است که در آن اطلاعات به صورت رقمی ارائه و پردازش میشـــود. (رضازاده، ۱۳۹۵ : ۳)

1 - Educational Administration

۹- فناوری دیجیتال

عصر جدید عصر فناوری دیجیتال است .در جهان امروز، الگوهای فناوری و سیستم های جدید اطلاعاتی به همراه راهبردهای رایانه ای در زمینه های مختلف رسانه ای نظم یافته و شکل جدیدی از فرهنگ و هنر را ارائه داده اند .عوامل فوق، جایگزین منطق روایتی دورهٔ مدرن شده و در نتیجهٔ آن، شیوهٔ ارائهٔ معمول و مرسوم هنر و امر زیبا را دستخوش تغییر و تحول کرده است .عصر دیجیتال چگونه بر ماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی اثرگذار بوده است؟ این سؤال حاوی مضامینی است که نیاز به گسترش و توضیح بیشتر دارد به‌این‌ترتیب ابتدا به توضیح مفهوم دیجیتال از نگاه‌های مختلف و بررسی نظریات مختلف در رابطه با فنّاوری دیجیتال می‌پردازیم در ادامه ابتدا تعریفی از دیجیتال ارائه می‌دهیم بعد توضیح مختصری درباره نحوه کارکرد رایانه‌های دیجیتالی می‌آوریم پس‌ازآن به بیان نظریات مختلفی که سعی کرده‌اند ماهیت فنّاوری‌های دنیای مدرن و دیجیتالی را تبیین کنند می‌پردازیم.

فلسفهٔ فناوری یکی از شاخه‌های فلسفه است که امروزه بسیار موردتوجه قرارگرفته است .این بخش از فلسفه به این دلیل جالب‌توجه است که فناوری یکی از مسائل مهم زندگی امروزه به شمار می‌آید. در زمانه‌ای که کشورهای جهان بر سر دستیابی به فناوری‌های روز در حال رقابت جدی هستند و آثار گستردهٔ فناوری بر زندگی انسان‌ها به‌روشنی دیده می‌شود توجه فیلسوفان هم به این موضوع جلب شده است.

اندیشه‌های فلسفی دربارهٔ فن از دورهٔ یونان باستان بجا مانده‌اند و پس از شکل‌گیری فناوری‌های جدید و جوامع فناورانه، متفکران مختلفی در دوران اخیر این‌گونه اندیشه‌ها را ادامه و بسط داده‌اند. بااین‌حال، فلسفهٔ فناوری به لحاظ تاریخی در پس انبوه کتاب‌ها در حوزهٔ فلسفهٔ علم از یک‌سو و اندیشه‌های فرهنگی و اجتماعی دربارهٔ فناوری از سوی دیگر تا حد زیادی نادیده گرفته‌شده است. پس‌ازآن در نیمهٔ دوم قرن بیستم، متفکران مختلفی با پس‌زمینه‌های حرفه‌ای و نیز رویکردهای متفاوت این بخش از فلسفه را گسترش دادند. رویکردهای فلسفی مختلفی مانند پدیدارشناسی، نظریهٔ انتقادی، پراگماتیسم و فلسفهٔ تحلیلی در این زمینه بحث کرده و در گسترش این شاخه نقش داشته‌اند. درعین‌حال، به دلیل تعامل مداوم فنّاوری با حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی، مباحث فلسفهٔ فناوری همیشه با علوم اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در ارتباط بوده‌اند.

بیشتر نظریاتی که تاکنون درباره ماهیت فنّاوری و نسبت آن با انسان سخن گفته‌اند یک امر را مسلم می‌گیرند و آن این است که فنّاوری به‌عنوان یک غیر انسان با انسان تفاوتی ذاتی دارد. به‌عبارتی‌دیگر، آن‌ها انسان و مصنوعات را در مقابل هم قرار می دهند و بعدازاین بحث می‌کنند که این دو چه رابطه‌ای باهم دارند و چگونه در هم تأثیر می‌گذارند .در فلسفه فنّاوری مصنوعات در مقابل انسان قرار دارند چه این فلسفه ابزارگرایی و اختیار گرایی باشد، چه جبرگرایی و ذات‌گرایی. تفاوت ذاتی انسان و غیر انسان در این نظریه‌ها باعث می‌شود رابط میان آن دو حاوی نوعی سلطه باشد؛ یا سلطه انسان بر غیر انسان، یا سلطه غیر انسان بر انسان .یا این فنّاوری است که همچون ابزاری خنثی و خادمی خاموش در خدمت بشر است یا این انسان است که همچون عروسکی در دستان گشتل فنّاوری گرفتار است. این نظریات از اساس در اندیشه سلطه هستند و بر اساس آن‌ها یا انسان در انقیاد غیر انسان است یا غیر انسان در انقیاد انسان. سلطه انسان بر غیر انسان یا به‌عکس، نتیجه طبیعی تقابل میان آن‌هاست .وقتی‌که ما میان انسان و غیر انسان به تقابلی ذاتی قائل شدیم، آنگاه برای تبیین رفتار آن‌ها ناچار خواهیم بود به یکی قدرت بیشتری دهیم، چراکه تقابل میان دو چیز اجازه نمی‌دهد که هر دو وضعیت و جایگاه هستی شناختی یکسان و برابری داشته باشند. (باقری، ۱۳۸۱: ۷۵)

تقابل میان انسان و غیر انسان اصل بنیادین فلسفه فنّاوری است و همین باعث می‌شود نظریاتی که در این حوزه مطرح می‌شوند در اندیشه سلطه انسان بر غیر انسان یا غیر انسان بر انسان باشند. درواقع این دو نظریه دو سر یک طیف را تشکیل می‌دهند؛ یکی فنّاوری را امری مستقل از انسان و تابع قوانین و قواعد خود می‌داند و دیگری فنّاوری را وسیله‌ای صرف در دست انسان قلمداد می‌کند. چنانکه بعداً خواهیم دید در رویکرد نخست، فنّاوری بر انسان سلطه می‌یابد و در دیدگاه دوم، انسان بر فنّاوری. در میان این دو قطب، رویکردهای دیگری نیز وجود دارند که به‌اندازه دوری از یک‌قطب به قطب دیگر نزدیک می شوند. در فلسفه فنّاوری مصنوعات در مقابل انسان قرار دارند چه این فلسفه ابزارگرایی و اختیار گرایی باشد، چه جبرگرایی و ذاتگرایی. بخشی از نظریات فیلسوفانی که به فناوری توجه کرده اند ذیل مجموعه ابزارگرایی میتوان بررسی کرد این نظریات بهطورکلی انسان را فاعل اصلی می‌دانند و لزوم وجود هرگونه فناوری را فقط تحت سیطره اندیشه و خواست انسان بررسی می کنند. به این ترتیب فناوریها از خودشان هیچگونه تأثیری بر عملی که در حال انجام است نمی گذارند. جبرگرایی فناوری مشهورترین و تأثیرگذارترین نظریه در مورد رابطه میان فناوری و جامعه است. اصطلاح جبرگرایی برای بسیاری از دانشمندان علوم اجتماعی، اصطلاحی منفی است. در فناوری این سؤال توسط نظریه پردازان طرح شده است که آیا اصل فناوری در زندگی ما به خودی خود تعیین کننده است؟ یا اینکه انسان به صورت مختار تصمیم می گیرد چگونه از فناوری بهرهمند شود و تأثیرات فناوری بر خودش را مختارانه مدیریت می کند؟

۱۰- تکنوپولی

نیل پستمن از کسانی است که تکنولوژی را با نگاه انتقادی بررسی کرده است. به عقیده نیل پستمن فنّاوری‌های جدید می‌توانند در علایق و اندیشه‌های تأثیرگذار باشند تا حدی که آن‌ها را دگرگون کنند. به رمزها و معنای آن‌ها و حتی وسایل تعقل و اندیشه معانی دیگر و کاربردی می‌بخشد. جامعه و اجتماع معنای دیگری پیدا می‌کند فضای رشد اندیشه و زمینه‌های آن تحول می‌یابد. امروزه در ایالات متحده واقعه‌ای رخداده است عجیب و درعین‌حال خطرناک. تا این لحظه به این واقعه جز با نگاهی خیره و عمدتاً ملال‌آور کسی نیندیشیده است. شاید به این دلیل که هنوز نامی برای آن انتخاب‌نشده است. من این واقعه را انحصارگرایی فنّاوری یا همان تکنوپولی می‌نامم. تکنوپولی می‌کوشد تا با بهره‌گیری از رسانه‌ها، فرهنگ تعقل را برکنار کرده و فرهنگ تجمل را حاکم گرداند و در این راه انسان‌ها برای نجات از وضع موجود چاره‌ای جز زهدگیری اجتماعی نخواهند داشت، بدان معنا که با به‌کارگیری قدرت عقل، راه سلطه تکنوپولی و ابزار مستقیم آن همچون رسانه را بر انسان امروزی مسدود نمایند. (پستمن، ۱۳۷۵: ۱۵)

پستمن از سه نوع فرهنگ نام می‌برد، فرهنگ ابزار ، فرهنگ تکنوکراسی، فرهنگ تکنوپولی. به عقیده او فرهنگ ابزار در حال از بین رفتن است اما همچنان رگه‌هایی از آن در برخی جوامع دیده می‌شود. او بیان می‌کند که فرهنگ ابزار به دو منظور به کار گرفته می‌شده است برآوردن نیازهای زندگی و قرار گرفتن در خدمت مظاهر و سمبل‌های عقیدتی، هنر، سیاست. مسئله دیگر این است که این ابزارآلات به‌هیچ‌وجه در مبانی فرهنگ جامعه دخالتی نداشته‌اند. در این فرهنگ ابزار است که در خدمت فرهنگ است. وی در این رابطه دو نکته را مطرح می‌کند نکته اول اینکه کمیت حضور ابزار در یک فرهنگ ابزار، به‌هیچ‌وجه نقش اساسی در تحولات فرهنگی ندارد. دوم اینکه در فرهنگ ابزار هم‌هم نمی‌توان از تأثیر فن بر فرهنگ غافل بود. پستمن برای این موضوع اختراع ساعت را مثال می‌زند که در ابتدا برای مراسم‌های مذهبی به کار می‌رفت اما بعداً مردم کلیه فعالیت‌هایشان با این ساعت تنظیم کردند پستمن این اتفاقات را زمینه بروز تکنوکراسی می‌داند؛ و بر این اساس می‌گوید در جامعه تکنوکراسی ابزار و آلات نقش کلیدی را در جهان اندیشه‌های فرهنگی آن جامعه بر عهده‌دارند. همه شرایط، تحولات، خواسته‌ها و همه ویژگی‌های اجتماعی باید تا حدود زیادی تابع رشد این ابزار و آلات باشد. در این نوع جامعه ابزار و فن در اجتماع و فرهنگ هضم نمی‌شود، بلکه به آن هجوم می‌برد و خود بر آن است که به فرهنگ تبدیل گردد. در این نظام آداب‌ورسوم فقط رنگ و لعاب و پوسته ظاهری دارند. پستمن می گوید ضروریت حفظ حاکمیت تمام عیار تکنوامپراطور در گرو نفی تمامی ارزشها و مبـانی عقیدتی است (پستمن، ۱۳۷۵ :۳۱۲).

پستمن بیان می‌کند که انسان امروزی به‌اندازه انسان قرون‌وسطی ساده‌لوح است. آن زمان به مذهب اعتقاد خلل‌ناپذیر داشت و امروز به علم و فن. ازنظر پستمن جهانی که ما امروز در آن زندگی می‌کنیم حالتی پیداکرده است که ما از درک آن عاجز هستیم. هر آنچه را که می‌شنویم باور می‌کنیم زیرا دلیلی برای رد آن نداریم. تکنوپولی تمام معیارهای مار را برای سنجش اهمیت و بررسی صحت‌وسقم شنیده‌ها از ما گرفته است. آن‌قدر با بی‌نظمی مواجه شده‌ایم که هر اتفاقی را محتمل می‌دانیم. در یک جامعه مبتنی بر فرهنگ ابزار و آلات، مبانی باورها و اعتقادات دینی، سامانه‌ای را تشکیل می‌دهند که برخوردار از نظمی است که جای هر چیز را مشخص کرده است؛ و بر اساس نظام اعتقادی موجود جهان دارای نظم و میزانی است. زندگی کردن در جهانی که عاری از حوادث و وقایع تصادفی است و هر حادثه و رویدادی معنا و هدفی دارد می‌تواند موهبت و هدیه‌ای از طرف معارف دینی به انسان باشد؛ اما در این جهان تکنوپولی، نمی‌توان شاهد چنین نظمی بود. علم و فنّاوری در این جهان دو ابزار مهم پیشرفت تلقی می‌شوند و با باید تولید اطلاعات خط پایانی برای جهل و خرافات ترسیم نمایند. تولید اطلاعات جامعه را از جهل نجات می‌دهد. آنچه جهان بدان نیاز دارد، اطلاعات بیشتر است. در زیر لوای تکنوپولی به آنجا کشیده می‌شویم که عمر خود را در راه تلاش برای دستیابی به اطلاعات سپری کنیم. گسترش کتاب‌ها، روزنامه‌ها و ... همه در این راستا شکل گرفتند تا جایی که اطلاعات صورت هرج‌ومرج شدیدی به خود گرفت و باعث ایجاد بحران‌های اطلاعاتی شد. در راستای حل این بحران مدارس به وجود آمدند تا جریان گسترش اطلاعات را کنترل کرده و نظم دهند. علاوه بر این سایر نظام‌های کنترل اطلاعاتی به وجود آمدند که درنهایت موفق به کنترل این جریان نگردیدند. در اینجاست که نظام تکنوپولی به‌عنوان نظامی تعریف می‌شود که در آن جامعه انسانی سیستم ایمنی و قدرت دفاعی خود را در برابر تهاجم سیل اطلاعات ازدست‌داده است. دنیایی که در یک‌لحظه حادثه‌ای یا چهره‌ای نمودار می‌گردد و در همان لحظه مجدداً ناپدیدی می‌شود. جهانی نامحتمل و دنیایی پر از عجایب. رفتارهای ما بر این باور است که اطلاعات دوست و یاور ماست و معتقدیم که کمی و فقدان اطلاعات، فرهنگ‌ها را دچار خسارت‌های سهمگین می‌سازد. امری که بدون تردید مصداق دارد و عاری از صحت نیست؛ اما امروز رفته‌رفته درمی‌یابیم که انبوهی و سرشاری اطلاعات نیز می‌تواند فرهنگ را دستخوش خسارات سهمگین سازد.

تکنوپولی، فرهنگی است با اوضاع و شرایطی خاص و دارای شاخصه‌ها و خصلت‌های ویژه خود و درعین‌حال از روح و روانی معین برخوردار است.

وجه بارز این فرهنگ قرار دادن فنّاوری به‌جای خداست؛ و لذا شاخصه‌ها و خصلت‌های آن خدا گونه است. فرهنگ دستورالعمل‌های خود را از فنّاوری می‌گیرد و نهایتاً شاهد فروپاشی و نابودی باورها و عقاید سنتی خواهیم بود.

از دیدگاه تکنوپولی مهم‌ترین ارزش دستگاه‌ها و ابزارها، دقت است و به انگیزه‌ای که یک ماشین در سر می‌پروراند اغلب توجه نمی‌شود. در تکنوپولی معرفت‌های ذهنی فاقد ارزش بوده و نیازمند تائید به‌وسیله آزمون‌ها و ماشین‌هایی هستند که به دست کارشناسان و متخصصان باید انجام گیرد. ماشین‌ها قادرند پیچیدگی‌ها، تردیدها و چندوجهی بودن‌ها را برطرف سازند، سریع‌تر کار می‌کنند و استانداردشده هستند و با زبان اعداد با ما سخن می‌گویند. در نظام تکنوپولی ما نه‌تنها به‌وسیله اعجاب آفرینی‌های ماشین احاطه می‌شویم بلکه بدان سو کشیده می‌شویم که انگیزه‌ها و ایده‌های نهفته و ذاتی آن‌ها را اصلاً موردتوجه قرار ندهیم.

کامپیوتر به نحوی و از راه‌هایی صاحب قدرت تعیین‌کننده و هدایتگر اندیشه‌های ما شده که شاید یک فرهنگ هوشیار و بیدار از قبول و پذیرش و قبول آن امتناع می‌ورزید. نویسنده ضمن برشمردن برخی توانایی‌های کامپیوتر به بررسی تأثیر این فنّاوری بر جوامع انسانی پرداخته است. ازنظر پستمن مهم‌ترین پیام کامپیوتر این است ما ماشین هستیم، گرچه ماشین‌های هستیم که دارای قدرت تفکر است؛ اما درهرصورت انسان ماشین است. ازاین‌رو کامپیوتر مهم‌ترین و کامل‌ترین ماشین تکنوپولی است که به‌هیچ‌وجه و با هیچ‌چیز دیگر قابل تعویض و جایگزینی نیست. کامپیوتر سلطه محض خود را بر روی طبیعت و الزامات آن، محیط‌زیست، احساسات و عواطف ما و ... به دست می‌گیرد. او مدعی حاکمیت بلامنازع بر مجموعه تجربیات و رفتارهای انسانی و آنچه بر سر انسان‌ها می‌آید و خلاصه تسلط کامل بر تمام ابعاد زندگی انسان است و این ادعا را با این نمایش که او بهتر از ما قادر به فکر کردن است، تحکیم می‌بخشد. پستمن پس از ارائه این مطالب هرگونه مقایسه ذهن آدمی با کامپیوتر را مردود اعلام کرده و معتقد است که هیچ‌گاه کامپیوتر نمی‌تواند مثل فکر آدمی باشد و معنای اعمالی را که انجام می‌دهد بفهمد و درک کند. ذهن انسان هرگز قابل کپی کردن و انتقال نیست؛ اما جامعه به این سمت کشانده شده است که کامپیوترها را برابر با انسان‌ها تلقی می‌کنند و چه‌بسا فراتر از انسان‌ها. پستمن به معرفی برخی جنبه‌ها و عناصر نظام تکنوپولی که کمتر قابل‌رؤیت و همچنین کمتر کانون توجه هستند می‌پردازد. وی از پدیده‌هایی نظیر زبان، علم آمار و نیز مدیریت جدید به‌عنوان فن و فنّاوری صحبت می‌نماید. وی در خصوص زبان می‌گوید زبان ابزاری است که دارای جهت‌دهی خاص ایدئولوژیک است که غالباً خود را ازنظر دور نگه می‌دارد. ازآنجایی‌که زبان از درون ما نشاءت می‌گیرد حاوی فنّاوری بودنش چندان محرز نیست و به آن به‌عنوان پدیده‌ای طبیعی نگاه می‌کنیم. (پستمن، ۱۳۷۱ : ۴۰)

پستمن می خواهد از آنچه که تکنولوژی با نمادهای مقدس جامعه انجام داده است پرده بردارد. او می گوید که تکنوپولی نمادهای ما را هدف قرار داده است. استفاده بیش‌ازحد از هر نمادی باعث از بین رفتن اثر آن می باشد. در نظام تکنوپولی وظیفه بی‌اعتبار کردن مقدسات و ارزش‌ها به عهده اقتصاد و تجارت گذاشته شده است که نمونه آن را در استخدام سمبل‌های مذهبی در آگهی‌های تجاری مشاهده می‌کنیم. اساساً در قسمتی از مرکز این نظام تکنوپولی، کارخانه عظیمی است که خود را از هر قید و بندی آزاد می‌یابد تا با استخدام تمامی سمبل‌های موجود به درون روح و روان مصرف‌کننده نفوذ کرده و آن را تصاحب نماید و در خدمت اقتصاد و بازرگانی درآورد نه به این دلیل که اقتصاد و تجارت آمریکایی آزمند و طماع است، بلکه از این رو که احترام و ارزش تکنولوژی فوق ارزشهاست. سمبلهایی که اعتبار و ارزش آنها ریشه در عقاید سنتی و مذهبی دارد باید به سریع ترین وجه ممکن از اعتبار ساقط و از اثرگذاری آنها کاسته شود و درنهایت بی اعتبار و بی اثر گردند. نمادها به دو صورت از محتوی خارج میشوند: ۱- تکثیر بی اندازه و بی حد آنها که از رهگذر چاپ و لیتوگرافی و نیز سینما و تلویزیون بدست آمد که این نمادها را که صورتی مقدس و محبوب داشتند با بی اعتنایی و تکرر مواجه کرد. ۲- براثر استفاده بیجا از آنها و بکار بردن بی رویه آنها در هر محفل و هر مورد؛ اما نکته مهم این است که در پی رنگ و رو باختن نمادها، رفته رفته هسته اصلی روایات و منقولات و اعتقادات رو به زوال نهاده و منهدم خواهد شد و این یکی از ناسالم ترین عواقب تکنوپولی است. به عقیده پستمن تصویری از واقعیت که در تلویزیون پخش می شود، جای خود آن واقعیت مورد اشاره را گرفته و به گونه ای است که تا مردم توصیف واقعه ای را بر صفحه تلویزیون نبینند، گویا وقوع آن را باور نمی کنند. در این میان، لطمه ای که از راه برنامه های «شو»، مانند تلویزیونی بر مذهب وارد شده است، گویاترین نمونه از دست کاری های عمیق این رسانه پرطرف دار در باورها و برداشت های آمریکاییان به شمار می رود. (پستمن، ۱۳۷۳: ۹)

۱۱- هنر بازتولیدپذیر

والتر بنیامین از اندیشمندان منسوب به مکتب فرانکفورت، در مقاله‌ی اثر هنری در عصر بازتولید پذیری تکنیکی به مباحثی اشاره کرد که تأثیر بسیاری بر رویکردهای مختلف به هنر داشت .مسئله‌ای که بنیامین در این مقاله به آن می‌پردازد به بحث گسترش فنّاوری وزندگی ماشینی بازمی‌گردد که به‌تبع آن ماهیت هنر هم در عصر حاضر دچار یک دگردیسی شده است .ازنظر بنیامین، درک و دریافت مخاطب امروزی از هنر متحول شده و این امر با جایگزین شدن کارکرد آیینی هنر با کارکرد نمایشی آن در

پیوند است .به‌زعم او، آنچه در اثر هنریِ بازتولیدپذیرِ امروزی از بین می‌رود هاله‌ی اثر هنری نامیده می‌شود .بنیامین عنوان می‌کند که این تجربه‌ی جدید و امرِ بازتولیدپذیر سبب شده منش آیینی هنر به نفع منش سیاسی و اجتماعی آن کنار گذاشته شود .درواقع کارکرد اجتماعی هنر از آیینی به سیاسی تغییریافته است .البته ازنظر او در هنر بازتولیدپذیر عصر حاضر نیرویی نهفته که می‌تواند علیه سنت عمل کند و آن را کنار بزند. (کمالی، ۱۳۸۷: ۱۲۵)

والتر بنیامین ازجمله کسانی است که تأثیرات فنّاوری هم بر ماهیت هنر و هم بر دریافت اثر هنری را موردبررسی قرار داده است. در نگاه او فنّاوری به‌طورکلی دستگاه حسی بشری را در جوامع مدرن دچار دگرگونی کرده است. همچنین درزمینه هنر با بازتولید فنّاورانه‌اش موجب از بین رفتن فاصله اثر هنری از مخاطبانش شده است؛ و از سوی دیگر یکتایی اثر هنری را از بین برده است. او در مهم‌ترین مقاله‌اش «اثر هنری در دوران بازتولید پذیری تکنیکی» نشان می‌دهد که سرنوشت هنر در دوران مدرن با تغییراتی اساسی در ساختار تجربه بشری روبروست که رد آن تغییرات را می‌تواند در دگردیسی‌های سیاسی و فنّاورانه جهان بشری نیز جستجو کرد. به عقیده او، هنر به‌مثابه جایگاهی که این تغییرات ساختاری در تجربه را آشکار می‌کند، هم تهدیدهایی را به دنبال خواهد داشت و هم امیدهایی برای بهبود را نوید می‌دهد. نتیجه این دگرگونی تاریخی از بین رفتن قداست اثر هنری و جایگزینی ارزش‌های نمایشی به‌جای ارزش‌های آیینی آن است. (بنیامین، ۱۳۸۴ : ۱۵)

بنیامین در بحث از هنر مدرن که مهم‌ترین ویژگی آن را بازتولید پذیری می‌داند به تجلی یا به عبارتی هاله‌ی تقدس اثر اشاره می‌کند. که به‌گونه‌ای می‌توان آن را وجه تمایز هنر مدرن باهنر سنتی دانست؛ و در نظریاتش عنوان می‌کند که شاید بتوانیم آن چیزی که در هنر بازتولید پذیر حذف می‌شود را تحت مفهوم هاله بگنجانیم و به‌طورکلی بگوییم که فن بازتولید، موضوع بازتولید شده را از قلمرو سنت جدا می‌کند. به دو دلیل؛ نخست اینکه، با تولید تعداد بسیاری امر بازتولید شده است که امر متکثر جایگزین یک وجود یگانه می‌شود. دیگر آنکه، با این کار به مخاطب اجازه می‌دهد که در وضعیت خاص خودش با اثر بازتولید شده ملاقات کند؛ درنتیجه، موضوع بازتولیدشده را دوباره فعال می‌کند. این دو جریان به متلاشی شدن عظیمی در امر سنت منجر می‌شود که خودش روی دیگر سرگشتگی معاصر و تجدید بشریت است. از دید او، نابودی هاله در عصر تولید ماشینی امری اجتناب‌ناپذیر است. البته او این امر را از بسیاری جهات مفید ارزیابی می‌کند. اگر اثر هنری پیوند خود را با بستری سنتی که در آن رشد یافته بگسلد، آنگاه این اثر، اقتدار غیرواقعی خود را از دست خواهد داد. (رمضانی، ۱۳۹۲ : ۲۴)

بنیامین بیان می‌کند که آثار هنری در دوران باستان برای استفاده در مراسم جادویی و مذهبی به کار گرفته می‌شدند و اثر هنری از کارکرد آیینی خود جدا نمی‌شد پس از دوران باستان هم آثار هنری در دوره‌های مختلف به شکل‌هایی کارکرد آیینی خود را حفظ کردند. در حقیقت، ارزش یک اثر هنری، بیشتر از ارزش آیینی آن ناشی می‌شد، خواه ارزش جادویی، ارزش مذهبی یا ارزش دنیوی بود که مانند آیینی از زیبایی است و اصالت بیشتر یک معیار مربوط به ارزیابی تولید هنری است او در کتاب پاساژها اشاره می‌کند که نابودی هاله به یک معنا «افسون زدایی» یا «اسطوره‌زدایی» مدرنیته است. او تجلی اثر هنری را خصوصیتی اسطوره‌ای می‌داند. اسطوره‌ای بر مبنای این‌همانی چیزها یا معنایی نهانی و غیرقابل‌دسترس استوار است؛ چهره‌ی مقدس در هر اسطوره‌ای، الگوی این دلالت است. این هنر اساساً کارکرد آیینی داشت کارهای آیینی قدرت خود را با محدود بودن به فضاهای مناسکی دست نایافتنی حفظ کرده یا افزایش می‌دهند. (بنیامین، ۱۳۸۴ : ۱۵)

دیدگاه بنیامین می‌گوید اثر هنری تجلی خود را از دست نخواهد داد مگر آنکه کاملاً از نقش آیینی خود جدا شود. بنیامین عقیده دارد با امکان بازتولید، اثر هنری آن جادو و هاله‌ای را که در هنر سنتی داشت از دست می‌دهد، این موضوع تا حدی با فقدان کیفیت یگانه و بی‌همتایی اثر هنری مرتبط است. تولید ماشینی مسبب این امر است. بنابراین، می‌توانیم بگوییم اثر هنری با بازتولید ماشینی اصالت خود را نیز از دست می‌دهد. دلایل از میان رفتن اصالت ازاین‌قرارند که نخست بازتولید فنی از اثر مستقل است و با نمای نزدیک جنبه‌هایی از اثر را نشان می‌دهد که از چشم دور می‌ماند و دیگر اینکه بازتولید مکانیکی اثر را به مکان‌هایی می‌برد که برای نسخه‌ی اصل امکان‌پذیر نیست. تجلی اثر هنری سه ساحت اصلی دارد، اول اینکه اثر یکه است، دوم اینکه اثر هنری با ما فاصله دارد و برای ملاقات با آن باید به موزه‌ها یا هر جای دیگری رفت و سوم اینکه اثر هنری جاودانه است. بازتولید مکانیکی هر سه ساحت تجلی را از میان می‌برد. (کمالی، ۱۳۸۷ : ۱۲۶)

به‌زعم بنیامین، بازتولید پذیری اثر هنری برای نخستین بار در تاریخ جهان، اثر هنری را از بند وابستگی به هر نوع آئینی چه دینی و چه دنیوی رهانید. امکان بازتولید در این اثر هنری جدید جزئی از ماهیت و نحوه‌ی نمایش آن می‌شود. مسئله‌ی اصلی بنیامین درباره‌ی دگرگون شدن کارکرد کلی هنر به دلیل بازتولید پذیری آن است. این مسئله با جایگزینی ارزش آیینی به‌وسیله‌ی ارزش نمایشی که با عکاسی آغاز شد پیوند می‌یابد. بنیامین بابت از بین رفتن کارکرد آیینی هنر ابراز نگرانی نمی‌کند. به باور او، با این تحول، هنر از اینکه تنها در دسترس عده‌ای خاص باشد خارج می‌شود و عامه‌ی مردم هم به‌راحتی می‌توانند باهنر مواجه شوند. در اینجا از هنر سینما نیز می‌توان یادکرد که این شرایط را برای توده‌ی مردم فراهم می‌کرد. به عقیده او، سینما در عصر حاضر باعث شده که ارزش‌های آیینی از میان برود، ولی دقیقاً به همین دلیل که بجای مخاطب فرهیخته با توده‌ی مردم مواجه می‌شود از آن دفاع می‌کند؛ و عنوان می‌کند که باید تحولاتی که در عرصه‌ی هنر ایجادشده است به سمتی سوق پیدا کند که بشر در آن

به‌نوعی رهایی دست یابد؛ این امر میسر نیست مگر آنجا که هنر ماهیتی سیاسی به دست بیاورد. دگرگونی ایجادشده در آثار هنری به‌واسطه‌ی ورود فن، امکاناتی را در جهت آگاهی دهی برای ما ایجاد می‌کند. بنابراین فناوری‌ها می‌توانند راه‌هایی را برای تفکر در مورد تاریخ هنر و همچنین فلسفه‌ی هنر به روی ما بگشایند. به باور او، می‌توان از طریق هنر به رهایی دست‌یافت و همواره بر جنبه‌ی رهایی بخشی هنر تأکید داشت. (آزاد، ۱۳۸۹ : ۱۲۹)

۱۲- مدیریت آموزشی

سازمان آموزشی یک سیستم اجتماعی است. این سیستم متشکل از دو بعد هنجاری و شخصی است؛ بعد هنجاری از سه عنصر سازمان، نقش و انتظارات و بعد شخصی نیز از سه عنصر فرد، شخصیت و نیازها–پیش آمادگی ها تشکیل می‌گردد.

در تئوری سیستم‌های اجتماعی رفتار سازمانی کارکنان، تابعی از نقش و شخصیت است؛ به عبارت دیگر، در سازمان، رفتار در نتیجه تعامل آمادگی‌ها، انگیزه‌ها و نیازهای شخصی فرد و وظایفی که از نقش و پست سازمانی او انتظار می‌رود، تعیین می‌شود. در این تئوری، اثربخشی، زمانی حاصل می‌گردد که رفتار سازمانی با انتظارات سازمانی همخوانی داشته باشد. هرگاه فرد دارای نیازها و انگیزهای متضادی باشد یا ایفای نقش سازمانی مستلزم برآورده نمودن انتظارات متضادی باشد یا بین ویژگی‌های شخصی و نقش سازمانی فرد تعارض وجود داشته باشد اثربخشی کاهش می‌یابد. در مقابل، تناسب نقش سازمانی با ویژگی‌های شخصی موجب افزایش رضایت فرد می‌گردد. در تئوری سیستم‌های اجتماعی، سه سبک مدیریت شناسایی شده است: الف -سبک هنجار مدار (تأکید بر بعد هنجاری و انتظارات سازمانی)، ب– سبک فرد مدار (تأکید بر بعد شخصی و انگیزها و نیازهای کارکنان)، ج– سبک موقعیتی (تأکید بر بعد هنجاری یا بعد شخصی به تناسب موقعیت و شرایط). نظریه گتزلز و گوبا در ارتقاء علمی رشته مدیریت آموزشی تأثیر بسیار مهمی داشته است به طوری که توسط سایر دانشمندان مدیریت آموزشی مورد توجه قرار گرفته و بسط یافته است.

۱۳- تأثیر دیجیتال بر مدیریت آموزشی

امکانات ابزاری عصر دیجیتال، رسانه‌ای شدن فرهنگ و گسترش فنّاوریهای ارتباطی جدید، توسعه اینترنت و ماهوارهها با ایجاد امکان نفوذ دید مخاطب عام و تأثیر بر جامعه باعث ایجاد رویکردهای جدیدی در تبیین ماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی شده است، فضای دیجیتالی که اثر هنری را به صورت انبوه در اختیار مخاطب قرار می‌دهد مخاطب و اثر هنری را وارد فضایی جدید میکند این برخورد باهنر و اثر هنری تجربه هایی متفاوت را ایجاد می کند که پیش از عصر دیجیتال وجود نداشته اند .این تجربه ها در حوزه های مختلفی قابل برسی است پستمن عقیده دارد که فناوری در حال تغییر فرهنگ به فرهنگ تکنوپولی است در این فرهنگ فناوری در حال تأثیرگذاری عمیق بر تفکر و اعمال انسانی است به این ترتیب و طبق نظریات پستمن در تجربه ی هنری دو تغییر رخداده است اول اینکه با ظهور ابزارها و به طورکلی فناوری برخی مهارت های تولید آثار هنری در حال از بین رفتن هستند و دیگر اینکه فناوری در حال کنترل انسانهاست و درنتیجه تولید هنری هم در این رابطه تحت تأثیر قرارگرفته است اما بنیامین در این زمینه معتقد است که هنر به خاطر توان تکثیرپذیری از حالت آیینی خارجشده و وجه های نمایشی پیداکرده است بنیامین این تغییر را مثبت می داند و معتقد است این تغییر باعث شده هنر به توده های مردم نزدیک شود و بتواند تأثیرگذاری گسترده تری داشته باشد. در عصر رسانه و پسا رسانه ای به طورکلی هویت هر چیزی در مواجهه با انبوه اطلاعاتی که در حال رد و بدل شدن است دچار تغییر شده است .رسانه ها در نمود و نمایش چیزها هویت آنها را دستخوش تغییر می کند در رسانه های سنتی درگذشته این کار در دست افراد خاصی بود اما با به وجود آمدن رسانه های جدید که امکان تعامل را برای مخاطب فراهم آورده وضعیت متفاوتی به وجود آمده است .فضای رسانهای جدید هر مخاطب را تبدیل به رسانه میکند. به این ترتیب باید در نظریات زیبایی‌شناسی که وارد حوزه تجربه مخاطب با اثر هنری می‌شوند.

بازنگریهایی بر اساس فضای رسانهای جدید صورت بگیرد .همچنین این فضا بر ارائه اثر هنری تأثیر میگذارد با توجه به اندیشه های پستمن این فضا امکان دارد که خود اندیشه های هنری را هدایت کند اما اگر به آرا بنیامین رجوع کنیم که این فضا را برای نمایش آثار هنری به توده های مردم مناسب میدید به این ترتیب هنرمند باید به فرمهایی روی بیاورند که امکان ارائه در این رسانه ها را داشته باشند فرمهای جدید ممکن است در تعاریف زیبایی شناسانه گذشته جایی نداشته باشد. عصر دیجیتال همراه با خود تغییراتی در جنبه های مختلف به وجود آورد گونه های مختلف و متنوع هنری که با عصر دیجیتال به وجود آمده اند، وضعیتهای متفاوتی که ازنظر فرهنگی، جامعه شناسی و روانشناسی در این عصر به وجود آمده هم بر زیبایی‌شناسی در عصر دیجیتال اثرگذار بوده است به این ترتیب برای ارزیابی تجربه های زیباشناختی متفاوتی که در این عصر به وجود آمده است باید به همهی این تغییرات جامعهشناختی، روانشناختی و همچنین به تأثیرات این تغییرات در درک و دریافت های زیبایی‌شناسی توجه شود

همچنین باید گونه‌های مختلف هنر دیجیتال مورد بررسی قرار بگیرند و ساختارها، فنها و رویکردهای مختلف اینگونه های هنری در تقابل با مخاطب و هنرمند و محیطهای تازه دیجیتالی بررسی بشوند.

۱۴- نتیجه‌گیری

امکانات و ابزار متنوعی برای به وجود آوردن آثار هنری در عصر دیجیتال به وجود آمده اند، همچنین رویه های مختلف و متفاوتی در حوزههای فرهنگی، جامعه شناسی و روانشناسی در دوران دیجیتال شکل گرفته است این رویه ها بر درک زیبایی‌شناسی اثرگذار بوده است برای ارزیابی زیبایی‌شناسی در این عصر باید همهی این تغییرات جامعه شناختی، روانشناختی بررسی شوند و همچنین برای درک هنر دیجیتال باید گونه های مختلف این هنر مورد بررسی قرار بگیرند و نوع برخورد مخاطب و هنرمند با محیطهای تازه دیجیتالی موردتوجه باشد موضوع دیگر اینکه تولید اثری هنری در برخی شاخههای هنری بدون توجه به هنرهای سنتی امکانپذیر است اما هنرمندان در برخی از گونههای هنر دیجیتال از فنهای سنتی خلق اثر هنری استفاده میکند با توجه به این موضوع برخی نظریات زیباییشناسی در حوزههایی که در هنرهای سنتی هم موردتوجه بوده بیشک در تولید اثر هنری موردتوجه هنرمندان دیجیتال هستند ولی هنر دیجیتال با امکانات و راهکارهای جدید امکان ایجاد زیبایی‌شناسی مختص خود را هم دارد. عصر رسانه و پسارسانه ای جامعه را با انبوهی از اطلاعات مواجه کرده است این وضعیت در هویت هر چیز را تغییر داده است در این عصر نظریات زیبایی‌شناسی را که وارد حوزه تجربه مخاطب با اثر هنری میشوند دچار تغییر کرده است همچنین امکانات عصر دیجیتال با ایجاد امکان نفوذ دید مخاطب عام و تأثیر بر جامعه باعث ایجاد رویکردهای جدیدی در تبیین ماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی شده است، در این عصر هنرمند میتواند با هویتهای مختلف و در فضاهای متفاوت دست به خلق آثار متنوعی بزند از منظر دیگر فضای دیجیتالی که اثر هنری را به صورت انبوه در اختیار مخاطب قرار می‌دهد مخاطب و اثر هنری را وارد فضایی جدید می کند.

این برخورد باهنر و اثر هنری تجربه هایی متفاوت را ایجاد می کند که پیش از عصر دیجیتال وجود نداشته اند با توجه به وضعیت به وجود آمده در عصر دیجیتال به نظر میرسد در رابطه با مسائل زیبایی‌شناسی مربوط به رابطه هنرمند با اثر هنری مثل بیان هنری یا شهود هنرمند در برخی از آثار هنر دیجیتال همچون بازیهای رایانه ای و پویانمایی دیجیتال با ترکیب یک گروه فنی و هنری شکل میگیرند به این ترتیب نمی توان از شهود یک هنرمند در این آثار صحبت کرد. درنهایت برای درک بهتر تأثیرات عصر دیجیتال بر هویت و زیبایی‌شناسی هنری باید مجموعه ای از دانش ها به کاربرده شود پس از بررسی نظریات زیباییشناسی گذشته مجموعه‌ای از نظریات زیبایی‌شناسی جدید ارائه شود.

منابع

- برومند، خشایار: رهایی از فضای تکنولوژیک حاکم در نظریه‌ی انتقادی تکنولوژی اندرو فینبرگ، حکمت و فلسفه، سال یازدهم، شماره اول، بهار ۱۳۹۴.
- بنیامین، والتر، آدورنو، تئودور، مارکوزه، هربرت: زیبایی‌شناسی انتقادی (گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی)، مترجم؛ امید مهرگان، تهران، گام نو،۱۳۸۴.
- بنیامین، والتر، اثر هنری در عصر بازتولید پذیری فنی آن. مترجم امید مهرگان. تهران: گام نو. ۱۳۸۸
- بویی، آندره: برداشت‌هایی در نظریهٔ اجتماعی معاصر، ترجمه فرهنگ ارشاد، انتشارات جامعه‌شناسان ۱۳۹۰.
- پال، کریستین: فناوری‌های دیجیتال به‌عنوان مدیوم، مترجم؛ خوش‌گذران حقیقی، گلاره، فصلنامه هنر شماره ۷۵ بهار ۱۳۸۷.
- پستمن، نیل؛ تکنوپولی، مترجم صادق طباطبایی، تهران، اطلاعات، چاپ دوم، ۱۳۷۵.
- پستمن، نیل؛ چگونه رسانه‌های همگانی فرهنگ را دگرگون می‌کنند، مترجم ش-ز-رستگار، اطلاعات سیاسی و اقتصادی شماره ۵۷و۵۹ ، ۱۳۷۱.
- پیتر، آندره: مارکس و مارکسیسم، مترجم؛ ضیاالدین ضیائیان، تهران، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۶۰.
- پی یرگوئن، ژان: تصویر دنیای دیجیتالی، مترجم؛ عامری مهابادی، علی، بیناب شماره ۹، بهمن ۱۳۸۴.
- جان ا. چاپلین، سارا، فن‌آوری‌های جدید در هنر، مترجم؛ کریمی محمد، مجله بیناب، شماره سه و چهار، ۱۳۸۲.
- رسته مقدم. آرش (۱۳۹۵). تاملی بر میراث علمی جهانی مدیریت آموزشی. دو فصلنامه مدیریت و برنامه ریزی آموزشی. دانشگاه شهید بهشتی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۳ (پیاپی: ۱۷)، تیر ۱۳۹۸

بررسی نگارگری مکتب شیراز با تاکید بر کتاب خاوران‌نامه

مانا احمدی[۱]، علیرضا عزیزی یوسفکند[۲]، شیلان مسرور[۳]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۴/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۵/۰۵
کد مقاله: ۹۹۳۶۷

چکـیده

دوران تیموری امکان یکپارچه کردن دستاوردهای مکاتب گوناگون نقاشی ایرانی به وجود آمد. تیمور نخبه‌ترین هنرمندان و صنعتگران را از شهرهای گوناگون به سمرقند پایتخت موردعلاقه‌اش فراخواند و حضور اسکندر سلطان و ابراهیم سلطان در شیراز زمینه را برای بروز دوباره ویژگی‌های دیداری مکتب شیراز (سده ۸) فراهم ساخت. در میان آثار بجای مانده از این مکتب کتاب خاوران نامه‌ی ابن حسام خوسفی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که نگاره‌های آن نشانگر شاخصه‌های تصویری این مکتب هست. هدف اصلی این تحقیق شناسایی، گردآوری و تحلیل شاخصه‌های نگارگری دوره مکتب شیراز (سده ۹ ترکمنان) با نگاه ویژه به کتاب خاوران نامه می‌باشد. این تحقیق با این پرسش آغاز گردیده است که «شاخصه‌ها و ویژگی‌های بارز نگارگری مکتب شیراز (سده ۹ ه.ق) کدام است و نگاره‌های کتاب خاوران نامه دارای کدام ویژگی‌های سبکی می‌باشد؟» روش تحقیق تحلیلی-توصیفی است و به این منظور ابتدا به جمع‌آوری منابع تاریخی و دیگر اطلاعات لازم پرداخته سپس به تحلیل این اطلاعات پرداخته است. به‌عنوان نتیجه می‌توان به این نکته اشاره کرد که سرهای شعله‌گون افراد شاخص نقاشی شده در اکثر نگاره‌ها از مشخصه‌های اصلی نگاره‌های کتاب خاوران نامه می‌باشد که نشان از جایگاه و قداست افراد دارد. روش گردآوری اطلاعات میدانی، استفاده از منابع مکتوب، کتابخانه‌ای و همچنین شبکه جهانی اطلاع رسانی (اینترنت) بوده است.

واژگـان کلـیدی: ترکمنان، مکتب شیراز، شاخصه‌های نگارگری، خاوران‌نامه

۱- کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران، ایران
۲- کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران *aso.azizi@yahoo.com*
۳- کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران

۱- مقدمه

بررسی مکتب شیراز سده ۹ بدون در نظر گرفتن جریانهای موازی در قلمرو ترکمنان ناقص خواهد بود. در نیمه نخست این قرن دو قوم از ترکمنان، قوم آق قویونلو و قراقویونلو نواحی باختری و از جمله شیراز را تصرف کردند. ایشان پس از پیروزی بر تیموریان کتابخانه و کارگاه های سلطنتی برپا کردند و هنرمندان را به کار گماشتند. در این کارگاه ها شیوه های متاثر از مکتب هرات و با خصوصیات متفاوت بوجود آمد. سبک دربار ترکمن تحت حمایت یکی از امیران قره قویونلو به نام پیربداق بیشتر به مکتب هرات گرایید و شکل پالایش یافته ای کسب کرد. این سبک نو را که به مرکزیت شیراز بوجود آمده بود، سبک تجارتی شیراز نیز می نامند. رابینسن از هنرمندی به نام فرهاد نام می برد که واضع این سبک بود. مهمترین اثر وی کتابی به نام خاوران نامه (۸۸۱ هـ) است که به شرح دلاوری های حضرت علی می پردازد که روایاتی آمیخته با اسطوره و تخیل هستند.

در دوران تیموریان(سده ۹ ه.ق) و حضور اسکندر سلطان و ابراهیم سلطان در شیراز زمینه برای بروز دوباره ویژگی‌های دیداری مکتب شیراز(سده ۸) فراهم شد. این دوره امکان یکپارچه کردن دستاوردهای مکاتب گوناگون نقاشی ایرانی را بوجود آورد. تیمورنخبه ترین هنرمندان و صنعتگران را از شهرهای گوناگون به سمرقند پایتخت مورد علاقه اش فرا خواند. بعداز وی شاهرخ و سپس فرزندان شاهرخ در مناطق مختلف شیوه های هنری را گسترش دادند در همین زمان، نسخ فراوانی در شیراز و دیگر مناطق به تصویر درآمد که به طریقی پر قدرت، امکانات تصویری مکاتب پیشین را بکار برد. از آثار معروف این دوران (شاهنامه ابراهیم سلطان، گلچین اسکندر سلطان و خاوران نامه) در شیراز مصور شده اند و به خوبی نشان می دهند که دستاوردهای مکتب جلایری چه تأثیرات عمیقی در اعتلای نقاشی این دوران داشته است. این مجموعه کتا بهای مصورکه به لحاظ سبک و شیوه بی تردید با نقاشی های مکتب هرات اشتراکاتی می یابند، شاهد گونه ای ارتباط و یکپارچگی سبک در دوران تیموری هستند. همراه با تحولات سیاسی در ایران، نگارگری نیز از تحولی پیوسته برخوردار بوده و باعث پیدایش مکاتب مختلف نقاشی ایرانی شده است که هر کدام از ویژگی های خاص تصویری و محتوایی متفاوت برخوردارند. مکتب شیراز ترکمانی نیز دارای ویژگی های تصویری خاص خود می باشد که نگاره های کتاب خاوران نامه به عنوان نقطه اوج این مکتب مورد تحلیل این پژوهش واقع شده است. هدف این پژوهش گردآوری، تجزیه و تحلیل نگاره های مکتب شیراز به لحاظ ساختاری و محتوایی برای شناخت هرچه بیشتر مکتب شیراز می باشد.

۲- پیشینه پژوهش

خاوران نامه یکی از آثار ارزشمند تاریخ نگارگری ایران است. از جمله برجسته ترین حماسه های دینی، سروده ی ابن حسام خوسفی است. این نسخه ی مصور به لحاظ ادبی و هنری، از مشهورترین مثنوی های شیعی به شمار می رود. دارای جایگاه ویژه درسبک شناسی نگارگری ایران می باشد به همین جهت از جهات و زاویه های گوناگون مورد مطالعه و پژوهش منتقدان و هنر پژوهان قرار گرفته است. در این راستا پژوهش های ذیل شناسایی و مورد مطالعه واقع گشت:

۱. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز–نوع اثر: کتاب–نویسنده: رویین پاکباز–تهران–انتشارات زرین وسیمین ۱۳۹۲
۲. بررسی نمادین هنر شیعی در نسخ خطی خاوران نامه و حمله ی حیدری–پایان نامه کارشناسی ارشد–استاد راهنما دکتر مهناز شایسته فر–استاد مشاور دکتر محمد کاظم حسنوند–دانشجو اکرم احمدی–دانشگاه تربیت مدرس ۱۳۹۱
۳. بررسی مفهوم نور ورنگ طلایی در خاوران نامه–پایان نامه کارشناسی ارشد–استاد راهنما دکتر منصور حسامی استاد مشاور دکتر افسانه ناظری–دانشجو راحله برخورداری–دانشگاه هنر اصفهان ۱۳۹۱
۴. بررسی صحنه های نبرد حضرت علی(ع) در نگاره های خاوران نامه(نسخه فرهاد نقاش)–پایان نامه کارشناسی ارشد–استاد راهنما دکتر علی رضاطاهری–استاد مشاور دکتر محمد علی محمودی–دانشجو سعیده رضایی پور–دانشگاه سیستان وبلوچستان ۱۳۹۰
۵. خاوران نامه از منظر هنر نگارگری با تاکید بر عوامل مؤثر در شکل گیری اثر هنری و تحلیل نمادهای آن

۳- روش پژوهش

روش انجام این تحقیق بر اساس هدف، تحلیلی – توصیفی است که با تکیه بر روش مطالعه کتابخانه ای به تحلیل ساختاری نگاره ها پرداخته است. این کوشش مبتنی بر تحلیل مطالبی چون؛ مکتب شیراز ترکمانی، کتاب خاوران نامه شناسایی هنرمندان خالق آثار، تحلیل فضای حاکم و چگونگی تأثیر پذیری بازنمایی در نگاره های کتاب خاوران نامه از ساختارهای اجتماعی می باشد. این تحقیق در جستجوی کشف شاخصه های نگارگری مکتب شیرازبا توجه به نگاره های خاوران نامه بوده و به تبیین ویژگی ها و صفات آن می پردازد. بر این اساس ابتدا به گردآوری و جمع آوری اطلاعات و آگاهیهای مربوطه به جهت شناخت، توصیف و نهایتا

تحلیل هر چه بیشتر نگاره ها پرداخته شده است. روش گردآوری اطلاعات استفاده از منابع مکتوب و کتاب خانه ای، همچنین شبکه جهانی اطلاع رسانی (اینترنت) بوده است.

۴- مکتب شیراز ترکمانی

بررسی مکتب شیراز سده ۹ بدون در نظر گرفتن جریانهای موازی در قلمرو ترکمنان ناقص خواهد بود. در نیمه نخست این قرن دو قوم از ترکمنان، قوم آق قویونلو و قراقویونلو نواحی باختری ایران را به تصرف خود درآوردند. ابتدا حکام قره قویونلو قدرت بیشتری یافتند و تبریز را به پایتختی برگزیدند. سپس، امیران آق قویونلو تا اوایل سده دهم هجری بر سراسرایران بجز خراسان مسلط شدند. ترکمنان، به پیروی از تیموریان، درتبریز وبغداد وشیراز کارگاههای سلطنتی به پا کردند و هنرمندان محلی وغیرمحلی را به خدمت گرفتند. در این کارگاهها شیوه های متأثر از مکتب هرات وبا خصوصیات متفاوت پدید آمدند که مشخصه بارزشان پیکرهای خپل، چهره گرد با ابروان قوس دار و دهان وبینی کوچک، ومناظر غریب و خیالی بود. سبک درباری ترکمن تحت حمایت یکی از امیران قره قویونلو به نام پیر بداق بیشتر به مکتب هرات گرایید و شکل پالایش یافته ای کسب کرد. (پاکباز، ص ۷۷)

پس از تسلت ترکمنان بر شیراز در سبک کتاب نگاری غیردرباری این شهر نیز تحولی پدیدار شد. سبک تازه با ویژگیهای چون طراحی و ترکیب بندی بی پیرایه و منظره طبیعی ومعماری نسبتا ساده، برای نسخه های متعدد کاملا مناسب بود به همین سبب هم آن را سبک «تجارتی» شیراز نامیده اند. با این حال، بهترین تصاویر این نسخه ها از لحاظ توصیف روشن و گویای موضوع هیچ کم و کاستی ندارند. رابینسن نگارگری به نام فرهاد را واضع این سبک می داند. این همان نگارگری است که با همکاری دستیارانش یک نسخه خاوران نامه را مصور کرده است(حدود ۸۸۱ ه ق). اغلب نگاره های نسخه نامبرده دارای ترکیب بندیهای نومایه ای هستند که مهارت طراحی وتخیل قوی فرهاد را نشان می دهند. نگاره ها ابعادی بزرگتر از اندازه معمول نگاره های تجارتی ترکمنی دارند، ولی در آنها تمامی قراردادهای این سبک تثبیت شده است. سبک «تجارتی» تا آخر قرن بدون تغییر پایدار می ماند و سپس تدریجا به سبک شیراز عهد صفوی تبدیل می شود(پاکباز، ص ۷۷،۷۸).

در مورد محل نشأت و مرکز پیدایش این سبک گروهی همچون «بلوشه» Bloshet و «کونل» Kuhnel آنرا منسوب به هرات و گروهی همچون «شولز» Schulz و «بینیون» Binyon و «ویلکین سن» Wilkinson و «گری» Gray منسوب به غرب ایران و کسانی هم «شرودر»Schroeder منسوب به تبریز می‌دانند، ولی «رابین سن» نویسنده فهرست نقاشی های ایرانی در کتابخانه «بادلیان» اکسفورد معتقدست که یافتن محل قطعی نشو و نمای این شیوه غیر ممکن است ولی علی‌الظاهر باید از شمال یا شمال غربی ایران باشد. آثار فاخر و نفیس همچون(خاوران نامه، شاهنامه ابراهیم سلطان، گلچین اسکندر سلطان) حاصل کار گروهی هنرمندان مکتب شیراز ترکمانی در مراکز هنری (تبریز، بغداد، شیراز) تحت حمایت دربار خلق شد که هر کدام به نوبه خود شاهکاری در زمینه های مختلف هنرهای سنتی همچون کتابت و نگارگری، رنگ و تذهیب، تجلیدو...می باشند. (جدول شماره ۱) در این میان خاوران نامه دارای جایگاه ویژه و خاص می باشد که مطالعه ساختار و محتوی نگاره‌های آن، ما را در شناخت هر چه بیشتر ویژگی و خصوصیات سبک نگارگری شیراز سده ۹ یاری میکند.

جدول شماره ۱- آثار مهم مکتب شیراز ترکمانی (سده ۹)- منبع: نگارنده

اثر	خاوران نامه	شاهنامه ابراهیم سلطان	گلچین اسکندر سلطان
تعداد نگاره	۱۵۵	۱۷۶	۳۴
موضوع	سفرها و جنگ‌های حضرت علی(ع)	-	سفرنامه

۲- خاوران نامه

بعد از هجوم مغول ها به ایران (۶۱۶ ق) تا ایلغارهای تیمور، دورانی پرآشوب و ویرانگر درتاریخ ایران اتفاق افتاد؛ ایرانیان در این دوران بیش از تمام تاریخ گذشته خود، رنج بردندو بسیاری از آثار نامطلوب سیاسی و اجتماعی و فرهنگی این دوران، در ناخودآگاه جمعی آنان، اثری عمیق و جانکاه به جای گذاشت. آنها برای تثبیت قدرت، مشروعیت بخشیدن به حکومت ونشان دادن شکوه و جلال سلطه خویش، به متون تاریخی توجه زیادی نمودند. از این رو متون کهن حماسی ایران از جمله خاوران نامه که رشادت های علی(ع) است و در نزد شیعیان از جایگاه خاصی برخوردار است توجه زیاد آنان را به خود جلب کرد به همین جهت تلاش زیادی در جهت ادامه سنت های هنری ایران برای تهیه نسخه های ارزشمند و نفیس از خاوران نامه بکار بردند.

مسلمانان الگوهای اساسی هنرشان را در هر دوره وبا هر وسیله هنری ممکن برای مقاصد دنیوی نیز به کار گرفته اند. دستاوردهای هنری آنان هم از تنوع بسیار وهم از وحدت بینشی و زیبایی شناختی برخوردار است. (پاکباز، ص ۷۲۵).

خاوران نامه یکی از آثار ارزشمند تاریخ نگارگری ایران است. متن این اثر توسط ابن حسام خوسفی شاعر سده نهم به تقلید از شاهنامه سروده شده است. موضوع این منظومه، بیشتر دلاوریهای حضرت علی (ع) در نبردهای تاریخی و افسانه ای با پادشاهان بت پرست و موجودات عجیب در سرزمین خیالی خاوران است. این منظومه برای اولین بار، شش سال پس از مرگ شاعر توسط فرهاد نقاش شیرازی به تصویر درآمده است. نگاره های این نسخه مربوط به مکتب شیراز دوره ترکمانی می باشد و هم اکنون ۱۱۵ نگاره باقی مانده از این نسخه در موزه کاخ گلستان نگهداری می شود. اغلب نگاره های خاوران نامه با موضوع نبرد و جلوه های آن مصور گشته که از این میان آنچه با محتوی ودرون مایه اصلی داستان های این حماسه در ارتباط است؛ صحنه هایی می باشد که حضرت علی(ع) در حال از بین بردن نیروهای اهریمنی نقاشی شده اند. (پایان نامه، دکتر علیرضا طاهری، سعیده رضایی پور،۱۳۹۰).

صاحب نظران عرصه ادب در بررسی های سبک شناسانه خود نثر خاوران نامه را یادگار روان ترین نثر فارسی دانسته و آن را مقدمه طریقه افسانه نویسی قلمداد کرده اند. این منظومه حماسی به سبب مضمون مذهبی آن منبعی مهم برای تعزیه به شمار می رود از این رو می توان آن را در زمره آثار ادبیات وهنر دینی قرار داد. (مقاله، محمد معمار زاده،www.noormags.ir).

ابن حسام موضوع منظومه خاوران نامه را به گفته خودش از کتابی به زبان عربی گرفته است و گویا اصل و اساس این افسانه ها ریشه کهن ایرانی داشته است و بعدها با تغییراتی به حضرت علی(ع) منسوب شده است. این منظومه در ۲۲۵۰۰ بیت در بحر متقارب و به تقلید از شاهنامه سروده شده و نظمش به سال ۸۴۰ هجری قمری پایان یافته است. برخی از نگاره ها با تاریخ ۸۸۲ هجری قمری به امضای فرهاد نقاش است که نخستین امضای یک نقاش پس از جنید نقاش بغدادی است. وی نقاش قرن نهم و احتمالا از اهالی شیراز بوده ونسخه خاوران نامه درسال ۸۹۲ هجری قمری به پایان رسیده و ۱۰ سال نیز صرف کتابت و آفریدن نقوش شده است. (ماه هنر، مینا نصرتی،www.noormags.ir).

از خاوران نامه نسخ متعددی در کتابخانه های مشهور دنیا از جمله کتابخانه لندن وجود دارد. در ایران نیز نسخه هایی موجود است که نسخه هنرهای تزیینی تهران احتمالا کهنه ترین نسخه از خاوران نامه شناخته شده است. نسخه مذکور به سال ۸۵۴ هجری قمری یعنی در زمان حیات ابن حسام نوشته شده است. نسخه یاد شده قبل از آنکه وارد موزه هنرهای تزیینی شود، شیرازه آن از هم گسسته شد و قطعه هایی از نقاشیهای آن به دست بعضی از مجموعه داران خصوصی و کتابخانه های اروپا و آمریکا در آمده است. این نسخه که در حال حاضر به شماره ۷۵۷۰ در موزه مذکور نگهداری میشود، شامل ۶۴۵ ورق کاغذ ختایی به قطع ۳۸/۵*۲۷/۵ سانتی متر می باشد که ورق اول آن تعمیر شده و صفحه اول آن داری شمسه مدور ومذّهبی است که در وسط، آن متن طلایی با قلم ثلث با سفیدآب، عبارت «کتاب خاوران نامه» نوشته شده است وصفحه دوم و سوم دارای سرلوح های تذهیب شده و جدولهای زرّین است و در دو صفحه یاد شده به خط نستعلیق ۱۸ بیت نوشته شده و بین سطرها با رنگ طلایی تزئین گردیده وصفحه اول آن با این بیت آغاز می شود: (مقاله، محمد معمارزاده،www.noormags.ir)

نخستین بدین نامه دلگشای سخن نقش بستم به نام خدای

نسخه مورد نظر این پژوهش متعلق به گنجینه کاخ گلستان ایران می باشد که از خانواده شادروان عبدالله رحیمی خریداری شده و نگهداری می شود. اگر چه اصل نسخه احتمالا دارای ۱۵۵ نگاره بوده ولی اکنون ۱۱۵ نگاره ان در گنجینه کاخ گلستان موجود بوده و بقیه نگاره‌ها در دیگر مجموعه های داخل و خارج از ایران نگهداری می شود.

۲-۱- شاخصه های نگاره ها

در خاوران نامه، تخیل و رویکرد فرازمانی و فرامکانی و فراشخصیتی آن به تاریخ، به: عنوان نکته ی اساسی در نقل داستان مورد توجه شاعر است (شفیعی کدکنی،۱۸۱:۱۳۵۸) علاوه بر شخصیتهای موجود در داستان که نام آ نها در تاریخ ثبت شد ه است، مانند مالک اشتر، ابوالمحجن، عمرو بن معدی کرب و عمرو بن امیّه، افرادی نیز مانند رعد، عمّار، سهامه بن ربیع، عملاق، قرطاس، عبدوی و نیز مکا نهایی خیالی، چون حصن ضمانو حصن ظفر وجود دارد؛ افرادی چون عمروبن امیّه (عیار معروف تازی) در بسیاری ازصحنه ها حضور دارد. خیال پرداز یها در داستان اوج میگیرد. در بعضی صحنه ها دیو و جادو افزوده می شود و قلعه های طلسم شده و دست های جادویی دیده می شود. چاه هایی که بن آ نها ناپیداست و در برخی از آ نها هنگامی که به چاه می رسند، شهری که کرانه ی آن ناپیداست، ظاهر میشود. (ابن حسام،۲۰۰:۱۳۸۲). دراین حماسه با گیاهان عجیبی که خواص دارویی دارند، مواجهیم ولی ازگیاهان مقدس صحبتی نمی شود. قهرمان خاوران نامه هم حضرت علی(ع) هستندکه جنبه ی الهی دارند و امام اول شیعیان و ولی الله هستند. داستان وروایت های این منظومه جدال میان خوبی و بدی است. نمادهای خیر علی (ع)، دلدل ذوالفقار و نمادهای شر دیو و اژدهاست. همچنین از دیو و اژدها برای نشان دادن نیروی نفس و پلیدی که موجودات دوزخی هستند استفاده شده است. در این روایت ها دیده می شود که اهریمن به دنبال نابود کردن تمامی خیر است. در ادب فارسی نیز اهریمن مظهر شرارت در برابر ایزدان شمرده شده و حتی با اشاره به اندیشه های سامی، به جای ابلیس و در برابر فرشتگان معرفی می شود. اژدها

مانعی در برابر اندیشه های ایزدی است و نبرد علی(ع) با این اهریمن برای خیر خواهی بندگان و آسوده خاطر زندگی کردن آنان است. (مینا نصرتی، ماه هنر).

متن خاوران نامه به سبب مضمون دینی آن، جلوه های هنری آن نیز باهنرقدسی و هنرهای اسلامی پیوند دارد. (نصر،۲۸-۲۷). عناصر تزیینی در حاشیه و اطراف خطوط از جمله سرلوح ها در صفحه آغازو دیباچه که کل صفحه را در بر میگیرد. سرلوح ها مزدوج بوده به این شکل که سرلوح عینا در دو صفحه مقابل تکرار می شود. تقارن سرلوح ها و کاربرد نقوش اسلیمی، از دیگر عناصر تزیینی خاوران نامه است.

شمسه یا ترنج که در اولین صفحه خاوران نامه آمده است، اشاره ای به خورشید دارد. خورشیدی که مایه حیات و نمادی از خداوند است. (تصویر ۱) چنانچه در قرآن آمده است «الله نورالسموات و الارض»(سوره نور:۲۴). تشعشعات طلایی و لاجوردی پیرامون شمسه، الطاف بی وقفه خداوند را یادآور می شود. (خلج امیر حسینی،۳۱:۱۳۸۷).

پس از شمسه رنگهای بکار رفته در صفحات آغازین خاوران نامه از دیگر عناصری است که توجه بینندگان را به خود جلب می کند رنگها هریک به ممیزات خود، متضمن معنایی سمبلیک و هریک مظهر معنایی خاص به شمار می روند. (مددپور،۲۳۲:۱۳۸۴).

رنگ غالب آبی لاجوردی است و پس از آن طلایی بیشترین کاربرد را دارد. (تصویر ۳) کاربرد بیش از اندازه رنگ آبی با توجه به آرامش و سردی رنگ القا کننده ی حالت قداست هر چه بیشتر در اثر است. (معمارزاده،۲۷:۱۳۸۶). استفاده از رنگ طلایی با توجه به نورانی بودن آن، جلوه ی روحانی تز ینات را تشدید می کند و هم حالت تزیینی و تجملی به اثر می بخشد. رنگ نخودی زمینه کاغذ تضاد زیادی را پدید می آورد که به زیبایی اثر می افزاید. (رهنورد،۸۳:۱۳۸۶). (تصویر ۴). رنگ زرد در نگاره های خاوران نامه کثرت آن به چشم می خورد (نصری اشرفی، شیرزاده آهو دشتی،۱۳۸۸، ج ۲: ۱۴۴۲). گفته شده که شاهان ایرانی در دوران های کهن برای در امان بودن از توطئه ها همیشه در پوشش های زرد فام در بارعام ها ظاهر می شدند. همچنین گفته شده پوشش جنگی علی(ع) زردفام بوده است. (آیت اللهی، ص ۱۵۰). رنگ سرخ هم در نگاره های خاوران نامه کاربرد دارد در بر دارنده ی مفاهیم سمبلیک است رنگ سرخ که رنگ خون است از گذشته چنان سمبلی برای تجدید حیات به شمار آمده و در عین حال، خشم و غضب و جنگ وجهاد نیز با زبان خون ظاهر شده است. سرخ نوعی سمبولیسم دو گانه که متضمن معانی مختلف است را در خود دارد؛ و این کاربردهای دو گانه را از نگاره های خاوران نامه هم می توان یافت. (مددپور،۲۳۳:۱۳۸۴).

قرینه‌سازی در نگاره‌های خاوران نامه به صورت قابل ملاحظه‌ای دیده می‌شود و همچنین تضاد رنگی عناصر نگاره و پس زمینه آن، استفاده از ابرهای پیچان و سادگی در ترکیب‌بندی، سرهای شعله‌گون مشخصه اصلی نگاره‌های این کتاب است. (تصویر ۵) هاله ها معرف افراد خاص و به معنی شکوه و تقدس هستند، از این رو غالبا به رنگ طلایی نشان داده می شوند. (دیویدسون، ص ۱۲۲). از نظر سبکی باتوجه به ترکیب بندی، رنگ آمیزی، نقش مایه های پرنده و گیاه وسایر عناصر، نگاره های خاوران نامه متعلق به مکتب شیراز است. صخره های اسفنجی، در حاشیه افق رفیع، آسمان آبی، ابرهای پیچان و دنباله دار، پیکرهای باریک اندام در جامگان رنگین، زمین مفروش از گلبوته های گوناگون و منظم، درختان دارای برگهای فشرده و یکنواخت، جویبارهای نقره ای و پرپیچ و خم، بناهای آراسته با کاشی های منقوش از جمله ویژگی های دیگر نگاره ها می باشد. (پاکباز،۷۲:۱۳۸۴). (تصویر ۶)

هنرمند مسلمان در ترکیب بندی کار خود به هیچ عنصری بیش از حد مطلوب اهمیت نمی دهد. بدین سان، لذت بصری از تأثیر عمومی عناصر حاصل می آید ونه از جزئیات خاص. در حقیقت کیفیت انتظام کلی طرح است که حس هماهنگی را در بیننده بر می انگیزد. طراح با وسواس زیاد تمامی سطح را با نقشها می پوشاند و برای اجتناب از آشفتگی ناشی از ازدحام عناصر اصل تقارن را به کار می گیرد. قرینه سازی به او امکان می دهد که اجزای متناظر را به حالت تعادل درآورد. کاربست آگاهانه این اصول که همواره با مهارت فنی توأم است، آرامشی چشمگیر در طرحهای پیچیده و سرشار از رنگ ایجاد می کند.

هنرمند مسلمان شیفتگی به نور و رنگ و شعور هماهنگ کردن رنگها را همه جا در کار خود آشکار می سازد. ولی شاید غنی ترین هماهنگی رنگی را بتوان در نگارگری ایرانی دید؛ جایی که کارکردهای تزیینی و بیانی رنگها به هم می آمیزند. (پاکباز، ص ۷۲۶)

استفاده از نقوش تزئینی مانند نقوش هندسی کاشی کاری و اعتبار بخشیدن به معماری ایرانی به عنوان اصلیترین جانمایه کار و باز نمایی روح ملی، تقلید را نفی می کند و نشان از آن است که نگاره های خاوران نامه کاملا ایرانی است. خط عنصر اصلی در بیان حالت است. نوعی اکسپرسیو در بیان حالت چهره در برخی از نگاره ها دیده می شود. شخصیتهای بارز دارای عمامه سفید که گویا از یاران امام علی (ع) اند و سربازان اهریمن دارای کلاه خود جنگی که به شکل پیاز است می باشند. خیلی به ندرت شکل آدمها از پشت وروبرو به تصویر کشیده شده است و اکثرا در زاویه سه رخ و اولین سطح تصویر یعنی جلوی تصویر مصور شده اند. (تصویر ۱). از دیگر عناصری که می توان به آن اشاره کرد نحوه نمایش ابرها به شکل اسلیمی های مواج و در هم پیچیده می باشند. (تصویر ۵) در اکثر نگاره ها اسب از پیکره های مطلوب حیوانی بوده که در بیشتر تصاویر اسب علی (ع) به لحاظ رنگ که اکثرا قرمز کمرنگ(صورتی) و ترکیب موزون و رئالیستی، به نسبت اسب اهریمن که با حالت پهن و سطح مانند و بدون نشان دادن عضلات حیوان و استفاده از رنگهای تیره مانند مشکی، نگارگر ایرانی آن را به تصویر کشیده است. (تصویر ۲) مراعات نسبتها، دقت

در رسم گیاهان و گلهای ظریف قرمز رنگ و تحرک وجنبش بیشتر در نمایش صحنه ها به جای آرامش و سکون موجود اشاره کرد. (جدول شماره ۲). مردان با دستارهای مظفری و سبیل نوک تیز، زنان با صورتی گرد و دهان کوچک به همراه حجاب با روسری و شال مصور شده اند.

۲-۲- نگارگر

با توجه به این که نگاره های این کتاب عظیم در موزه ها و مجموعه های مختلف جهان پراکنده است و هیچ کدام ازآنها دارای رقم استاد نگارگر نمی باشد در زمان تصویرگری و هنرمند نقاش آن تفاوت رای بسیار میان هنرشناسان وجود داردقریب به اکثر مورخان هنر حاصل کار را متعلق به چندین استاد فن دانسته اند به احتمال زیاد چندین استاد در نقاشی نگاره ها دست داشته اند که تحت سرپرستی یک استاد واحد بوده اند اگر چه اساتید فن در سبک شناسی و تاریخ نگاری در اینکه نگاره ها متعلق به کدام هنرمند می باشد توافق رای ندارند ولی اکثریت موافق هستند که بیشتر نگاره ها وتصاویر و تذهیب کتاب خاوران نامه کار «فرهاد نقاش» دانسته شده است.

برخی از این نگاره ها تاریخ ۸۸۲ هجری دارد و به امضای نقاشی به نام فرهاد است. از مقایسه قطعات نقاشی کتاب در می یابیم که فرهاد نسبت به دو نفر دیگر در مصور ساختن کتاب نقش داشته اند سمت استادی داشته و در کار خود از آنها مهارت بیشتری اندوخته بوده است در بعضی از قطعات نقاشی، طراحی با هیولا از اوست و رنگ آمیزی و پرداخت جزئیات از شاگردان اوست. در چند قطعه از نقاشی ها در گوشه های پایین رقم بسیار ریز و کمرنگی به شکل کمترین بندگان فرهاد ۸۸۱ و ۸۹۲ نیز دیده می شود. (ایرج افشار،www.noormags.ir).

۲-۳- کتابت

نسخه خطی که مورد نظر این پژوهش بوده نسخه نگهداری شده در گنجینه هنرهای تزئینی می باشد که به خط نستعلیق نگاشته شده است. یک نسخه مصور دیگر که به تاریخ ۱۰۹۷ هـ ق. کتابت شده در موزه بریتانیا نگهداری می شود که به خط نستعلیق درشت نوشته شده و دارای ۳۶۲ ورق و ۱۵۶ نگاره به شیوه هندی است. کاتب نام خود را «مولچند ملتانی» نوشته است. از شباهت تعداد نگاره های نقاشی شده می‌توان احتمال داد که از روی نسخه موزه هنر های تزیینی نوشته و مصور شده است.

۲-۴- فضای نگاره‌ها

اصولا تصویرگری جنگ و صحنه های نبرد یکی از مضامین غالب در نگارگری ایرانی است. (تصویر ۲) تاریخ ایران سراسر شرح جنگها و نبردهای سلحشورانه مردم ایران در برابر بیگانگان بوده است. همین امر، نگارگران را به تصویرگری این صحنه ها کشانده است. (پوپ،۲۱۶۸:۱۳۸۷). به لحاض محتوا، موضوع اکثر نگاره ها قهرمان پروری و جنگ می باشد که فضایی خاص را نشان می دهد که نشات گرفته از فضای دینی حاکم بر مردم دارد. چراکه در دوره های پیش و بعد این مکتب شاهد چنین محتوایی نیستیم و اثری مشابه خاوران نامه که در وصف دلاوری های یکی از ائمه معصوم باشد به این وسعت مصور و نگاشته نشده است. به لحاظ ساختاری نیز شیوه خاص هنر ایران در ارائه این نگاره ها مشاهده می شود. در نقاشی ایرانی از پرسپکتیو علمی و خطی برای ایجاد بعدسوم استفاده نمی شود وتاثیرات اتمسفر، نور و سایه متساوی انکار شده و شاهد هیچ گونه سایه اشکال و احجام نمی باشیم.

نگارگران کتاب خاوران نامه، رنگهای روشن ونقوش تزیینی و طراحی ماهرانه پیکرها و قلمگیری ظریف صخره ها را در نقاشی های خود بکار گرفته اند.

جدول شماره ۲-کتاب خاوران نامه گنجینه کاخ گلستان ایران (منبع: نگارنده)

خاوران نامه	
تعداد نگاره موجود	۱۵۵
نقاش	فرهاد
خط	نستعلیق
خوشنویس	مولچند ملتانی، کمال الدین
ابعاد	۳۸/۵*۲۷/۵
صفحه آرایی	۴ ستون ۱۱ تا ۲۵ سطر در هر صفحه
ویژگی ساختاری نگاره ها	- قرینه‌سازی در نگاره‌های خاوران نامه به صورت قابل ملاحظه‌ای دیده می‌شود. - تضاد رنگی عناصر نگاره و پس زمینه آن. - استفاده از ابرهای پیچان و سادگی در ترکیب‌بندی - سرهای شعله‌گون مشخصه اصلی نگاره‌های این کتاب است. - هاله ها معرف افراد خاص و به معنی شکوه و تقدس هستند، از این رو غالبا به رنگ طلایی نشان داده می شوند. - صخره های اسفنجی، در حاشیه افق رفیع، آسمان آبی، ابرهای پیچان و دنباله دار، پیکرهای باریک اندام در جامگان رنگین، زمین مفروش از گلبوته های گوناگون و منظم، درختان دارای برگهای فشرده و یکنواخت، جویبارهای نقره ای و پرپیچ و خم، بناهای آراسته با کاشی های منقوش. - رنگ غالب آبی لاجوردی است و پس از آن طلایی بیشترین کاربرد را دارد - کاربرد رنگ قرمز در نگاره ها نشان دهنده معانی سمبولیک است.
ویژگی محتوایی نگاره ها	- عناصر کاملا ایرانی و عاری از خصوصیات صوری مکاتب بیگانه. - اکثر نگاره ها دارای صحنه های جنگ و رشاد ت های علی (ع) است.

نتیجه‌گیری

از آنچه بیان شد می توان به نقش عوامل مختلفی که در شکل گیری خاوران نامه به عنوان یکی از شاهکارهای نگارگری ایران است پی برد. در میان این عوامل علاوه بر ذوق هنری، جهان بینی و نگرش اعتقادی هنرمند، شرایط و اقتضائات زمانه و ایدئولوزی حکومت نیز تأثیر گذار است. همین عواملی است که ویژگی های سبکی یک اثر و تمایزات آن را از سایر آثار آشکار می سازد. ویژگی هایی که پی بردن به آن از راه تحلیل نمادها و مفاهیم سمبلیک اثر امکان پذیر است. با تحلیل این نمادها و مفاهیم، مخاطبان اثر هنری می توانند در تجربه ی معنوی هنرمند و خالق اثر سهیم و شریک شوند.

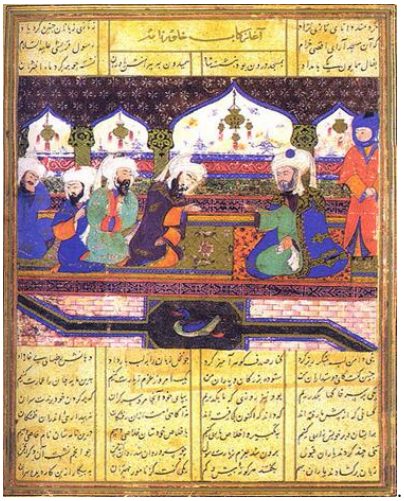
با توجه به نحوه ترسیم نگاره ها و دیگر شواهد نسخه خطی خاوران نامه موزه کاخ گلستان ایران متعلق به مکتب شیراز می باشد. نکته جالب توجه این که در دوره های پیش از خلق خاوران نامه، تصویر حضرت علی در کنار حضرت محمد مصور شده ولی در این اثر بصورت مستقل و در حال رشادت و دلاوری با سری شعله آسا مصور شده که نشان از جایگاه ملکوتی ایشان دارد. پیکره های لاغر اندام با سرهایی بزرگ به همراه رنگهای غنی و مهیج در اکثر عناصر نگاره ها از دیگر ویژگی های بارز این اثر سترگ تاریخ هنر ایران بشمار می رود. مردان لاغر اندام با دستار مظفری و زنان دارای صورتی گرد و با حجاب مصور شده اند. خاوران نامه در شعر و نقاشی ملهم از شاهکار ادبیات ایران باستان، شاهنامه فردوسی است. این اثر سترگ دارای خصوصیات هنر ایران اسلامی بوده که سعی در وصف دلاوری ها و رشادت امام اول شیعیان حضرت علی در حال نبرد با پلیدی ها (دیو و اژدها) دارد. تصویر مبارک آن حضرت را می توان با توجه به نشانه هایی چون: سر شعله گون، اسب سپید آن حضرت یعنی دلدل، شمشیر ذولفقار، شیر و حضور فرشتگان در کنار تمثال مبارکشان تشخیص داد.

تنوع عناصر بصری نگاره های این اثر سترگ حاوی معانی سمبولیک، نمادین و اشارات تاریخی مذهبی و دیگر جزئیات می باشد که اطلاعات مفیدی در رابطه با فرهنگ و تاریخ دوره خلق اثر در اختیار محققین قرار می دهد. این نگاره ها بر نظامی غنی از نمادها تکیه دارند. معرفی این کتاب شکوهمند می تواند تفکر محققین در رابطه با هنر اسلامی ایرانی را تغییر دهد چرا که ایران گنجینه ای از فرهنگ و تمدن بوده که هنوز بصورت شایسته شناسایی و معرفی نشده است. غنای تصویری فراوان این اثر و کمبود منابع مکتوب در این زمینه، راه را برای انجام پژوهش های بعدی از سوی دیگر محققین آماده می کند. دراین پژوهش بر اساس نگاره های تهیه شده از گنجینه کاخ گلستان، به شناسایی، توصیف، ارتباط ترکیبی نگاره ها و در حالت کلی به تفاسیر ساختاری آنها تا حد امکان پرداخته شد و در تحلیل نقش نگاری از مدارک مکتوب و اطلاعات موجود استفاده شد.

منابع

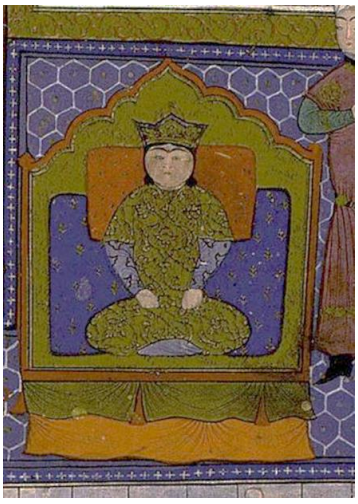
۱. پاکباز، رویین،۱۳۹۱، دائره المعارف هنر، چاپ نهم، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر
۲. پاکباز، رویین،۱۳۹۲، نقاشی ایران (از دیربازتا امروز)، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات زرین و سیمین
۳. پاکباز، رویین،۱۳۸۴، نقاشی ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین
۴. دیویدسون، رزماری،۱۳۸۱، هنر به زبان ساده، ترجمه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر
۵. آیت اللهی، حبیب الله،۱۳۸۵، مبانی نظری هنرهای تجسمی، چاپ ششم، تهران، انتشارات سمت
۶. رهنورد، زهرا، ۱۳۸۶، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: کتاب آرایی، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت
۷. رستگار فسایی، منصور،۱۳۸۷، حماسه سرایی در ایران پس از حمله مغول تا ظهور صفویان، نشریه تاریخ آیینه میراث، شماره ۴۱
۸. ابن حسام خوسفی، محمد بن حسام الدین،۱۳۸۲، تازیان نامه پارسی، تصحیح حمیدالله مرادی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی
۹. مددپور، محمد،۱۳۸۴، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، کتاب آرایی، تهران، انتشارات سمت
۱۰. معمارزاده، محمد،۱۳۸۶، تصویر وتجسم عرفان در هنرهای اسلامی، تهران، دانشگاه الزهرا، معاونت پژوهشی
۱۱. نصری اشرفی، جهانگیرفشیرزاده آهو دشتی، عباس،۱۳۸۸، تاریخ هنر ایران، تهران، انتشارات آرون
۱۲. خلج امیر حسینی، مرتضی،۱۳۸۷، رموز نهفته از هنر نگارگری، تهران، انتشارات آبان
۱۳. نصر، حسین،۱۳۸۹، هنر و معنویت در اسلام، ترجمه، رحیم قاسمیان، تهران، انتشارات حکمت
۱۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا،۱۳۵۸، صورخیال در شعرفارسی، تهران، انتشارات آگاه
۱۵. پوپ، آرتور آپم،۱۳۸۷، سیری در هنر ایران(از دوران پیش از تاریخ تا امروز)، ترجمه نجف دریابندی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
۱۶. www.noormags.ir
۱۷. https://fa.wikipedia.org
۱۸. www.chap.sch.ir
۱۹. http://miniturenovin.persianbl
۲۰. http://ganj.irandoc.ac.ir

پیوست: تصاویر



تصویر ۱- صفحه آغازین «خاوران نامه»
نگارگری حدود ۸۸۱ هجری قمری
(منبع: موزه کاخ گلستان)

تصویر ۲- حضرت امیر مؤمنان (ع) در مصاف با قطار (منبع: موزه کاخ گلستان)



تصویر ۳- سجده کردن فطار بر بت(بخشی از نگاره)
(منبع: موزه کاخ گلستان)

تصویر ٤- مهتران محضر حضرت امیر(ع)
(منبع: موزه کاخ گلستان)

تصویر ۵- رسیدن عمر امیه به حضور حضرت (ع) (منبع: موزه کاخ گلستان)

تصویر ٦- حضرت علی (ع) ستون سلیمان را از جا بر می کند، شیراز، حدود ۸۸۱ هجری قمری (نقاشی ایران، ص ۱۰۰)

پژوهش در هنر و علوم انسانی

درون‌مایه، موضوع در نگرشی تحلیلی- انتقادی
سجاد نجفی بهزادی، جهانگیر صفری

بررسی جایگاه بداهه‌پردازی در کمدیا دلآرته از منظر سیرو فِررونه
دومان ریاضی، یاسمن فرهنگ پور

بررسی تطبیقی شخصیت‌ها و قهرمان‌های شاهنامه و تعزیه با رویکردی به ادبیات نمایشی
مهدی امیری، علی عسگر علیزاده مقدم

مقایسه‌ی تطبیقی نظام حاکم بر معماری عمارت‌های مسکونی دوران قاجار در تهران و شیراز با نگرش کالبدی
علیرضا مشبکی اصفهانی، محمدرضا مشبکی اصفهانی

مطالعه تطبیقی عبور از پل چینود زرتشت و پل صراط از دیدگاه هنر؛ مطالعه موردی نقاشی روستای لا هیجان وکتاب ارداویراف نامه و نقاشی قهوه‌خانه
محمدرضا شریف‌زاده، رامک رهبر

تحلیلی برماهیت تجربه هنری و زیبایی‌شناسی آثار هنری در عصر دیجیتال با رویکردی بر مدیریت آموزشی در دبیرستان‌های شهر بندرعباس
بابک دهقانی، علی پریور

بررسی نگارگری مکتب شیراز با تاکید بر کتاب خاورانامه
مانا احمدی ، علیرضا عزیزی یوسفکند، شیلان مسرور