

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال چهارم، شماره چهار (پیاپی: ۱۸) شهریور ۱۳۹۸
شاپا: ۲۵۳۸-۶۲۹۸

جنبش هیبرید آرت در آفرینش هنر اسلامی معاصر کشـــــــــــــــــور
انگلستان
عاطفه عبدالسلامی

از متن تا اجرا: نگاهی به شیوه‌های مدرن تفســـــــــــــــــیر و اجرای
نمایشنامه‌ها
روشنک اکرمی

تجلی عرفان در آرایگان معماری ارسن مجموعه شیخ شهاب‌الدین
اهری
قاسم فتاح اهر، محمدرضا ابراهیمی، علی عزیزی

بررسی شاخصـــــــــــــــــه‌های نگارگری مکتب تبریز ایلخانی با تأکید بر
شاهنامه دموت
علیرضا عزیزی یوسف‌کند، شیلان مسرور، مانا احمدی

بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی هنر فلزکاری دوره ساسانی
مژده ملی

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی

سال چهارم، شماره چهار (پیاپی: ۱۸) شهریور ۱۳۹۸

شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:

میلاد فتحی

سر دبیر: امیر حسین 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 تراچی، دانشگاه گیلان

سرکار خانم دکتر نغمه خرازیان، دانشگاه زنجان

جناب آقای دکتر روح الله 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 میلو شفائی، دانشگاه هنر اصفهان

جناب آقای دکتر جواد شکاری نیری، دانشگاه بین المللی امام خمینی

جناب آقای دکتر ناصر صنوبر، دانشگاه تبریز

جناب آقای دکتر محمدرضا طبیبی، دانشگاه مازندران

جناب آقای دکتر مظفر عباس زاده، دانشگاه ارومیه

جناب آقای دکتر علی عمرانی پور، 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 محمد مهدی گودرزی، دانشگاه آزاد اسلامی همدان

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 بین المللی امام خمینی

جناب آقای دکتر مهدی مقیمی، دانشگاه زنجان

جناب آقای دکتر علیرضا مهدی زاده، دانشگاه شهید باهنر کرمان

جناب آقای دکتر سید محسن موسوی، دانشگاه مازندران

جناب آقای دکتر کیانوش ناصرالمعمار، دانشگاه آزاد اسلامی قزوین

جناب آقای دکتر امیر هوشنگ 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 پرنده، واحد ۱

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی
تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸،
پلاک ۲۹۳ تلفن: ۰۲۱ ۳۳ ۸۴۰۷۹۲

۵۳
ج۱

فراخوان پذیرش مقاله

نقش علوم انسانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصوص طرح سوالات بنیادین در فلسفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دستیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بسیاری در فرآیند توسعه برخوردار است. از اینرو می‌توان گفت دستیابی به توسعه 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 تخصصی پژوهشگران می‌گذرد. با این نگاه نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی توسط موسسه تحقیقاتی مدیریت دانش شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار 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 انسانی 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 هنر: | پژوهش‌های علوم انسانی: |
| ۱- هنرهای پژوهشی و پژوهش در هنر | ۱- علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی |
| ۲- هنرهای نمایشی و سینما | ۲- زبان‌شناسی، ادبیات و آموزش |
| ۳- مرمت، احیا و بازسازی | ۳- علوم جغرافیایی |
| ۴- هنرهای تصویری و طراحی | ۴- علوم تاریخ و باستان‌شناسی |
| ۵- موسیقی | ۵- فلسفه، الهیات و معارف اسلامی |
| ۶- معماری و شهرسازی | ۶- روانشناسی و علوم تربیتی |
| ۷- هنرهای تجسمی و موضوعات دیگر در هنر | ۷- حقوق |
| ۸- دیگر موضوعات در مطالعات هنر و پژوهش‌های میان رشته‌ای | ۸- علوم سیاسی و روابط بین‌الملل |
| | ۹- حسابداری، مدیریت و علوم اقتصادی |
| | ۱۰- دیگر موضوعات در علوم انسانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای |



دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۴ (پیاپی: ۱۸)، شهریور ۱۳۹۸

فهرست مقالات

صفحه	عنوان مقاله
۱	جنبش هیبرید آرت در آفرینش هنر اسلامی معاصر کشور انگلستان عاطفه عبدالسلامی
۹	از متن تا اجرا: نگاهی به شیوه‌های مدرن تفسیر و اجرای نمایشنامه‌ها روشنک اکرمی
۱۹	تجلی عرفان در آرایگان معماری ارسن مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری قاسم فتاح اهر، محمدرضا ابراهیمی، علی عزیزی
۳۱	بررسی شاخصه‌های نگارگری مکتب تبریز ایلخانی با تأکید بر شاهنامه دموت علیرضا عزیزی یوسفکند، شیلان مسرور، مانا احمدی
۴۱	بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی هنر فلزکاری دوره ساسانی مژده ملی

جنبش هیبرید آرت در آفرینش هنر اسلامی معاصر کشور انگلستان

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۵/۱۶

تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۶/۲۵

کد مقاله: ۷۵۶۳۶

عاطفه عبدالسلامی^{*۱}

چکیده

هنر دیجیتال، پدیده‌ی متولد شده‌ی قرن حاضر، در برگیرنده‌ی گستره‌ای از آثار هنری و شیوه‌هایی است که از فناوری دیجیتال به عنوان بخش ضروری فرآیند خلق یا ارائه استفاده می‌کند. این هنر که در نتیجه‌ی همکاری بین رشته‌های مختلف هنری و علوم کامپیوتری به وجود آمده است و مهم‌ترین ویژگی آن چند منظوره بودن مفهوم است، دارای زیر مجموعه‌های متعددی در دنیا می‌باشد که یکی از آن‌ها هیبرید آرت است. کلمه‌ی هیبرید به معنی ترکیب دو عنصر مختلف در یک مفهوم واحد است که از سال ۲۰۰۳ میلادی به دنیای هنر وارد شد و تا کنون هنرمندان زیادی را درگیر خود کرده است. از آن جایی که این کشور با سیل مهاجران از کشورهای مختلف دنیا مواجه است، می‌توان گونه‌های مختلف فرهنگی-هنری زیادی را در آن پیدا کرد که به طرق مختلف با هم ترکیب شده‌اند. از این روی پژوهش پیش‌رو با روش مطالعه‌ی کتابخانه‌ای هیبرید آرت را در هنر اسلامی معاصر انگلستان مورد بررسی قرار داده است و مطالعات مذکور را با آثار هنری مربوطه تطبیق داده است. از جمله نتایج به دست آمده در این پژوهش می‌توان به وجود اهداف واحد در آفرینش آثار هنری گوناگون به دست هنرمندانی از یک فرهنگ مشترک، اشاره کرد.

واژگان کلیدی: هنر دیجیتال، هیبرید آرت، هنر اسلامی، انگلستان

۱- عضو هیات علمی دانشکده هنر دانشگاه الزهراء (a.abdolsalami@alzahra.ac.ir)

۱- مقدمه

هنر دیجیتال، پدیده‌ای نوظهور و در حال گسترش، به معنی همکاری بین رشته‌های مختلف هنری و علوم کامپیوتری است که امروزه مورد توجه بسیاری از هنرمندان در سرتاسر دنیا قرار گرفته است. این هنر که مهم‌ترین ویژگی و رسالت آن در چند منظوره بودن مفهوم اثر هنری است، دارای زیر مجموعه‌های مختلف و گسترده‌ای است که یکی از مهم‌ترین آن‌ها هیبرید آرت می‌باشد. هیبرید کلمه‌ای انگلیسی و مشتق شده از واژه‌ی لاتین Hybrida است که به ترکیب دو عنصر مختلف اشاره دارد. طبیعی است که این دو عنصر بعد از ترکیب شدن با هم دارای مفهوم خاص و مشترکی می‌شوند و هرکدام به تنهایی معنی خود را از دست می‌دهند. این واژه از سال ۲۰۰۳ میلادی به همت گروهی از هنرمندان در یکی از آکادمی‌های هنر انگلستان وارد دنیای هنر شد (www.wikipedia.com) و تاکنون مورد استقبال هنرمندان زیادی چه در این کشور چه در سایر کشورها قرار گرفته است. این مقاله علاوه بر بررسی فلسفه‌ی هنر دیجیتال، هنر هیبریدی و هنر اسلامی به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. کدام هنرمندان در کشور انگلستان به عنوان زادگاه هیبرید آرت، به این هنر مشغولند؟

۲. ویژگی مشترک هنرمندان هیبرید آرت در انگلستان چیست؟

۳. هیبرید آرت در هنر اسلامی معاصر دارای چه جایگاهی است؟

۲- هنر دیجیتال

هنر دیجیتال اصطلاحی عمومی برای گستره‌ای از آثار هنری و شیوه‌هایی است که از فناوری دیجیتال به عنوان بخش ضروری فرآیند خلق و یا ارائه استفاده می‌کند (Lieser, 2009: 13). هنر دیجیتال، هنری برآمده از میان تاریخ هنر و تکنولوژی است که با پیشرفت‌های روزافزون فناوری، این هنر نیز هر روز گسترده‌تر شده و مرزهای پیشین خود را تغییر می‌دهد. این هنر جدید در تمام ابعاد و جنبه‌های زندگی انسان امروز گسترده شده و تعریف محدوده‌ای برای آن غیرممکن به نظر می‌رسد، اما در عین حال تصور دنیای بدون این تکنولوژی - هنر ناممکن به نظر می‌رسد. کریستین پل ۱ هنر دیجیتال را اثری تعریف می‌کند که از هرگونه رسانه‌ی جدید فناوری استفاده می‌کند. او از تصور تکنولوژی دیجیتال تنها به عنوان ابزار تولید کار هنری فاصله می‌گیرد و آن‌ها را رسانه‌ای برای هنر در نظر می‌گیرد که باعث تعامل ما با اثر هنری و ایجاد درک بهتری از خودمان می‌شود. به کارگیری تکنولوژی دیجیتال به مثابه رسانه به این معناست که هنرمندان در عرصه‌ی دیجیتال، اثر خود را تولید، ذخیره و عرضه کرده و از ویژگی ذاتی این رسانه برای کار خود استفاده کنند (پل، ۱۳۸۷: ۳۸۹).

۲-۱- هیبرید آرت

هیبرید آرت نتیجه‌ی یک جنش در هنر معاصر و زیر مجموعه‌ای از هنر دیجیتال است که مهم‌ترین ویژگی آن چندگانگی و چندمنظوره بودن است. کلمه‌ی هیبرید در اصل به ترکیب شدن چند عنصر مختلف اشاره دارد که در یک کل واحد معنی خاصی دارند (Nash, 1974: 92). این واژه ریشه‌ای قدیمی و اسطوره‌ای دارد و در فرهنگ دنیای باستان جانوران هیبریدی (مانند گاو بالدار) موجوداتی هستند که از قطعات مختلفی از حیوانات مختلف تشکیل شده‌اند و در فرهنگ عامیانه تمدن‌های مختلف به عنوان موجودات افسانه‌ای ظاهر می‌شوند (Nash, 1980: 53). هنرمندان فعال در هیبرید آرت به دنبال از بین بردن مرزهای موجود بین رشته‌های مختلف اند و می‌توان گفت که نگاهی میان‌رشته‌ای در آفرینش آثارشان دارند (تصویر ۱). هنرمندان با زمینه‌هایی مانند زیست‌شناسی، ربانیک، علوم فیزیکی، هوش مصنوعی و تجسم اطلاعات کار می‌کنند. (Piibe et al, 2014: 12)



تصویر ۱- هرمن کولگن ۲، تلفیق مجسمه‌سازی و موسیقی، سمپوزیم هنر دیجیتال

1- Christian Paul

2- Herman Kolgen

تمامی این علوم به دو صورت در هیبرید آرت در اختیار هنر و هنرمند قرار می‌گیرند. در فرآیند آفرینش اثر هنری و در نمایش نهایی یک اثر هنری یا علمی. به این معنی که هنرمند هیبریدی گاهی برای آفرینش اثر خود از تکنولوژی استفاده می‌کند و گاهی نتیجه‌ی نهایی اثرش را به کمک تکنولوژی به نمایش عموم در می‌آورد و گاهی نتیجه‌ی یک تحقیق علمی را به صورت یک اثر هنری نمایش می‌دهد. این هنر که زادگاه اصلی آن کشور انگلستان است، امروزه بیش از پیش مورد توجه جامعه جهانی قرار گرفته است و انواع جدیدی از جشنواره‌های هنری، منابع اطلاعاتی، سازمان‌ها و برنامه‌های دانشگاهی برای کشف این هنر جدید در اقصی نقاط دنیا ایجاد شده‌اند. یکی از مهم‌ترین گونه‌های هنر هیبریدی در کشور انگلستان، مربوط به هنرهای اسلامی است. از آن جایی که طبق آخرین آمار اعلام شده در سال ۲۰۱۹ میلادی، ۵٫۲٪ از کل جمعیت انگلستان را مسلمانان تشکیل داده‌اند (www.mcb.org.uk) و این رقم به نسبت سایر کشورهای اروپایی رقم قابل توجهی است، بالطبع می‌توان حضور پررنگ هنر اسلامی را در گونه‌های مختلف در این کشور بررسی کرد که با توجه به هدف این پژوهش، هنر اسلامی مرتبط به هنر دیجیتال و هیبرید آرت مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. اما قبل از آن لازم است تا فلسفه‌ی هنر اسلامی به طور مختصر مورد بررسی قرار بگیرد.

۳- چیهستی هنر اسلامی

هنر اسلامی یا هنرهای مسلمانان به مجموعه شیوه‌ها یا آثار هنری اطلاق می‌شود که در جامعه‌ی مسلمانان و نه لزوماً توسط مسلمانان آفریده شده‌است. (Grabar et al, 2003:3) این هنر کمابیش در حدود یک سده بعد از درگذشت پیامبر (ص) و در پایان جهان‌گشایی‌های بزرگ مسلمانان پا به عرصه‌ی وجود نهاد و تقریباً بی‌درنگ دارای خصوصیتی شد که تا صدها سال استوار ماند. (بوکهارت، ۱۳۶۵، ۱۶). هنر اسلامی را می‌توان دارای معانی مختلف دانست: هنری که مورد قبول اسلام است، هنری که با اسلام ملازمه دارد و هنری که متعلق به تمدن اسلامی است. این معانی، هم با یکدیگر متفاوت‌اند، هم به یک دیگر مرتبط‌اند. آنچه به عنوان سیمای علمی هنر اسلامی شناخته می‌شود عمدتاً ناظر بر هنری است که به حوزه‌ی تمدن اسلام تعلق دارد (نصر، ۱۳۸۶: ۱۲۷). یکی از شگفتی‌های هنر اسلامی شیوه‌ای است که به وسیله‌ی آن در نخستین سال‌های هجرت سبکی کاملاً روشن، یعنی مجموعه‌ای کامل از نقشمایه‌ها، و یک روش ممتاز معماری توأم با عقیده و ایمان در هم آمیخته شد. (رایس، ۱۳۸۶: ۱). اسلام گونه و فرم خاصی از هنر را سفارش نمی‌کند، بلکه تنها محدوده‌ی بیانی فرم‌ها را تعیین می‌کند. برخی آنچه را که در ذات هنر اسلامی نهفته است شهود عقلی نامیده‌اند و عقل را قوه‌ای دانسته‌اند که از تعلق و استدلال بس فراگیرتر و دربردارنده‌ی شهود حقایق ازلی و جاودانه است. هنر اسلامی را هنری می‌دانند که در آن عنصر سازنده‌ای از اندیشه‌ی اسلامی وجود داشته باشد (جلالی، ۱۳۷۸: ۳۳۰). هنر قدسی اسلام، همچون تمام هنرهای حقیقتاً قدسی دیگر، تنزل حقیقت آسمانی بر زمین است. این هنر تبلور روح و فرم دین اسلام است که به کسوت کمالی درآمده که به این جهان زوال و مرگ تعلق ندارد (نصر، ۱۳۸۶: ۱۲۰). ریشه‌های معنوی هنر اسلامی را می‌توان در سه مفهوم مابعدالطبیعی ترس، عشق و معرفت نشان داد که پرستش خدا به وسیله‌ی انسان بر آن‌ها استوار است. این مفاهیم، در هنر اسلامی، به ترتیب در هندسه، تذهیب و خطاطی متجلی می‌شود (همان، ۱۳۳). ترس از خدا نخستین گام انسان به سوی خالق خود است و نظم الهی را بر وجود شخص متحمل می‌کند. این امر در نظم، تقارن و دقت اشکال هندسی بازتاب می‌یابد. عشق به خدا آهنگ ایمانی است که در قلب انسان می‌تپد و سرچشمه‌ی ذکر اوست. این ظرافت و آرامش اشکال زنده و مذهب را نشان می‌دهد. معرفت به خدا معرفت به اسم اعظم است که ذات همه‌ی اشیاء است. خدا اسمای تمام اشیاء را به انسان آموخت و بدین ترتیب، آدم به ذات آن اشیاء معرفت یافت. نام یک چیز نمایانگر صفات ذاتی آن است. حق در اسلام با کلام، یعنی قرآن، بیان می‌شود و هنر خطاطی تجسم کامل منزل است (همان، ۱۳۴). از ابتدای آفرینش اسلامی این سه عنصر تزئینی در تمامی هنرها از صنایع دستی تا معماری به کار گرفته شده است و تا امروز نیز ادامه دارد.

۳-۱- هیبرید آرت و هنر اسلامی

همان‌طور که اشاره شد، هیبرید آرت هنرمندان زیادی را در سراسر دنیا به خود مشغول کرده است. یکی از این هنرمندان آشیر اکرم^۱ است. او هنرمند پاکستانی است که در اوکلاهامای آمریکا متولد شد. یکی از کارهای این هنرمند که به عنوان یکی از مهم‌ترین مثال‌ها و نماد هیبرید آرت اسلامی شناخته می‌شود، پروژه‌ای است که او در سال ۲۰۱۳ میلادی شروع کرد. اکرم در این

¹ Asheer Akram

کار کامیون‌های کلاسیک ۱۹۵۰ میلادی آمریکایی را به واسطه‌ی استفاده از فرم‌های هنر اسلامی به سبک مشابه کامیون پاکستان تبدیل کرده است (تصویر ۲).

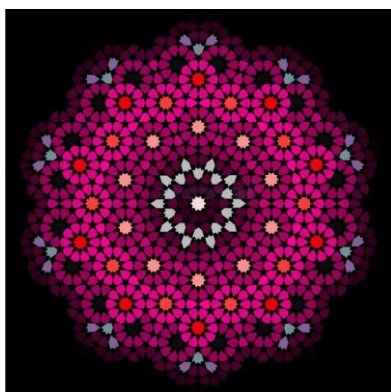


تصویر ۲- آشیر اکرم، کامیون پاکستانی، ۲۰۱۵، اوکلاهما

در این اثر به خوبی می‌توان چندگانگی هنر هیبریدی را مشاهده کرد. این هنرمند که با وجود تولد در آمریکا همچنان خود را فردی پاکستانی می‌داند، در اینجا به ترکیبی از مواد آمریکایی و استفاده از عناصر معرف میراث پاکستان روی آورده است. او می‌نویسد: «من از اصطلاح هنر اسلامی دیجیتالی برای توصیف ماهیت ترکیبی کار هنری‌ام، هویت و موضوعاتی که در کارم نشان می‌دهم استفاده می‌کنم» (www.AsheerAkram.com). در اصل می‌توان گفت او با توجه به فلسفه‌ی موجود در جنبش هیبرید آرت، با استفاده از فرم‌های مختلف یک کل واحد را به وجود آورده است که جنبه‌ای از همبستگی فرهنگی را به نمایش می‌گذارد. بعد از خلق این اثر توسط اکرم موضوع هنر اسلامی در هیبرید آرت مورد توجه بسیاری از هنرمندان مخصوصاً در کشور انگلستان قرار گرفت. پس از آشیر اکرم هنرمندان زیادی در دنیا به سمت کار بر روی هنر اسلامی در قالب هیبرید رفتند که با توجه به جمعیت مسلمانان مقیم در کشور انگلستان، نمونه‌های زیادی در این کشور قابل بررسی هستند.

۳-۱-۱- هنرمندان هیبرید آرت در کشور انگلستان

یکی از اولین نمونه‌های تلفیق هنر اسلامی و فن‌آوری‌های دیجیتالی که در انگلستان اجرا شد، اثر «زیبایی انتزاع» از هنرمند پاکستانی زارع حسین در سال ۲۰۰۵ میلادی است (تصویر ۳). این هنرمند فعال در عرصه‌ی هنر اسلامی معاصر، برای خلق آثار هنری خود از ترکیبات هندسی رنگارنگی که نظم و هماهنگی در اطراف ما ایجاد می‌کنند شناخته شده است. در این اثر او که فرم‌های هندسی به وسیله‌ی نرم‌افزار به هم تبدیل می‌شوند، ماهیت دیجیتالی و هنر هیبریدی یعنی تعامل دو عنصر با یک دیگر به خوبی قابل مشاهده است. زیبایی انتزاع، اولین انیمیشن دیجیتال این هنرمند بود که با استفاده از الگوی اسلامی، الگوی در حال تغییر و در حال تحول در رنگ و سازه‌ها را در داخل یک شبکه از اشکال را ایجاد کرد.



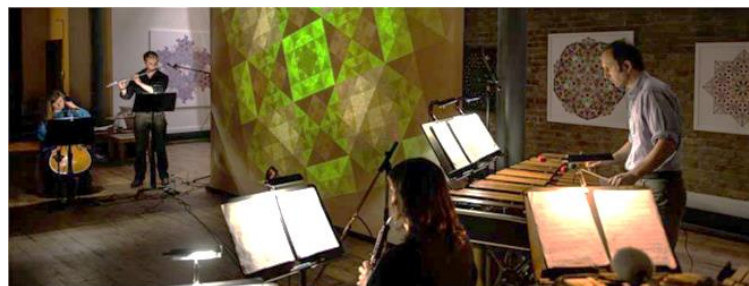
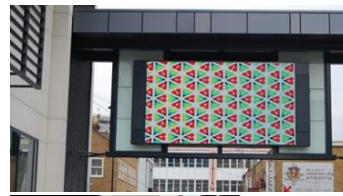
تصویر ۳- زارع حسین، زیبایی انتزاع، ۲۰۰۵

در پروژه‌ی بعدی، یکی از انیمیشن‌های اسلامی این هنرمند در ورودی یکی از ساختمان‌های شهر منچستر نصب شد تا مردم و رهگذران بتوانند با این کار درگیر باشند (تصویر ۴). فلسفه‌ی این اثر هنری به گفته‌ی خود هنرمند، پدیده‌ی مهاجرت و تغییر جمعیت بود که این کار را با تبدیل شدن فرم‌ها و رنگ‌ها به یکدیگر نمایش داده بود. بنابراین او بار دیگر چندگانگی هنر دیجیتال را به نمایش گذاشته بود (zarahhussain.co.uk).

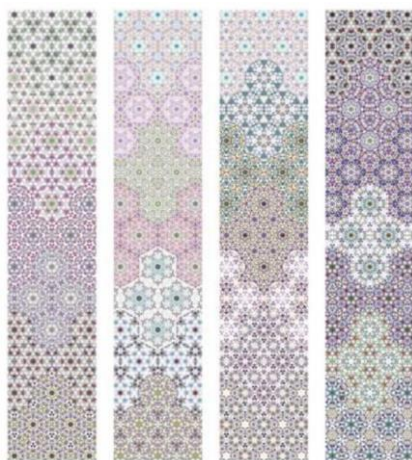
هنرمند دیگری که در کشور انگلستان به این نوع هنر پرداخته است، سما مارا است. این هنرمند که اصالتاً عمانی است، از هنر اسلامی مخصوصاً فرم‌های هندسی برای پرفورمنس‌های خود الهام گرفته است، زیرا معتقد است که این فرم‌ها بیانگر نظم موجود در آفرینش جهان هستند. در آخرین پرفورمنس اجرا شده، مارا با ترکیب فرم‌های هندسی دیجیتال و با همکاری گروه موسیقی، فضایی شرقی ایجاد کرد که در آن فرم‌ها با توجه به موسیقی به انواع دیگر تبدیل می‌شدند (تصویر ۵).



تصویر ۴- زارع حسین،
انیمیشن با طرح‌ها و
رنگ‌های مختلف، ۲۰۰۵



تصویر ۵- سما مارا، پرفورمنس تلفیقی هنر دیجیتال اسلامی و موسیقی، ۲۰۱۴



تصویر ۶- سما مارا، پرفورمنس هندسه و موسیقی، ۲۰۱۴



تصویر ۷: سارا چودری، راندل، ۲۰۱۵

مارا در ادامه‌ی این پرفورمنس و با آگاهی به علم برنامه نویسی، نرم افزاری را طراحی کرد که در آن ترکیبات هندسی در تطبیق با موسیقی تغییر می‌کردند و به شکل دیگری تبدیل می‌شدند. حتی در برخی موارد بینندگان می‌توانستند با لمس صفحه‌ای که در اختیار داشتند، فرم‌های هندسی را تغییر دهند (تصویر ۶). بنابراین نتیجه‌ی حاصل شده، شکل عینی صوت‌های موسیقی بود که برای بینندگان جذابیت خاصی به همراه داشت. او این نرم افزار را در سال ۲۰۱۴ میلادی در طول یک نمایشگاه و هم زمان با اجرای یک پرفورمنس به معرض دید گذاشت (www.athrart.com).

نمونه‌ی دیگر از استفاده از فرم‌های اسلامی در هنر هیبریدی، مجسمه‌های سارا چودری، مجسمه‌ساز انگلیسی است (تصویر ۷). مجسمه‌سازی در زمره‌ی هنرهایی است که در هنر اسلامی به دلیل محدودیت‌های موجود، در ابتدا مورد توجه قرار نگرفته است و امروزه به دلیل تعامل زیادی که می‌تواند بین هنرمند و مخاطب ایجاد کند، مورد توجه هنرمندان زیادی قرار گرفته است. چودری در اکثر کارهایش از تکنیک‌هایی مانند برش و حکاکی لیزری و دیجیتالی استفاده می‌کند زیرا معتقد است انتخاب کار با تکنیک‌های دیجیتال منجر به احیای این هنرها و نزدیکی آن‌ها به هنر معاصر می‌شود.

(www.sarachoudhrey.com)

او به دنبال این است که به یک معنا این فرصت را فراهم کند تا از برداشت‌های غلطی که هنر اسلامی مبنی بر این که این اشیاء قابلیت به روز شدن ندارند و هنرهای سنتی صرف هستند را از بین ببرد، گرچه که در بسیاری از موارد اصرار به حفظ روش‌های سنتی دارد (Blair and Bloom, 2003). او در یکی از کارهای خود به نام راندل از فرم‌های هندسی یافته شده در سایت باستان‌شناسی در آقرا در کشور هندوستان استفاده کرده است. این هنرمند الگوهای مورد نظر را با دستگاه لیزر روی چوب توس برش داده است و بخش‌هایی از آن را انتخاب کرده و با طلا درون آن‌ها را پر کرده است. راندل بخش کوچکی از یک مجموعه‌ی بزرگتر است و سارا چودری به دنبال ایده‌ی یونگ رفته است و هدفش این است که نشان بدهد هر شی می‌تواند جدای از محتوای اصلی‌اش دارای مفهوم خاص باشد.

از دیگر آثار مهم این هنرمند اثر «رفلکت» است که در سال ۲۰۱۰ میلادی در گالری واترمنز^۱ در شهر لندن به نمایش درآمد. (تصویر ۸). هنرمند در این اثر از ورق آلومینیوم استفاده کرده است، چون دارای ماهیت بازتابنده بود و به اندازه کافی نازک بود که بتواند با نیروی دست به یک موج برسد. برای هنرمند جنبه‌ی چندگانه بودن اثر بسیار مهم بود. او به وجه مجسمه‌سازی و زیبایی‌شناسی دیجیتالی در تعامل با کارکرد، توجه کرده است.

در این پروژه از دوربین‌های فوق حساس مادون قرمز استفاده شده بود که هر حرکتی در فضای اطراف مجسمه را تشخیص داده و پویایی مداوم را برای کار ایجاد می‌کرد. طرح‌ها در یک شیب ثابت حکاکی شده بودند و نور داخل آن‌ها تأثیر یک اثر ناپایدار و موج زیر آب را ایجاد می‌کرد که به اطراف آن نیز بازتاب داشت و این‌گونه به عنصری تعاملی تبدیل شده بود که از بیننده دعوت می‌کرد تا برای کشف زیبایی‌شناسی اثر، با آن درگیر شود چرا که این مجسمه محیط اطرافش را درگیر خود کرده بود.



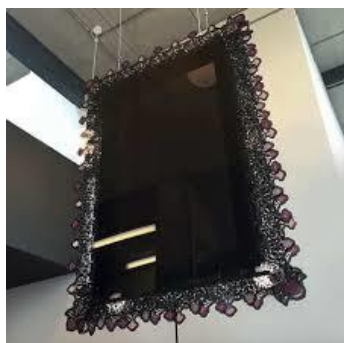
تصویر ۸- سارا چودری، رفلکت، ۲۰۱۵

یکی دیگر از کارهای مهم سارا چودری، پروژه‌ی «مرزها» است که در سال ۲۰۱۶ میلادی در فستیوال هنر چیدمان در شهر کنتبری^۲ در جنوب شرقی انگلستان به نمایش درآمد (تصویر ۹). هنرمند در این پروژه‌ی به ظاهر ساده، قاب بزرگ مستطیل شکلی از پلکسی گلاس در نظر گرفته بود که دور تا دور آن با فرم‌های اسلیمی حکاکی شده تزیین شده بود. اما پشت این فرم‌ها، لامپ‌های ال‌ای‌دی وجود داشت که با توجه به حرکت بیننده، خاموش و روشن می‌شدند.

بنابراین هنرمند از فرم‌های هنر اسلامی-شرقی، ماده‌ی پلکسی گلاس غربی و هوش مصنوعی توامان و در یک زمان واحد استفاده کرده بود. تعاملی که او در نام‌گذاری این چیدمان نیز به آن اشاره کرده است. مرزها بازی عمدی با کلمات است که بر جنبش، جابجایی و روابط جوامع کنونی تأکید دارد. این اثر با این نام، از همبستگی و جهانی شدن نیز سخن می‌گوید و اجازه می‌دهد تا ارتباط بین شرق و غرب به نمایش گذاشته شود و به گفته‌ی هنرمند امیدوار است که تفکر تعاملی بین افراد در جامعه جهانی را تحریک کند.

1- Watermans

2- Canterbury



تصویر ۹- سارا چودی، مرزها، ۲۰۱۶



تصویر ۱۰- ثریا صید، الحریه، ۲۰۱۳ میلادی

به عنوان مثال آخر باید به کارهای هنری ثریا صید^۱ اشاره کرد. او که هنرمندی مهاجر در انگستان و فعال در عرصه‌ی هنر هیبریدی است، تمرکز خود را بر خوشنویسی گذاشته و این عنصر مهم هنر اسلامی را برای کار در عرصه‌ی هنر دیجیتال انتخاب کرده است. او از فرم‌های مختلف خوشنویسی برای مجسمه‌هایی با رویکرد دیجیتال استفاده می‌کند. یکی از مهم‌ترین کارهای او اثر "الحریه" است که در سال ۲۰۱۳ میلادی در یکی از گالری‌های شهر لندن در جریان نمایشگاهی با پرفورمنس‌های مختلف به نمایش درآمد (تصویر ۱۰). الحریه در زبان عربی به معنی آزادی است. در این اثر هنرمند به واسطه‌ی استفاده از نرم افزارهای کامپیوتری این کلمه را با بادبان قایقی در حال حرکت در اقیانوس به نمایش درآورده است. این اثر به واسطه‌ی استفاده از نرم افزار، معنایی چند بعدی به خود گرفته است و علاوه بر اشاره به آزادی، به سیل پناهندگانی اشاره دارد که به دنبال فرار از سرزمین‌های جنگ‌زده و برای رسیدن به آزادی، به سفر دریایی روی آورده‌اند (islamicartsmagazine.com).

۴- نتیجه‌گیری

هنر دیجیتال، یکی از مهم‌ترین جنبش‌های هنری دنیای معاصر است که هنری نوپا و در حال پیشرفت است و مطالعات میان رشته‌ای بین هنر و کامپیوتر را در بر می‌گیرد. هنرهای دیجیتالی اکثراً هنرهایی با طبیعت چندگانه هستند که علاوه بر چند منظوره بودن مفهوم، هنرمند را وادار می‌کنند تا به رشته‌های دیگر آگاهی داشته باشد. فناوری کامپیوتری به دو صورت در اختیار هنر دیجیتال قرار می‌گیرد: در فرآیند آفرینش اثر هنری و در نمایش اثر نهایی. هنر دیجیتال دارای زیر مجموعه‌های زیادی است که یکی از مهم‌ترین و معاصرترین آن‌ها هیبریدآرت است. کلمه‌ی هیبرید به معنی تلفیق دو عنصر مختلف است که در یک کل واحد به معنی جدید می‌رسد و هر کدام به تنهایی معنی خود را از دست می‌دهند و از این رو می‌توان گفت که بهترین نمونه‌ی هنر دیجیتال است زیرا چندگانگی در عین وحدت مهم‌ترین اصل آن است. این کلمه در سال ۲۰۰۳ میلادی در کشور انگلستان به هنر وارد شد و از آن روز به بعد هنرمندان زیادی را در سراسر دنیا به خود جذب کرده است. زمانی که واژه هیبریدی وارد هنر می‌شود، اولین چیز تلفیق هنرها و فرهنگ‌های گوناگون با یکدیگر است از آن جایی که کشور انگلستان دارای مهاجرین زیادی است و فرهنگ‌های مختلفی در آن وجود دارند، این گونه از هنر دیجیتال بیش از هر کشور دیگری پیشرفت کرده و هنرمندان زیادی را می‌توان در این کشور پیدا کرد که در هنر هیبریدی فعالیت می‌کنند. از این رو این مقاله به مطالعه‌ی موردی چهار تن از مهم‌ترین هنرمندان فعال در این عرصه پرداخته و اصلی‌ترین آثار آنان را مورد بررسی قرار داده است. مهم‌ترین دستاورد این مقاله در این است که به این نتیجه می‌رسد که هنرمندان هیبریدآرت مقیم کشور انگلستان همگی در خلق آثارشان سعی در نمایش موضوع مهاجرت دارند و این مقوله را به طرق مختلف و صد البته چند منظوره به مخاطب‌شان القا می‌کنند.

منابع

- تیتوس یوکهارت (۱۳۶۵)، «هنر اسلامی، زبان و بیان»، ترجمه ی مسعود رجب نیا، تهران، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
- کریستین پل (۱۳۸۷)، «فناوری های دیجیتال به عنوان یک مدیوم»، ترجمه ی گلاره خوشگذران حقیقی، فصلنامه هنر، شماره ۷۵، ۳۸۸-۴۱۵.
- غلامرضا جلالی، (۱۳۷۸)، «زیبایی شناسی در اندیشه ی فلسفی شهید مطهری» حوزه، دوره ی ۱۶، ش ۱.
- دیوید تالبوت رایس (۱۳۸۶)، «هنر اسلامی»، ترجمه ی ماه ملک بهار، چاپ اول، تهران، علمی فرهنگی.
- طاهره نصر (۱۳۸۶)، «از هنر و هنر اسلامی»، چاپ اول، شیراز، نوید شیراز.
- Blair, S., Bloom, J. (2003). The mirage of Islamic art: reflection on the study of an unwieldy field, The Art Bulletin, 85 (1), pp. 152-184.
- Grabar, O., Jenkins-Madina (2003). Islamic Art & Architecture 650-1250, 2nd edition, Yale University Press.
- Lieser, W. (2009). Digital Art. Langenscheidt: h.f. ullmann. pp. 13-15
- Nash, H. (1974). Judgment of the humanness-animality of mythological hybrid (part-human, part-animal) figures, The Journal of Social Psychology. 1. pp. 91-102.
- Nash, H. (1980). Human-Animal Body Imagery: Judgment of Mythological Hybrid (Part-Human, Part-Animal) Figures, The Journal of General Psychology, 1, pp. 49-108.
- Piibe, S., Veronika, V. (2014). Art & Science: Hybrid Art & Interdisciplinary Research. EESTI Kunstakademia.
- Young, J. O. (2000). The Ethics of Cultural Appropriation. The Dalhousie Review, 80(3). pp.301-316.
- www.asheerakram.com
- https://www.athrart.com
- https://en.wikipedia.org/wiki/Hybrid_arts
- islamicartsmagazine.com/magazine/view/hurriyah_by_soraya_syed/
- https://mcb.org.uk/report/british-muslims-in-numbers/
- http://zaralhussain.co.uk/index.php?page=8
- http://www.sarachoudhrey.com/gallery/ulterior-motifs/roundel/
- http://zaralhussain.co.uk/?page=58#ad-image-0



از متن تا اجرا:

نگاهی به شیوه‌های مدرن تفسیر و اجرای نمایشنامه‌ها

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۵/۰۹

تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۶/۲۰

کد مقاله: ۶۳۰۰۵

روشنک اکرمی^{*}

چکیده

این مقاله به بررسی عقاید و عملکرد برخی از کارگردانان و نویسندگان درباره درجات وفاداری به متن و یا ساختارشکنی، وارونه‌سازی، و استفاده از متن به عنوان پیش‌متنی برای ارائه دغدغه‌های هنری اجراکنندگان می‌پردازد. میزان وابستگی تئاتر به متن و نویسنده این پرسش را برانگیخته است که آیا کارگردان را باید خالق اثر دانست یا تحقق‌بخش آن. این مقاله نشان می‌دهد که صاحب‌نظران تئاتر مدرن رابطه بین متن نوشته شده و اثر تئاتر اجرا شده را به صورت‌های مختلفی تفسیر کرده‌اند. درحالی‌که برخی کارگردانان کار خود را خدمت به نویسندگان دانسته‌اند و رضایت آنان را در اولویت قرار داده‌اند، برخی دیگر خود را خالق اثر دانسته و متن را تنها یکی از عناصر قابل حذف تئاتر می‌دانند. کنستانتین استنیسلاوسکی، جرزی گروتوسکی، وزولد میرهولد، ایلیا کازان، و گروه ووستر از جمله مشاهیری هستند که نظرات آن‌ها در این مقاله به اختصار بررسی می‌شود. آنچه در این بررسی مشخص خواهد شد کم‌رنگ شدن نقش نویسنده به عنوان تنها خالق اثر و پیشروی تئاتر به سوی ابداعات، تنوع در فرم، و کار گروهی است. در پایان این مقاله ابداع در ارائه متن نه به معنای مرگ نویسنده بلکه نوعی ادامه دادن به متن و جان دوباره بخشیدن به ابعاد مختلف آن در نظر گرفته می‌شود.

واژگان کلیدی: تئاتر، کارگردان، نویسنده، متن

۱- مقدمه

از اواخر قرن نوزدهم و مدرن شدن هنر تئاتر، دگرسازایی که ذات هنر صحنه است جدل‌های بسیاری برانگیخته است. تصور عمومی مبنی بر ترکیبی بودن هنر تئاتر تحقق هنر صحنه را در تبدیل یک فرم ادبی به اجرا می‌داند. به این معنا که کسی، کارگردان، اثر هنری فرد دیگری را با کمک هنرمندانی از یک فرم به فرم دیگری تبدیل می‌کند؛ اما سؤال این است که چه کسی چگونگی این تبدیل را تعیین می‌کند نویسنده؟ یا کارگردان؟ و تا چه میزان ماحصل این تبدیل بایستی با اثر اولیه مطابقت داشته باشد. اهمیت این موضوع هر بار که یک اثر کلاسیک و یا کلاسیکی مدرن همچون آثار بکت، میلر، یا اونیل به روی صحنه می‌رود، آشکار می‌شود؛ زیرا هر بار در صورت وجود تفاوت با متنی که تماشاچیان پیش‌تر خوانده‌اند بحث و سؤال در مورد اختیارات کارگردان و حقوق نویسنده از سر گرفته می‌شود.

تا پیش از اواخر قرن نوزدهم کارگردانان اختیارات محدودی در فرایند تولید داشتند. نقش کارگردان، که "مدیر صحنه"^۱ خوانده می‌شد، در تعیین لباس هنرپیشگان یا طراحی صحنه کم‌رنگ بود. نویسندگان اما اغلب به شکل‌های مختلف از جمله بازیگری مستقیماً در تولید نمایش شرکت داشتند. به همین دلیل تغییر متن در زمان اجرا اغلب توسط نویسنده و با رضایت او صورت می‌گرفت؛ اما با ظهور فناوری‌هایی همچون نور که امکان مانور بیشتری را روی صحنه فراهم می‌کرد و با پیدایش عقایدی همچون ایده واگنری "اثر هنری منسجم" که وجود یک فرد، کارگردانی مقتدر یا رژیسور، را برای ایجاد انسجام اثر لازم می‌دانست کارگردانان بتدریج اختیارات بیشتری یافتند (ن. ک بروکت ۳۱-۲۱). مفهوم واگنری رژیسور توسط بازیگران ماینینگن تحت نظر دوک سکس ماینینگن^۲، جرج دوم، عملی شد. جرج دوم که از ۱۸۷۰ تا ۱۸۹۵ بازیگران را هدایت می‌کرد، در اندیشه ایجاد "توهم مطلق" بر روی صحنه بود. با توجه بی‌حد به جزئیات زمان، مکان، و لباس و با پیروی از متدی دقیق و زمانبر برای تمرین، جرج دوم بر تک‌تک جزئیات صحنه نظارت داشت. او بر لزوم تحقیقات مفصل در مورد دوره تاریخی نمایشنامه و خصوصیات خاص آن پیش از طراحی صحنه و لباس تأکید داشت. چنین نظارت و دقتی سبب شده است تا سکس ماینینگن به عنوان اولین کارگردان و یکی از پایه‌گذاران تئاتر مدرن شناخته شود؛ اما در نظر بزرگان تئاتر کارگردانی معنای یکسان و ثابتی نداشته است.

نظرات متفاوتی در مورد نقش کارگردان و اینکه آیا او را باید خالق اثر دانست و یا تنها واسطه‌ای بین متن و صحنه وجود دارد. به هر روی کارگردانی تئاتر لزوماً به معنای وابستگی به متن یا هنر فرد دیگری نیست. مکتب‌های اوانگاردی همچون فوتوریسم از متون ادبی فاصله گرفته‌اند و هنرمندانی همچون برتولت برشت و رابرت ویلسون نمایشنامه‌هایشان را خودشان را کارگردانی کرده‌اند؛ اما بسیاری از نمایشنامه‌نویسان بزرگ همچون آرتور میلر در سپردن کار خود به کارگردانان بسیار محتاط بوده‌اند و نمایشنامه‌نویسانی همچون هنریک ایبسن یا یوچین اونیل دید خود را با دستورات صحنه‌ای مشخص و اغلب طولانی به کارگردانان دیکته می‌کنند. از دید این نویسندگان کارگردان تنها تحقق‌بخش اثر نمایشنامه‌نویس و مجری فرمی است که او برای اثرش در نظر گرفته است. از این دید متن چارچوبی مشخص دارد که حتی‌المقدور نباید تغییر کند. در نقطه مقابل این دیدگاه، دیدگاه هنرمندان نیست که معتقداند متن در دستان کارگردان جان می‌گیرد. از این دید متن عنصری زایاست که تفسیر و تصویرکردن آن به عهده دیگر عوامل صحنه بویژه کارگردان است. برای مثال، پیتر بروک، یکی از بزرگترین کارگردانان معاصر، معتقد است که کارگردانان همواره فاعلانه عمل می‌کنند. بروک متن نمایش را به تکه پارچه‌ای تشبیه می‌کند. این پارچه نه به صورت "یک سری پیام، آنچه نویسندگی تقریباً همیشه ارائه می‌دهد، بلکه به عنوان یک‌سری برانگیزاننده که قادراند برداشت‌های بسیاری تولید کنند به دست ما می‌رسد؛ بنابراین کارگردان به یافتن تنها یک پیام از خالق پارچه محدود نیست بلکه آزاد است تا انتخابی فردی از میان چندین برداشت ممکن داشته باشد" (Luere, 1994:82). به این شکل می‌توان گفت در اندیشه بروک متن نمایش یک اثر باز با قابلیت خوانش متفاوت است؛ و تخصص تئاتر نیز انتقال و ارائه این خوانش به زمان حال است. در نظر بروک، در تئاتر "حقیقت همواره در حرکت است" و برای دستیابی به این حقیقت گریزان تئاتر به "انقلابی دائمی" نیازمند است (Luere, 1994: 96)؛ بنابراین نوعی مکاشفه مدام برای تمامی عوامل و بخش‌های نمایش ضروری خواهد بود؛ زیرا برای این انقلاب ابدی و آزمایش مدام ثبات تنها به معنای مرگ خواهد بود. همانطور که در ادامه این مقاله خواهیم دید، در نظر بسیاری دیگر از صاحب‌نظران تئاتر مدرن نیز پیروی مطلق از دستورات صحنه و نکات خواسته شده توسط نویسنده می‌تواند به معنای ثبات و مرگ نمایش باشد؛ زیرا به این شکل نمایش در یک فرم یا تفسیر حبس شده و پتانسیل‌های دیگر خود را از دست می‌دهد. از سوی دیگر، برخورد با متن به

1- Stage manager

2- Duke of Saxe Meiningen

عنوان یک اثر باز با قابلیت تفسیر و چینی متفاوت که کارگردان را در انتخاب نقطه مرکزی نمایش آزاد می‌گذارد، اغلب منجر به نارضایتی نویسنده شده و بحث آشنای مرگ نویسنده را پیش می‌کشد.

آنچه در ادامه خواهد آمد نگاهی به نحوه تلقی برخی از کارگردانان و نویسندگان بزرگ از متن و نقش نویسنده است. در پایان این مقاله نگاه متفاوت گروه ووستر در خلق و فرم‌دهی متن بشکل گروهی و بداهه نمایانگر شیوه‌ای مدرن در ارائه نمایش خواهد بود. شیوه‌ای که گرچه نقش نویسنده در تولید نمایش را مورد سؤال قرار می‌دهد، هرگز نشان‌دهنده مرگ او نخواهد بود.

۲- متن یا اجرا، نویسنده یا کارگردان

۲-۱- استنیسلاوسکی و منتقدان او

شاید معروفترین مورد اختلاف بین نویسنده و کارگردان را بتوان اختلاف کنستانتین استنیسلاوسکی^۱ و آنتوان چخوف دانست. متد اولیه استنیسلاوسکی در ساخت نمایش کارکردن روی میزانشن نمایش بود. به گفته دیوید جونز، در سال ۱۸۹۸ برای اجرای نمایش مرغ دریایی^۲ چخوف، استنیسلاوسکی خود را به مدت یک ماه و نیم در برجی حبس کرد تا روی میزانشن نمایش کار کند. در این مدت او تمام حرکات و خصوصیات شخصیت‌ها را ترسیم کرده و این شیوه، یعنی اجرای تصمیماتی که در خلوت در مورد ویژگی‌های دیداری و شنیداری نمایش می‌گرفت او را به کارگردانی تحکم‌کننده بدل کرده بود؛ اما گفته می‌شود پس از انقلاب روسیه در ۱۹۰۵ استنیسلاوسکی شیوه کارگردانی خود را تغییر داده و به کارگردانی بدل شد که "همه چیز را برای بازیگر فراهم می‌کرد".^۳ اما تنها پس از اینکه دقیقاً اطمینان یافته‌ایم که نیاز او چیست و چه چیز بیشتر از همه جذبش می‌کند (Jones, 1986: 43). در این شیوه میزانشن نمایش حین تمرین و در همکاری با بازیگران شکل می‌گرفت. این تغییر متد چهره او را از کارگردانی دیکته‌کننده به فردی "قابل" مانند تغییر داد. به این معنی که فضای بیشتری به بازیگران داده و تمرینات را تبدیل به محیطی آزمایشگاهی کرد.

به گفته جونز، در اجرای مرغ دریایی چخوف، استنیسلاوسکی جزئیات اندکی به صحنه‌ها اضافه کرده و شخصیت‌ها را در حین اجرا وادار به انجام کارهایی همچون سیگار کشیدن یا ورود و خروج می‌کند. او معتقد بود این فعالیت‌ها در نشان دادن شخصیت‌ها و شفاف سازی نکات اصلی نمایش مفید هستند. او همچنین با "بازعبارت سازی" متن ضرب آهنگ نمایش را تغییر می‌دهد. بدین معنا که با شکستن فرم صحنه‌های نمایش، ایجاد مکث‌های طولانی، و یا تغییر ترتیب ورود شخصیت‌ها، استنیسلاوسکی ریتم متفاوتی به نمایشنامه چخوف می‌دهد (Jones, 1986: 23). با پیشروی نمایش به سوی احساسگرایی، استنیسلاوسکی "فعالیت‌های فیزیکی" را کاهش داده و نمایش را بر روابط شخصیت‌ها با یکدیگر متمرکز می‌کند. جلوه‌های صوتی بیش از حد همچون صدای پرندگان و سگ‌ها در پرده اول و آخر از دیگر تغییراتی هستند که استنیسلاوسکی ایجاد می‌کند.

با وجود اینکه اجرای ۱۸۹۸ مرغ دریایی با استقبال تماشاچیان مواجه شد و موفقیتی برای استنیسلاوسکی و تئاتر هنر مسکو محسوب شد، چخوف دلایل خود را برای نارضایتی از ساخته استنیسلاوسکی داشت. شاید مهمترین نارضایتی چخوف ادعای او بود که نمایشنامه‌های او کم‌دی هستند و استنیسلاوسکی آن‌ها را به تراژدی تبدیل کرده است: "استنیسلاوسکی شخصیت‌های مرا به بچه‌هایی گریبان تبدیل کرد. این چیزی نبود که من می‌خواستم." "واقع گرای بیش از حد" "راست نمایی" و "ابزارهای ناتورالیستی"، همچون صدای ساعت‌ها و حیوانات، از دیگر فاکتورهایی بودند که چخوف را آزار می‌دادند؛ اما تنها چخوف نبود که از واقع‌گرایی افراطی استنیسلاوسکی شاکی بود. وزولد میرهولد شاگرد استنیسلاوسکی که در مرغ دریایی او نقش ترپلو را بازی کرده بود نیز از متد استنیسلاوسکی ناراضی بود. برای میرهولد: راز حال و هوای نمایش چخوف "نه در جیرجیر جیرجیرک‌ها نه در پارس سگ‌ها و نه در استفاده از درهای واقعی" بلکه "در ریتم زبان او" بود (Meyerhold, 1978: 32). افزودن این عناصر هر چند جزئی به نمایش منجر به تغییر این ریتم شده و تاثیر مورد نظر چخوف را از بین برده بود.

گوردن کریگ^۴، کارگردان و تئورسین تئاتر، نیز با متد استنیسلاوسکی مخالف بود. کریگ متد استنیسلاوسکی را به متد "آموزشدهندگان فیل‌ها و فک‌ها" تشبیه کرده و کتاب بازیگر آماده می‌شود^۵ او را کتابی برای "خنک‌های ممتازی که می‌خواهند مشهور شوند" می‌نامد. در نظر کریگ اشتباه استنیسلاوسکی در کوشش او برای خلق تاثیر طبیعی است. در حالیکه نمایش در بهترین شکل ماورا □ طبیعی و روحانیست (Craig, 1983: 89). برای کریگ "تفسیر درست و عادلانه نمایش مهمترین چیز در

1- Constantin Stanislavski

2- The Seagull

3- Edward Gordon Craig

4- An Actor Prepares

تئاتر مدرن است" (Craig, 1983: 65)؛ اما این عقیده^۱ او تولید نمایش یا مانور کارگردان را محدود نمی‌کند. در حقیقت در سیستم کریگ کارگردان صحنه هنرمند اصلی بوده و بیشتر جزئیات نمایش همچون طراحی صحنه، طراحی نور، لباس، و حرکات بازیگران را خود تعیین می‌کند. به این معنی که زمانیکه کارگردان قادر است حس متن نمایشنامه‌نویس را به اجرای نمایش انتقال دهد دیگر لازم نیست خود را به دستورات صحنه نویسنده محدود کند. بنابراین کریگ دستور صحنه را نوعی توهین به کارگردان می‌دانست. به همین شیوه مدیر صحنه نیز خواسته‌های نویسنده را دنبال نکرده بلکه رنگ‌ها و اشیایی را انتخاب می‌کند که معتقد است به تفسیر وفادار او از متن کمک می‌کنند و تنها پس از این لوازم مورد نظر نویسنده را فراهم می‌کند. به شکلی که ترکیب این دو طرح هماهنگی خلق کند. هنرپیشه هم که قسمتی از این طرح است با آن هماهنگ شده یا به معنای دیگر "کنترل" می‌شود. این شیوه ناشی از این بود که در تفکر کریگ هر چیز یا هر حرکت یا صدایی که روی صحنه قرار می‌گیرد باید "قابلیت بیان" داشته باشد و اگر بیانگر چیزی نیست باید از صحنه حذف شود. کریگ تئاتر آینده را نیز تئاتری مستقل از متن و غیر وابسته به اثر نمایشنامه‌نویس و تنها متکی به حرکت، صدا، و صحنه می‌دانست. به این شکل می‌توان کریگ را از پیشروان تاکید بر استقلال کارگردان از متن مکتوب و نویسنده دانست.

۲-۲- میرهولد، آرتو، و زبان تئاتر

وزولد میرهولد^۲ بعد دیگری به دوگانگی نویسنده و کارگردان می‌افزاید و آن توجه به بازیگران و تماشاچیان به عنوان دیگر اعضای تعیین کننده روابط تئاتری است. در کتاب میرهولد درباره تئاتر^۳ میرهولد دو شیوه برقراری ارتباط بین کارگردان و بازیگر را معرفی می‌کند که نظر او در مورد نقش کارگردان را نمایان می‌کند. در شیوه نخست که او "مثلت تئاتر" می‌نامد، کارگردان را در راس مثلی قرار می‌دهد که در دو سوی دیگر آن بازیگر و نویسنده قرار دارند. "در این شیوه تماشاگر مخلوق دو سمت بازیگر و نویسنده را از طریق اثر کارگردان درک می‌کند." در شیوه دوم، "تئاتر خط مستقیم"، کارگردان اثر نویسنده را در خود جذب کرده و هنرپیشه هم به نوبه خود مخلوق کارگردان را در خود جذب کرده "آزادانه روح خود را به تماشاگرانش آشکار می‌کند" (Meyerhold, 1978: 50)؛ بنابراین، کارگردان تنها به عنوان "پلی" عمل می‌کند که "روح هنر پیشه را به روح نویسنده متصل می‌کند" "پس از آنکه اثر نویسنده را در خود جذب کرد هنرپیشه رو در روی تماشاگر تنها گذاشته می‌شود و از سایش این دو عنصر خالص، یعنی خلاقیت نویسنده و تخیل تماشاچی، شعله پاکی روشن می‌شود" (Meyerhold, 1978: 62).

مشارکت تماشاگر همواره یکی از مهمترین دغدغه‌های میرهولد است. او معتقد است که نمایش روی صحنه نیز هنوز "نا تمام" است و بازیگری آن تنها توسط تماشاچی ممکن است (Meyerhold, 1978: 265). در شیوه او دستیابی به مشارکت بازیگر کار مشترک نویسنده و کارگردان است. به این شکل میرهولد محور درک چرخه تولید را از رابطه نویسنده و کارگردان (یا متن و اجرا) به رابطه بازیگر و تماشاچی تغییر داده و محور پیشین را به نوعی مشارکت، نوعی "ما"، برای تحقق بخشی به رابطه جدید تبدیل می‌کند: "نویسنده و کارگردان تمام کاری که در تولید انجام می‌دهند را تنها آماده سازی زمینه‌ای که دو نیروی اصلی تئاتر بازیگر و تماشاچی هر روز در طول اجرا روی آن کار خواهند کرد می‌دانند. نویسنده و کارگردان چیزی بیشتر از چارچوب را فراهم نکرده و این نباید بازیگر و تماشاگر را محدود کرده یا مانع آنان شود بلکه آنان را تشویق کند که هماهنگ با هم کار کنند. ما کارگردانان و نویسندگان می‌دانیم که آنچه در طول تمرین تجویز می‌کنیم تنها قریب بصحت بوده: تحقق پایانی و انسجام تولید توسط مخاطب و با همکاری بازیگر انجام می‌شود" (Meyerhold, 1978: 256).

برای آنکه کارگردان بتواند به بازیگر و مخاطبان اجازه دهد تا به درکی از عمق دید نویسنده برسند، میرهولد استفاده از حرکات، اداهای، و ژست‌های پلاستیک را پیشنهاد می‌کند. او معتقد است لغات ابزار کافی‌ای برای بیان نیستند. حرکات پلاستیک در عوض می‌توانند "احساسات درونی" را بدون اینکه لزوماً با لغات تطابق داشته باشند بیان کنند. در دید میرهولد، قالب پذیری (حرکات پلاستیک) جنبه‌ای دیداری به ذات شنیداری دیالوگ اضافه می‌کند و این نکته که حرکات می‌توانند لزوماً با دیالوگ تطابق نداشته باشند، خصوصیت شیوه مدرن استفاده از حرکات پلاستیک است (Meyerhold, 1978: 56). در حقیقت میرهولد بر آن بود تا نمایش بدون گفتگو، ماسک، و اشارات و حرکات را به صحنه بازگرداند. از نظر او این عناصر تئاتر را متمایز کرده و خود بازیگر را به هنر تبدیل می‌کنند. به این ترتیب می‌توان گفت که در تئاتر میرهولد تاکید اصلی بر ارتباط بین بازیگر و تماشاگر و کاهش نقش

1- Vsevolod Meyerhold

2- Meyerhold on Theatre. London: Methuen Drama, 1978.

زبان گفتاری است. دیدگاه نویسنده نیز اهمیت خود را حفظ می کند اما میرهولد از آن به عنوان "پیش‌متنی" برای کار بازیگر و آنچه بروی صحنه اتفاق می‌افتد استفاده می‌کند.

آنتونی آرتو^۱، نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز فرانسوی، نیز مانند میرهولد معتقد بود تئاتر بایستی به نوع جدیدی ارائه شود نوعی مشخصاً تئاتری. او معتقد بود: "به جای اینکه به تکیه بر متن‌هایی که مقدس و نهایی هستند ادامه داد، ضروریست که به مقهورسازی تئاتر توسط متن پایان داد و مفهوم نوعی زبان منحصر به فرد چیزی بین اشارات و تفکر را بازیافت" (Artaud, 1958: 89). برای آرتو پیروی از متن ادبی ایجاد نوعی رکود در تئاتر کرده و تماشاچیان را از تئاتری که چیز جدیدی برای گفتن ندارد باز می‌دارد. در کتاب *تئاتر و همزاد آن*^۲ آرتو تئاتر غرب و شرق را از هم متمایز کرده و توضیح می‌دهد که تئاتر شرقی، تئاتر بالینی^۳، به لغات وابسته نیست چون از طریق اشارات، صدا، پانتومیم، و رقص همه چیز را تجسم داده و همانطور که در صحنه ظاهر می‌شوند معنی می‌بخشد. این جدایی از متن مکتوب: "تسلط کامل کارگردانی را به نمایش می‌گذارد که قدرت خلاقیتش لغات را حذف می‌کند" (Artaud, 1958: 53). از سوی دیگر، تئاتر غربی کاملاً به متن مکتوب وابسته بوده و هر چیز دیگر غیر از متن را قسمتی از میزانش و مادون متن می‌داند. به این ترتیب تئاتر به ارائه متن روی صحنه تبدیل شده است. آرتو معتقد است که برای آنکه تئاتر مستقل شده و به عنوان هنری مستقل شناخته شود لازم است که زبان خاص خود را بیابد که به عقیده او زبان میزانش است. آرتو میزانش را اینگونه توصیف می‌کند: "صورت خارجی دیداری و پلاستیک دادن به گفتار" و "به عنوان زبان هرآنچه که می‌توان بروی صحنه مستقل از گفتار بیان کرد و معنی بخشید، هر آنچه در فضا ابراز می‌شود یا تحت تاثیر آن قرار گرفته یا بوسیله آن تجزیه می‌شود" (Artaud, 1958: 69)؛ بنابراین، با در نظر گرفتن میزانش به عنوان زبان مناسب "تئاتر خالص"^۴ آرتو خصوصیت پلاستیک و فیزیکی تئاتر را به آن باز می‌گرداند، خصوصیتی که در تئاتر شرق وجود دارد.

اما پیامد نظریات آرتو برای رابطه نویسنده و کارگردان چیست؟ برای نویسندگان تئاتر غربی این خصوصیت پلاستیک و فیزیکی تئاتر تنها به معنای نزول قدرت آنهاست. به این علت که در این حالت "نقش گفتار" تغییر کرده و این تغییر به کارگردان فضای بیشتری می‌دهد. آرتو می‌گوید: "تغییر دادن نقش گفتار در تئاتر استفاده از آن به شکل قابل لمس و دارای فضایی و آمیختن آن با هر آنچه در تئاتر فضایی داشته و در حوزه غیرانتزاعی اهمیت دارد می‌باشد" (Artaud, 1958: 72)؛ بنابراین از آنجا که اینکار تنها بروی صحنه امکان‌پذیر است، نویسنده باید جای خود را به متخصص بدهد. به این ترتیب، آرتو دوگانگی نویسنده و کارگردان را با معرفی خالق که "مسئولیت دوگانه^۵ نمایش و پیرنگ به او واگذار خواهد شد" (Artaud, 1958: 94) حل می‌کند. در اجرای شاهکارهای نمایش جهان نیز آرتو اولویت متن را نمی‌پذیرد. در مقاله "شاهکار دیگر نه"^۵ آرتو آنچه که "بت پرستی شاهکارهای ثابت" می‌خواند را محکوم کرده و می‌گوید: "شاهکارهای گذشته برای گذشته خوب هستند: برای ما سودمند نیستند. ما محقیم تا آنچه را که گفته شده است و حتی آنچه را که گفته نشده است را به شیوه ای که متعلق به ماست، شیوه ای که بیواسطه و مستقیم، مطابق با حالات احساسی فعلی و قابل فهم برای همه است بگوییم" (۷۴). آرتو معتقد است که مردم تنها زمانی شاهکارها را می‌فهمند که نمایش آن‌ها به وقت و به زبانی آشنا باشد. این به این دلیل است که در نظر او: "... یک بیان دوبار یک ارزش را ندارد؛ دو عمر را زندگی نمی‌کند؛ که لغات تنها در لحظه ای که بیان می‌شوند عمل می‌کنند و پس از آنکه بیان شدند می‌میرند؛ که یک فرم پس از آنکه استفاده شد نمی‌تواند دوباره استفاده شود و می‌خواهد که با فرم دیگری جایگزین شود. و اینکه تئاتر تنها جایی در جهانست که حرکات پس از انجام دیگر نمی‌توانند به همان شکل دوباره انجام شوند" (Artaud, 1958: 75).

به این شکل آرتو ارائه^۶ متغییر را قسمتی از ذات تئاتر دانسته و نمی‌تواند آن را در چارچوبی تعریف شده و ثابت ببیند. در این تعریف پایبند بودن به خواست نویسنده نه تنها در زمان‌های مختلف میسر نیست بلکه در اجراهای مختلف یک تفسیر هم نمی‌تواند کاملاً میسر باشد.

1- Antonin Artaud

2- *The Theater and its Double*. New York: Grove Press, 1958.

3- Balinese Theatre

4- Pure Theatre

5- "No More Masterpieces," in *The Theater and its Double*. New York: Grove Press, 1958

۲-۳- گروتوسکی

رابطه بین متن و تئاتر و نویسنده و کارگردان توسط جرجی گروتوسکی^۱ نیز بررسی شده است. گروتوسکی تئاتر را اتفاقی می‌داند که بین هنرپیشه و تماشاچی رخ می‌دهد. تلاش او در راستای تقلیل آنچه او "تئاتر غنی" (یعنی مجموعه‌ای متشکل از ادبیات، معماری، طراحی، هنرپیشگی، نور پردازی، و غیره) می‌داند به تئاتر فقیر است. مفهوم تئاتر فقیر گروتوسکی تنها با حذف تدریجی عناصر زائد قابل دستیابی است: "... تئاتر بدون گریم نیز ممکن است، بدون لباس و طراحی صحنه، بدون مکان اجرای مجزا (صحنه)، بدون نور و جلوه‌های صوتی و غیره". به جای این عناصر آنچه در نظر او مشخصاً تئاتر است "رابطه مشارکت مادام، مستقیم، و زنده هنرپیشه - تماشاچی است" (Grotowski, 1969:19)؛ بنابراین در نظر گروتوسکی، از یک سو متن فقط یکی از عناصر تئاتر و البته قابل حذف می‌باشد و از سوی دیگر، متن برای تئاتر همچون اسطوره برای شاعر است. به این معنا که می‌توان از متن بعنوان عنصری زایشی استفاده کرد. در تعریف او خلق تئاتری نتیجه "مواجه" کارگردان با متن بوده، مواجهه‌ای که کاملاً فاعلانه است اما پتانسیل‌های اثر هنری را از بین نمی‌برد. او معتقد است همین مواجهه بایستی بین هنرپیشه و متن نیز اتفاق بیفتد، مواجهه‌ای که از طریق آن هنرپیشه باید "ضرب" پنهان متن را پیدا کرده و آن را از طریق بدنش خلق کند.

بهترین نمونه تلقی گروتوسکی از متن را می‌توان ساخت نمایش "اکروپلیس"^۲ استیسنسلا ویسپیانسکی توسط او در سال ۱۹۶۲ دانست. در کارگردانی این نمایش گروتوسکی از نسخهٔ کاملاً تغییر یافته متن استفاده می‌کند. در حالیکه در متن ویسپیانسکی مجسمه‌ها و نقاشی‌های کلیسایی درعید پاک زنده شده و صحنه‌هایی از انجیل عهد عتیق را بازسازی و روایت می‌کنند، گروتوسکی هولوکاست و کمپ‌های آدم سوزی را در راس تفسیر خود قرار می‌دهد. نمایش او در شب رستاخیز اتفاق می‌افتد و اجرا در بین تماشاگران و دور سازه‌ای جعبه مانند صورت می‌گیرد. در طی نمایش شخصیت‌ها در حال ساخت کوره‌ای هستند (سازه جعبه مانند) که در پایان نمایش همه به آن وارد می‌شوند. در همین حین مردگان را دفن می‌کنند؛ داستان‌هایی اسطوره‌ای یا از انجیل تعریف می‌کنند؛ نقش بازی می‌کنند؛ و مویه‌کنان همخوانی می‌کنند. گاهی هم توسط سربازان متوقف شده بازجویی می‌شوند یا دوباره به کار فرستاده می‌شوند. در کل امیدی در شرایطشان نیست و زمانی که منجی را می‌یابند بدنی بی‌سر است. این سبب می‌شود تا خنده‌ای عصبی سر بدهند. به این شکل نمایش گروتوسکی با متن اصلی بسیار متفاوت است؛ اما با تغییر موضوع و روایت این نمایش، گروتوسکی یک نمایش کلاسیک را به نمایشی معاصر تبدیل کرده است. عملکرد او به عنوان کارگردان این نمایش کاملاً فاعلانه بوده و متن ویسپیانسکی را می‌توان تنها الهام‌بخش یا "پیش‌متنی" برای ساخته گروتوسکی دانست.

۲-۴- کازان و خدمت به نویسنده

ایلیا کازان^۳ یکی از معروفترین و موثرترین کارگردانان امریکایی تئاتر مدرن دیگر چهره‌ایست که عقاید او در مورد رابطه نویسنده و کارگردان دارای اهمیت ویژه‌ای است. کازان نیز، همچون کریگ، به استفاده از دستورات صحنه نویسنده معتقد نبود. وقتی از او در مورد دستور صحنه پرسیده می‌شود می‌گوید: "آن فضولات مرغ؟ هیچوقت نمیخوانمش. فکرکردی کار من اینجا چیه؟ من کارگردانم...". (Jones, 1986:183)؛ اما در طول دوره کارگردانی‌اش کازان "کارگردان هنرپیشه" و "کارگردان کارگردان" خوانده می‌شد؛ زیرا برای او رضایت نمایشنامه‌نویس اهمیت ویژه‌ای داشت. او معتقد بود که کارگردان در خدمت کار و نمایشنامه‌نویس است. رابرت اندرسون نمایشنامه‌نویس معاصر شرح می‌دهد که تلاش کازان برای درک اینکه نویسنده چه می‌خواهد و در مورد خطوط خاص و لحظات خاصی از نمایش چه حسی دارد قبل از انجام هر کار دیگر خصوصیتی است که او را به عنوان یک کارگردان مجزا می‌کند. اندرسون می‌گوید برای کارگردانی نمایش چای و همدردی^۴ او کازان چیزی پیشنهاد نکرد. "سؤال پرسید،" چون می‌خواست "به نمایشنامه نویس خدمت کرده، کمک کند تا نویسنده نمایشش را به تحقق برساند" (Luere, 1994:33). آندرسون تنها نویسنده‌ای نبود که از کار با کازان راضی بود. تنسی ویلیامز و آرتور میلر هم از کارگردانی کازان می‌گویند: "اکنون من از جانب این نویسنده حرف می‌زنم... نمایشی از تنسی ویلیامز را کار می‌کنم؛ باید زندگی را طوری ببینم که او می‌بیند" (Luere, 1994: 71). ویلیامز هم از کار او راضی بود: "از زمانی که تمرینات شروع شده‌اند این مرد یک اشتباه هم در قضاوت نکرده است" (همان: ۷۳). همکاری کازان با آرتور میلر هم مورد رضایت نویسنده و منجر به برد جایزه منتقدین تئاتر

1- Jerzy Grotowski

2- Akropolis, by Stanislaw Wyspianski,

3- Elia Kazan

4- Tea and Sympathy, Robert Anderson

نیویورک برای تولید نمایش همه پسران من در سال ۱۹۴۷ و برد جایزه پولیتزر برای نمایش مرگ فروشنده در سال ۱۹۴۹؛ اما علاقه کازان به تحقق تصویر مورد نظر نمایشنامه‌نویس او را از خلق اثر بر اساس دید شخصی خودش بازداشت. او ازان می‌داشت که: "تأثیر منحصرأ فرمی ادبی نیست. اگر چه نمایشنامه نویس عامل عمدتاً مهمی است، پس از آن هنرپیشگان، طراحان، کارگردانان و تکنیسین‌ها نمایش را با هم می‌نویسند." (Luere, 1994, 105). به بیانی دیگر، کازان عملکرد خود را در راستای دید نویسنده و متن تنظیم کرده و تنها پس از آن فاعلانه عمل می‌کرد.

به این ترتیب می‌توان کازان را کارگردان مطلوب نویسنده‌گان دانست. نظرات ادورد البی^۱ نیز در مورد متن و اجرا بی‌شباهت به نظرات کازان نیست. البی به عنوان هنرمندی که هم می‌نویسد و هم کارگردانی می‌کند، معتقد است که نمایش تجلی "دید" یک نمایشنامه‌نویس است، چیزی که او برای اجرا قبلاً مجسم و تحلیل کرده است؛ بنابراین نباید در تمرین‌ها و یا به خاطر تماشاگران تغییر داده شود. او که متن را در ارجعیت قرار می‌دهد، در مورد دستورات صحنه می‌گوید اگر دستورات صحنه صریحاً داده شده‌اند بایستی دنبال شوند و اگر تلویحاً بیان شده‌اند کارگردان بایستی آن‌ها را کشف کند؛ اما البی در کارهایی که کارگردانی می‌کند از نظرات خود پیروی نمی‌کند. آزادی که او در کارگردانی آثار بکت تجربه می‌کند، عقاید او در مورد نقش نویسنده و میزان قدرت کارگردان را در تضاد قرار می‌دهد. البی نمایش آخرین نوار کرب^۲ و بداهه/وهایو^۳ بکت را کارگردانی کرده است پیش از کارگردانی آثار بکت، البی عنوان کرده بود که برخی نمایشنامه‌نویسان به کمک کارگردان احتیاج ندارند چون همه چیز در کارشان قبلاً ترسیم شده است. در مورد کار خودش البی می‌گوید: "تنها یک اجرای حقیقی، درست، قوی، و ایده‌ال از نمایش وجود دارد و آن متعلق به من است، وقتی می‌نوشتیم دیدمش" (Luere, 1994: 110). این دید سبب شده است تا او در مورد اجازه ساخت آثارش بسیار محتاط عمل کند.

اما در کارگردانی بداهه/وهایو، اثر کوتاه بکت، او دستورات بکت را نادیده گرفته و ساختار نمایش را کاملاً تغییر می‌دهد. در متن نمایش بکت دو شخصیت که کاملاً شبیه هم هستند، شنونده و خواننده، پشت یک میز نشسته‌اند و یکی برای دیگری کتاب می‌خواند و بعضاً با توجه به ضربات دیگری به روی میز آنچه خوانده است را تکرار می‌کند. ساخته البی از نمایش توسط دو بازیگر غیر هم شکل، یکی سفیدپوست و دیگری سیاه‌پوست، اجرا می‌شود. متن به جای یک بار سه بار خوانده می‌شود که زمان نمایش کوتاه و شش دقیقه‌ای بکت را به بیست دقیقه افزایش می‌دهد. شخصیت‌ها هم جا و نقش خود را عوض می‌کنند و شنونده هم کتاب را می‌خواند. البی همچنین نورهای صورتی، بنفش، و سبز به صحنه می‌دهد که کاملاً با نورپردازی ساده بکت متفاوت است. تغییراتی که البی می‌دهد قطعاً نمایش بکت را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به این دلیل که ساختار اصلی نمایش، به نوعی متن خوانده شده توسط شخصیت خواننده را انعکاس می‌دهد. همانطور که اشاره شد، نمایش دو شخصیت دارد: "خواننده" که کتابی را برای "شنونده" می‌خواند. داستان کتاب در مورد مردی است که به اتفاقی یک نفره نقل مکان می‌کند تا دور از خاطراتش معشوقی را فراموش کند؛ اما از آنجا که نمی‌تواند، معشوق کسی را می‌فرستد تا او را دلداری بدهد. پس از مدتی این دو بتدریج به هم شبیه می‌شوند؛ اما بعد معشوقه دلجو را فرا می‌خواند. مکان نمایش و آنچه در آن رخ می‌دهد داستانی که "خواننده" می‌خواند را منعکس می‌کند: اتفاقی کوچک با یک پنجره و دو مرد که همسان به نظر می‌رسند، در حالیکه یکی برای دیگری کتاب می‌خواند؛ بنابراین تماشاگر و یا خواننده نمایش بکت ناگزیر "او"ی کتاب را با شنونده و "دلجو" را با "خواننده" یکی می‌کند. کوتاهی نمایش بکت و مفهوم رمانتیک آن نیز صورتی شعر گونه به نمایش بکت می‌دهد، خصوصیتی که سه بار تکرار در اجرای البی از بین می‌برد. بعلاوه، استفاده از بازیگران سیاه‌پوست و سفیدپوست تفاسیری را بر می‌انگیزد که قطعاً خواست بکت نبوده است؛ اما ابعاد تازه ای که نمایش به این شکل پیدا می‌کند را می‌توان همچنان خوانشی از متن بکت دانست.

۲-۵- گروه ووستر

در نقطه مقابل کارگردانانی همچون کازان شاید بتوان از گروهی همچون گروه ووستر^۴ یاد کرد که تولیداتشان آنان را به عنوان تجربه گرایانی افراطی معرفی کرده است. در واقع اگر تحقق متن برای کازان اهمیت ویژه‌ای داشت، برای الیزابت لوکامپت از گروه ووستر متن چیز است که باید ساختارشکنی شده و دوباره ساخته شود. با بررسی عملکرد این گروه در ارائهٔ برخی از شناخته شده‌ترین آثار نمایشی جهان این مقاله را به پایان می‌رسانیم.

1- Edward Albee

2- Krapp's Last Tape

3- Ohio Impromptu

4- Wooster Group

گروه ووستر از دل گروه نمایش ریچارد شکنر^۱ متولد شد. الیزابت لوکامپت کارگردان گروه در ابتدا به عنوان دستیار و سپس به عنوان کارگردان برای گروه نمایش کار می‌کرد. در سال ۱۹۸۰ که شکنر گروه نمایش را ترک کرد، گروه به ووستر تغییر نام داد و تحت سرپرستی لوکامپت قرار گرفت (Callens, 2004: 45). برای لوکامپت و گروه او متن مرز محدود کننده‌ای نیست و الزامی به تقلید یا دنبال کردن آن وجود ندارد. به این معنی که عنصر اولیه برای نمایش‌های آنان محدود به متن مکتوب نیست بلکه هر چیزی می‌تواند متن باشد و به عنوان عنصر اولیه برای نمایش استفاده شود. قطعاتی از فیلم‌های مستند، کلاسیک‌ها، مصاحبه‌ها، موزیک ضبط شده، رقص، و نمایش‌های علمی بخشی از عناصری هستند که این گروه ممکن است به عنوان متن استفاده کند. این استقلال از نمایشنامه مکتوب فضای عمل بیشتری به گروه داده و حرکت را بنای کارشان قرار داده است. لوکامپت دیدگاه خود درباره متن را اینگونه بیان می‌کند: "اما [مثلاً] رونی در یک بداهه آن کار را کرده است؛ و من آن اتفاق شانس را می‌گیرم و می‌گویم این ناگزیر است؛ این شروع است؛ این متن است. نمی‌توانم از آن متن بگذرم. به همان شکل که کس دیگر از نوشته‌های نمایشنامه‌نویس استفاده می‌کند، من از آن کار به عنوان نقطه شروع کارم استفاده می‌کنم؛ بنابراین نمی‌توانم به سادگی حذفش کنم. او با عملش آن متن را ساخته است و بنابراین من باید در همان حول [همه چیز را] تنظیم کنم؛ اما این یک عنصر شانس است، آنطور که متن فکر شده است، حساب شده نیست. عمل-متنی است بر اساس یک بداهه که ممکن است هیچ رابطه‌ای با درونمایه‌ای که روی آن کار می‌کنیم نداشته باشد. من شانس کار کردن می‌خوانم، مثل اینکه مشتی لوبیا را به هوا پرتاب کنی؛ و وقتی روی زمین افتادند من باید در محور آن طرح رقصی درست کنم؛ و آن طرح را نمی‌توانم تا آخرین لحظه ممکن تغییر دهم. از آن به عنوان ستونی که بر اساس آن منظم را تنظیم می‌کنم استفاده می‌کنم. نمی‌توانم تغییرش دهم مگر اینکه ساختار دیگری، مشتی لوبیای دیگری به نوعی با اولی در تضاد افتد" (Savran, 1986: 51)؛ بنابراین نه تنها عنصر شانس در محتوای نمایش‌ها دخیل است، بلکه در فرم نمایش هم شانس نقش مهمی بازی می‌کند. این درجه از امکان وجود متن به شکل‌های مختلف و این درجه از امکان فرم‌دهی به آن، امکان وجود معنی و تفسیر را افزایش می‌دهد و راه را برای مشارکت تماشاچی باز می‌کند. بنابراین به جای تجویز یک برداشت خاص، نمایش امکان یک سری تفاسیر را می‌دهد.

این شیوه را می‌توان دلیلی برای تردید نمایشنامه نویسانی همچون آرتور میلر در اجازه دادن به لوکامپت برای ساخت آثارشان دانست. طبق گفته سوران و لوئر، لوکامپت پافشاری زیادی کرد تا میلر به او اجازه دهد ورژنی چهل و پنج دقیقه‌ای از نمایش *ته آهنگری*^۲ او را به همراه قطعه‌ای در مورد تیموتی لری^۳ در نمایشی به نام *ال/اس.دی*^۴ بگنجانند. میلر نپذیرفت و تهدید کرد که اگر گروه لوکامپت کارش را روی نمایش متوقف نکند از آن‌ها شکایت خواهد کرد (Luere, 1994, 145).

ساخت نمایش‌های سفر *روز طولانی به شب، گوریل پشمالو، و امپراطور جونز* از اوجین اونیل^۵ و همینطور ساخت نمایش *سه خواهر*^۶ چخوف از جمله کارهای گروه ووستر است که شیوه آنان در ساختار شکنی متن را نشان می‌دهد. گروه ووستر از نمایش سفر *روز طولانی به شب* اونیل در نمایشی به نام *پوینت جودیت*^۷ استفاده می‌کنند. پوینت جودیت از سه بخش تشکیل شده است: "بادبان"، "قطعه مهمانی استو"، و "دیر". *سفر طولانی روز به شب* به قطعه‌ای سیزده دقیقه‌ای تقلیل داده شده که در بخش دوم استفاده می‌شود؛ اما بخش‌های اول و سوم هم به نوعی دنیای شخصیت‌ها را در فضای دیگری منعکس می‌کنند. به گفته سوران، در حالیکه نگرانی‌ها، رویاها، و تضاد بین شخصیت‌های مرد نمایش به عرشه یک تجهیزات نفتی در بخش اول انتقال داده شده، رویای مری تایرون برای راهبه‌شدن در بخش آخر یعنی "دیر" انعکاس یافته است. در قسمت "دیر" هنرپیشه‌های مردی که در بخش "بادبان" ایفای نقش کرده‌اند نقش راهبه‌ها را در فیلم کوتاهی به نام "کنار دریا" که زندگی روزمره راهبه‌ها را نشان می‌دهد ایفا می‌کنند (Savran 1986, 138).

دو نکته اساسی در تفسیر گروه ووستر از این نمایش وجود دارد که می‌توان آن را نقد گروه به نمایش اونیل دانست که به نوعی به شکل قسمتی از نمایش نمود پیدا می‌کند. نخست اشاره گروه به دنیای مرد سالار نمایش و تنهایی تحمیل شده به مری تایرون به عنوان شخصیت مونث نمایش و دوم به حاشیه رانده شدن نقش کاتلین است. استراتژی لوکامپت برای آشکار کردن دنیای مرد

1- Richard Schechner's Performance Group

2- The Crucible

3- Timothy Leary: روانشناس و نویسنده آمریکایی است که معتقد به خاصیت درمانی قرص‌های توهم زا (ال.اس.دی) بود.

4 L.S.D.

5- Eugene O'Neill's Long Day's Journey Into Night, The Hairy Ape, The Emperor Jones

6- The Three Sisters

7- Point Judith

سالار نمایش در واگذاری نقش راهبه‌ها به مردان و فضا و زبان جنسی بخش اول نمود پیدا می‌کند. برخلاف مری و راهبه‌ها که بازیگران مرد نقش آنان را ایفا می‌کنند، کاتلین تنها زن نمایش است که واقع‌گرایانه تصویر شده است. در قطعه "مهمانی استو" پس از آنکه همه از صحنه خارج می‌شوند او وارد شده و با جاروبرقی خانه را تمیز می‌کند. در بخش سوم نمایش هم هنگام پخش فیلم کوتاه در مورد راهبه‌ها دوباره وارد صحنه می‌شود؛ بنابراین با پررنگ کردن نقش مری تولید گروه ووستر تاثیر نمایش اونیل را کاملاً تغییر می‌دهد.

در ۱۹۹۴ گروه ووستر ورژن جدیدی از نمایش "سه خواهر" چخوف را به نام "قوی باش" ارائه کرد. در این ورژن گروه ووستر پرده‌های اصلی نمایش را در هم آمیخته، فشرده کرده، یا بسط دادند. نمایش به روی صحنه‌ای مربع شکل اجرا شد. صحنه ای که با دو میکروفون رو در روی تماشاگران، چند تلویزیون در عقب، که در حین نمایش به جلو منتقل می‌شدند، یک ویلچر، و یک پارتیشن آراسته شده بود. پشت صحنه میزی گذاشته شده که یادآور اتاق نهارخوری بود که چخوف توصیف می‌کند. در صحنه‌هایی که شخصیت‌ها در آن اتاق نشسته و صحبت می‌کردند، تصویر آن‌ها از تلویزیون‌ها پخش می‌شد.

در ابتدای نمایش کیت والاک، از اعضا اصلی گروه، از پشت میکروفون صحنه را توصیف کرده و توضیح می‌دهد که او خود نقش ماشا را بازی می‌کند. درحالیکه در ابتدای متن نمایشنامه اولگا اطلاعاتی در مورد گذشته خانواده می‌دهد، در این اجرا ماشا شروع به پرسیدن سؤالاتی در مورد خانواده می‌کند: "پدرت کی مرد؟" "هوا چطور بود؟" نقش ایرنا، کوچکترین خواهر، توسط بازیگر بسیار مسنی بازی شده است، که شروع به خواندن متنی از دفترچه خاطراتش در مورد علاقه‌اش به کار کردن می‌کند. وقتی ورشنین وارد صحنه می‌شود، همه چیز ریتم کندی می‌گیرد. او رو به تماشاگران می‌کند و خیلی آرام می‌گوید: "خوشوقتم" بقیه دیالوگ او نیز به آرامی گفته می‌شود و با موسیقی‌ای کند همراهی می‌شود. پس از این حرکات در سطوح مختلفی اجرا می‌شود. درحالیکه موسیقی نواخته می‌شود و شخصیت‌ها صحبت می‌کنند، شخصیت‌های دیگری وارد می‌شوند و یکی از آن‌ها، راد، به جای سبدهای گلی که در متن آمده است، چوب‌های بامبویی می‌آورد که مهمانان با آن ساز می‌زنند و می‌رقصند. ایرنا با ترخنی که فدوتیک به اوداده است بازی می‌کند، تصاویر سرخپوستان در مونیتورهای پایین پخش می‌شوند واز تلویزیون‌ها آوازهای ژاپنی پخش می‌شود.

بعد کیت والاک اعلام می‌کند که ابتدای پرده دوم اجرا نخواهد شد و از بازیگر نقش چبوتکین می‌خواهد که خلاصه ای از آن را به تماشاگران بدهد. در این هنگام تصویر او با تصویر اولین بازیگر نقش چبوتکین آمیخته می‌شود. در پایان پرده اول که چخوف می‌نویسد: "ماشا به تنهایی والتز می‌کند"، دیگر شخصیت‌ها هم به او ملحق شده و می‌رقصند. صحنه‌هایی مانند این نمایش را مفرح‌تر کرده و شور بیشتری به آن می‌دهند. پرده‌های سوم و چهارم هم با هم آمیخته شده و تنها خلاصه ای از پرده چهارم داده می‌شود. اجرای ۱۹۹۴ نمایش با پسگفتاری پایان می‌یافت که در آن صحنه خداحافظی ورشنین بسط داده شده بود. چند خطی که ورشنین ادا می‌کند و سفارش چخوف برای "بوسه ای طولانی" بین ماشا و ورشنین به بیش از ۹ دقیقه بسط داده شده که طی آن ورشنین می‌گرید، دستمال می‌خواهد، و با دیگران صحبت می‌کند.

همانطور که این توضیحات نشان می‌دهند، برای لوکامپت متن به عنوان منبع معنا وجود ندارد. به این معنا که، برای او معنایی خارج از اجرا و آنچه در صحنه اتفاق می‌افتد وجود ندارد؛ بنابراین، لوکامپت متن را برای جستجوی معنی و یا درون مایه نمی‌خواند؛ اما با وجود ساختارشکنی متن، "قوی باش" در واقع بسیاری از نکات متن اصلی را آشکار می‌کند. در حقیقت این اجرا عقاید چخوف برای مثال در مورد قشر فیلسوف ماب بی‌عمل را با آرایه‌زایی به سادگی نمایان می‌کند.

۳- نتیجه‌گیری

با ظهور کارگردان در اواخر قرن نوزدهم و گسترش امکانات ارائه صوتی و بصری و همزمان با تغییر نگاه منتقدین ادبی به متن‌ها، نقش متن به عنوان عنصر اصلی تئاتر و نقش نویسنده به عنوان خالق نمایش رفته‌رفته تغییر کرده است. هر چند نمایشنامه می‌تواند از نظر ادبی اثری بسته و دارای فرم و معنای ثابت باشد در عالم تئاتر نمایشنامه می‌تواند به اثری با قابلیت خواش متفاوت و ارائه به فرم‌های گوناگون در نظر گرفته شود. همانطور که این مقاله نشان می‌دهد، در حالیکه خواست نویسنده و حفظ چارچوب متن او در نزد برخی کارگردانان تئاتر مدرن همچون کازان در اولویت بوده است، برای برخی دیگر متن تنها نقطه شروع است و این کارگردان اثر است که خالق آن محسوب می‌شود. در همین راستا، کارگردانانی همچون گروتوسکی و آرتو که به دنبال یافتن زبان

جدیدی برای نمایش بوده‌اند، تلاش کرده‌اند تا تئاتر را از استیلای متن خارج کنند. با تغییر اولویت از متن و گفتار به حرکات و میزانشن در تئاتر این دو، نقش نویسنده خود به خود تغییر کرده است. از سوی دیگر، تجربه‌گرایی همچون گروه ووستر عملاً نشان داده‌اند که تئاتر می‌تواند هر متن بسته‌ای را به اثری باز تبدیل کند، هر بار به شکلی نو بخواندش، تقطیرش کند، و یا با ساختار شکنی آن را نقد کند. وجود چنین اجراهایی در کنار اجراهایی وفادار به متن که یا با همکاری نویسنده و یا با اجرای دقیق دستورات صحنه او شکل می‌گیرند بیانگر این نکته است که وجود نگاه نو در عالم تئاتر نمی‌تواند به معنای مرگ نمایشنامه‌نویس باشد بلکه هر خوانش تازه، هر بار نقض دستور صحنه، و هر دوباره‌سازی می‌تواند در ادامه کار نمایشنامه‌نویس باشد، فرمی زایده هنر او.

منابع

- Artaud, Antonin. (1958). The Theater and its Double, Grove Press, New York.
- Brockett, Oscar G. and Robert R. Findlay eds. (1973). Century of Innovation: a History of European and American Theatre since 1870, Prentice Hall, New Jersey.
- Brook, Peter. (1968). The Empty Space, Atheneum, New York.
- Callens, Johan. (2004). Wooster Group and Its Traditions, P.I.E. Peter Lang, New York.
- Corrigan, Robert Willoughby. (1980). The Making of Theatre: From Drama to Performance. Scott, Foresman and Co. Glenview.
- Craig, Edward G, and J M. Walton. (1983). Craig on Theatre, Methuen, London.
- Grotowski, Jerzy. (1969). Towards a Poor Theatre, Simon and Schuster, New York.
- Huxley, Michael, and Noel Witts eds. (2002). The Twentieth Century Performance Reader, Routledge, New York.
- Jones, David R. (1986). Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook, University of California Press, Berkeley.
- Luere, Jeane, ed. (1994). Playwright versus Director: Authorial Intentions and Performance Interpretations, Greenwood Press, London.
- Meyerhold, Vsevolod, and Edward Braun. (1978). Meyerhold on Theatre. Methuen Drama, London.
- Savran, David. (1986). The Wooster Group, 1975-1985: Breaking the Rules, Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.

تجلی عرفان در آرایگان معماری ارسن مجموعه شیخ شهابالدین اهری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۱۰

کد مقاله: ۴۶۶۳۰

قاسم فتاح اهر^{۱*}، محمدرضا ابراهیمی^۲،

علی عزیزی^۳

چکیده

از مهم‌ترین شاخصه‌های هنر اسلامی، معماری اسلامی است که با تأثر از جهان‌بینی اسلامی، توانایی جلوه دهی عرفان و تصوف را به نحو عالی داشته است. در این میان یکی از این ساختارهای هویت‌بخش در حوزه معماری اسلامی، ارسن مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری در شهر اهر است؛ مجموعه‌ای از دوران شکوفایی عرفان و تصوف در منطقه آذربایجان در قرون هفتم تا یازدهم ه. ق. این مجموعه تاریخی علی‌رغم بهره‌مندی از آرایه‌ها و تزئینات بی‌بدیل در حوزه معماری اسلامی با مفاهیم عمیق عرفانی تاکنون از بررسی‌های کافی در زمینه شناخت کیفیات معماری و تجسد مضامین عرفانی آرایگان، بی‌نصیب بوده است. بر این اساس، پژوهش پیش‌رو با روش توصیفی-تحلیلی و بر پایه گردآوری اطلاعات مبتنی بر بررسی‌های میدانی و کتابخانه‌ای، کیفیت آرایگان معماری مجموعه شیخ شهاب را در ارتباط با طریقت عرفان و تطبیق آن با سلسله‌مراتب شکل‌گیری ارسن، بررسی نموده است. به عبارت دقیق‌تر، این پژوهش درصدد آن است با دقت در محتوای کالبدی اثر و بازخوانی مضامین و آرایگان معمارانه آن، ترابط و تلازم میان کیفیات تزئینات مجموعه با سرچشمه تفکرات عرفانی آن را بررسی نماید. با بررسی‌های انجام شده نتیجه می‌شود، مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری و آرایگان معماری وابسته آن متأثر از شرایط فرهنگی و اجتماعی هم‌عصر خود، تجسد عینی تفکرات عرفانی آئین متصوفه از قرن هفتم تا قرن یازدهم ه. ق می‌باشد.

واژگان کلیدی: هنر اسلامی، عرفان، تصوف، مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری، مجموعه معماری

۱- دپارتمان علوم انسانی، دانشکده فنی و حرفه‌ای پسران شماره یک تبریز، دانشگاه فنی و حرفه‌ای استان آذربایجان شرقی، ایران (مسئول مکاتبات) Azar22535@gmail.com

۲- دپارتمان ساختمان و معماری، دانشکده فنی و حرفه‌ای پسران شماره یک تبریز، دانشگاه فنی و حرفه‌ای استان آذربایجان شرقی، ایران

۳- دپارتمان ساختمان و معماری، دانشکده فنی و حرفه‌ای پسران شماره یک تبریز، دانشگاه فنی و حرفه‌ای استان آذربایجان شرقی، ایران

۱- مقدمه

در حوزه معارف معماری ایرانی ناشناخته‌های بسیاری وجود دارند، شدت این نقصان به حدی است که گاه حتی گریبان گیر خیلی از بناهای مشهور و شناخته‌شده ایرانی نیز می‌باشد. به‌طور مثال، سوژه مورد بررسی در این مقاله، یعنی مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری مصداقی بر این ادعاست که علیرغم جایگاه و اعتباری که در مباحث مرتبط با معماری ایرانی برای خود کسب کرده است؛ همچنان بسیاری از ظرایف و لطایف معمارانه آن در ارتباط با آیین عرفانی دایر در آن، ناشناخته و مغفول واقع شده و شناخت این اثر را نیازمند مطالعات جامع نموده است. لیک، آنچه دغدغه اصلی برای این بررسی علمی بود، وجود ابهامات و سؤالات بنیادینی است که هر گفتمان تخصصی راجع به محتوای ارزش‌های معماری این اثر را دچار چالش نموده است، و آن عبارت است از وجود نکات مبهم درباره شناخت دلایل پیدایی و عوامل پویایی وجود کالبدی این مجموعه و نیز ارتباط هندسه اثر به همراه متعلقات تزئینی‌اش با محتوای معنوی و عرفانی مستور در هنرهای اسلامی به‌کار بسته‌شده در ارسن این مجموعه در طی اعصار. حال بر این اساس به‌طور دقیق‌تر می‌توان گفت که هدف این نوشتار تأمل و تدقق معمارانه برای شفاف نمودن نحوه تلازم و ترابط تکوین کالبدی مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری با تحول مذهب و آئین‌های متصوفه در جامعه ایرانی در طی دوره‌های ایلخانی تا صفوی می‌باشد. با در نظر گرفتن این نکته که مسئله تحقیق در بستر تاریخی مطرح است. مواردی که در این بستر به کار گرفته می‌شود، بخشی مربوط به بنایی مطلوب در ذهن انسان ایرانی و بخشی دیگر مربوط به تمامیت کالبدی تحقق‌یافته اثر است. بدین ترتیب با روش استدلال منطقی و با گزینش روش توصیفی - تحلیلی به درک نسبت میان این دو بخش پرداخته می‌شود. در برخورد با متون نیز بیشتر تحلیل محتوا و تفسیر ساختار معمارانه اثر مورد پژوهش، مطلوب نظر است.

۲- پیشینه پژوهش

آنچه از نظر مرور ادبیات موضوع، بطور صریح در مورد ارسن مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری قابل ادعا می‌باشد آن است که در دوره معاصر، پژوهشگران حوزه مطالعات معماری ایرانی اقبال کمتری برای مطالعه و بررسی عالمانه این مجموعه تاریخی از دید ارتباط کالبد و مفهوم آرایگان منتسب به تزئینات متعلقه مجموعه با حکمت معنوی جاری در آن، از خود نشان داده‌اند. که این نقصان پژوهشی، ابهاماتی را در بازشناخت کیفیات دوره‌های تاریخی و مفاهیم عرفانی مستتر در آن، متصور کرده است. در حالیکه این مورد در خصوص برخی ابنیه با کارکرد مشابه در منطقه - همچون مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی یا بقعه شیخ امی‌الدین جبرئیل - کمتر دیده می‌شود. بر این منوال، برای رفع این خلاء معرفتی، جستار حاضر به جستجو، جمع‌آوری و سازماندهی مدارک و اسناد مختلف و ارزیابی آن‌ها در راستای پاسخگویی به ابهامات مطرحه می‌پردازد.

۳- مروری بر زندگانی شیخ شهاب‌الدین اهری

بنا به اقوال تاریخی، عارف نامی، محمود اهری تبریزی ملقب به شیخ شهاب‌الدین، در نیمه دوم قرن ششم هجری قمری در "بلده اهر از بلاد آذربایجان از توابع مدینه تبریز"^۱ متولد شد و پس از یک حیات پربار معنوی، در نیمه دوم قرن هفتم هجری قمری چشم از جهان فرو بست^۲. شیخ شهاب‌الدین از مشاهیر مشایخ تصوف در قرن هفتم و از بزرگان طریقه شیخ زاهد گیلانی و شیخ صفی‌الدین اردبیلی بود، مع‌الأسف در کتب تذکره و تراجم، کمتر ذکری از احوال وی یافت می‌شود و لذا از زندگی و آثارش اطلاع کاملی موجود نمی‌باشد^۳. شاید دلیل این نقصان، میل به گمنامی و ناشناسی باشد که بسیاری از صوفیان مقید به آن بودند. با این وجود مشهور است که وی تحصیل علم را در زادگاه خویش آغاز کرد و تا حدود بیست سالگی در مکتب درس علمای همان منطقه

۱- در وقفنامه ربع رشیدی که از متون متعلق به قرن هفتم ه.ق است (روزگار حیات شیخ شهاب‌الدین اهری)، شهر اهر با این عناوین خطاب شده است.

۲- برای شناخت تحلیلی از تاریخ تولد و وفات شیخ شهاب‌الدین، رک. به: «احوال و آثار اوحدالدین کرمانی» اثر دکتر محمد وفایی، ص ۱۲۹.

۳- از زیست‌نامه وی [شیخ شهاب‌الدین اهری]، آگاهی مفصل و جامع در دست نیست و هر چه درباره او نوشته‌اند، برگرفته از اطلاعات پراکنده و گسیخته‌ای است که از وی در سرچشمه‌های تصوف و تاریخ موجود است" (ایمانی، ۱۳۸۲، ص ۸۰). مانند نظر مؤلف کتاب «روضات‌الجنان» که نسب شیخ شهاب‌الدین اهری را متعلق به خاندان عتیقی تبریز می‌داند (ابن کربلایی، ۱۳۸۳، ج ۱ ص ۶۰۴)؛ و یا مرحوم «سید جمال ترابی طباطبایی» که در کتاب «آثار باستانی آذربایجان»، شیخ شهاب‌الدین اهری را از اولاد شیخ شهاب‌الدین سهروردی معرفی کرده، البته وی نیز از نسب‌نامه مذکور در کتاب روضات‌الجنان استفاده نموده است (ترابی طباطبایی، ۱۳۰۰، ج ۲، ص ۳۷۹).

تلمذ نمود (وفایی، ۱۳۷۵، ص ۱۲۷). او در این مقطع از عمر خویش جذب عالم عرفان شد و حیات دینی صوفیانه را برگزید و وجهه همت خویش را کسب معارف باطنی قرار داد. ورود به وادی طریقت، او را نیازمند راهبری راه‌شناس ساخت؛ نیازی که مقدمه‌ای بر هجرت وی از زادگاه‌اش شد (۱). او پس از ترک اهر ابتدا در تبریز و در محله سرخاب مأوی گزید و پس از مدتی به منطقه سجاس - از توابع زنجان - رفته و شیخ رکن‌الدین سجاسی را به عنوان پیر طریقت برگزید (موحد، ۱۳۸۱، ص ۱۰۹). وی در خانقاه سجاس، در کسب کمالات به چنان منزلتی دست یافت که مفتخر به مرتبت قطب صوفیانه شد (۲) و پس از اخذ خرقه ارادت از دست وی با دستور استاد، برای ارشاد خلق به زادگاه‌اش اهر باز گشته و خانقاهی در آنجا برپا نمود (۳)؛ خانقاهی که صحن‌اش پس از چندین سال، مدفن و مزار وی شد (ایمانی، ۱۳۸۲، ص ۸۰). روزگاری که شیخ شهاب‌الدین اهری در آن می‌زیست - و بطور واقع‌تر و وسیع‌تر نیمه دوم قرن ششم تا اوایل قرن هشتم هجری قمری - مقارن با دوران شکوفایی تصوف و اوج آن در منطقه آذربایجان بود و "در این دوره [در مکتب عرفانی تبریز] با ظهور چهره‌هایی مواجه می‌شویم که همه از آشنایان عالم معنی و سلسله جنبانان عشق و معرفت‌اند" (موحد، ۱۳۸۱، ص ۳). شیخ شهاب‌الدین ضمن آنکه خود چهره‌ای ممتاز و اثرگذار در این عرصه عرفانی بود، عرفانی زیادی را نیز تربیت نمود؛ از مریدان و نیز متعلمین مستقیم و غیر مستقیم وی می‌توان به شیخ جمال‌الدین تبریزی، شیخ زاهد گیلانی و شیخ صفی‌الدین اردبیلی اشاره نمود، مشایخی که هر یک منزلتی بس رفیع در عرفان ایرانی دارند (۴). البته باید اذعان نمود این مجموعه خانقاهی در روزگاری پدید آمد که تصوف، مبارزه برای احراز حق حیات در جامعه ایرانی را به ثمر رسانیده و «طریقت» توانست در امتداد «شریعت» وجهت خود را نمایان سازد.

۴- موضوع تصوف و تاثیر افکار عرفانی شیخ شهاب‌الدین در عصر خویش

نهضت تصوف، تقریباً از نیمه دوم قرن دوم با ظهور عده‌ای از صوفیان مشهور مانند ابراهیم ادهم (۱۶۰ ه.ق)، فضیل عیاض (۱۸۷ ه.ق) و دیگران پایه‌گذاری شده و در قرن سوم، مسلکی معروف و مشخص و ممتاز گردید (کیانی، ۱۳۶۹). به طور کلی، تصوف اسلامی پس از پشت سر گذاشتن مراحل اولیه، در طول قرون سوم و چهارم هجری به طور مشخص در جهت ایجاد و تحکیم پایه‌های نظری خود گام برداشت و به مرحله رشد و کمال رسید. در نتیجه چنین تکاملی، اهل تصوف به شکل فرقه‌ها و احزاب متعدد درآمد و هر یک تحت راهنمایی مرشد و شیخی قرار گرفتند. این مسئله نیز خود باعث تکامل سازمان اجتماعی تصوف و پیدایش طریقت‌ها و خانقاه‌ها در سراسر جهان اسلام گردید (غنی، ۱۳۸۶: ۴۷). در این اثناء و در زمان حیات شیخ شهاب، با توجه به شدت پراکندگی مردم از لحاظ اجتماعی و افکار سیاسی و رکود اقتصادی که در کلیه شئون کشور پدید آمده بود، تعلیم عالیه عرفانی و افکار فیلسوفانه فضایی ایرانی و مبتکرین این مرز و بوم، راه برون رفت از این همه تشنگی را فراهم و روش نوین و متین و در عین حال علمی و عملی را به پیش کشیده و با استفاده از محیط بی‌شائبه خلوت‌کده‌ها و خانقاه‌ها به تعلیم مردم همت گماشتند. از ملاحظه سلسله الخلفاء شیخ شهاب‌الدین و نیز در نظر گرفتن جایگاه عرفانی وی، چنین مستفاد می‌شود که در بین صدها طالب راه حق و طریقت، با توجه به مرشدی سه شاخه صوفیگری در منطقه یعنی خلوتیه، بایرامیه و مولویه توسط وی (کاشفی، ۱۳۴۲)، تعلیم عرفانی وی در ایجاد اتحاد و بقای یگانگی مردم به لحاظ اجتماعی و در حوزه‌های عرفانی، سیاسی، دینی و غیره در گستره منطقه‌ای محل زندگی خود، امری غیرقابل انکار می‌باشد (۵).

۱- درباره این نیاز که مرحله‌ای از مراحل سلوک صوفیانه است، دکتر سید حسین نصر می‌نویسد: "هیچ سلوک معنوی معتبری بدون دست‌گیری مرشد و راهنما تحقق نمی‌پذیرد و یقیناً تصوف نیز از این قاعده عام مستثنی نمی‌باشد" [نصر، ۱۳۸۲، ص ۹۹].

۲- رکن‌الدین ابوالفناثم محمد سجاسی از کبار مشایخ صوفیه در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری قمری بود که تعدادی از مشایخ مشهور صوفیه در آن روزگار مانند شمس‌الدین تبریزی، اوحدالدین کرمانی، اصیل‌الدین محمد شیرازی و شهاب‌الدین محمود اهری از تربیت‌یافتگان و مریدان وی بوده‌اند (وفایی، ۱۳۷۵، ص ۱۰۴ و ص ۱۱۷).

۳- «محمدامین حشری تبریزی» صاحب کتاب «روضه‌اطهار» در این خصوص می‌نویسد: "شیخ شهاب‌الدین به فرموده شیخ رکن‌الدین در اهر ساکن گشته تا آخر عمر به ارشاد و هدایت عبادالله قیام می‌نمود" (حشری تبریزی، ۱۳۷۱، ص ۱۴۶).

۴- ر.ک به: کتاب روضات‌الجنان و جنات‌الجنان، صص ۲۵۱-۲۵۰، ذیل سلسله شیخ صفی‌الدین اردبیلی

۵- برای مطالعه بیشتر ر. ک. به: نصر، سیدحسین (۱۳۸۲)، آموزه‌های صوفیان؛ از دیروز تا امروز، ترجمه حسین حیدری و محمدهادی امینی، انتشارات قصیده‌سرا، تهران

۵- مکان یابی

در رابطه با مکان یابی خانقاه و اینکه در خارج از محیط شهری و جدا از روند توسعه شهرسازی می باشد، با در نظر گرفتن این نکته که در جنوب شهر اهر و در مکانی مشرف به شهر جای دارد؛ اخص دلایل گزینش چنین مکانی جهت ساخت خانقاه می تواند این گونه توجیه شود: ۱. شناختن خانقاه در مدخل شهر برای مسافران و صوفیان، آسان تر بود (صراف، ۱۹۷۳: ۱۱۰). ۲. سالکان خواستار گوشه-ای آرام و خلوت و فضایی معنوی و روحانی بودند و خانقاه به سبب فعالیتی که در آن منظور بود، بایستی در نقطه‌ای دور از غوغای عام به وجود می آمد و اعمال صوفیان دور از دید افراد کنجکاو و صوفی ستیزان و تردد و توقف افراد متفرقه به دور می بود (کیانی، ۱۳۶۹: ۱۳۲). ۳. یکی دیگر از علت ها هم، درگیری صوفیان با برخی از گروه های دیگر بود که با ساختن کانون خانقاهی در مرکز شهر مخالفت می شد. ۴. یکی دیگر از موجباتی که سبب ساختن خانقاه در بیرون شهر می شد، آن بود که با زیاد شدن تعداد مریدان و فراوانی مسافران، امکان گسترش ساختمان به هر نسبتی وجود داشت (همان، ۱۳۲) (جدول شماره ۱).

۶- پیشینه مختصر تحولات کالبدی مجموعه

همانگونه که پیشتر ذکر آن رفت، شیخ برای بسط و نشر آرای عرفانی خویش، در این مکان ترتیب بناهایی را داده بود؛ بناهایی که بعداً دستخوش تغییراتی شده اند (۱). لکن در راستای شناخت سیر تحول، چهار دوره تاریخی برای بنا پیشنهاد می شود (کبیرصابر، ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۷۵). معیارهای مورد استفاده در این دوره بندی، اصول ساختاری معماری، اسناد تاریخی، دست نوشته های تاریخ دار و نو یافته های باستان شناسی، تقدم و تأخر قرارگیری ساختار و ارتباط با کف های قدیمی می باشند. دوره های تاریخی بنا (جدول شماره ۲):

دوره اول (هسته اولیه): قرن ششم هجری تا اوایل قرن هفتم هجری (عهد ایلخانی)
دوره دوم (احداث مهجر سنگی): اواخر قرن هفتم هجری تا اواسط قرن هشتم (عهد ایلخانی)
دوره سوم (احداث گنبدخانه): اواخر قرن هشتم هجری تا اوایل قرن نهم هجری (عهد تیموریان)
دوره چهارم (احداث مسجد و حجره های جنوبی صحن): اوایل قرن یازدهم هجری (عهد صفوی)

۷- جایگاه مجموعه در سیر تحولات آئینی جامعه ایرانی

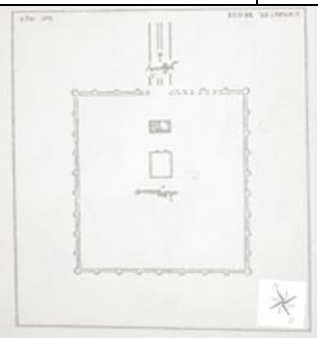
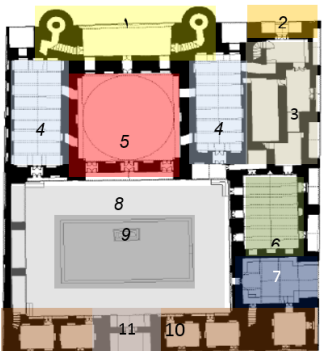
خانقاه شیخ شهاب الدین اهری در قرن هفتم هجری قمری به سبب تأثیر وجودی شیخ، یکی از پایگاه های عمده تصوف در آذربایجان محسوب می شد؛ و آنچه بر اهمیت این خانقاه می افزود، ارتباط دائمی آن با شهر تبریز بود؛ شهری که سنت های عرفانی ریشه داری داشت و در آن دوران به سبب تجمع مشایخ، یکی از مهم ترین محیط های عرفانی ایران به حساب می آمد (موحد، ۱۳۸۱، ۴۴). لیک، بر اساس سهم و نقش مذهب در توسعه معماری ارسن مجموعه شیخ شهاب الدین اهری، سه دوره زمانی جهت بررسی، مورد توجه قرار گرفته است.

۷-۱- عصر ایلخانی

جامعه ایران و عرصه سیاسی آن در دوران حکومت ایلخانان مغول، تحولات مذهبی متعدد و گاه مهمی را از سر گذراند. با روی کار آمدن ایلخانان در عرصه کشورداری در ایران، مذهب رسمی و مورد حمایت طبقه حاکم مذهب وافق بر اهل سنت بود. با این حال آنچه در توسعه کالبدی مجموعه شیخ شهاب در این دوران از نقطه نظر تحولات آئینی، مهم به شمار می آید؛ ارتباط نزدیک آئین تصوف با مذهب رسمی طبقه حاکم در ایران (تسنن) بود. که از این جستار و با توجه به نوع آموزه های صوفی گرایانه شیخ، تکریم مقام اجتماعی و عرفانی وی از سوی دستگاه حکومت امری قابل انتظار و مقبول در میان اهل علم می نماید.

۱- البته درباره این نظر، از سر باریک بینی می توان تردیدهایی را نیز پیش کشید: بطور مثال این که آیا بناهایی - هر چند محقر - پیش از اقبال شیخ به این مکان، در محوطه وجود داشته اند؟ و ... این تردیدها که در غیاب مدارک کافی بروز می نمایند، شاید زمانی برطرف شوند که کاوش های هدفمند و روش مند باستان شناسانه در محوطه به عمل آید.

جدول ۱- موقعیت استقرار مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری در حومه جنوبی شهر اهر و تحلیل پلان

		
تصویر ۳- موقعیت استقرار مجموعه شیخ شهاب در جنوب شهر اهر. (مأخذ: سازمان نقشه‌برداری کشور، ۱۳۳۵)	تصویر ۲- موقعیت استقرار مجموعه شیخ شهاب در دوره قاجاریه نسبت به شهر. (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۱- موقعیت استقرار مجموعه در محدوده شهر در عهد صفوی. (مأخذ: نگارندگان)
		
تصویر ۵: نقشه حصار و محوطه مجموعه. مأخذ: گزارشهای هیئت باستان‌شناسی آلمانی ۱۹۷۴	تصویر ۴: تصاویر مجموعه شیخ شهاب در اواخر دوره قاجار، مأخذ: آلبوم خانه کاخ گلستان	
		
۱. اشکوب دوم خانقاه ۲. اشکوب دوم حجره‌ها	۱. ایوان شمالی و مناره‌ها ۲. ورودی ۳. خانقاه ۴. دهلیزها ۵. گنبدخانه ۶. مسجد ۷. ایوان شرقی ۸. صحن مجموعه ۹. حصار سنگی ۱۰. حجره‌ها ۱۱. ورودی جنوبی	
تصویر ۷- نقشه اشکوب دوم مجموعه شیخ شهاب. مأخذ: نگارندگان	تصویر ۶- بخش‌های مختلف ارسن مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری، مأخذ: نگارندگان	

جدول ۲: فضاهای متعلقه ارسن مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری

 تصویر ۸- فضاهای تشکیل دهنده ارسن شیخ شهاب. بالا: دید شمالی، پایین: دید جنوبی ارسن. مأخذ: نگارندگان.		۱. بنیاد اولیه، بخش شرقی؛ شامل خانقاه اولیه شیخ شهاب‌الدین که دارای مطبخ، چله‌خانه و اتاق زندگی شیخ می‌باشد.
		۲. الحاقات عصر ایلخانی؛ حصار سنگی دور مقبره بصورت مستطیلی به طول ۱۵/۱۵ متر و عرض ۷/۷۵ متر در مرکز صحن به ابعاد ۱۶،۹۰ × ۲۴،۱۵ متر کشیده شده که با نقوش اسلیمی و هندسی (کنگره‌دار) بصورت مشبک حجاری گشته و از این حیث جزو شاهکارهای حجاری دوره اسلامی محسوب می‌شود.
		۳. الحاقات عصر تیموری؛ ایوان شمالی دارای تاقی جناقی به ارتفاع حدوداً ۱۸ متر، که در جناحین آن ایوان‌های کوچک با تاق‌نمای آجری و چقدآویز به همراه خطوط برجسته آجری قرار دارند (طباطبایی، ۱۳۸۴: ۴۶). لچک‌های بالای تاق‌نماها شامل کاشی‌های برجسته می‌باشد که قسمت اعظم آن ریخته است. دو مناره به ارتفاع ۱۸ متر در جوانب ایوان و بصورت چسبیده به آن قرار دارند که با آجر لعاب‌دار فیروزه‌ای - به سبک مرسوم در شیوه آذری - پوشیده شده است. همچنین گنبدخانه فضایی مربعی شکل در زیر گنبدی تک پوسته به ارتفاع ۱۸ متر که هر ضلع آن ۱۱/۲۰ متر می‌باشد و در اصطلاح محلی به قوشخانه معروف است. در طرفین آن اتاق‌هایی به ابعاد ۶/۳۰ × ۹/۶۰ متر به صورت قرینه ساخته شده‌اند که به چینی‌خانه معروف شده است.
		۴. الحاقات عصر صفوی؛ مسجد به ابعاد (۹،۳۰ × ۶،۹۰ متر) به همراه دو اتاق جانبی، واقع شده است که با تاق «خوانی مرکب» و مقرنس‌کاری کتیج‌ها و خوانچه‌ها و نقول‌های منقوش یک بنای مزین و کاملی را نشان می‌دهد (طباطبایی، ۱۳۸۴: ۴۸). همچنین در ضلع جنوبی صحن (طرفین قبله) حجراتی در دو طبقه ساخته شده است. در همکف چهار حجره (۳/۹ × ۳ متر) و در اشکوب دوم همان تعداد با ابعادی کوچکتر (۲/۸۵ × ۳/۴ متر) با پوشش تاقی شکل ساخته شده است.

۲-۷- عصر تیموری

در نتیجه علاقه‌مندی فرمانروایان تیموری به دین و حمایت آنان از بزرگان دین، مطالعات و مباحثات دینی، رواج بسیار یافت و عده کسانی که به جامعه اهل مذهب وارد می‌شدند فزونی گرفت. با آنکه تیموریان خود اهل تسنن بودند، پیروان سایر مذاهب به خصوص شیعیان را در اعتقادات خود آزاد می‌گذاشتند. در این عهد فرقه‌های مذهبی و صوفیه آزادانه به ترویج عقاید خود می‌پرداختند. بعضی از امیران تیموری نیز به این فرقه‌ها تعلق خاطر داشتند؛ مانند ارادت تیمور و شاهرخ به شاه نعمت‌الله ولی. حال در این شرایط و با توجه به منزلت مسلک صوفی‌گری در نزد حاکمان و دستگاه حکومتی، مجموعه شیخ شهاب به واسطه آموزه‌های صوفی‌گرایانه شیخ و نیز وجود مریدانی که خود را پایبند به اصول عرفانی وی می‌دانستند، پاسداشت مقام شیخ و تکریم جایگاه عرفانی وی از طریق توجه و رسیدگی به مزار و توسعه کالبدی خانقاه امری ملموس به نظر می‌رسد.

۳-۷- عصر صفوی

نیای بزرگ صفویان (شیخ صفی‌الدین) از مریدان شیخ شهاب در عالم تصوف، خود از رهبران طریقه‌ای از سلاسل مسلک تصوف در عهد خویش بود (زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ۲۳۰). لیکن شاه اسماعیل صفوی پس از تسلط بر کشور و استقرار حکومت خویش، ترویج و اجرای مذهب شیعه اثنی‌عشری را از اهداف عالی خویش قرار داد (تربیت، ۱۳۱۴: ۲۰۹). همچنین در این میان به اقتضای

شرایط اجتماعی، مسلک تصوف در آرمان خود تغییر جهت داده و فعالیت‌های عرفانی برخی از سلسله‌های صوفیه به نهضت‌های سیاسی و حکومت‌طلبی تبدیل شده بود. با این اوصاف دلایل و عواملی که در ترتیب و به سامان نمودن عمارت عالی‌ه شهاب آن هم در عهد صفوی مؤثر واقع گردیده، می‌توان چنین برشمرد، که ذات تعلیمات صوفی‌گرایانه شیخ در عصر خویش و نیز دنباله‌روی مریدانش از اندیشه‌های معنوی وی در ادوار بعدی، با پرهیز از جهت‌گیری‌های سیاسی، جنبه کاملاً عرفانی داشته و به نوعی در راستای منویات مذهب تشیع و دارای زمینه‌های مشترک فراوانی با تشیع بوده است. که ثمره بذل این توجهات، مؤید استمرار کالبدی مجموعه شیخ شهاب‌الدین اهری در عصر صفوی شده است.

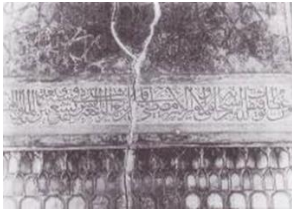
۸- هنر و مضامین عرفانی در آرایگان مجموعه

هنر به معنی عام و اصیل، لفظ حکمت معنوی است. این حکمت معنوی است که به هنر به معنی خاص آن، نظیر خطاطی، نقاشی، معماری و صنایع مستظرفه بطور عام، روحانیت و معنویت و جان می‌بخشد.

۸-۱- هنر خطاطی

خطاطی تنها هنری است که مستقیم و بی‌واسطه کلمات خداوند را به نمایش می‌گذارد و حقیقت اسلام را متجلی می‌سازد. کتیبه‌نگاری از هنرهای شاخصی است که در این مکان بکار گرفته شده است. اسماء متبرکه و احادیث دینی، شرح تعمیر مجموعه و شرح احوال افراد در حین سکونت در مجموعه به شکل دستنویس‌ها عمده مضامینی هستند که در کتیبه‌ها به چشم می‌خورند. حضور آیات قرآنی با خط ثلث در این بنا بر روی زمینه سفید با متنی مشکی چشمگیر است. دلیل این انتخاب را می‌توان هماهنگی آن با عرفان اسلامی دانست که به این طریق صورت دیداری قرآن را در سطوح بناها با جلوه‌ی خاص به معرفی مشاهده اهل دل می‌گذارند. همچنین، اشعار و ابیات بکار رفته در دیوارنگاره‌ها، علاوه بر موزون بودن قالب، مضامین آنها بیانی عرفانی از تجلی چنین بنایی و به عبارتی حکمت معماری و تزیینات به‌کار رفته در آن را نیز به صورت زیبا از زبان هنرمندان هر دوره تبیین می‌کند (جدول شماره ۳).

جدول ۳- دست‌نوشته‌های موجود در مجموعه

		
تصویر ۹- محل دست‌خط منسوب به شیخ بهایی در جانب شرقی محراب مسجد با مضمون: بسم الله الرحمن الرحیم، به تاریخ ثالث عشر شهر شعبان المکرم (المبارک) سنه ۱۰۱۸ به زیارت این مزار فایض الانوار مشرف شدیم. و از مصحف که وقف مزار مزبوره است تفال واقع شد که مرتبه شیخ شهاب‌الدین علیه التحیه و الرضوان در درگاه الهی چه مقدار باشد. این آیه کریمه بقال آمد «یبشرهم ربهم برحمته منه و رضوان». الحقیقیر المذنب محمد علی عنه. (مأخذ: میراث فرهنگی آذربایجان شرقی)	تصویر ۱۰- متن منسوب به مصطفی قلی‌خان در جانب شمالی دیواره مسجد، مأخذ: آرشیو میراث فرهنگی آذربایجان شرقی	تصویر ۱۱- دست‌نوشته موجود در اتاق شیخ به تاریخ ۹۰۲ ه.ق، مأخذ: نگارندگان

۸-۲- هنر گره‌چینی

با در نظر داشتن گسترش هم‌زمان جریان‌های فکری و عرفانی در قرون اسلامی، می‌توان با تعمقی پیرامون هنر اسلامی، حقایق معنوی آن را شناخت و بیان نمود. زیرا ارتباط گسترده‌ای بین هندسه و طریقت به اثبات رسیده است. نکته ای که برخی

محققان هنر اسلامی آن را در یافته‌های خود بیان نموده‌اند (اعوانی، ۱۳۷۵). بنابراین هنرمندان مسلمان جهت نمود ساختن اندیشه ها و نظرات عرفانی در هنر علاوه بر بعد اعتقادی سه وسیله در اختیار دارند:

هندسه: که وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گر می‌سازد.

وزن: که وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیر مستقیم در فضا نمودار می‌سازد.

روشنایی: که نسبت آن با شکل‌های قابل رویت مانند وجود مطلق است به موجودات محدود. روشنایی در واقع به خودی خود دیدنی نیست. همان‌گونه که لاوجود شناخته نمی‌شود مگر در قیاس با متضادش، یعنی وجود تاریکی هم به دیده نمی‌آید. مگر اینکه ضدش، روشنایی (توأم) باشد.

علت استفاده از اشکال هندسی خاص، در این است که رموز را نهفته در اشکال هندسی خاص می‌توان یافت، بنابراین یکی از راه‌های رسیدن به مقام متعالی‌تر می‌تواند ساخت مکرر این اشکال باشد. بزرگان این مسلک دریافته بودند که برای رسیدن به هر یک از مقامات ده‌گانه، ساخت مکرر کدام یک از اشکال هندسی لازم است. از این‌رو در هر یک از مقامات که آن را با یکی از طرح‌های تعریف شده گره‌چینی نشان می‌دادند چندضلعی‌هایی را با تکرار مشخص به کار برده‌اند که هر یک در خود رموزی نهفته دارد و صوفی با شهود به آن رموز می‌تواند به آن مقام دست یابد. به‌طور کلی گره‌چینی در این مجموعه، بسته به مکان و نوع کاربرد در دو نوع «مشبک» و «آلت و لقط» ساخته شده‌اند. بیشتر این آثار به صورت گچی در دیواره‌های داخلی مسجد ارسن کار شده است. بنابراین می‌توان به این نتیجه رسید که تزیینات و کاربرد آنها در راستای معرفت آن زمان که همان اعتقادات عرفانی می‌باشد، قرار داشته است. در کتاب اخوان‌الصفاء مقامات سلوک در ده مرتبه دانسته شده که برای هر مرتبه آن ده ویژگی وجود دارد در این مورد خواجه عبدالله انصاری برای هر یک از ده مرتبه سلوک ده آیه یافت کرده که آن را محرز می‌داند (قمیر، ۱۳۶۳) و به همین دلیل عمدتاً در ابنیه ایلخانی و صفوی می‌توان به گره ده تند یا کند برخورد که گاهی به صورت گره‌چینی و گاهی به وسیله رشته‌های هندسی اجرا شده است. ده مرحله مذکور به این شرح قابل توصیف است^۱:

۱. آستانه ورود به تصوف
 ۲. راه ورود به تصوف
 ۳. برخورد با سایر عرفا
 ۴. فراگرفتن خلق و خو از سایر صوفیان و شکل‌گیری شخصیت
 ۵. آشنایی با آیین تصوف، فراخوانده شدن به بهترین خلق و خو و پدید آمدن معنای شخصیتی که ثمره او می‌باشد، واجب دانستن و دنبال کردن اصول صوفیه
 ۶. شخص با پرتگاه اخلاقی مواجه می‌شود که باید بر آن غلبه کند.
 ۷. رسیدن به سطح مراحل متنوع تصادفی روحی که باید به آن غلبه کند.
 ۸. مرحله قداست؛ حضور نیروهای روحی و رسیدن به تجمع بعد از جدایی، رسیدن به صفات حسنه انسانی و به دست آوردن آن برای برخورد با سایر عرفا
 ۹. فراگرفتن خلق و خو از سایر صوفیان و شکل‌گیری شخصیت
 ۱۰. بی توجه شدن به خود در خدای خویش و خود الهی جایی که کارهای او همگی رو به سوی کمال مطلق دارد غرق می‌شود. مرحله حضور در راه خدای تبارک که هدف نهایی و یکی شدن با خداوند تبارک است.
- علاقه این دوره به عدد ۱۰ و گره ۱۰، که دارای یک شمسه تند یا کند در مرکز و چندین شکل ۳، ۵، ۷، ۶ در مجاور آن وجود دارد مرحله دهم سلوک، مرحله هدف تصوف و عالی‌ترین مقام آن است (جدول شماره ۴).

۱- برای مطالعه بیشتر ن. ک. به: نورآقایی، ۱۳۸۷

جدول ۴- تناسبات هندسی و تزئینی مجموعه

تصویر ۱۲: گره- چینی چوبی داخل مسجد براساس نقش دوازده، (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۱۳: طرح گره چینی دیوار مسجد و اجزای آن، (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۱۴: تزئینات سقف، شمسه هشت پر، (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۱۵: نقش گره چینی با شمسه ۱۰ پر در دیوار شمالی مسجد، (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۱۶: طرح شکل هندسی شش- پر، بالای ورودی ضلع شرقی، (مأخذ: نگارندگان)
تصویر ۱۷: گره آلت و لقط براساس نقش هشت و چلیپا در دیوار جوار محراب مسجد، مأخذ: نگارندگان				

۸-۳- تزئینات نقوش گیاهی

الف- تزئینات ختایی: این تزئینات که از طبیعت الهام گرفته شده است شامل شاخ و برگ و گلها هستند که ختایی نامیده می شود. یکی از موارد استفاده آن در بالای ورودی جنوبی بنا است که در آن از گلها بر روی تزئینات مورقی نهاده شده اند. رنگ گل های ختایی در ورودی ارسن، سفید بر روی مورقی های آبی فیروزه ای است. همچنین، در این لچکی آثاری از خرطوم فیلی نیز به چشم می آید. در جداره داخلی مسجد، ختایی به دو شیوه گچبری و نقاشی بصورت نقوش رنگی بر زمینه رنگی (لاجوردی و قرمز) اجرا شده است. نقوش ختایی گچبری مسجد در محراب و شومینه مسجد به صورت حاشیه در امتداد یک ساقه بدون واگیره به کار رفته است. نقش بندی از دیگر نقوش بکاررفته در مسجد است که از آن در بخش پایینی سطوح دیواره ها استفاده شده است. این نقش بعدها دستخط عالمان و زائران فراوانی را در میان خود جای داده است (جدول شماره ۵).

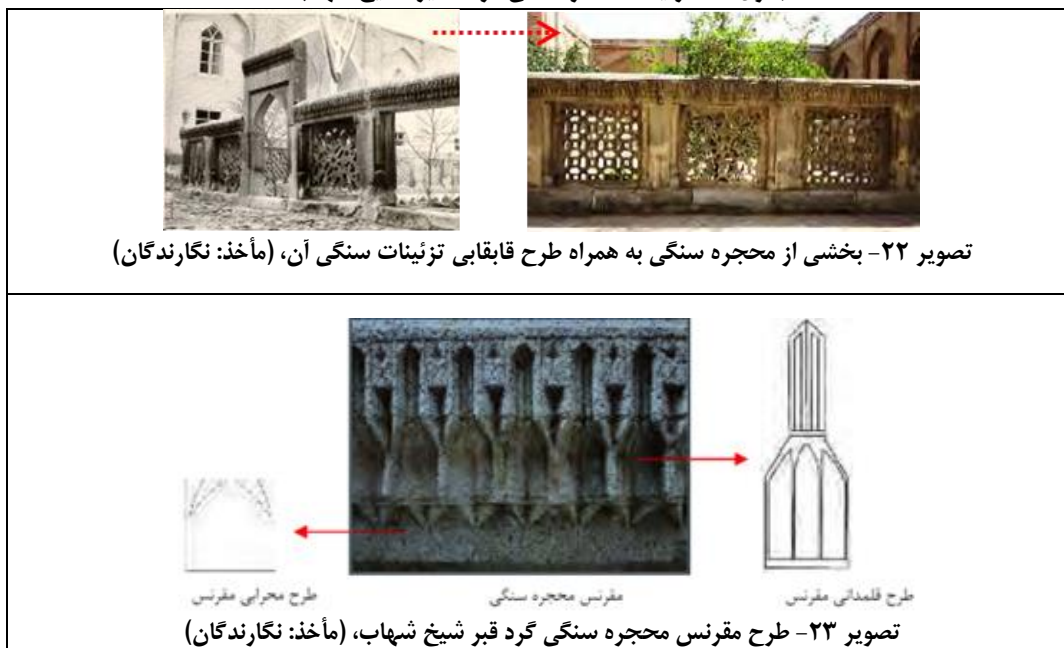
جدول ۵- تزئینات نقوش گیاهی مجموعه

تصویر ۱۸- تزئینات گل های ختایی همراه با مورقی در کاشی کاری ورودی ضلع شمالی ارسن مجموعه شیخ شهاب الدین اهری، (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۱۹- تزئینات گیاهی نقاشی شده در مسجد (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۲۰- تزئینات گیاهی گچبری محراب مسجد (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۲۱- نقش بندی دیواره شمالی مسجد، (مأخذ: نگارندگان)

۸-۴- محجره سنگی

محجره سنگی با ایجاد فضایی محصور، حریمی با حجاب و خصوصی به حظیره (قبر) شیخ شهاب‌الدین بخشیده است. این عنصر که در کالبد پرده‌ای مابین معماری رفیع مجموعه و حظیره است، در عالم معنا پرده‌ای مابین هوای نفسانی بلند پرواز و تواضع خاکی و زمینی از برای انسان تلقی می‌شود، که با حضور در آن فضای محصور، به دعا و نیایش با معبود خویش می‌پردازند. آرایه‌های به کار رفته در کالبد این محجره کاملاً سنگی، عبارت است از مشبکی که با دو شیوه قابقای افشان (دو طرح) و گره‌چینی بر روی پایه‌ای اجرا شده و در امتداد آن در ردیف پایانی مقرنسی بی‌نظیر دارد. مقرنس موجود شامل دو بخش عمده است که محرابی و قلمدانی نامیده می‌شوند (جدول شماره ۶).

جدول ۶- تزئینات حصار سنگی گرد حظیره شیخ شهاب



نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل محتوای متون تاریخی، استنباط از شیوه‌های شکل‌گیری فضا در معماری دوره اسلامی ایران علی‌الخصوص، خانقاه‌ها، آرامگاه‌ها و مجموعه‌های شهری، رهیافت و تحلیل معماری فضایی آثار بر جای مانده در ارسن مجموعه شیخ شهاب-الدین، نشان‌دهنده آفرینش مجموعه‌ای با مدیریت معمارانه بسیار منظم و کارآمد است. مجموعه مذکور عملکرد مرکبی داشته که برای هر فعالیت محل مناسبی پیش‌بینی شده بود. در این میان، معماران دوره ایلخانی تا صفوی مجموعه شیخ شهاب را با هندسه و تزئیناتی خاص بنا نهاده و با تزئینات ظریف و دقیقی آراسته‌اند که عرفان و مفهوم آن زمان و احوال شیخ را به دیدگان ناظر می‌رساند. نکته قابل توجه این است که هنر دینی کار شده در این مجموعه می‌تواند ابزاری برای گسترش خیر و نیکی به حساب آید که در جهت بسط روحیه دینی، مفاهیم ارزشی انسانی، اخلاق و سیره نبوی و انسانیت گام برداشته است که بسط دهنده تمامی اموری است که به زندگی انسان در پهنه هستی روحی تازه و ناب بخشیده و ترجمانی از غربت انسانی در جهت نیل به سر منزل مقصود می‌باشد. در این مجموعه به ظن قوی هنرمند سعی داشته، حقایق را که ادراک نموده با مضامین عرفانی مترتب نموده و عینیت بخشد.

منابع

- ابن کربلایی، حافظ حسین (۲۰۰۴)، روضات الجنان و جنات الجنان، تصحیح محمدامین سلطان‌القرایی، انتشارات ستوده، تبریز.
- اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵)، هنر تجلی جمال الهی، انتشارات گروس، تهران.
- پیرنیا، محمدکریم (۲۰۰۵)، سبک شناسی معماری ایرانی، تدوین غلامحسین معماریان، سروش دانش، تهران.
- پیرنیا، محمدکریم (۲۰۰۸)، معماری ایرانی، تألیف و تدوین غلامحسین معماریان، سروش دانش، تهران.
- ترابی طباطبایی، سیدجمال (۲۰۰۵)، آثار باستانی اهر (ارسباران)، ناشر مولف، تبریز.
- ترکمان، اسکندربیک (۱۹۷۱)، تاریخ عالم‌آرای عباسی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- حبیبی، سید محسن (۱۹۹۶)، از شار تا شهر؛ تحلیلی تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- حشری تبریزی، محمدامین (۱۹۹۲)، روضه‌اطهار، به تصحیح عزیز دولت آبادی، انتشارات ستوده، تبریز.
- دیباج، اسماعیل (۱۹۵۵)، راهنمای آثار تاریخی آذربایجان شرقی، چاپخانه شفق، تبریز.
- شکاری نیری، جواد (۱۳۷۵)، دهکده صخره‌ای اباذر در شهر نیر، مجله اثر، شماره ۲۶.
- رسایل جوانمردان (۱۹۷۳)، مشتمل بر هفت فتوت نامه، به اهتمام مرتضی صراف، چاپ تهران، لنستیتو فرانسه، قسمت ایران شناسی،
- فراست، مریم (۲۰۰۶)، هم‌نواختی کتیبه و نقوش هندسی در بناهای اصفهان عصر صفوی، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۵.
- کارنگ، عبدالعلی (۱۳۵۳)، بقعه شیخ شهاب‌الدین اهری نمونه‌یی از بناهای عصر صفوی، مجله یغما، شماره ۳۰۸.
- کبیرصابر، محمدباقر، ابراهیمی، محمدرضا (۱۳۹۲)، بازشناسی تاریخی تحولات معماری در مجموعه شیخ شهاب‌الدین محمود اهری، فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی، شماره ۱۲.
- کیانی، محسن (۱۹۹۰)، تاریخ خانقاه در ایران، انتشارات طه‌پوری، تهران.
- محمدکاظم بن محمد تبریزی (۱۹۹۹)، منظرالاولیاء؛ در مزارات تبریز و حومه، تصحیح میرهاشم محدث، انتشارات کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران.
- مرتضوی، منوچهر (۱۹۵۷)، «تصوف در دوره ایلخانیان»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره چهل و دوم.
- مشکور، محمدجواد (۱۹۷۰)، نظری به تاریخ آذربایجان و آثار باستانی و جمعیت‌شناسی آن، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران.
- موحد، صمد (۲۰۰۲)، صفی‌الدین اردبیلی؛ چهره اصیل تصوف آذربایجان، انتشارات طرح نو، تهران.
- موحد، محمدعلی (۱۹۹۶)، شمس تبریزی، انتشارات طرح نو، تهران.
- نصر، سیدحسین (۲۰۰۳)، آموزه‌های صوفیان؛ از دیروز تا امروز، ترجمه حسین حیدری و محمد هادی امینی، انتشارات قصیده‌سرا، تهران.
- نورآقایی، آرش (۱۳۸۷)، عدد، نماد، اسطوره، انتشارات نقد افکار، تهران.
- وفایی، محمد (۱۹۹۶)، احوال و آثار اوحدالدین کرمانی، انتشارات ما، تهران.
- ولی‌قلی بن دادو قلی شاملو (۱۹۹۲)، قصص الخاقانی، با تصحیح و پاورقی دکتر سید حسن سادات ناصری، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ج ۱، تهران.

بررسی شاخصه‌های نگارگری مکتب تبریز ایلخانی با تأکید بر شاهنامه دموت

علیرضا عزیزی یوسفکند^۱، شیلان مسرور^۲،
مانا احمدی^{۳*}

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۵/۳۱

کد مقاله: ۲۶۳۲۱

چکیده

هلاکوخان مغول پس از تصرف ایران و پایه‌گذاری حکومت خویش در شهر تبریز به سال ۷۳۶ هـ مکتبی هنری بر پایه سنت‌های هنری ایران پایه‌گذاری کرد که به مکتب تبریز اول مشهور است. در میان آثار بجای مانده از این مکتب نسخه خطی شاهنامه معروف به شاهنامه دموت از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که نگاره‌های آن نشانگر شاخصه‌های تصویری این مکتب است. هدف اصلی این تحقیق شناسایی، گردآوری و تحلیل شاخصه‌های نگارگری دوره ایلخانان مغول در تبریز با نگاه ویژه به شاهنامه مصور دموت می‌باشد. این تحقیق با این پرسش آغاز گردیده است که «شاخصه‌ها و ویژگی‌های بارز نگارگری مکتب تبریز ایلخانی کدام است و نگاره‌های شاهنامه دموت 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 بیشتر نقوش حیوانی و گیاهی نگاره‌های بکار رفته در این مکتب متأثر از هنر چین بوده و تزئین لباس و پوشاک اشخاص مصور شده متأثر از هنر بیزانس می‌باشد. روش گردآوری اطلاعات استفاده از منابع مکتوب، کتابخانه‌ای و همچنین شبکه جهانی اطلاع‌رسانی (اینترنت) بوده است.

واژگان کلیدی: ایلخانان، مکتب تبریز اول، نگارگری، شاهنامه دموت

۱- کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران (مسئول مکاتبات) aso.azizi@yahoo.com

۲- کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران

۳- کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران، ایران

۱- مقدمه

از مهم‌ترین و تلخ‌ترین وقایع تاریخ گذشته ایران هجوم مغول‌ها در دوره‌های متوالی به فلات ایران می‌باشد که همواره با قتل و خونریزی مردمان این سرزمین به شدیدترین وجه خود، همراه با همه نوع جنایت و ویرانی بوده است. مغول‌ها پس از اشغال فلات ایران تحت تأثیر فرهنگ و هنر ایران قرار گرفته و علاقه‌مندی ایشان به متون تاریخی و تاریخ‌نگاری توجه آن‌ها را به متون کهن حماسی ایران از جمله شاهنامه که سرگذشت پادشاهان باستانی ایران با روایتی حماسی است جلب کرد به همین جهت تلاش زیادی در جهت ادامه سنت هنری ایران به‌ویژه شاهنامه نگاری بکار بردند. برای همین پادشاهان ایلخانی همواره از هنرمندان این حوزه حمایت ویژه کردند که باعث شده بود برجسته‌ترین هنرمندان کشور یکجا جمع شوند و شاهکارهای بی‌نظیری خلق کنند.

دومین حمله خون‌بار مغول‌ها به ایران را هولاکوخان نوه چنگیز خان (۶۵۶ ه.ق ۱۲۵۸ م) با لشکریان خود رهبری کرد. او با تصرف بغداد به حکومت پانصدساله عباسیان پایان داده و عظاملک جوینی را به‌عنوان امیر آن دیار منصوب کرده و خود به مراغه رفته و با کمک وزیر ایرانی خود خواجه نصیر طوسی سلسله جدید ایلخانان مغول را پایه‌گذاری کرد. پس از انتخاب تبریز به‌عنوان پایتخت تابستانی، هنرمندان مختلف را از سراسر فلات ایران فراخواند و مکتب هنری ایلخانی اول را تأسیس کرد. در زمان فرمانروایی آخرین ایلخانان مغول (نیمه نخست سده چهاردهم/ هشتم ه) شهر تبریز به یک مرکز مهم فرهنگی و هنری بزرگ بدل شد. چنان‌که با حمایت و گردآوری هنرمندان در این مرکز آثار بی‌نظیری چون (تاریخ جهانگشا، منافع الحيوان، آثار الباقیه، جامع التواریخ، شاهنامه دموت، شاهنامه‌های کوچک، کلیله و دمنه، معراج نامه) خلق شد. شاهنامه‌ی فردوسی به‌عنوان مهم‌ترین کتابی که در طول تاریخ هنر نقاشی ایران طی دوره‌ها و مکاتب مختلف هنری ایران به تصویر در آمده است، در این مکتب مورد توجه خاص قرار گرفت و نسخه‌ای ویژه و بی‌نظیر از آن با عنوان شاهنامه دموت کتابت و مصور گشت که نگاره‌های آن زینت بخش بسیاری از موزه‌ها و مجموعه‌داران جهان می‌باشد. از کل مجموعه نگاره‌های این شاهنامه نفیس ۷۷ عدد از آن شناسایی و باقی مانده است. چرا که کتاب فوق پس از خروج از کشور بدست دلال و فروشنده آن ژرژ دموت برگ برگ شده و بفروش رفته است. نگاره‌های نفیس این نسخه شاهنامه نشان از ارتباط تنگاتنگ بین هنر ایران با چین و بیزانس دارد.

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 ویژگی‌های خاص تصویری و محتوایی متفاوت برخوردارند. مکتب تبریز ایلخانی نیز دارای ویژگی‌های تصویری خاص خود می‌باشد که نگاره‌های شاهنامه دموت به‌عنوان نقطه اوج این مکتب مورد تحلیل این پژوهش واقع شده است.

۲- پیشینه پژوهش

شاهنامه فردوسی به‌عنوان مهم‌ترین کتابی که در طول تاریخ هنر نقاشی ایران طی دوره‌ها و مکاتب مختلف هنری ایران به تصویر در آمده است، دارای جایگاه ویژه درسیک شناسی نگارگری ایران می‌باشد به همین جهت از جهات و زاویه‌های گوناگون مورد مطالعه و پژوهش منتقدان و هنر پژوهان قرار گرفته است. در این راستا پژوهش‌های ذیل شناسایی و مورد مطالعه واقع گشت:

- ۱- شاهنامه دموت (ایلخانی)، نوع اثر: کتاب، نویسنده: محمود حسینی، تهران، انتشارات عطار، ۱۳۹۲
 - ۲- شاهنامه مصور «دموت» شاهکاری که پاره پاره شد www.persianpersia.com
 - ۳- تحلیل تطبیقی فرم و روایت در نگاره‌های شاهنامه‌ی دموت و بایسنقری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما، استاد مشاور زینب صابر، دانشجو زینب حزباوی، دانشگاه هنر اصفهان ۱۳۹۱
 - ۴- تحلیل و بررسی تصاویر شاهنامه دموت (ابوسعیدی)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، استاد راهنما بهزاد خسروی، استاد مشاور صدیقه شوشه‌ریز، دانشجو میترا جشنی، دانشگاه هنر ۱۳۸۷
 - ۵- شاهنامه نگاری در ایران نوع اثر: کتاب، نویسنده: عبدالمجید شریف زاده، تهران، انتشارات سوره مهر ۱۳۹۲
- این پژوهش به نوبه خود به گردآوری اطلاعات مربوط به مکتب تبریز ایلخانی پرداخته و یکی از آثار برجسته این دوره یعنی شاهنامه دموت را مورد بازبینی دقیق تر قرار داده است تا به شاخصه‌های نگارگری این مکتب دست یابد.

۳- روش پژوهش

روش انجام این تحقیق بر اساس هدف، تحلیلی - توصیفی است که با تکیه بر روش مطالعه کتابخانه‌ای به تحلیل ساختاری نگاره‌های پرداخته است. این کوشش مبتنی بر تحلیل مطالبی چون؛ ایلخانان، مکتب تبریز اول، شاهنامه دموت، شناسایی هنرمندان خالق آثار، تحلیل فضای حاکم و چگونگی تأثیر پذیری بازنمایی در نگاره‌های شاهنامه‌ی دموت از ساختارهای اجتماعی می‌باشد.

این تحقیق در جستجوی کشف شاخصه های نگارگری مکتب تبریز با توجه به نگاره های شاهنامه دمویت 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 کتابخانه ای، همچنین شبکه جهانی اطلاع رسانی (اینترنت) بوده است.

۴- مکتب تبریز

یکی از مهم ترین و وتلخ ترین وقایع تاریخ گذشته ایران، هجوم مغول ها در دوره های متوالی به این سرزمین می باشد که همواره با قتل و خونریزی مردمان این سرزمین به شدیدترین وجه خود همراه با همه نوع جنایت و ویرانی بوده است. حاکمان مغول در سه دوره زمانی متفاوت به ایران حمله کرده و آن را به تصرف خود درآوردند: نخستین دور این تهاجمات که از سوی چنگیزخان در سال (۶۰۸ ه.ق / ۱۲۲۰ م) صورت گرفت، خسارات جانی و مالی بسیاری را در شمال شرق ایران به همراه داشت. (کن بای، ۱۳۷۸: ۲۷) لشکریان چنگیز در تسخیر شهرها و کشتار و قتل عام مردم چنان از خود سرعت و چابکی نشان می دادند که آنان را بالای آسمانی می خواندند. هدف از این یورشها این بود که ایران وحشت ایجاد کند تا بتوانند از این طریق با لشکر اندکی که در اختیار دارند این کشور را در تسلط خود نگه دارند (همان: ۲۳). در اولین گام طوائف و قبایل مغول از سمت شمال ایران این سرزمین را مورد هجوم وحشیانه خود قرار دادند. هر چند که جنوب ایران در امان ماند ولی بقیه سرزمین ایران آنچنان به خاک و خون کشیده شد که فرصتی برای هنرمندانی که جان سالم به در برده بودند برای احیا و ترقی هنر نماند.

دور دوم تهاجمات که در سال ۶۴۷ ه.ق / ۱۲۵۰ م از سوی هولاکوخان انجام گرفت، ایران را به تسلط کامل مغولان درآورد. (همان: ۲۷). این بار پس از حملات وحشیانه و خون ریزی های فراوان تمام خاک ایران به تصرف قوم مهاجم درآمد؛ اما چون بغداد تسلیم نشد پس از تصرف بغداد هولاکوخان دستور داد خلیفه مستعصم را در نمد پیچیدند و آنقدر به شیوه نمدمالان او را مالیدند تا استخوان هایش خرد و شکسته شده و در آخر جان داد. به این ترتیب به حکومت پانصد ساله عباسیان پایان داده و عظاملک جوینی را به عنوان امیر آن دیار منصوب کرده و خود به مراغه رفته و با کمک وزیر ایرانی خود خواجه نصیر طوسی سلسله جدید ایلخانان مغول را پایه گذاری کرد.

سومین یورش مغول ها از سمت شمال شرق یاران و به فرماندهی تیمور گورکانی (۷۸۲ ه.ق ۱۳۸۱ م) انجام گرفت. در این حمله نیز شهرهای بسیاری ویران و خونهای بسیاری ریخته شد و در آخر تمامیت خاک ایران به تصرف مغول ها درآمد. هولاکوخان نخستین پادشاه سلسله ایلخانی در ایران است. او دولت عظیمی در فلات ایران - که حدود آن از جیحون تا فرات بود - ایجاد کرد و توانست به حکومت پانصد ساله خلفای عباسی خاتمه دهد. تنها پس از برافتادن خلافت بغداد است که در فلات ایران هولاکوی مغول دولتی به نام ایران تشکیل می دهد. از این نظر می توان تشکیل دولت ایلخانی را یک نوع تجدید شاهنشاهی ایرانی دانست (عبدالعظیم رضایی، ص ۱۸۵). با وجود خرابیهای بسیار و تسلط فرمانروایان غیر مسلمان مغول، جای بسی شگفتی است که نظام اداری ایران تقریباً دست نخورده به جا مانده است. (همان: ۲۷) در زمان فرمانروایی آخرین ایلخانان مغول (نیمه نخست سده چهاردهم/ هشتم ه) شهر تبریز به یک مرکز مهم فرهنگی و هنری بدل شد. (پاکباز، ۱۳۸۹) ایلخانان به سرعت جذب فرهنگ ایرانی شدند و در دربار خود سعی کردند از حاکمان گذشته بومی به ویژه فرهنگ دوستی آنان تقلید کنند آنان هنرمندان مشهور را به خدمت دربار درآوردند و تعدادی از هنرمندان چینی را به ایران آوردند. ارتباط ایران با غرب از زمان تسلط مغول ها بر ایران و پایه گذاری دولت ایلخانی توسط هولاکوخان و توجه به غرب به منظور اتحاد و تشکیل یک نیروی بزرگ در مقابل مملوکان چشمگیر است. (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۳۱) تلاش وافر آنها برای تشکیل حکومت مقتدر، توجه آنان را بیش از پیش به فرهنگ و هنر ایران جلب کرد. به همین جهت پس از آنکه دین اسلام را پذیرفتند زبان فارسی را رسمی شمرده کارگاههای هنری متمرکزی در پایتخت و شهرهای بزرگ ایجاد کرده و به حمایت از هنرمندان پرداخته و زمینه تولید آثار فاخر و سترگ را فراهم کردند. در واقع فتح ویرانگرانه ایران از سوی مغول ها با دوره ای از آرامش و بازسازی تحت سلطه حکمرانان ایلخانی دنبال می شد تا آن حد که فرهنگ و هنر ایران را ارج می نهادند. (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۴) بعد از تقویت جاده ابریشم زمینه ورود هنر چین به دربار هر چه بیشتر فراهم شد این نیز به نوبه خود یکی دیگر از عوامل اصلی آشنایی هنرمندان ایرانی با هنرهای تزئینی و تصویری چینی شد.

حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت یکی انتقال ستهای هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه برای نگارگران شد و دیگری بنیان گذاری نوعی هنرپروری که سنت کارگروهی هنرمندان در کتابخانه-کارگاه سلطنتی را پدید آورد. (پاکباز، ص ۶۰) حمایت پادشاهان ایلخانی از هنرمندان باعث شده بود برجسته ترین هنرمندان کشور یک جا جمع شوند و شاهکارهای بی نظیری خلق کنند.

هنرمندان ایلخانی با فاصله گرفتند از سبک ها و روش های پیشین همچون مانویان و سلجوقیان مکتبی نو بنیاد نهادند که شالوده آن متأثر از هنر چین و بین النهرین می باشد. این امر نشان از ارتباط عمیق فرهنگی میان شرق و غرب دارد. شاید رشد همه هنرها و پیشه ها در این دوره به جهت التیام زخمهای ناشی از حمله مغول ها و اشغال ایران بدست بیگانگان بوده و نوعی پیروزی با تسلط هنرهای عالی ایرانی بر مغول صحرا گرد بوده باشد. در هر صورت حاکمان مغول زمینه احیاء و ترقی هنر این دوران را فراهم کرده و با مشاوره گرفتن از وزیران و بزرگان ایرانی مراکز بزرگ علمی و هنری را تأسیس کردند.

هنر در دوره ایلخانان مغول مملو از تأثیرات مختلف هنر شرق دور، به ویژه هنر دوره (یوان و سونگ) چین است. (گودرزی، ص ۲۱) اما نقاشان ایرانی همچنان که در ادوار بعدی هم دیده می شود هیچ گاه به طور کامل با عناصر هنری نقاشی چینی همساز نبودند. آنان ترجیح می دادند تا گهگاه موضوعات منحصر به فرد و چشمگیری را نظیر موجودات غریب (ققنوس که غالباً سیمرغ پرندۀ افسانه ای ایرانی را نشان می دهد، فیل و زرافه) گیاهان (گل صد تومانی و نیلوفر آبی) درختان شکوفه دار و عناصر قراردادی برای پرداخت آب، آتش و ابر، عاریه گرفته و گهگاه خارج از موضوع به کار ببندند. (هلین برنر، ص ۲۰۴) رصد خانه مراغه که به دستور هلاکو خان ساخته شد، مسجد بزرگ علیشاه در تبریز و انواع ابنیه تدفینی از آثاری هستند که در این دوره ساخته شدند. (گودرزی، ص ۲۲)

آثار فاخر و نفیس خطی همچون (تاریخ جهانگشا، منافع الحيوان، آثار الباقیه، جامع التواریخ، شاهنامه دمو، کلیله و دمنه، معراج نامه) حاصل کار گروهی هنرمندان ایلخانی در مراکز هنری (بغداد، مراغه و تبریز) تحت حمایت دربار خلق شدند که هر کدام به نوبه خود شاهکاری در زمینه های مختلف هنرهای سنتی همچون کتابت و نگارگری، تجلید، کاغذ سازی، رنگ و تذهیب می باشند. (جدول شماره ۱) در این میان شاهنامه دمو دارای جایگاه ویژه و خاص می باشد که مطالعه ساختار و محتوی نگاره های آن، ما را در شناخت هر چه بیشتر ویژگی و خصوصیات سبک نگارگری تبریز اول یاری میکند.

تقویت جاده ابریشم در این دوره به عنوان شاهراه تجاری باعث ارتباط هنرمندان ایرانی با هنرهای تزئینی چین شده و راه را برای ورود آثار هنری چینی باز کرد. دقت در جزئیات از ویژگی های هنر چین بود که وارد نگارگری ایرانی شد و تا سال ها باقی ماند. به کار گیری عناصر هنر نقاشی چین در نگارگری های هنرمندان ایرانی این دوره به راحتی قابل تشخیص می باشد. البته ورود این عناصر، طوری نبود که اصل نگارگری ایرانی را تحت تأثیر خود قرار بدهد. نقاشان ایرانی در کنار آن ها به نقوش سنتی و معماری ایرانی در نقاشی هایشان توجه ویژه ای داشتند. تلفیق عناصر نقاشی چینی با نگارگری سنتی ایران، دوره جدیدی از نگارگری ایرانی را رقم زده که به مکتب تبریز شهرت یافت. (تصویر شماره ۱)

جدول ۱- آثار مهم دوره تبریز ایلخانی اول-منبع: نگارنده

اثر	معراج نامه	کلیله و دمنه	شاهنامه بزرگ دمو	جامع التواریخ	آثار الباقیه	منافع الحيوان	تاریخ جهانگشا
تعداد نگاره	۶۱	--	۵۸	--	۲۵	۹۴	--
موضوع	مذهبی	ادبیات	ادبیات حماسی	تاریخ	تاریخ اقوام مختلف	دامپزشکی	تاریخ

۵- شاهنامه دمو^۱

مغول ها پس از اشغال فلات ایران تحت تأثیر فرهنگ و هنر ایران قرار گرفتند. آنها برای تثبیت قدرت، مشروعیت بخشیدن به حکومت و نشان دادن شکوه و جلال سلطه خویش، به متون تاریخی توجه زیادی نمودند. از این رو متون کهن حماسی ایران از جمله شاهنامه که سرگذشت پادشاهان ایران 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 شاهنامه بکار بردند.

علاقه ایلخانان به متون تاریخی و تاریخ نگاری توجه ایشان را به متون کهن حماسی ایران از جمله شاهنامه که سرگذشت پادشاهان باستانی ایران با روایتی حماسی است جلب کرده و از این رو بی دلیل نیست که کتابت و تزئین نسخ شاهنامه در این دوره مورد توجه قرار گرفته، به خصوص اینکه چند نسخه کوچک مصور دیگر نیز از شاهنامه مربوط به این دوره در دست است (رهنورد، ۱۳۸۶: ۲۴). با اینکه ایلخانان در ایران بیگانه بودند اما به صنایع ملی ایران علاقه پیدا کردند و نقاشان دربار خود را تشویق نمودند که کتاب شاهنامه فردوسی را مصور سازند. این اثر عظیم که سده ها سرچشمه الهام هنرمندان و نقاشان ایرانی بوده یکی از

آثار ادبی مشهور ایران است که قسمتی از آن بر اساس تاریخ و قسمتی بر اساس افسانه های باستانی ایران است (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۵۷).

نسخه مصور شاهنامه ایلخانی که از کهن‌ترین نسخه های مصور شاهنامه شناخته می‌شود در اصل در دو جلد گردآوری شده بود که بعدها در دربار قاجار در تهران پس از مرمت به یک جلد تقلیل یافت. شاهنامه بزرگ ایلخانی یکی از مهمترین نسخه های مصور ایران به لحاظ تاریخی و هنری در قطع بزرگ ۴۱،۲۹ سانتی متر و ۳۱ سطر با خط نسخ در ۶ ستون نگاشته شده است. (تصویر شماره ۷) این شاهنامه برای سلطان اویس یکی از شاهزادگان آل جلایر نوشته شده است (خزایی، ۱۳۶۸: ۱۷). بیشتر پژوهندگان هنر ایران، این نسخه را مربوط به اواسط سده هشتم هجری می‌دانند. این نسخه در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شده است و هنگامی که محمد علیشاه در تنگنای مالی قرار گرفت نسخه های مصور نفیس کتابخانه دربار را به زنان خود بخشید تا با فروختن آنها عطر و لباس برای خود تهیه کنند. (حسینی، ۱۳۹۲: ۶۸) این نسخه نفیس در آشفته‌گی های سیاسی و اقتصادی دوره محمدعلی شاه از کتابخانه سلطنتی ایران دزدیده و به دست یکی از دلایان عتیقه پاریس به نام ژرژ دموت^۲ در خارج از ایران رسیده است. دموت نسخه کامل را به موزه های هنری و دلایان و مجموعه داران ارائه کرد ولی به دلیل قیمت بالا خریداری نشد سرانجام در یک اقدام غیر حرفه ای برگ‌های مصور آن را جدا کرده و سعی در ترمیم بقیه نموده و بصورت جداگانه اقدام به فروش رقبه ها نمود. با گذشت زمان و پراکنده شدن این رقبه ها در مکان های مختلف هنری اکنون شناسایی و شمارگان دقیق این برگه ها بصورت دقیق ممکن نمی‌باشد ولی احتمالاً دارای ۱۲۰ تا ۲۰۰ نگاره بوده که توسط چند نقاش اجرا شده بودند. درحال حاضر ۵۸ برگ آن در مجموعه های خصوصی و موزه‌های مختلف جهان شناسایی شده است. تقریباً اکثر محققان بر سه دوره مهم در تاریخ این نسخه نفیس توافق رای دارند. اول اینکه طراحی و اجرای اولیه نسخه در عهد ایلخانان در دهه ۷۰۰ ق ۱۳۳۰ م بوده است. در دومین مرحله در عهد قاجار پس از سال ۱۲۴۸ ق ۱۸۳۲ م ترمیم شده و دوره دو جلدی آن به یک جلد تقلیل یافت و دست آخر در اوایل قرن بیستم به دست ژرژ دموت تکه تکه شده است. (تصویر شماره ۲)

۵-۱- شاخصه های نگاره ها

در نگاره‌های شاهنامه دموت ملاحظه می‌کنیم که سنت‌های ایرانی و بین‌النهرینی پیش از مغول با سنت‌های خاور دور آمیخته شده‌اند و گاه یکی بر دیگری برتری یافته است. برخی نگاره‌ها شیوه نقاشی جامع التواریخ را به یاد می‌آورند، ولی اغلب آنها ویژگی تازه‌ای را می‌نمایانند. به طور کلی بهره‌گیری از عناصر بیگانه آگاهانه تر است. تأثیرات خاور دور را بیش از همه در چهره‌ها، جنگ‌افزارها و جامگان مغولی و چینی می‌توان دید. نحوه ترسیم درختان، صخره‌ها و ابرها و کاربرد نقش‌مایه‌هایی چون اژدها و ققنوس منشاء چینی دارد. تصویرگران شاهنامه دموت تمایل به نمایش حالات عاطفی انسان و تجسم حجم و عمق دارند که در سنت نقاشی ایرانی قبل از خود سابقه نداشت. (ویکی پدیا)

در این نسخه ما شاهد حرکت قوی، رنگ پر قدرت و ترکیب بندی موزون و پرتوانی هستیم که هیچ گاه نظیر آنها پدید نیامده است. در این آثار خشونت خاصی به چشم می‌خورد که با نوع طراحی و رنگ های آن ملازمت پیدا می‌کند. (شریف زاده، ص ۸۷) علاوه بر ورود عناصر تصویری چینی و به تبع آن دقت در جزئیات و سنت کارگاهی، نوعی تحرک و جنبش دیده می‌شود. به دلیل تمایل برخی سلاطین به مسحتیت، برخی سنت‌های بیزانسی در هنر این دوران دخیل شد. نقشها با رنگهای تیره تر از زمینه تصویر می‌شدند. چین وچروک لباسها متأثر از سنت بیزانسی است. (تصویر شماره ۳) چهره ها مغولی است. دیگر خبری از عمامه های بزرگ عربی مکتب بغداد نیست. خط عنصر اصلی در بیان حالت است. نوعی اکسپرسیو در بیان حالت چهره در برخی از نگاره ها دیده می‌شود.

وجود ابرهای درهم پیچیده در آسمان، شکسته شدن خطوط زمین به دلیل ارائه عمق و بعد، حالت‌های اسفنجی آب، زدودن لطافت از کوهها و صخره ها، صراحت و روشنی پیکره حیوانات، درختان بزرگ و پیچیده و آمیخته شدن گلها با آنها و دوری از ظرافت در طراحی برگها از دیگر ویژگی‌های این نگاره ها است. (گودرزی، ص ۲۴)

از دیگر عناصری که متأثر از هنر چینی وارد شد می‌توان به نحوه نمایش طبیعت مثلاً ترسیم تنه پیچیده و گره دار درختان و صخره های تیز و دشتهای بریده و ابرهای مواج، مراعات نسبتها، دقت در رسم گیاهان و اعضای بدن حیوانات و تحرک و جنبش بیشتر در نمایش صحنه ها به جای آرامش و سکون موجود در نقاشی سنتی ایرانی اشاره کرد. از سوی دیگر، استفاده از نقوش تزئینی هنر ایرانی مانند نقوش هندسی کاشی کاری و اعتبار بخشیدن به معماری ایرانی به‌عنوان اصلیت‌ترین جانمایه کار و بازنمایی روح ملی، تقلید صرف از هنر چینی را نفی می‌کند. هنرمندان ایرانی در عین پذیرش عناصر تازه که به آثار آنان جلوه ای نو و تحرکی بیشتر می‌بخشید، این عوامل را با شیوه سنتی نگارگری ایرانی چنان آمیختند که بسختی می‌توان این عناصر تازه وارد را در

میان تاروپود هنر سنتی تمیز داد. در واقع، آمیختن این عناصر جدید به شیوه ای کاملاً ایرانی انجام پذیرفت، به طوری که لطمه ای به تداوم هنر نگارگری ایرانی وارد نکرد. در این دوره ترسیم لباس‌ها تحت تأثیر هنر بیزانسی بوده و ترسیم چهره‌ها به تأثیر هنر چین بصورت مغولی نقاشی می‌شد.

با وجود تأثیر بسیار از هنر چین ولی هنرمندان ایرانی از آثار آنان کپی برداری نکردند. اگر چه بسیاری از عناصر چینی وارد نگاره‌های ایرانی شد اما به لحاظ محتوایی هرگز این عناصر عاریه را کامل نپذیرفت همچنان که ازدها در چین حیوانی مقدس و خوش یمن بوده و در نگاره‌های شاهنامه دموت در زیر پای قهرمانان دست و پا زده و خوار و خفیف گشته است. به بیان دیگر این عناصر بصورت صوری وارد نگاره ها شده و هنرمند ایرانی تعبیری متفاوت از اصل آنها داشته است (تصویر شماره ۵). انسان و حیوان از اهمیت زیادی در نگاره ها برخوردارند و مناظر اهمیت کمتری داشته و فقط نقش تکمیل کردن پس زمینه را ایفا می کردند. خیلی به ندرت فیگور آدمها از پشت و روبرو به تصویر کشیده شده است و اکثراً در زاویه سه رخ و اولین سطح تصویر یعنی جلوی تصویر مصور شده اند.

مردان جنگی چند قسم کلاه خود و مردان غیر جنگی سرهاشان با انواع کلاه ها و عمامه ها پوشیده است زنان دارای انواع کلاه هستند که بعضی با پرهای بلند زینت شده است (زکی، ص ۹۴). حضور پر رنگ نقش مایه های چینی همچون درختان با گل‌های فراوان، پیکره‌های بلند قامت، آسمان آبی یا طلایی با ابرهای حلقوی چینی (تشی)، ارائه احساسی رمانتیک و زنده از طبیعت، چهره ها، جنگ افزارها و جامگان مغولی، نقش مایه ازدها و ققنوس چینی به راحتی قابل تشخیص است. همچنین در بسیاری از نگاره ها به تأثیر از نقاشی طوماری چین، نگاره ها در جهت افقی مصور شده اند.

استفاده از رنگ نقره ای، نقش محاسن مردان و چین و چروک لباسها برای ایجاد عمق بیشتر به تأثیر هنر بیزانس و مسیحی در برخی از نگاره ها مشاهده می شود (تصویر شماره ۶). شاهنامه دموت نقطه اوج هنر نگارگری ایلخانی می‌باشد. در اکثر نگاره‌های اسب از پیکره های مطلوب حیوانی بوده و تزئین اشیاء بر اساس نقش مایه های ایرانی صورت گرفته است. استفاده از رنگ طلایی برای زمینه که در دوره‌های قبل رایج نبود و تمایل به نشان دادن و تجسم حجم و عمق، بهم فشردگی و تعدد پیکره ها، اغراق در چهره ها و بیان حالات عاطفی انسان به همراه خطوط کناره نمای نه چندان دقیق و موج که در سنت نقاشی ایران سابقه ندارد از دیگر نکات قابل تامل در این نگاره ها می‌باشد. (جدول شماره ۲)

۵-۲- نگارگر

با توجه به این که نگاره‌های این شاهنامه عظیم در موزه ها و مجموعه های مختلف جهان پراکنده است و هیچ کدام از آنها دارای رقم استاد نگارگر نمی‌باشد در زمان تصویرگری و هنرمند نقاش آن تفاوت رای بسیار میان هنرشناسان وجود دارد. قریب 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 می‌باشد توافق رای ندارند ولی اکثریت موافق هستند که بیشتر نگاره‌های شاهنامه دموت را هنرمندی بزرگ به نام شمس الدین مصور کرده است. بیشتر نگاره ها با سبک توسعه یافته ای کار شده که بوسیله احمد موسی شمس الدین به اوج رسیده است. (حسینی، ۱۳۹۲: ۶۸) استاد نقش اکثر نگاره ها که رنگ آمیزی طراحی های آنها را افراد دیگری اجرا کرده اند بطور کلی خود شمس الدین است که در ترکیب بندی های او میزان والایی از کیفیت و قابلیت مشاهده می شود. (همان: ۱۰۲) دستیار اصلی و احتمالی شمس الدین در تصویرگری این مهم، عبدالحی بود که از شاگردان بزرگ او محسوب شده و ادامه راه شمس الدین را در نگارگری پیشه خود ساخت هر چند که در طراحی جزئیات با کار شمس الدین متفاوت عمل می کرد. به نظر می رسد که دستیار شمس الدین در نقاشی نگاره‌ها کسی نبوده نباشد جز شاگردانش خواجه عبدالحی و جنید.

۵-۳- کتابت

بر اساس مطالعه نوع سبک خطوط نگاشته شده در کل کتاب سه سبک متفاوت متمایز گشته است که نشان از آن دارد که نگاشتن و تحریر این مهم بدست سه استاد متفاوت صورت گرفته است. حسن بن علی بهمنی خوشنویس اصلی این نسخه شناخته شده است و در شناسایی دیگر دستیاران احتمالی او توافق رای میان کارشناسان فن وجود ندارد. در ضمن باید اذعان داشت که نسخه مذکور هنگام مرمت در دوره قاجار یا برگ برگ شدن بدست ژرژ دموت پس از جدا شدن نگاره ها، تعدادی خط و متن دوباره بازنویسی شده است که این امر به راحتی از نوع کاغذ مورد استفاده جدید الحاقی که دارای ته نقش سازنده آن که متعلق به شرکت سازنده کاغذ روسی می‌باشد، قابل شناسایی است. همچنین در برخی صفحات شیوه متفاوت و بارزی از کتابت قابل مشاهده است.

نکته شایان توجه در شیوه کتابت این نسخه آن است که کاتب بیشتر واژه ها را اعراب گذاری کرده است که این کار برای نوشتن اشعار فارسی کمی غیر معمول می نماید (خزایی، ۱۳۶۸: ۱۷) که این به نوبه خود نشان از حضور چندین هنرمند خوشنویس در امر کتابت این نسخه دارد که به دلیل مرقوم نبودن اسامی هنرمندان، شناسایی دقیق آنها ممکن نیست.

۵-۴- رنگ و فضا

به لحاظ محتوا، موضوع اکثر نگاره ها حزن و اندوه همره با قهرمان پروری و جنگ می باشد که فضایی خاص را نشان می دهد که نشأت گرفته از فضای سیاسی حاکم و درونیات مردم دارد. (تصویر شماره ۴) چراکه در دوره های پیشین و پسین این مکتب شاهد چنین محتوایی نیستیم و نگارگری پیوند بیشتری با ادبیات و عرفان ایرانی داشته و از فضای حزن و جنگ دوری شده است. بیشتر نگاره ها مناظر جنگ و میدان های نبرد است که با سلیقه فاتحین تناسب دارد و با توضیح و مطالب کتب تاریخی و حکایات جنگی و یا مناظری است که امراء و ایلخانان مغول را در میان افراد خانواده و درباریان خود نشان می دهد. (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۶)

جدول ۲- شاهنامه بزرگ ایلخانی (منبع: نگارنده)

شاهنامه دموت	
تعداد نگاره موجود	۵۸
نقاش	استاد شمس الدین
خط	نسخ
خوشنویس	حسن بن علی بهمنی
ابعاد	۴۱، ۲۹
صفحه آرای	۶ ستون ۳۱ سطر در هر صفحه
ویژگی ساختاری نگاره ها	- پیکرهای بلند قامت و چین و چروک لباس ها (برای ایجاد عمق بیشتر) و هاله غیر روحانی دور سرها متأثر از سنت بیزانسی است. - نقش مایه های حیوانی که از هنر چینی وارد شد چون اژدها و ققنوس و چهره ها به صورت مغولی نقاشی شده همچنین نقش مایه های طبیعی که از هنر چینی وارد شد مانند تنه پیچیده و گره دار درختان و صخره های تیز و دشتهای بریده و ابرهای موج - ظهور کادر در نقاشی برای اولین بار - تحرک و جنبش بیشتر در نمایش صحنه ها - دوری از سایه روشن و استفاده از سطوح مختلف برای ارائه پرسپکتیو - نقش ها با رنگهای تیره تر از زمینه تصویر می شدند. - مردان جنگی چند قسم کلاه خود و مردان غیر جنگی سرهاشان با انواع کلاه ها و عمامه ها پوشیده است زنان دارای انواع کلاه هستند که بعضی با پرهای بلند زینت شده است - رنگ ها پر قدرت و ترکیب بندی موزون و پرتوان - تزئین لباس ها با نقوش ایرانی
ویژگی محتوای نگاره ها	- عناصر عاریه و الگو برداری شده از چین و بیزانس فقط صوری وارد نگاره ها شد. - اکثر نگاره ها دارای مضامین حزن انگیز و جنگی است.

به لحاظ ساختاری نیز شیوه ای خاص در ارائه این نگاره ها مشاهده می شود. در نقاشی ایرانی تلاشی برای کاوش در بعد سوم نمی شود تأثیرات اتمسفر، نور و سایه متساوی انکار می شود (حسینی، ۱۳۹۲: ۱۸۲). به همین جهت هنرمندان شاهنامه دموت ضمن دوری از سایه روشن از سطوح مختلف برای ارائه پرسپکتیو و واردن کردن خط در تصویر عنوان عنصر اصلی ترکیب بندی و تزئین لباسها با نقوش ایرانی و ایجاد چین و چروک بیشتر برای ایجاد بعد و عمق استفاده کرده اند. با وجود تأثیر هنر چین در نگارگری این دوره، بر خلاف هنر چینی که فضا را در حد کمال تصور و بصورت نامحدود نشان می دهند نگارگران ایرانی فضا را بسته و محدود به صحنه حوادث به تصویر می کشند. رنگ های خاکستری ملایم به تأثیر هنر چین و انسان هایی با چهره های مشابه مشاهده می شود. درخشش آسمان، زیبایی شگفت انگیز شکوفه های بهاری و در میان آنها انسان هایی که با پوشاک فاخر عشق و نفرت می ورزند و یا در شادی و سوگ بسر می برند تصویر کلی نقاشی ها را تشکیل می دهد (حسینی، ۱۳۹۲: ۱۸۱).

نتیجه گیری

پس از تشکیل دولت یکپارچه به وسیله مغولان ایلخانی و ایجاد روابط گسترده میان سرزمین های گوناگون به ویژه ایران و چین، تغییرات و تاثیرات عمیقی در میان هنرها به خصوص نگارگری بوجود آمد. یکی از ویژگی های بارز نگارگری ایرانی در عصر ایلخانی داشتن ظرفیت جذب و پذیرش شاخصه های سبک های هنری چین و بیزانس بوده که در نهایت با ترکیب و تلفیق این عناصر با نگارگری ایرانی، هم رنگی و یک دستی خاصی ایجاد شده که در طول زمان آنها را در خود حل کرده است. آنچنان که رنگ و بوی ایرانی به خود گرفته است. در این دوره هنرمندان ایرانی از هنر چین بهره جستند و آنها را با نبوغ خود درآمیختند و به آن رنگی کاملاً ایرانی دادند. این آمیختگی چنان با مهارت صورت گرفت که لطمه ای به تداوم هنرنگارگری ایرانی وارد نکرد. از دیگر کارهای مهم ایلخانان در این دوره تأسیس مراکز و مدارس هنری و حمایت همه جانبه از هنرمندان به جهت خلق آثار نفیس می باشد هر چند که این امر جزو اهداف سیاسی سیاست حاکمه برای مشروعیت بخشیدن به سلطه خود بوده ولی نقشی به سزا در گسترش و خلق آثار هنری جاودان داشته است. نگاره های شاهنامه دموت اگرچه بر اساس شیوه و سبک ایرانی قبل ایلخانان مصور گشته است ولی تاثیرات هنر چین و بیزانس را در آن به راحتی می توان تشخیص داد. در نگاره های این نسخه نفیس به لحاظ ساختاری از نقوش و عناصر گیاهی، حیوانی و انسانی هنر چین همچون (چهره های مغولی، لباس رزم، ازدها، سیمرغ، درخت، ابر و کوه) و از هنر بیزانس (هاله دور سر، لباس و جامه) بهره فراوان بسته و آنها را به عاریه برده است؛ اما به لحاظ محتوایی هرگز این عناصر عاریه را کامل نپذیرفت همچنان که ازدها در چین حیوانی مقدس و خوش یمن بوده و در نگاره های شاهنامه دموت در زیر پای قهرمانان دست و پا زده و خوار و خفیف گشته است. به بیان دیگر این عناصر بصورت صوری وارد نگاره ها شده و هنرمند ایرانی تعبیری متفاوت از اصل آنها داشته است. ولی تاثیرات فضای سیاسی بار محتوایی نگاره ها را بشدت تحت تأثیر خود قرار داده است همچنان که هنرمند بر خلاف اسلاف خویش به مصور کردن مضامین حزن انگیز و جنگی روی آورده است. در مجموع می توان اذعان داشت که نگاره های شاهنامه دموت نقطه اوج پیشرفت نگارگری مکتب ایلخانی است و مسلماً تأثیر هنر چینی و بیزانسی نقشی چشمگیر در این زمینه داشته است چرا که این شیوه و سبک در نگارگری از تلفیق نگارگری سنتی و مهارت آموزی از هنر چین و بیزانس حاصل گردیده است.

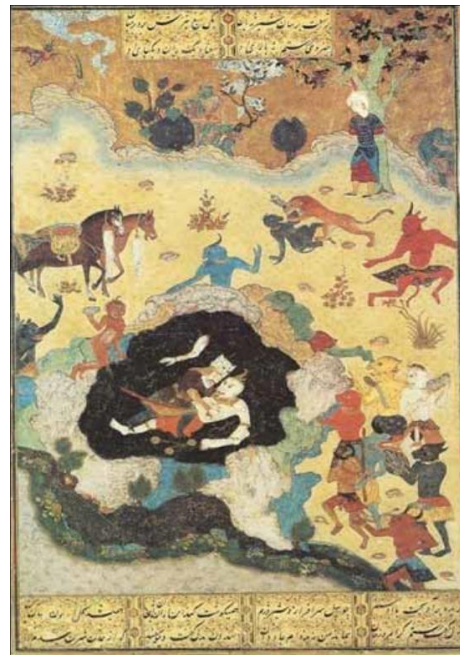
پی نوشت

1. Demotte Shahname
2. George Demotte

منابع

- پاکباز، رویین، ۱۳۸۹، دایره المعارف هنر، چاپ نهم، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر
- کن بای، شیلا، ۱۳۷۸، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران، انتشارات دانشگاه هنر
- رضایی، عبدالعظیم، ۱۳۸۰، تاریخ ده هزار ساله ایران، چاپ سیزدهم، تهران، انتشارات اقبال
- رهنورد، زهرا، ۱۳۸۶، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت
- رهنورد، زهرا، ۱۳۸۶، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: کتاب آرایی، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت
- پاکباز، رویین، ۱۳۸۳، نقاشی ایران، چاپ سوم، تهران، انتشارات زرین و سیمین
- افشارمهاجر، کامران، ۱۳۸۴، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه هنر
- گودرزی، مصطفی، ۱۳۸۴، تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت
- شایسته فر، مهناز، ۱۳۸۶، دیپاچه ای بر هنر ایرانی اسلامی، چاپ اول، تهران، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی
- هلین براند، رابرت، ۱۳۸۷، هنر و معماری اسلامی، ترجمه اردشیر اشرفی، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر
- حسینی، سید محمود، ۱۳۹۲، شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت)، چاپ اول، تهران، انتشارات عطار
- زکی، محمد حسن، ۱۳۶۶، تاریخ صنایع بعد ایران بعد از اسلام، ترجمه محمد علی خلیلی، چاپ اول، تهران، انتشارات اقبال
- خزایی، محمد، ۱۳۶۸، کیمیای نقش، چاپ اول، تهران، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

پیوست: تصاویر



تصویر ۱. نبرد دیو سفید با رستم، شاهنامه دموت



تصویر ۲. «رزم اسکندر با کرگدن» از نسخه شاهنامه دموت. حدود ۷۳۰-۷۴۰ ه.ق، از مجموعه پل ساکس [اینک در موزه هنرهای زیبا، باستن]



تصویر ۴. «جلوس گشتاسب شاه بر تخت»، از نسخه‌های شاهنامه دموت. مرکز مطالعات رنسانس ایتالیا، دانشگاه هاروارد، فلورانس، از مجموعه برنارد برسون. (هنر اسلامی، ۱۴۲)



تصویر ۵. کشته شدن ازدها به دست بهرام، شاهنامه دموت، حدود ۷۳۰ ق. ۱۳۲۹ م. مجموعه رینی روجرز، مکتب ایلخانی، تبریز (سیری در هنر ایران، ۸۳۹)



تصویر ۳. «رزم اسکندر با کرگدن» از نسخه شاهنامه دموت. حدود ۷۳۰-۷۴۰ ه.ق، از مجموعه پل ساکس [اینک در موزه هنرهای زیبا، باستن]



تصویر ۶- انوشیروان غذایی را که پسران مبهّد آورده اند تناول میکند (بخشی از نگاره)، شاهنامه دموت، دوره ایلخانی، (تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی، نگارگری، ۲۱۵)



تصویر ۷- به دار اویختن مانی، شاهنامه دموت، اندازه کاغذ ۳۷۷ × ۵۲۰ م.م. نوع خط: نسخ، مکتب مغول ایلخانی، سده هشتم ق./چهاردم م. تبریز (شریف زاده، سید عبدالمجید، نامور نامه، ۲۷۴)

بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی هنر فلزکاری دوره ساسانی

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۶/۱۹

تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۷/۰۵

کد مقاله: ۹۳۳۴۶

مژده ملی^{*}

چکیده

دوره ساسانیان هنر فلزکاری دارای ارج و مرتبه والایی در دربار بوده و همواره مورد توجه سلاطین و اشراف‌زادگان بود. در این دوره هنر فلزکاری به اوج شکوفایی خود رسیده و حتی در مدت زمانی کوتاه از مرزهای امپراتوری ساسانیان فراتر رفته و در مقام هدیه به‌عنوان نشان قدرت و مشروعیت سلاطین ساسانی به دربار سایر ملل راه یافت. در دوره‌هایی که خزانه سلاطین پر بود آثار فلزی از فلزات گران‌بها همچون طلا و نقره تهیه می‌شد و در زمان تنگدستی و رکود خزانه آثار هنری با آهن و فولاد ساخته‌شده و از روکش و نقوش طلایی و نقره استفاده شده است. هنرمندان برای تزئین سطوح خارجی و بعضاً داخلی این آثار گران‌بها عموماً از نقوش گیاهی و خصوصاً پیکره جانوران استفاده می‌کردند. دلبستگی هنرمندان این دوره به نمایش پیکره جانوران از درندگان، چهارپایان، پرندگان و حتی جانوران پنداری و ترکیبی همچون اژدها، سیمرغ، دیو، پری و جز آن‌ها، اغلب ریشه در اعتقادات اسطوره‌ای-دینی مردم این دوران داشته است. در این پژوهش، تلاش بر این است تا از طریق بررسی نقوش جانوری، گیاهی و هندسی، از لحاظ اسطوره‌ای، آیینی، فرم و مبنای عناصر و نیروهای بصری، با نوع و جایگاه این آثار در هنر فلزکاری این دوره، خصوصاً از لحاظ ارزش هنری شناسایی شود. روش انجام این پژوهش از نوع تحلیلی، توصیفی است و بر اساس ویژگی‌های تعدادی از ظروف دوره‌ی ساسانی موجود در موزه‌ها مانند بشقاب، کاسه، جام، ابریق، ریتون و جواهرآلات انجام گرفته است. ابزار مورد استفاده در این پژوهش فیش‌های تحقیقاتی، مشاهده آثار هنری، مطالعه‌ی کتابخانه‌ای، همچنین استفاده از سایت‌های اینترنتی موزه‌های داخلی و خارجی محل نگهداری آثار فوق‌الذکر بوده است. نتایج کلی حاکی از آن است که نقوش در هنر فلزکاری ساسانی، تنها جنبه تزئینی ندارند بلکه نماینده معانی و مفاهیم آیینی و فرهنگی هستند که با اولویت قرار دادن پیام نمادین اصول و مبنای هنری تا حد زیادی در جهت افزودن زیبایی هنری، محتوا نیز مد نظر قرار می‌گیرند.

واژگان کلیدی: نماد، فلزکاری ساسانی، زیبایی‌شناسی، مبنای بصری، نقوش جانوری و گیاهی

۱- مقدمه

بررسی تاریخ هنر ایران در دوره‌های مختلف، ارتباط و پیوند عمیق بین هنر و مذهب را نشان می‌دهد. چنین به نظر می‌رسد بدون بررسی دقیق عقاید و باورهای مذهبی نمی‌توان نظر و شناخت درستی از فرهنگ و هنر هر سرزمین داشت. مبانی اعتقادی در شکل‌گیری یک اثر هنری از یکسو موضوع هنر را شامل می‌شود و از سوی دیگر ساختار ظاهری هنر را که هردو باهم به هنر، بیان و شکلی دینی می‌دهند. بدین ترتیب آثار هنری زمینه تجلی باورها و ایده‌ها و اعتقادات دینی می‌گردند. هنر فلزکاری ساسانی مانند دیگر آثار هنری دوره‌های قبل از خود تجلی‌گاه عقاید و مضامین دینی و اسطوره‌ای زمان خودش می‌باشد که در تعدادی از آن‌ها محوریت سیاسی و حتی دینی شاه نیز مدنظر قرار داده شده است. در آثار هنری دوره ساسانی تأثیر مضمون و هنر دوره‌های پیش یعنی یونان و روم نیز دیده می‌شود. لذا در این دوره شاهد ایجاد نوعی هنر متفاوت هستیم که هنر ساسانیان لقب گرفته است. در فلزکاری این دوره نقره بیش از سایر فلزات به کار گرفته شده است. البته به کارگیری برنز نیز در ساخت برخی از آثار و خصوصاً ابزار و وسایلی که جنبه تشریفاتی آن کمتر است هم دیده می‌شود. استقبال عامه مردم و تقلید از این آثار و گستردگی استقبال از این آثار در خارج از مرزهای امپراتوری ساسانی، دلیلی بر جذابیت چندگانه و زیبایی هنری این‌گونه آثار است. بررسی تعدادی از آثار فلزی این دوره از لحاظ هنری و رعایت مبانی بصری و اصول زیبایی عینی نیز داشته‌اند. در این میان بشقاب جایگاه خاصی در هنر ساسانی دارد. در این پژوهش پس از توصیف هنر ساسانی و معرفی آثار فلزی هنری، به تحلیل این آثار پرداخته شده است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

آثار مکتوبی که مستقیماً با این عنوان و یا در این حوزه مطالعات تطبیقی بین‌رشته‌ای درباره‌ی موضوع «بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی هنر فلزکاری دوره ساسانی» باشد یافت نشد. هر چند کتب مختلف و فعالیت‌های بسیاری در موضوعات مرتبط با این پژوهش، انجام گرفته بود که به موارد ذیل اشاره می‌کنیم:

- محمدتقی احسانی با تألیف کتابی با عنوان «هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران» در سال ۱۳۹۰ نشر علمی فرهنگی چاپ کرده به بحث و گفت‌وگو درباره تاریخ هنر فلزکاری در ایران از دوران کهن تا عصر فرمانروایی خاندان صفویه، پرداخته است.
- رومن گریشمن کتابی با عنوان «هنر ایران در دوره پارتی و ساسانی» که در سال ۱۳۵۰ ترجمه و توسط انتشارات علمی فرهنگی چاپ کرده که این کتاب، نتیجه پژوهش این باستان‌شناس نامدار است که سال‌های دراز در ایران به تحقیق آثار تمدن کهن‌سال این کشور، اشتغال پرداخته است و در شناساندن تاریخ و فرهنگ ایران، کوشش‌های گران بهایی داشته است.
- علی‌اکبر سرفراز و بهمن فیروزمندی با تألیف کتاب «باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی» برای اولین بار سال ۱۳۷۵ توسط انتشارات عفاف به چاپ رساندند
- حمیده یسن زاده در پایان‌نامه خود با عنوان «پژوهشی در عناصر تزئینی و کیفیت بصری آن‌ها» بر روی آثار سیمین دوره ساسانی در سال ۱۳۹۱ که در دانشگاه تربیت مدرس به بررسی عناصر تزئینی دوره ساسانی پرداخته است.
- زهرا محسنی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «شناخت تأثیر نقوش مرتبط با اسطوره‌های ایرانی بر روی آثار فلزی ساسانی» در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه علم و هنر تهران به بررسی نمادها و اسطوره‌ها پرداخته و به مطالعه چندین نمونه از آثار فلزی دوره ساسانی - به روش توصیفی تحلیلی - پرداخته است
- شیرین صادقی در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی نماد شناسانه نقوش اساطیری ظروف نقره‌ای ساسانی» در سال ۱۳۹۲ در دانشکده هنر و معماری تهران تلاش نموده که ارتباط میان دین دولت یعنی همان قدرت حاکمه درباری و نمود آن در هنر به عنوان یکی از ابزارهای تبلیغات و اشاعه سیاست‌های غالب حکومتی رامشخص نماید.
- خانم منیره سادات مدیری در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی نقوش انسانی و حیوانی در نقش برجسته‌های دوره ساسانی» در سال ۱۳۹۰ در دانشگاه آزاد یزد به مطالعه و تحلیل نقوش انسانی و حیوانی در نقش برجسته‌های دوره ساسانی و همچنین بررسی محتوا و علت شکل‌گیری نقوش (انسانی و حیوانی) در این نقش برجسته‌ها و به شناخت مفاهیم و مضامین نقوش انسانی و حیوانی پرداخته است

- خانم لیلا کشاورز در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «تأثیر نظام سیاسی ساسانیان بر هنر فلزکاری آن دوره» در سال ۱۳۸۹ در دانشگاه الزهرا تهران به بررسی هنر فلزکاری دوره ساسانیان پرداخته است و تأثیر سیاست آن دوره بر هنر فلزکاری را مورد بررسی قرار داده است.

۳- روش پژوهش

روش انجام این تحقیق بر اساس هدف، تحلیلی - توصیفی است. این تحقیق در جستجوی شناخت مؤلفه‌های هنر فلزکاری ساسانی به لحاظ فرم و محتوا می‌باشد. بر این اساس ابتدا آثار گوناگون فلزکاری این دوره تهیه و هم‌زمان به جمع‌آوری اطلاعات و آگاهی‌های مربوطه به جهت شناخت، توصیف و نهایتاً تحلیل هر چه بیشتر نقش‌مایه‌ها پرداخته شده است. روش گردآوری اطلاعات میدانی و استفاده از منابع مکتوب و کتابخانه‌ای، همچنین شبکه جهانی اطلاع‌رسانی (اینترنت) بوده است.

۴- هنر فلزکاری ساسانی

با توجه به سوابق هنری مردم ایران فلزکاری از اهمیت فراوانی برخوردار بوده و همواره چه قبل و چه بعد از اسلام جنبه کاربردی و هنری خود را حفظ کرده است. در زمان ساسانیان از فلزات برای ساخت مصارف مختلفی از قبیل جنگ‌افزار-زین افزار- ابزار خانگی و ظروف تجملی کمک گرفته می‌شد. فلزهای مورد استفاده در این عهد را به سه گروه عمده آهن و برنز و طلا و نقره طبقه بندی می‌کنیم در میان آن‌ها صنعت نقره کاری از اعتبار و منزلت بسیار بالایی برخوردار است. ظروف ایجاد شده علاوه بر جنبه مصرفی، دارای تزئیناتی نیز بوده که بر زیبایی فرم ظرفها می‌افزودند و در واقع به دو نوع تزئینی برمی‌خوریم. تزئینات برخی از این ظروف ساده و فقط به آرایش لبه آن اکتفا شده و صنعت گر استادی خود را در ساختن کل و فرم آن بکار برده است و در برخی دیگر موضوعاتی از قبیل صحنه های شکارشاهی به تخت نشستن پادشاه، مراسم مذهبی و گلها و پرندگان و رامشگران را به تصویر کشیده است. «هنرمندان ساسانی صحنه های شکار جانورانی مانند شیر، گراز، گربه و ببر و گوزن و غیره را در فضای تنگ و فشرده ترسیم کرده اند که در آنها شاه تاج شاهی را بر سر و جامه مخمل مزین به جواهر بر تن و سلاح زرین بر دست، حیوانات را پیاده یا سواره تعقیب می‌کند، در این تصاویر هنرمندان دلیری و قدرت شاهان این سلسله را به بیننده القا کرده اند.» کشتن جانوران مهیب به دست «قهرمان-شاه» در هنر خاور نزدیک، باستانی و تاریخی دیرین سال داشته است و این مضمون در دوره ساسانی نیز مردم پسند و رای مانده و نقشش در دیوار نگاره ها و گچبری ها و کلا در تزئینات دست ساخته های ساسانی، مخصوصاً مشهورترین آنها یعنی ظروف سمین ممتاز به کار رفته است. هنرمندان ساسانی برای ساخت ظروفشان بندرت از طلا و اغلب از نقره استفاده می‌کردند و نمونه هایی برای تمام طبقات اجتماعی بوجود آورده اند و مردم نیز آنها را تقلید می‌کردند. شکلهای این ظروف سمین متناسب با شکوه دربار ساسانی است. این ظروف شامل: قابها، کاسه ها، جامهای گرد یا زورقی شکل با لبه های صاف یا دالبردار، تنگ ها و ابریق هاست؛ و علاوه بر کاسه و پیاله و بشقاب، اشیای دیگری مانند گلدان، مجسمه های جانوران، سر جانوران و سایر لوازم تزئینی نیز از ورقه نقره ساخته می‌شد.



تصویر ۱- بشقاب ساسانی (مأخذ: کیمیای هنر، ۱۳۹۳: ۴۰)

روش ساخت این‌ها (به‌ویژه در سده های سوم و چهارم که دوره رونق آن‌هاست) چنین بود که هر یک از عناصر تزئینی یک اثر هنری بطور جداگانه ساخته می‌شد و سپس آنها را پس از مطلا کردن بر روی شی مورد نظر جوش می‌دادند. این روش که در

یونان و روم ناشناخته بود روشی کاملاً ایرانی است و کهن ترین نمونه شناخته شده این نوع ظروف، «قاب زیویه» است. در برخی از اشیاء ابتدا آنها را برجسته کاری کرده و سپس حکاکی کرده اند، در این موارد با برگ نازکی از نقره پست و بلندی های شیئی را پوشانده و آنها دارای طلا مضاعف کرده اند. برخی دیگر از ظروف ریخته گری و قالب ریزی شده اند و در آثار متأخر تمام تزئینات ظرف فقط کنده گری شده است. نقش اصلی در این ظروف تصویر شاه است. جام ساسانی مانند نقش برجسته خاصیت نمایشی دارد و چون در کارگاه های کاخ ساخته می شود از اینرو شکوه پادشاه را تجلیل می کند. لازم به ذکر است که نه تنها پادشاهان ساسانی از این ظروف سیمین استفاده می کردند بلکه آنها را به عنوان کالایی مرغوب و هدیه ای مناسب به پادشاهان و فرمانروایان هم زمان خود هدیه می کردند و یا به عنوان کالایی مردم پسند به بازارهای دور افتاده برای تجارت می فرستادند. یاد کرد و پروینق ترین دوره این مبادلات در دوران سلطنت خسرو اول و خسرو دوم (قرون ۶ و ۷ م.) است. وسایل فلزی ساسانی روابط، وحتى تأثیر پذیری از دیگر فنون را نشان می دهد. (پوپ، اکرم، ۱۳۸۷، ۹۲۷)



تصویر ۲- نقاشی از نسوس، هرکول در حال کشتن کنتاروس آملره، حدود ۶۵۰ قبل از میلاد. مأخذ: (شروه، ۱۳۷۴، ۱۰۰)

روش کار در بسیاری از آثار سیمین این دوره (تصویر شماره ۱) طوری است که ویژگی سبکی آن چنان ربطی به سبک نقوش فلز ندارد و به نظر می رسد، تحت تأثیر و حتی نوعی وام گیری از هنرهای مانند کنده کاری روی چوب، پارچه بافی و قلاب دوزی یا نقاشی روی سفال انجام شده باشد. در یک بررسی اجمالی که انجام گردید شباهتی در شیوه و تکنیک کار بر روی این آثار با گلدان های یونانی موسوم به سیاه نقش مشاهده گردید. این گونه گلدان ها مربوط به سال های از حدود ۶۵۰ تا ۴۸۰ قبل از میلاد می باشد (تصویر شماره ۲) نقاشی گلدان های باستان با نقوش سیاه رنگ آتیکایی خود به اوج ترقی رسید. موضوع نقاشی روی آنها به افسانه ها، اساطیر، وزندگی روزمره گسترش یافت (شروه، ۱۳۷۴، ۱۰۰).

در دوران ساسانیان برخی از هنرها و خصوصاً هنر فلزکاری پیشرفت های زیادی را تجربه نموده است به طوری که آثار فلزی با جنسیت های مختلف در این دوران توانست در خارج از مرزهای این امپراتوری نیز مورد استقبال واقع گردد. بیشتر آثار شناخته شده ای این دوره یا تماماً از نقره ساخته شده و از طلا برای تزئین نقوش روی نقره استفاده گردیده است. در این میان آثار مفرغین نیز کم نیست، اما تعداد آثار طلایی به دست آمده اندک است. اطلاق صفت «ساسانی» به معنای واقعی کلمه، نمی تواند محدود به آثار هنری ای باشد که در واقع در شاهنشاهی ساسانی ساخته شده است؛ زیرا ویژگی های ممتاز سبک را در اشیایی می توان یافت که فراسوی مرزهای شاهنشاهی یا در دورانی پس از زوال آن به عنوان واحدی سیاسی تولید شده است. (پوپ، ۱۳۸۰: ۶۹). هنرمندان ساسانی هیجان و تسلط و نیرو و قاطعیت را که از ویژگی های این دوره بوده، با هنرهای تزئینی خود تلفیق کرده، در صحنه های هنری آثار بی نظیری را به وجود آورده اند که ویژه این دوره شناخته می شود (احسانی، ۱۳۹۰، ۱۰۷). هنر ساسانی یک هنر کاملاً درباری است که البته در اثر گسترش و دامنه ارتباط آن با شرق و غرب و اختلاط با تمدن های دیگر از تحت نفوذ هنر رومی دور نمانده؛ اما از آغاز تا پایان دوره ساسانی تأثیرات مذهب در فرهنگ و هنر این دوره کاملاً نمایان است. هنرمندان این دوره سعی داشتند که خلق آثار هنری آنها متأثر از هخامنشیان باشد گرچه مکر نفوذ هنر پارتی و رومی در این زمان نمی توان شد. مع الوصف این هنر با هنر روم و بیزانس رقابت می کرده است (سرافراز، فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۲۴۵)

آثار هنری سیمین و گاهی زرین این دوره که تا کنون کشف شده، مهارت و سلیقه خاص هنرمندان این عصر را نمایان می کند. مضمون تصویری بیشتر بشقاب های نقره این زمان که در حقیقت شبیه به جام های لب تخت شراب هستند، صحنه های شکار، تاجگذاری شاهان، مراسم تشریفات مذهبی، گل ها و پرندگان، مجالس ضیافت و خنیاگران و رامشگران و همچنین مراسم اعطای منصب را شامل می گردد (احسانی، ۱۳۹۰، ۱۰۴). با به قدرت رسیدن ساسانیان، هنر فلزکاری همچون دیگر هنرها به رشد و شکوفایی چشمگیری رسید. هنرمندان فلزکار ظرف های گران بها می ساختند و همراه با زرگران، زینت آلات گوهرنشان برای مردان و زنان ثروتمند و نیز اشخاص عادی می پرداختند. هنر ساسانی که می خواست ملی بماند، مجموعه ای از تصاویر را آماده و تثبیت کرد و آنها را به طرزی خستگی ناپذیر با مقیاسی خیلی بزرگ بر روی صخره ها و با مقیاس کوچکتی بر روی دیوار کاخ، ته جام و سطح کوچک سنگ مهر استنساخ کرد. این موضوعات حتی به دکان کوچک سفالگر نیز داخل شدند و سفالگری هم که می خواست ظرفی برای کلبه محقر خود بسازد همان تزئیناتی را که یک زرگر بر روی جام سیمین مطلا جوش می داد، با خمیر کوزه گری برای مشتری فقیر خود تهیه می دید. این موضوعات عبارتند از: شکارشاهی که در آن شاه سوار بر اسب و ملبس به جامه گران بهاست و سروری که به تاجی آراسته گردیده و در حال شکار حیوانات است. از دیگر موضوعات مورد توجه عبارتند از صحنه اعطای منصب،

یا شاه که بر تخت خود نشسته و با صحنه ضیافت که به نظر می‌رسد بسیار مورد توجه بوده است (تصویر شماره ۱). در آخرین دوره تاریخ ساسانی، هنر زرگری و جواهرسازی به اوج خود می‌رسد. نقوش حیوانی که اغلب نقش ترکیبی دارند، مجموعه‌ای از جام‌ها را تزئین می‌کنند. یکی از حیوانات، پرنده اساطیری ایرانی، سیمرغ است که در ترکیب آن شیر، سگ، شاهین و طاووس با هم در یک جا گرد آمده‌اند. این پرنده بنا بر افسانه‌های حماسی ایرانی نیکو کار است. (تصویر شماره ۳)



تصویر ۳- بشقاب نقره ساسانی با نقش سیمرغ،
کنده کاری شده (ماخذ: موزه ارمیتاژ)

در ظرف‌های سیمین اواخر دوره ساسانی و در طاق بستان بر روی حاشیه جامه شاه که سوار براسب است، نقش سیمرغ رامی‌بینیم. از دیگر موضوعاتی که بر روی ظروف سیمین نقر می‌شده، مجالس متعدد شکارهای شاهی است. پیروزی بر حیوان یک امتیاز شاهانه محسوب می‌شده و از همین رو هنرمندان زرگر، این رویای شاهانه را بر روی قاب قلم زنی کرده‌اند (همان، ۱۳۹۲، ۳۸۸-۳۸۹). ساسانیان با پیوستن به هنر هخامنشی، به سنت‌های کهن آسیای غربی پیش از اسکندر، استمرار می‌بخشند. تسلسل هنر پارسی که مسلماً یک هنر ایرانی شرقی است نیز همین سیر و روش کلی را تأیید می‌کند. در حقیقت هنر ساسانی در ابتدای امر کاملاً وارث گذشته ایرانی است. هنر ایالات شرقی رومی در این مجموعه هنری، سبکی وارد خواهد کرد که در طول زمان ترتیب شکل‌ها را تغییر خواهد داد. (گیرشمن، ۱۳۹۰، ۱۳۴).

۵- بشقاب‌های ساسانی

نقوش روی اکثر بشقاب‌های ساسانی، ترسیم صحنه‌های شکار است. ساسانیان باور داشتند سلطنت ایشان مشیت الهی است و جنبه الهی مسئولیت شاه از آن جهت بود که سلطنت، ودیعه خداوند و شاهنشاه، نایب خدا در زمین است. اینکه این قدرت آسمانی در وجود شخص شاه باقی است، از پیروزی او در شکار معلوم می‌شده است و به این سبب تصویرکردن شکارشاهانه موضوعی مناسب برای کار هنرمندان در زمین‌های گوناگون بوده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۷). شکار در این دوره مضمونی کاملاً سلطنتی به خود می‌گیرد؛ به طوری که در هیچ یک از صحنه‌ها فردی عادی یا حتی شاهزاده در حال شکار نیست و تنها، شکارچی شخص شاه به تصویر درمی آمده است. نقش‌مایه‌های تزئینی ساسانی، از جمله پرندگان آراسته، جانوران و گیاهان و نیز بن مایه‌های تمثیلی همچون صحنه شکار شاه را می‌توان به استعاره‌های بصری تفسیر کرد که دیدگاه‌های اجتماعی مذهبی ایرانیان و زرتشتیان را در دوران باستان دربر دارد. شکار شیر در نقوش ایران، تسلط و شجاعت شاهان را نشان می‌دهد شیر، ببر و پلنگ که همیشه در کنار پادشاهان بوده‌اند، به صورت یک نماد سلطنتی درآمد و دست کم نشانه‌ای شد از شجاعت و قدرت، همچون بازتاب‌های تمثیل دیرینه شکار و جنگ، به منزله شکست دشمنان دنیوی و معنوی در هیئت حیوانات است.

بشقاب‌ها، گلدان‌ها و ابریق‌های اواخر دوره ساسانی نمونه‌های بسیار خوبی به شمار می‌آیند که با استفاده از فن برجسته کاری و چکش کاری از داخل خلق گردیده‌اند. (گانتز، جت، ۱۳۸۳، ۷۰) امروز فقط تعدادی در حدود صد قاب و جام در دست است که بیشتر آن‌ها از کشفیات اتفاقی در روسیه شرقی یا در اورال به دست آمده است. این مجموعه در موزه ارمیتاژ نگهداری می‌شود. (تصویر شماره ۴) نمونه‌های کمیابی هم در مجموعه‌های پراکنده اروپا و آمریکا پراکنده هستند. با این که نظام اقتصادی امپراتوری ساسانی بیشتر مبنی بر کشاورزی بود تا مبادلات تجاری، معیشت محصولات تجملی که مورد تقاضای دربار یا اشراف بود در مبادلات تجاری نقش داشتند. به این ترتیب پوست‌های گران بها و سنگ‌های قیمتی که در مناطقی از روسیه تهیه می‌شد به ایران وارد می‌گشت و در ویرانه‌های همین مناطق است که ظروف سفره‌ی سیمین ساسانی کشف شده است و گویا بازرگانان آن‌ها را به آن نواحی برده‌اند. پرونق‌ترین دوره این مبادلات در دوران خسرو یکم و خسرو دوم (قرون ۶-۷) است (گیرشمن، ۱۳۹۰، ۲۰۳).



تصویر ۴- جام خسرو پرویز-نمونه‌ای از ظروف نقره،
(منبع: اینترنت، سایت موزه ارمیتاژ)



تصویر ۵- شتاب نقره با نقش شاه در حال شکار قوچ‌ها-
دوره ساسانی (مأخذ: دادور، برازنده، ۱۳۹۲، ۴۶۸)

گرچه هنرمندان ساسانی، در بیان مفاهیم مورد نظر و مستقل این دوره سعی فراوان کرده‌اند، اما سهم زیباشناسی یونانی و شرقی را نمی‌توان در این آثار کتمان نمود زیرا فرهنگ ساسانی در فاصله‌های متناوب و از راه‌های گوناگون از فرهنگ‌های پرمایه و متنوع اطراف خویش، تأثیر پذیرفته است. هنر ساسانی مدیون هنر یونان و روم باستان به ویژه روم می‌باشد. ازجانبی دیگر هنر رومی هنگامی شکل گرفت که روم با ایران و کشورهای حوزه‌ی فرهنگ شرقی در تماس بود. به علاوه، در هنر ساسانی فکری‌های شناخته شده‌ای هست که مبانی فرهنگ ایرانی است و در کل فرهنگ سنتی ایران، پیش از آن که بیان هنری بیابد، گسترش یافته بود.

بررسی‌های چند جانبه‌ی تعدادی از آثار فلزی ساسانی نشان داد که اولاً نقش اسطوره و موارد اعتقادی تا حد زیادی در ارائه‌ی پیام برای آنان مهم بوده است. تا حدی که پیام رسانی به وسیله‌ی این گونه مفاهیم ذهنی برای آنان نسبت به امور هنری در اولویت قرار داشته است. ثانیاً تعدادی از انواع آثار فلزی و خصوصاً بشقاب‌ها بیش از جنبه‌ی کاربردی آن، وظیفه‌ی تبلیغ الوهیت پادشاهی و محوریت پادشاه را داشته است.

ثالثاً به نظر نمی‌رسد تمام هنرمندان فلزکار که آثاری از آنان هم اکنون به دست ما رسیده است از مبانی و اصول خاصی از لحاظ به کارگیری هنرها و اصول ومبانی بصری پیروی کرده باشند، لذا تعدادی از این هنرمندان بسیار زیرکانه در هماهنگ نمودن پیام بصری و امور ذهنی موفق عمل نموده‌اند و در عوض با تعدادی از آثار نیز روبرو هستیم که زیبایی بصری و اصول ومبانی آن کاملاً تحت تأثیر موارد ذهنی قرار گرفته است. رابعاً در زمینه‌ی تأثیر هنر یونانی نیز با چند حالت روبه رو هستیم:

الف- در مواردی هنرمند فلزکار ساسانی مستقیماً از عوامل و داستان‌های اسطوره‌ای یونانی با ویژگی هنر ایرانی تصویرسازی نموده است. در این گونه آثار کاملاً رد پای هنر، تفکر و فلسفه‌ی یونانی مشهود است؛ اما از لحاظ تکنیک کار و زیبایی بصری بیشتر از زیبا شناسی شرقی استفاده گردیده است (گرچه در مواردی نیز تقلید کلی صورت گرفته است)

ب- تعدادی از هنرمندان فلزکار ساسانی نیز از موتیف‌های تصویری غربی و دیگر ملل در آثار خود استفاده نموده‌اند اما این گونه عوامل تصویری یا ذهنی غربی در اختیار مفاهیم ذهنی ساسانی و فلسفه‌ی خاص هنر و فرهنگ ساسانی قرار گرفته و جنبه‌ی تقلیدی به خود نگرفته است.

ج- تعدادی از نقوش فلزکاری نیز تقلیدی نا آگاهانه از عوامل تصویری و تکنیکی دیگر ملل در ترکیب با موتیف‌های ایرانی می‌باشد؛ که در نهایت دارای اصول بصری ضعیف، پیام ثقیل و عدم رعایت ترکیب بندی صحیح می‌باشد.

به منظور تحلیل دقیق و منسجم تر یک بشقاب سیمین با نقوش زرین نادر و زیبا که با نقوش جانوری و انسانی تزئین گشته است «نقش خسرو اول در حال شکار قوچ‌های کوهی» و اینک در موزه هنری متروپولیتن نگهداری می‌شود، انتخاب شده و ساختار آن به لحاظ مبانی و نیروهای بصری قابل توجه در اثر، مورد تحلیل قرار می‌گیرد (تصویر ۵)

نتیجه‌گیری

هنر فلزکاری ساسانی، دارای اهمیت زیادی است؛ زیرا این آثار در زمان خود از موفقیت چشمگیری بر خوردار بوده و طالبان زیادی در خارج از مرزهای این امپراتوری نیز داشته است. وجود این ظروف دوره‌ی ساسانی در منزل اشراف‌زادگان، موجب اعتبار و فخر آنان بوده است. فلزهای دوره ساسانی مشتمل بر آثاری با جنسیت‌های مختلف طلائی، نقره ای، مفرغی، مسی و غیره می‌باشد. حتی هنرمندان و استادکاران برای مردم عادی نیز این ظروف را با جنسیت‌های فلزی ارزان تر و حتی سفال نیز کپی برداری می‌کرده‌اند. سطح استقبال گسترده از این ظروف در دوره‌ی خود و بعد از آن موجب شد که دلایل استقبال گسترده از این ظروف فلزی را بررسی کنیم.

به طور کلی بیشتر آثار درباری خصوصاً با توجه به مرغوبیت جنسیت اگردارای جنبه‌ی سیاسی و اتصال شاه به امورالهی را داشته، هنرمند توانسته است تا حد زیادی امور ذهنی و آیینی را در آثار القاء نماید و همچنین با توجه به اولویت پیام به خوبی نیروها و عناصر بصری را در جهت هر چه زیباتر شدن و قدرت پیام رسانی به کار گیرد.

هرچه فرم و کاربرد اثر هنری فلزی از پیام‌های ذهنی و نوع ارائه به‌عنوان پیام اسطوره‌ای و آیینی دور شده و جنبه‌ی کاربردی ظرف بیشترگشته، نوع استفاده از نقوش تغییر یافته (استفاده از نقوش گیاهی، هندسی، یا حالت طبیعی حیوان یا پرنده و نه فرم اسطوره‌ای) در این صورت با توجه به جنسیت و مخاطبین اثر به عناصر بصری در خلق اثر توجه شده، لذا اثر از لحاظ هنری زیباتر به نظر می‌رسد.

دریک برداشت کلی در باب هنر ساسانی می‌توان نتیجه گرفت که هنر در این دوره ابزاری است برای تجلیل از شخص پادشاه که با شیوه‌های مختلف جهت بزرگ نمایی وی در عرصه‌های گوناگون به کار گرفته می‌شود. گرایش به لذت طلبی و رفاه و تجمل پرستی و در عین حال نشان دادن قدرت والوهیت شاه باعث گردید تا گنجینه‌ای از آثار هنری با صورت‌ها و نشانه‌های رمزی و نمادهای دینی از آن دوران به یادگار ماند.

منابع

- آموزگار، ژاله، تفضلی، احمد (۱۳۸۴). اسطوره زندگی زرتشت، (چاپ ششم). تهران: انتشارات چشمه
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۹). مبانی نظری هنرهای تجسمی، (چاپ هشتم). تهران: انتشارات سمت
- اتینگهاوزن، ریچارد، یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). اوج‌های درخشان هنر ایران. ترجمه هرمز عبداللّهی وروئین پاکباز. تهران: نشر آگه
- احسانی، محمدتقی (۱۳۹۱). هفت هزارسال هنر فلزکاری در ایران. تهران: نشر علمی و فرهنگی
- احمدی، بابک (۱۳۸۵). از نشانه‌های تصویری تا متن، (چاپ ششم). تهران: نشر مرکز
- پوپ، آرتر، اکرم، فیلیس (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- پوپ، آرتور، ابراهیم، اکرم، فیلیس، شرودر، اریک (۱۳۸۰). شاهکارهای هنر ایران. ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- پورداد، ابراهیم (۱۳۷۷). یشت‌ها، تهران: انتشارات اساطیر
- تالوت رابیس، تامارا (۱۳۷۲). هنرهای باستانی آسیای مرکزی تادوره اسلامی، ترجمه دکتر رقیه بهزاد، تهران: انتشارات تهران
- حاتم، غلامعلی (۱۳۸۵). آشنایی با هنر در تاریخ ۱، (چاپ دوم). تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور
- حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۴). مبانی هنرهای تجسمی. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی
- دادور، ابوالقاسم، برازنده، مهتاب (۱۳۹۲). هم بودی دین و هنر در ایران باستان. تهران
- ضیاء پور، جلیل (۱۳۷۷). مختصر تاریخ هنر ایران و جهان (۲). تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی
- کریستین سن، آرتور (۱۳۸۳). هنر ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشیدیاسمی. تهران: شرکت انتشارات نگارستان کتاب
- گاردنر، هلن (۱۳۷۹). هنر در گذر زمان، (چاپ یازدهم). ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: ناشر نگاه
- گانتز، سی، جت، پل (۱۳۸۳). فلزکاری ایران در دوران هخامنشی اشکانی، ساسانی، ترجمه شهرام حیدرآبادیان. تهران: ناشر گنجینه‌ی هنر
- گودرزی، مرتضی (۱۳۷۸). روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی، جلد ۱، تهران: موسسه انتشاراتی عطایی
- گیرشمن، رومن (۱۳۹۰). هنر ایران در دوره پارتی و ساسانی، ترجمه بهرام فره‌وشی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- مایر، مان فرد (۱۳۸۰). هنرهای تجسمی مبانی و پایه در مدرسه بازل سوئیس. ترجمه عربعلی شروه. تهران: انتشارات اسرار دانش
- مشتاق، خلیل (۱۳۸۵). هندسه نقوش. تهران: موسسه انتشاراتی آزاداندیشان
- معین، محمد (۱۳۸۵). مزدیستا و ادب پارسی، (چاپ چهارم). تهران: انتشارات دانشگاه تهران، موسسه انتشارات و چاپ

- اخوان، ندا، (۱۳۹۳). تفسیر شمایل نگارانه صحنه های شکار در ظروف ساسانی، کیمیای هنر، شماره ۱۲
- افشارمهajer، کامران (۱۳۷۹). حضورنمادها درهنرهای سستی ایران. هنرنامه (فصلنامه علمی-پژوهشی دانشگاه هنر)، شماره ۶
- جعفری، سعیده (۱۳۸۱). قر و نمادهای آن درهنرساسانی. ماهنامه کتاب ماه هنر، شماره ۴۵-۴۶.
- جوث، ماریا (۱۳۸۷). زیبایی مستوریا آشکار: نقش تخیل درزیبایی شناسی آگوستین. ترجمه ابوالفضل مسلمی. نیم سالانه زیباشناخت، شماره ۱۹.
- دادور، ابوالقاسم، مکوندی، لیلا (۱۳۹۱). بررسی طرح تاج شاهان در سکه های ایران ازدوره هخامنشی تا ساسانی. نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شماره ۵.
- طاووسی، دکتر محمود، آزادبخت، مجید (۱۳۹۱). استمرارنقش مایه های ظروف سیمین دوره ساسانی بر -نقوش سفالینه های دوره سامانی نیشابور. فصلنامه علمی پژوهشی نگر، شماره ۲۲.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۷). زیباشناسی قرون وسطی. نیم سالانه زیباشناخت، شماره ۱۹.
- هادوی، مهدی (۱۳۷۴). زیبایی از منظر دین و هنر. فصلنامه هنر، شماره ۳۰.
- هوینگ، توماس (۱۳۵۶). بشقاب سیمین ساسانی. دوماه نامه مجله بررسی های تاریخی، شماره ۷۱
- صادقی، شیرین (۱۳۹۲). بررسی نمادشناسانه نقوش اساطیری ظروف نقره ای ساسانی. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه علم و فرهنگ
- محسنی، زهرا (۱۳۹۳). شناخت تأثیر نقوش مرتبط با اسطوره های ایرانی بر روی آثار فلزی ساسانی. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه علم و هنر
- یسن زاده، حمیده (۱۳۹۱). پژوهشی در عناصر تزئینی و کیفیت بصری آن ها بر روی آثار سیمین دوره ساسانی. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس
- katalog: The Royal Hunter, Asia House Gallery, New York (1978), ed, p.o, Harper, S.79ff. P.O Harper, Elr. vol II, fasc, 6, s, 592
- Erdmann, Kunst Irans, S, 109 ff: Katalog: The

پژوهش در هنر و علوم انسانی

جنبش هیبرید آرت در آفرینش هنر اسلامی معاصر کشور

انگلستان

عاطفه عبدالسلامی

از متن تا اجرا: نگاهی به شیوه‌های مدرن تفسیر و اجرای

نمایشنامه‌ها

روشنک اکرمی

تجلی عرفان در آرایگان معماری ارسن مجموعه شیخ

شهاب‌الدین اهری

قاسم فتاح اهر، محمدرضا ابراهیمی، علی عزیزی

بررسی شاخصه‌های نگارگری مکتب تبریز ایلخانی با

تأکید بر شاهنامه دموت

علیرضا عزیزی یوسف‌کند، شیلان مسرور، مانا احمدی

بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی هنر فلزکاری دوره

ساسانی

مژده ملی