۲۶
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

گونه‌شناسی الگوی هشتی در معماری مسکن درونگرای ایران؛ اصفهان، یزد، کاشان
متین خلاق دوست، حسام معروفی

مطالعه ساختار و تزئینات مسجد مدرسه حیدریه در دوره سلجوقی
زهرا عسگری، عبدالرضا چارئی

تاریخ برده‌داری آمریکا و سینما اقتباس از رمان‌های الکس هیلی، تونی موریسن و آلیس واکر: تقابل فضای ذهنی متن و تصویر
غزاله ابراهیم زاده

واکاوی فیلمنامه‌های سینمایی انیمیشن ایران در دهه ۹۰
پیام زین العابدینی، مهسا حاجی محمد ابراهیم

مقدمه‌ای بر تحلیل تأثیر نفوذ فرهنگی غرب بر معماری مسکونی معاصر ایران در دوران قاجار و پهلوی
زهره پور اعتصامی

سینمای آرام
محمد مهدی صدرفراتی

بررسی طرح درکاشی‌کاری دوره قاجار در تهران؛ مطالعه موردی: کاخ موزه گلستان
مریم رضایی انور

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

۲۶ SHIJ.ir

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

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

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

فراخوان پذیرش مقاله:

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

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

نشریه

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد یک
۰۲۶ ۳۴ ۳۴ ۷۶ ۷۸ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴
www.UDSJ.ir
Shij.journals@gmail.com

چاپ

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

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
گونه‌شناسی الگوی هشتی در معماری مسکن درونگرای ایران؛ اصفهان، یزد،کاشان متین خلاق دوست، حسام معروفی	۱
مطالعه ساختار و تزئینات مسجد مدرسه حیدریه در دوره سلجوقی زهرا عسگری، عبدالرضا چارئی	۱۱
تاریخ برده‌داری آمریکا و سینما اقتباس از رمان‌های الکس هیلی، تونی موریسن و آلیس واکر: تقابل فضای ذهنی متن و تصویر غزاله ابراهیم زاده	۲۳
واکاوی فیلمنامه‌های سینمایی انیمیشن ایران در دهه ۹۰ پیام زین العابدینی، مهسا حاجی محمد ابراهیم	۴۱
مقدمه‌ای بر تحلیل تأثیر نفوذ فرهنگی غرب بر معماری مسکونی معاصر ایران در دوران قاجار و پهلوی زهره پور اعتصامی	۵۱
سینمای آرام محمد مهدی صدرفراتی	۶۳
بررسی طرح درکاشی‌کاری دوره قاجار در تهران؛ مطالعه موردی: کاخ موزه گلستان مریم رضایی انور	۶۷

سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

فصلنامه مطالعات کاربردی در علوم اجتماعی و جامعه شناسی

ISSN: 2645-4475

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

گونه‌شناسی الگوی هشتی در معماری مسکن درونگرای ایران (اصفهان، یزد، کاشان)

متین خلاق دوست[۱]، حسام معروفی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۰۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۴/۰۹
کد مقاله: ۴۱۲۳۶

چکـیده

در معماری ایرانی هر فضای کالبدی به منظور فعالیتی خاص، برای رفع نیازهای ساکنین آن فضا شکل گرفته که فرم آن همواره متأثر از عواملی چون ویژگی‌های اقلیمی، مصالح و امکانات فنی، فرهنگ حاکم بر جامعه و خلاقیت طراحان بوده است. عناصر میانی و فضاهای واسط چون رواق، هشتی، ایوان، دالان در معماری مسکونی ایران نقش مؤثری داشته و در واقع این عناصر، سلسله مراتب فضایی بنا را تشکیل می‌دهند؛ که در این میان هشتی به عنوان یک فضای چند عملکردی که مهمترین نقش آن حرکت و تقسیم فضایی است از جایگاه بیشتری در معماری سنتی ایران برخوردار می‌باشد. این پژوهش با هدف مطالعه گونه‌های مختلف هشتی در خانه‌های سنتی ایران و ارزیابی چگونگی فرم و مشخصات کالبدی آن در شهرها و دوره‌های مختلف معماری ایران تدوین شده است. روش تحقیق در این پژوهش از نوع توصیفی ـ تحلیلی است و با انتخاب نمونه‌های مساکن سنتی در معماری درونگرای ایران انجام شده است. روش جمع‌آوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای بوده و با مشاهده خانه های سنتی ایران و در نهایت ترسیم دیاگرام تحلیلی از آن‌ها به بررسی انواع هشتی در بناهای مسکونی ایران پرداخته و سپس با تحلیل ساختاری و یافتن الگو و درون‌مایه مشترک و تناسبات معماری حاکم و بررسی مشخصات کالبدی آنها نتایجی حاصل شد که بیانگر تفاوت الگوی هشتی بر اساس عواملی نظیر اقلیم و دوره‌های تاریخی و ... می باشد.

واژگـان کلـیدی: سلسله مراتب فضایی، گونه شناسی، هشتی، معماری درونگرا، معماری مسکونی

۱- مدرس گروه معماری واحد یادگارامام خمینی(ره)، تهران، ایران؛ *m.khallaghdoost@gmail.com*
۲- مدرس گروه معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، ایران؛ *hesam.maroffi13@gmail.com*

۱- مقدمه

معماری سنتی ایران در زمان و مکان خود یکی از با ارزش‌ترین میراث‌های فرهنگی جهانی به شمار می‌رود(دیبا، ۱۳۷۸، ۲۷). به همین سبب تبارشناسی معماری گذشته و تأمل در چگونگی‌های هستی آن بسیار قابل توجه است(زهادی، ۱۳۸۳، ۲). باید توجه داشت که الگوهای معماری از طریق ترکیب عناصر، عوامل و حالت‌های فضایی پدید می‌آیند. مراد از حالت در معماری، فضای غنی شده است. فضایی که مستقیماً به خاطر مخاطب و کسانی که از آن فضا بهره می‌گیرند، سازمان یافته است و محصول قرن‌ها تجربه‌ی احساسی تجسم یافته در بناست(حائری، ۱۳۷۸، ۲۴). در واقع مهم‌ترین فاکتور مورد توجه در طراحی انسان است و توجه به حضور او در فضا، چگونگی این حضور، نحوه‌ی شناخت او و سطوح مختلف روان‌شناسی فردی و اجتماعی او در هر زمان با توجه به شرایط آن دوره(افتخارزاده، ۱۳۸۳، ۱۲). معماری گذشته ایران واجد ارزش‌هایی بوده که آن را به طبیعت و فضامندی نزدیک می‌سازد(زهادی، ۱۳۸۳، ۲).

ویژگی معماری سنتی این است که پیوسته با روح سنت سازگاری داشته باشد و این سازگاری دست‌کم با مظاهر اصلی آن مانند معماری مکان های مقدس نمودار است و همان‌طور که گفته شد؛ هنر زیستی و به تبع آن معماری سنتی به زیبایی اهتمام دارد، زیرا از میان همه صفات الهی که در این جهان متجلی شده، بیش از همه یادآور هستنی مطلق است(نصر۱۳۸۰،ص۱۶).

ما کوپر خانه را نمادی از انسان می داند؛ "خانه بازتابی است از اینکه انسان خود را چگونه می بیند"(کوپر،۱۳۷۹،۵۴)، و با توجه به اینکه خانه دارای دو فضای متفاوت که فضای داخلی شامل فضای درونی و خصوصی است و فضای خارجی که فضای باز بیرونی و عمومی را دربرمی‌گیرد. در این رابطه می نویسدکه" خانه ممکن است به دو صورت دیده شود: اول تجلی آشکاری ازخود- که پیام های روانی از خود به سوی نماد عینی خود جاری می شود و دوم بصورت کشف شهود ماهیت "خود" که در این حالت پیام‌ها از نماد عینی به جانب خود باز می‌گردند(کوپر ۱۳۷۹-۵۸-۵۹).

شرایط زندگی دنیایی باید به گونه‌ای فراهم شود که حرکت جامعه به سمت آرمانش را تسهیل کند و در کنار این تسهیل زندگی اخروی و معنوی جامعه مغفول و مهجور قرار نگیرد به بیان دیگر جان زندگی مطلوب در تفکر اسلامی، معنویت آن و نقشی است که این معنویت در تامین سعادت اخروی انسان ایفا می نماید که اگر این "جان" از زندگی گرفته شود جز لاشه خاکی از آن باقی نمی ماند(نقی زاده،۱۳۸۶،۴۱۰).

مسکن سنتی به علت جوابگویی به این نهاد فطری با انسان انس دارد لذا مسکن سنتی را نمی توان به لحاظ کالبدی، هندسی و فرمی توصیف کرد بلکه معانی ورای آنها از اهمیت بیشتری برخوردارند. اجزای مختلف مسکن سنتی بر اساس معانی حاصل از فرآگاهی معماران شکل گرفته اند. معماران سنتی با در نظر آوردن معانی بی شکل و تجسم بخشیدن به آنها در قالب اشکال معماری، تصورات خود را از عالم و در نتیجه مشیت الهی در بناها و دست ساخته های خود به منصه ظهور رسانده اند. بناهای سنتی که غالبا در تطابق با شرایط زیستی جامعه شکل گرفته اند، منعکس کننده برخی ازروابط و الگوهای رفتاری و اجتماعی و نحوه استفاده از فضا هستند وجود ارتباطی گسترده و چند جانبه بین انسان و فضای زیست او موجب شده است که رابطه ای کمابیش بین انسان با محیط زندگی او پدید آید. به همین سبب هر فضای معماری نشان دهنده بعضی خصوصیات فرهنگی- قومی است که برخی از افکار، عقاید، خواسته ها و رفتارهای فردی واجتماعی را نشان می دهد(سلطان زاده،۱۰،۱۳۷۲).

به عبارت دیگر بسیاری از فضاهای ورودی همانند واحدهای دیگر معماری تنها برای پاسخگویی و تامین نیازهای مادی و ملموس طراحی و ساخته نمی شد بلکه فرهنگ والگوهای رفتاری، ارزش های معنوی و اجتماعی، نقش مهمی در شکل گیری آنها داشته است و اهداف و اصولی متناسب با آن بنا از جمله: حفظ محرمیت افراد خانواده در نظر گرفته می شد. وفضای ورودی خانه های سنتی به تبعیت از اهداف مذهبی و اجتماعی طوری طراحی می شود که افراد بصورت ناگهانی و یک مرتبه وارد فضای خانه نشوند و همچنین ازفضای ورودی(ازدرگاه یا هشتی ورودی) به فضای داخلی خانه دید مستقیم وجود نداشته ویکی از اهداف مهم در طراحی فضای ورودی خانه ها نه تسهیل حرکت، بلکه کنترل آن و طولانی نمودن مسیر حرکت از بیرون به درون بوده است(سلطان زاده،۶۰،۱۳۷۲). دکتر بلخاری در رابطه با فلسفه وجود هشتی در خانه های ایرانی معتقد است« هشتی در خانه ها که به نحوی مرز میان خلوت و جلوت یا حریم و فضای خارج از خانه را شکل می‌داد. هشتی به عنوان یکی از اصول خانه سازی، با فضا و راهروهای پیچ درپیچ نه تنها مانع نگاه اغیار به داخل منزل می شد بلکه با ایجاد مکثی روانی، هر که از خانه بیرون می شد را آماده ورود به عرصه جامعه می کرد و آنکه وارد می شد را آماده ورود به عرصه خانه. تا گواه و شاهدی باشد بر دو فضای متفاوت بیرون و اندرون و اینکه این دو فضای متفاوت رفتار و منشی متفاوت را طلب می کند به یک عبارت؛ فضای فیزیکی هشتی در اصل درنگی برای رویارویی با دو فضای متفاوت را ایجاد می کرد». بنابراین می توان گفت که هشتی هم عملکرد معماری داشت و هم با ظرایف زندگی اجتماعی هماهنگ شده بود. از این رو مطالعه هشتی به عنوان یک عنصر چند مؤلفه ای و گونه شناسی آن می تواند به ثبت طبقه بندی به لحاظ فرم و شناسایی تنوع شکلی در تناسبات پلان، برش و انواع رایج ساختار تزئینات و حوزه قرارگیری آن در بنا، بیانجامد. بر این اساس نگارندگان در این مقاله که به صورت مطالعه ای گذشته نگر انجام شده، شاخص های

اقلیمی، عملکردی، ساختاری و تزئیناتی را مبنای روند مقاله قرار داده است. که در این راستا، در ابتدا چهارچوب نظری تحقیق با مطالعه بر روی اسناد و مدارک کتابخانه ای مشخص شده و در مرحله بعد ویژگی تناسبات حاکم بر هشتی ها مورد مقایسه قرار می‌گیرد. بطور خلاصه در روند این مقاله ابتدا به تعریف و پیشینه تحقیق در خصوص موضوع پرداخته می شود و سپس معماری هشتی‌ها مورد بحث قرار می گیرد. در ادامه پس از معرفی نمونه های انتخابی به بررسی و تحلیل آنها در قالب جداول پرداخته میشود و در انتها نتایج حاصل از پژوهش فوق بیان می گردد.

۲-گونه و گونه‌شناسی

در زبان فارسی واژه گونه یا تیپ را می‌توان به گروه خاصی با یک ویژگی یا علامت مشخص نسبت داد. شناخت و کاربرد فراوان گونه‌شناسی در شاخه‌های مختلف علوم از دیرباز تاکنون، بیانگر اهمیت به سزای آن است. از اواسط قرن هجدهم در معماری و باستان‌شناسی از گونه‌شناسی به عنوان ابزاری برای شناخت و دسته‌بندی بهره گرفته شد(معماریان، ۱۳۸۴، ۱۹۵). اندیشه دسته‌بندی بناها براساس وجوه مشترک آن‌ها از حدود سه دهه پیش در ایران شکل گرفت که بطور جدی نخست در دانشکده‌های معماری و شهرسازی مطرح شد. در دهه ۱۳۶۰ خورشیدی گونه‌شناسی یکی از موضوعات مورد علاقه دو سازمان دولتی بنیاد مسکن و سازمان تحقیقات ساختمان و مسکن شد که هردو هدف اصلی خود در مطالعات گونه‌شناسی را دست‌یابی به الگوهای مناسب برای طراحی ذکر نموده‌اند(همان، ۲۰۱).

در راستای شناخت بهتر هشتی در معماری مسکونی سنتی ایران، میتوان آن ها را بر اساس شکل، وسعت و همچنین میزان ایفای نقش در زمینه ارتباطات اجتماعی طبقه بندی کرد. بر این اساس در خانه های مورد مشاهده و مطالعه تحلیل و تعمق شده، و به دلیل کثرت نمونه های بررسی شده هشتی، در این نوشتار امکان معرفی همه آنها نمی باشد و تنها به ارائه برخی موارد شاخص اکتفا می گردد.

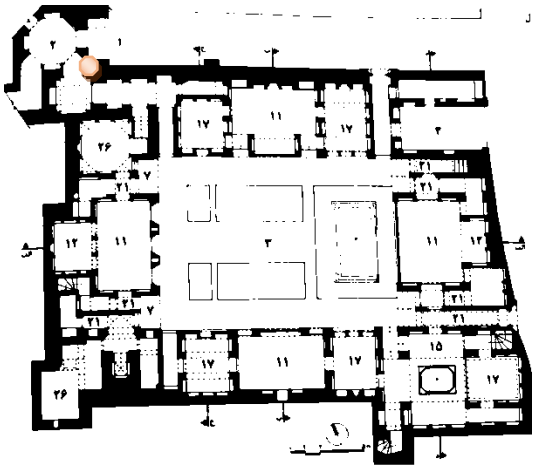
۳-قدمت هشتی در خانه های سنتی

این فضا مانع می شود که افراد با ورود به خانه دید مستقیم به فضای خصوصی داشته باشند(بمانیان،۱۳۸۹). هشتی برای انشعاب قسمت های مختلف خانه و گاه برای دسترسی به چند خانه ساخته می شد. در خانه های بزرگ، اندرونی و اقامتگاه های خدمتکاران نیز به هشتی راه داشتند و اغلب برای جدا سازی آقایان و خانم ها دو قسمتی ساخته می شد(کاتب،۱۳۸۷). در بسیاری از خانه هایی که از دوبخش اندرونی و بیرونی تشکیل شده بودند معمولا از هشتی ورودی دوراه جداگانه منشعب و به هرکدام از آنها منتهی می شد در بعضی از خانه ها، بخش اندرونی، از کوچه، دری جداگانه داشت(کولیور رایس،۱۳۶۶، ۱۲۹). در دوره ها و شهرهایی که مردم از تعدی زورگویان یا حمله بیگانگان در امان نبودند فضای ورودی خانه ها را به شکل ساده و بدون تزیینات می ساختند که توجه دیگران به آن جلب نشود شاردن در باره این موضوع چنین گفته است: در این خانه کوچک است بطوری که نمی توان حدس زد که در پس آنخانه ای بدین بزرگی و زیبایی باشد چند سالی است درز ایران رسم شده درهای خانه ها را کوچک می گیرند بطوری که اکنون یا در بزرگ برای منازل خویش تهیه نمی کنند و یا آنرا زینت نمی نمایند(شاردن، ،۱۳۶۲، ص۱۷۰). سردر این خانه ها دارای دوسکوبوده و درها دارای دوکوبه جدا ویژه مردان وزنان می باشد که هر کدام با صدایی متناسب با جنسیت در نوع صدا متفاوت می باشد.

دو دالان یکی از بخش بیرونی ودیگری از بخش اندرونی خانه به هشتی راه داشتند. اندرونی جایگاه زندگی خانواده بوده وبیگانگان بدان راه ندا وگاهی مهمانان در بالاخانه(اتاق روی هشتی) که به اندرونی نزدیک بود پذیرایی می شدند(پیرنیا،۱۳۷۶،۳۶). بطور کلی جایگاه هشتی در معماری ایرانی تحت تاثیر اسلام بوده و قدمت استفاده از ساختار هشتی به دوران پس از اسلام باز می گردد که به مرور زمان از جایگاه و اهمیت ویژه ای برخوردار شده است. در ایران اسلامی و حتی قبل از اسلام خانه ها دارای حرمت و محرمیت بودند: حرمت، ارزش و تقدس است و محرمیت یعنی اینکه دیگران به راحتی نمی توانستند وارد خانه شوند. به همین جهت در خانه ها، ورودی ها ویژگی های خاص داشتند. از گذر عمومی ابتدا وارد هشتی می شدند، از هشتی عبور می کردند و از راهرویی که حتی چند پیچ داشت عبور کرده، عمدتاً از گوشه جنوبی خانه وارد میانسرا می شدند. به دو دلیل، اولاً در جبهه شمالی میانسرا، قسمت مرغوب ساختمان قرار دارد و ثانیاً وقتی از قسمت جنوب میانسرا وارد می شوند، نمای شمالی ساختمان را می بینند که نمای با ارزشی است. البته گاهی نیز از قسمت ها و گوشه های دیگر وارد میانسرا می شوند(عمرانی پور،۱۳۸۱ : ۱۳۶ ـ۱۳۴).

در ابتدای خانه سنتی ایران فضایی چند ضلعی با تزئینات زیبا و بسیار متنوع که با کاربندی های آرام بخش همراه است این فضا هشتی نام دارد که در اکثر مواقع شکل آن هشت ضلعی است اما به معنی عدد هشت نیست زیرا هشتی هایی به شکل دایره و

مربع و دیگر شکل ها وجود دارد که معنی اصلی آن فضایی بیرون زده نسبت به فضای داخل است و تنها این فضاست که با بیرون ارتباط دارد و در اصل وظیفه ی این فضا ایجاد مکث تقسیم فضایی و مکانی جهت انتظار و آماده شدن افراد خانه برای پذیرا شدن مهمان است و همواره فضای ورودی مکان مناسبی برای بدرقه و استقبال از میهمانان وتازه واردان به شمار می آمده است این سنت از لحاظ مذهبی نیکو شمرده می شود پیامبر اسلام(ص) چنین نقل شده است: حق کسی که داخل خانه می شود بر اهل آن خانه آن است که در وقت داخل شدن و بیرون رفتن پاره (ای) با او راه بروند(مجلسی، ص۲۴۳). عبدالله مستوفی در توصیف هشتی خانه قدیمی خود چنین نوشته است: در وسط، در مدخل خانه را ساخته و پشت این در یک هشت بنا نموده بودند. این هشتی درست هشت ضلع داشت. از سمت راست در مدخل، اول دری بود که با طاق قاپوچی و بعد در دیگری که به طویله می رفت و از سمت چپ اولی راه پله بام و دومی در حیاط بیرونی و بالاخره در روبری در مدخل راهرویی بود که وارد دالانی می شود و بوسیله یک پیچ و دالانن دراز دیگری به قسمت دوم یعنی اندرون می رفت پس این پانزده در بیست ذرع را هم دوقسمت کرده در قسمت سمت راست یک طویله و در قسمت سمت چپ یک بیرونی ساخته بودند(مستوفی، ۱۳۷۱، ص ۱۷۱).



شکل شماره ۱: موقعیت قرارگیری هشتی پلان خانه حاج مصورالملکی اصفهان
ماخذ: (حاجی قاسمی،۵۲:۱۳۸٤)

۴-هشتی و عناصر آن

هشتی از مصدر هشتن به معنای گذاردن است. محوطه ایست به شکل کثیر الاضلاع(در اصل هشت ضلعی) یا مدور که بین کوچه و خیابان و در ورودی حیاط می ساختند و در دو سوی آن سکوها و نیمکت هایی برای نشستن افراد می گذاشتند(معین، ۵۱۴۵:۱۳۶۳). هشتی فضای مکث سرپوشیده ای است در ورودی که معمولاً بلافاصله بعد از سردر و مدخل قرار می گیرد و قاعده آن ممکن است به شکل های مختلفی باشد(حاجی قاسمی،۱۳۸۴). بعد از سردر ورودی وارد هشتی یا کریاس می شدند(پیرنیا،۱۶۰:۱۳۸۷). داخل هشتی عناصر مختلفی مثل سکو، چراغدان و برای بالارفتن به فروار(اتاق الای هشتی) پله ای در نظر گرفته می شده است(پیرنیا،۱۶۰:۱۳۸۷). جنس سکوهای هشتی معمولاً از سنگ و در مواردی از آجر بوده است. در تعدادی از خانه های قدیمی سردر و هشتی ورودی ما بین دو یا سه خانه مشترک بوده و دسترسی به آنها را فراهم می ساخته است.

اغلب به شکل هشت ضلعی یا نیمه هشت ضلعی و یا بیشتر مواقع چهار گوش است. هشتی دارای سقفی کوتاه و یک منفذ کوچک نور در سقف گنبدی شکل ان است و عموماً سکوهایی برای نشستن در آن طراحی شده است. هشتی برای انشعاب قسمتهای مختلف خانه و گاه برای دسترسی به چند خانه ساخته می شد. در خانه های بزرگ، اندرونی و اقامتگاه های خدمتکاران نیز به هشتی راه داشتند و اغلب برای جدا سازی آقایان و خانم ها دو قسمتی ساخته می شد.

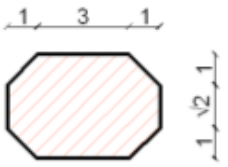
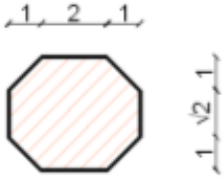
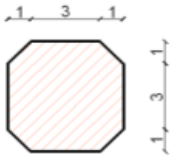
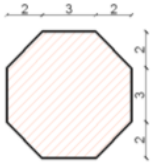
۵-الگوی شکلی و تناسبات هشتی

معمولاً هشتی دارای ابعادی متناسب حدود ۳ × ۳ با رعایت پنجره و دری از حیاط و یک در از کوچه و گذرگاه دارد. این حالت سبب جلوگیری از چشم انداز مستقیم به درون حیاط و محوطه خانه می شود.

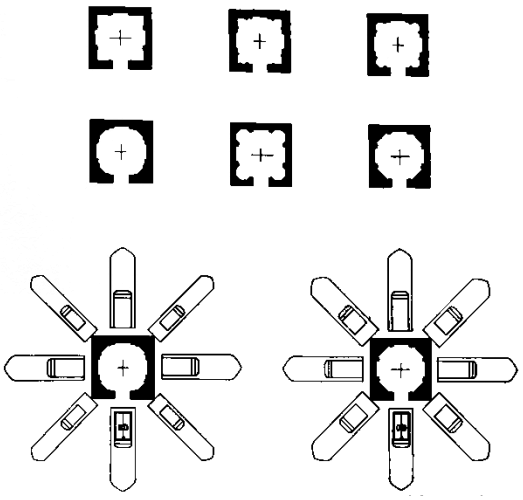
هرچند که در بیشتر مواقع شکل آن هشت ضلعی است اما این به مفهوم هشت(عدد۸) نیست و هشتی هایی به شکل مربع و دیگر شکل ها نیز وجود دارد. منظور از هشت چیزی است که از فضای داخلی خانه بیرون آمده و تنها جایی است که با بیرون خانه

ارتباط دارد. این فضا و راهرو های پیچ در پیچ منتهی به حیاط اندرونی و بیرونی مانع دید افراد غریبه به داخل حریم مقدس خانواده می شده است. ایجاد مکث، تقسیم فضایی و فضایی جهت انتظار از عملکردهای جالب این عنصر می باشد.

هشت ضلعی هایی که در ایران به کار می رفته اند و در هشتی های خانه هم استفاده شده که عبارتند از: هشت گوش کامل، هشت و نیم هشت، نگینی، کشکولی(پیرنیا،۱۳۸۷:۱۶۰).

کشکولی	نگینی	هشت و نیم هشت	هشت گوش کامل
			

شکل شماره ۲: انواع هشت ضلعی که برای ساخت هشتی ها بکار گرفته می شده است.
ماخذ: (پیرنیا، ۱۳۸۷:۱۷۳)

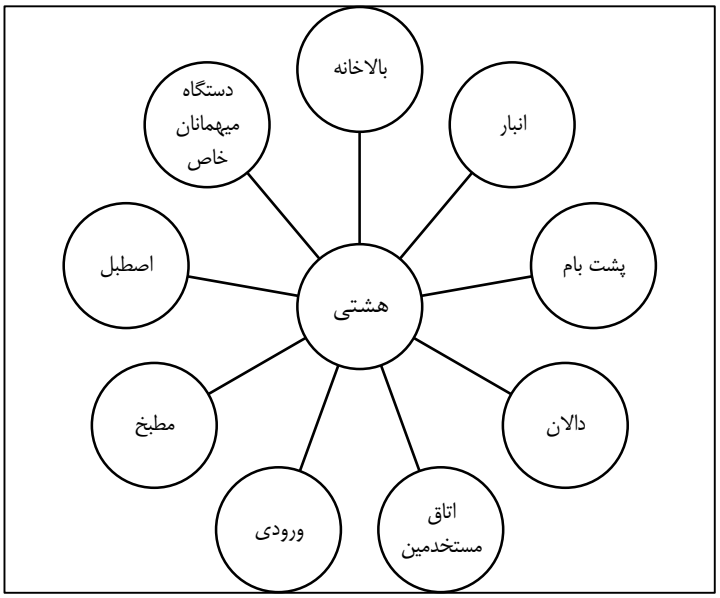


شکل شماره ۳: اشکال مختلف هشتی ماخذ: (کاتب،۱۳۹۱:۱۷۸)

۶-الگوی ارتباطی هشتی با سایر فضاها

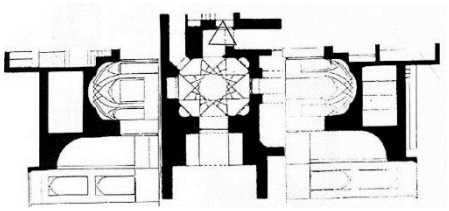
در درون هر هشتی یک یا چند راه، یک یا چند در وجود دارد. یک راه به بالا خانه می رود و از طریق راه پله و راهروها به اتاق های گوشوار و مهتابی می رسد. بالاخانه معادل طبقه دوم عمارت است. این راه برای کسانی است که قرار نیست به درون خانه و به حیاط ها داخل شوند یک راه هم به حیاط می رسد. اگر در درون هشتی ایستاده باشیم و همه درهای مستقر در دیوارهای پیرامون هشتی بسته باشند از این درها یکی به ورودی خانه مربوط است که از سایر درها بزرگتر است و یکی به بالاخانه و یکی به دستگاه میهمانان خاص و یکی به پشت بام که با مسیر رفتن به بالا خانه می تواند مشترک باشد و تنها دالان است که به حیاط منتهی می شود و فاقد در است(حائری،۱۳۸۴:۱۲۳).

در خانه های بزرگ، اندرونی و اقامتگاه های خدمتکاران نیز به هشتی راه داشتند و اغلب برای جدا سازی آقایان و خانم ها دو قسمتی ساخته می شد. در بناهایی که از آنها تنها یک راه منشعب می شد، فضای هشتی کارکرد یک فضای تقسیم کننده را نداشته، بلکه به عنوان فضایی برای انتظار و با شکوه نمودن مسیر ورودی مورد استفاده قرار می گرفته است. از فضای هشتی برای تغییر جهت مسیر حرکت نیز استفاده می کرده اند(سلطان زاده ،۱۳۷۲:۷۴).

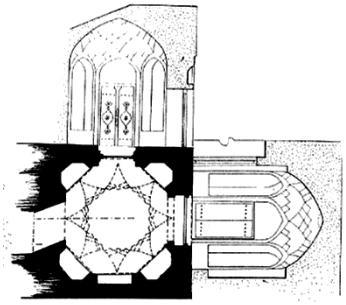


شکل شماره ٤: دیاگرام ارتباطات هشتی با بخش های مختلف؛ ماخذ: نگارندگان

علاوه بر هشتی داخلی در فضای ورودی خانه ها، در برخی موارد دو یا چند خانه دارای یک هشتی مشترک بیرونی بوده اند که فضای دسترسی را از فضای جدا و متمایز می کرده است. این هشتی از لحاظ کاربردی تقریباً همانند یک پیش خان بود. بعضی از این گونه هشتی های بیرونی در کنار معبر دارای یک در ورودی بودند که هنگام شب بسته می شد. می توان حدس زد که طرح فوق در موارد نا امنی بیشتر مورد توجه قرار می گرفته است.



شکل شماره ٥: هشتی خانه چرمی اصفهان و درهای ارتباطی آن ماخذ: (مرادی، اصغر محمد۱۳۸۱:۱۲۲)

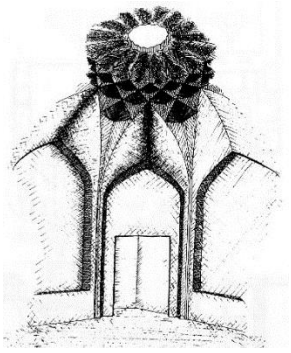


شکل شماره ٦: هشتی خانه معظمی گلپایگان و درهای ارتباطی آن؛ ماخذ: (مرادی، اصغر محمد۱۳۸۱:۱۲۰)

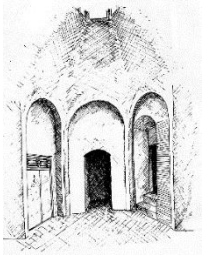
۷-پوشش هشتی

پوشش گنبدی هشتی گاه به زیبایی با کاربندی آجری و یا گچی تزئین می شد. پوشش های هشتی ها بسیار متنوع و معمولا با کاربندی های بسیار زیبایی پوشیده شده است(پیرنیا، ۱۳۸۷:۱۶۰). هشتی بیشتر خانه ها دارای ارتفاع کم و متناسب با فضای ورودی است اما هشتی بناهای بزرگ و عظیم، مرتفع و مزین به کاشی،کاربندی و یا سایر تزئینات هستند. بعد از ورود به ساختمان به علت شدید بودن نور در بیرون می بایست نور شکسته شود، تا داخل ساختمان حالت نامطلوبی از نظر وارد شونده نداشته باشد. یکی از عوامل مهم معماری در تقسیم و شکست شدت نور، هشتی های ورودی هستند که گرد و یا چند ضلعی ساخته می شدند. در بسیاری از بناهای عمومی مانند مسجدها و مدرسه ها، در بخشی از دیوار هشتی که به ایوان مجاور آن متصل بود، روزنی به صورت مشبک یا ساده در بالای هشتی معمولاً نورگیری وجود دارد که نور متمرکز ملایمی را در ساعات مختلف روز به داخل انتقال می دهد، به کار بردن این شیوه برای تنظیم و متعادل کردن نور و حرارت از ویژگیهای معماری سنتی، به ویژه در حاشیه کویر است، تا ضمن تامین نور برای هشتی، منظره ای از داخل بنا نیز از آنجا دیده شود. این موضوع توجه بسیاری از سیاحان را بخود جلب می کرد.

شکل شماره ۷: سقف هشتی خانه پیرنیا نائین
ماخذ: نگارندگان



شکل شماره ۸: نورگیری هشتی در خانه گرجی ها یزد
ماخذ: (مرادی،اصغر محمد،۱۲٤:۱۳۸۱)



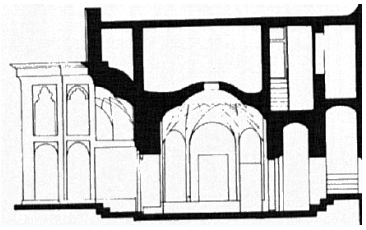
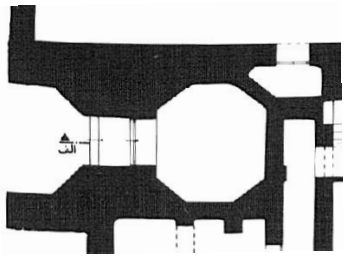
شکل شماره ۹: هشتی خانه صدر اصفهان؛
ماخذ: (مرادی،اصغر محمد۱۲٤:۱۳۸۱)

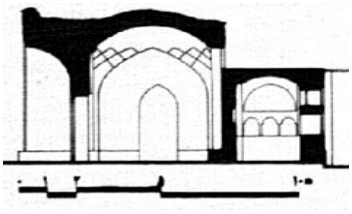
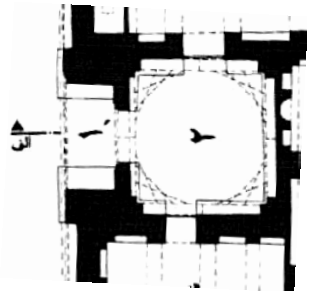
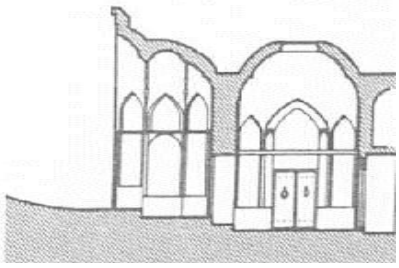
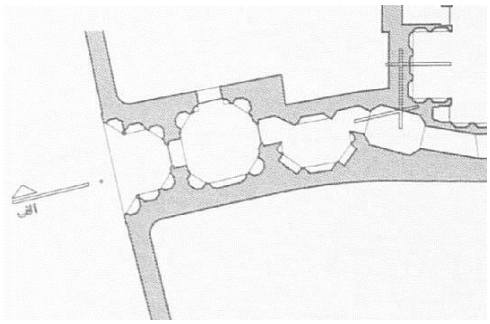
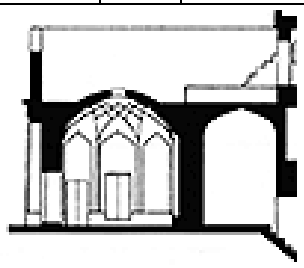
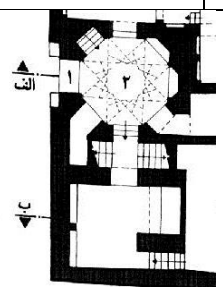
شکل شماره ۱۰: سقف هشتی خانه بخردی اصفهان؛
ماخذ: نگارندگان

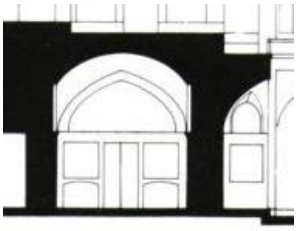
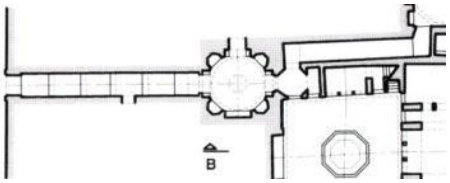
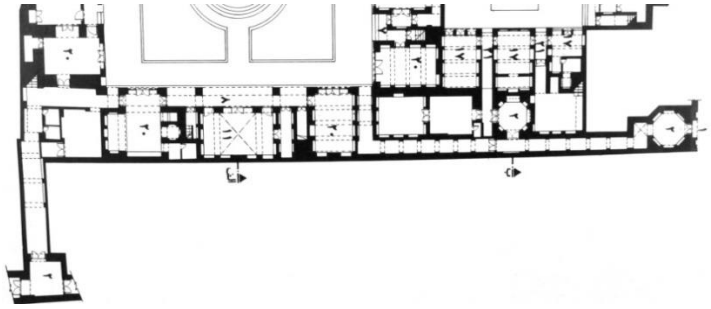
شکل شماره ۱۱: سقف هشتی خانه تاج کاشان؛ ماخذ: نگارندگان

همانگونه که ذکر شد، هشتی در بیشتر بناهای سنتی معماری ایران با کاربری های متفاوت، به عنوان مفصل جدا کننده احساس فضای قبلی و آغاز فضای پیش رو، محسوب می شود که در ذیل با تحلیل نمونه های موردی ذکر شده به بررسی موقعیت قرارگیری آن در کاربرخانه های معماری درونگرای ایران، پرداخته می شود.

۸-معرفی نمونه ها

ردیف	نمونه انتخابی	زمان ساخت	محل قرارگیری هشتی	شکل هشتی	تزئینات	ارتباطات
۱	خانه چرمی اصفهان	قاجار	گوشه شمال غربی	هشت گوش کامل	گچبری	دالان های هشتی یکی به گوشه حیاط و دیگری به فضای اصطبل در شمال خانه منتهی میشود.
						 برش هشتی ورودی ماخذ:گنجنامه خانه های اصفهان
						 پلان هشتی ورودی ماخذ:گنجنامه خانه های اصفهان
ردیف	نمونه انتخابی	زمان ساخت	محل قرارگیری هشتی	شکل هشتی	تزئینات	ارتباطات

۲	خانه سوکیاس اصفهان	صفوی	شمال	قاعده مربع	یزدی بندی	از یک سو توسط دالانی با حیاط خانه و از سوی دیگر با فضای مطبخ مرتبط است.
 برش هشتی ورودی ماخذ: گنجنامه خانه های اصفهان					 پلان هشتی ورودی ماخذ: گنجنامه خانه های اصفهان	
ردیف	نمونه انتخابی	زمان ساخت	محل قرارگیری هشتی	شکل هشتی	تزئینات	ارتباطات
۳	خانه بروجردیهای کاشان	قاجار	شمال، غرب، جنوب	هشت گوش	گچبری نیم گود و شیر شکری توام با رنگ	
 برش هشتی؛ ماخذ: ۴۱:۱۳۸۷					 پلان هشتی ورودی؛ ماخذ:۴۱:۱۳۸۷	
ردیف	نمونه انتخابی	زمان ساخت	محل قرارگیری هشتی	شکل هشتی	تزئینات	ارتباطات
۴	خانه مستروای یزد	قاجار	شمال	هشت گوش نگینی	طاق ترکین	از یک سو توسط دالانی با حیاط خانه و از سوی دیگر با سه دری مرتبط است.
 برش هشتی ورودی (حاجی قاسمی،۱۹۱:۱۳۸۴)					 پلان هشتی ورودی (حاجی قاسمی،۱۹۰:۱۳۸۴)	
ردیف	نمونه انتخابی	زمان ساخت	محل قرارگیری هشتی	شکل هشتی	تزئینات	ارتباطات
۵	خانه عباسیان	قاجار	شمال و	هشت	کاربندی	یک هشتی بزرگ، یک هشتی کوچک و یک حیاط

	کاشان		جنوب	گوش		سرباز که در مجموع با پیچ و خم به یکی از راهروهای گوشه حیاط می رسد
	 برش هشتی ورودی ماخذ:گنجنامه خانه های کاشان					 پلان هشتی ورودی ماخذ:گنجنامه خانه های کاشان
ردیف	نمونه انتخابی	زمان ساخت	محل قرارگیری هشتی	شکل هشتی	تزئینات	ارتباطات
۶	خانه عکاف زاده و شریف اصفهان	قاجار	شرق و شمال شرقی	هشت گوش		هشتی جبهه شمال شرقی به دالان طویلی مرتبط است که در میانه این دالان پس از عبور از یک هشتی دوم از یک سو به حیاط بیرونی و از سوی دیگر به اتاق سه دری مرتبط می شود.
						

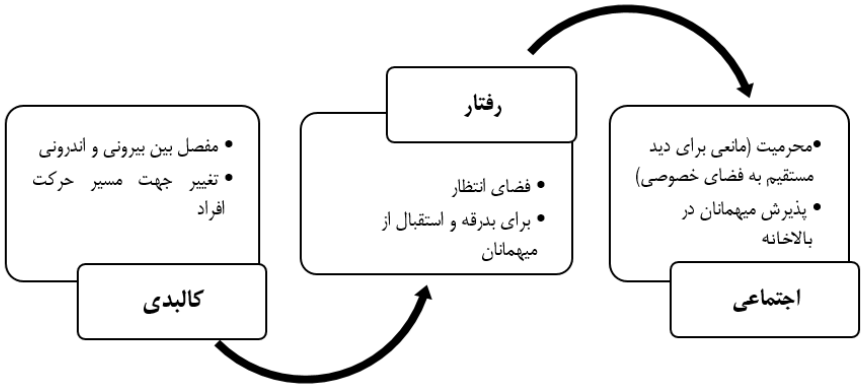
۹-نقش اقلیمی هشتی

در طرح‌های سنتی اقلیم گرم و خشک، درِ حیاط از کوچه و یا خیابان و یا بازار و یا گذرگاه به محلی به نام "هشتی" می‌باشد، سطح هشتی همسطح با سطح حیاط و یا با اختلاف ارتفاع چند پله به سطح حیاط خواهد بود. ارتباط هشتی با سطح معبر و کوچه و یا خیابان نیز با اختلاف سطح چند پله طوری تعبیه می‌شود که در نتیجه سطح حیاط از کوچه و یا خیابان پایین تر واقع شود. مسلماً این هشتی مانع کوران بادهای شدید و گردبادهایی است که از نفوذ و حرکت مستقیم باد از کوچه به درون حیاط می‌شود. ضمناً اختلاف سطح بین حیاط و بنا و کوچه یا خیابان بدان سبب است که حفظی باشد در مقابل کوران‌های شدید و بادهای گرم و پیشگیری نفوذ آن به ساختمان . قابل توجه می باشد که هشتی به دو صورت بیرونی از ساختمان و در داخل حیاط قابل اجرا می باشد(زمرشید ی، ۱۹:۱۳۸۵). عنصر هشتی علاوه بر کارکردهای فضایی خویش، عنصری اقلیمی نیز محسوب می شود چرا که واسطه ای برای ورود از فضای باز به بسته است و بدین سبب معمار هنرمند ایرانی در طراحی هشتی همانند سایر فضاها بسته به نوع اقلیم منطقه فرم و شکل پاسخگوی آن اقلیم را بکار برده است.

نتیجه گیری

بر اساس بررسی های صورت گرفته در این پژوهش و تحلیل گونه های مختلف هشتی در خانه ها و شهرهای مختلف می توان ادعا کرد که هشتی از مفاهیم عمیقی در درون خود بهره مند است و بسته به بنا و شرایط کارکردی ـ محیطی آن در ابعاد و شکل های مختلف مطرح می گردد. هشتی‌ها در زمینه های مختلفی رسالت خود را به انجام می رسانند و می توان آن ها را در

زمینه‌های کلی رفتاری،کالبدی و اجتماعی دسته بندی نمود. نتیجه‌گیری کلی بررسی هشتی در خانه‌های سنتی اقلیم گرم و خشک شهرهای یزد، اصفهان و کاشان بیانگر این مطلب است که هشتی به عنوان یک عنصر عملکردی سنتی در ابنیه مسکونی تفاوت‌هایی از لحاظ ساختاری دارد و همانطور که تحلیل‌های صورت گرفته نشان داد، در موارد مشابه در یک شهر به ندرت دو هشتی مشابه با معماری یکسان دیده می شود و این امر سبب می شود که در بیشتر موارد هر هشتی هویت خاص خود را داشته باشد. در خانه‌های ایرانی، مصالح بکار رفته، میزان تزئینات، ارتباطات و اندازه هشتی بستگی به تمکن مالی مالک خانه داشت اما در عین حال کارکرد آن در تمام ابنیه مسکونی بررسی شده به‌عنوان فضای تقسیم در ابتدای سلسله مراتب ورودی برخی خانه‌های سنتی مشهود است.



نمودار شماره۱: (ماخذ: نگارندگان)

پیوست

. گونه شناس، پرداختن به الگو یا مدلی است که قابلیت تکرار دارد و می توان در طراحی از آن تبعیت نمود.

. الزاماً فرم آن هشت ضلعی نمی باشد، به همین جهت معمولا به این فضا «مکثگاه» گفته میشود.

منابع

۱. بمانیان، محمدرضا(۱۳۸۹)، عناصر هویت ساز در معماری خانه های ایرانی، دوفصلنامه علمی_ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شماره۱۳؛ ص ۶۸_۵۵.

۲. پیرنیا، محمدکریم، معماریان، غلامحسین(۱۳۸۵) انتشارات سروش دانش، تهران.

۳. حائری مازندرانی، محمدرضا(۱۳۸۸)، خانه، فرهنگ، طبیعت(بررسی معماری خانه های تاریخی و معاصر به منظور تدوین فرایند و معیارهای طراحی خانه)، انتشارات مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری، تهران.

۴. حاجی قاسمی،کامبیز(۱۳۸۳)،گنجنامه خانه های یزد، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی و روزنه، تهران.

۵. حاجی قاسمی،کامبیز(۱۳۷۵)، گنجنامه خانه های کاشان، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی و روزنه، تهران.

۶. حاجی قاسمی،کامبیز(۱۳۷۷)،گنجنامه خانه های اصفهان، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی و روزنه، تهران

۷. سلطان زاده، حسین(۱۳۷۲)، فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران، انتشارات دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران.

۸. زمرشیدی، حسین(۱۳۸۵)، معماری ایران، اجرای ساختمان با مصالح سنتی، انتشارات زمرد، تهران.

۹. صارمی، علی اکبر(۱۳۷۶)، ارزشهای پایدار در معماری ایران، انتشارات میراث فزهنگی کشور، تهران.

۱۰. کاتب، فاطمه، پارسی، فرامرز (۱۳۸۷)، معماری خانه های ایران، مجله معمار، شماره ۴۸، فروردین و اردیبهشت.

۱۱. کاتب، فاطمه(۱۳۹۱)، معماری خانه های ایرانی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران، ایران.

۱۲. عمرانی پور، علی(۱۳۸۳)، هنر و معماری اسلامی ایران، یادنامه استاد دکتر لطیف ابوالقاسمی، انتشارات وزارت مسکن و شهرسازی، سازمان عمران و بهسازی شهری، تهران.

۱۳. مرادی، اصغرمحمد، کبیریان، آتس سا(۱۳۸۱)، معرفی تعدادی از ابنیه سنتی معماری ایران و تحلیلی بر ویژگیهای فضایی آنها،سازمان میراث فزهنگی کشور، انتشارات تعاون، تهران.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

مطالعه ساختار و تزئینات مسجد مدرسه حیدریه در دوره سلجوقی

زهرا عسگری*[۱]، عبدالرضا چارئی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۲۹
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۴/۳۰
کد مقاله: ۵۸۱۴۰

چکـیده

در طراحی اسلامی به‌خصوص معماری، تزئینات مهم‌ترین عنصر وحدت بخش محسوب می‌گردد. مسجد حیدریه نه تنها به‌عنوان جایگاهی برای عبادت، بلکه مأمنی برای مردمان مسلمان و خط کوفی به عنوان نخستین خطی که کلام وحی با آن نگاشته شده مطرح می‌شود. در راستای تاکید و بیان عبارت‌های مقدس برای مسلمانان هیچ خطی مناسب‌تر از خط کوفی و هیچ تزئینی مقدمتر از نقوش گیاهی و هندسی درخدمت مقاصد مقدس و تزئینی نبوده است. هدف اصلی این تحقیق شناسایی، گردآوری و تحلیل شاخصه‌های تزئینی موجود در مسجد مدرسه حیدریه که متعلق به دوره سلجوقی است، می‌باشد. سوال این است که بنای آجری مسجد مدرسه حیدریه دارای چه ویژگی‌های تزئینی می‌باشد؟ روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و براساس گردآوری کتابخانه‌ای، میدانی و بازدیدهای صورت گرفته می‌باشد و در نتیجه حاصل از این پژوهش مشاهد می‌شود که اجزای تشکیل‌دهنده تزئینات با استفاده از سه شاخصه تزئینی از قبیل به‌کارگیری تزئینات گیاهی، هندسی وکتیبه کوفی مورق در تنوع نوشتاری با به‌کارگیری فن گچبری تبحر و تنوع طلبی هنرمند گچبر را در تزئینات و تنوع درحرکت قلم را متظاهر می‌شود. و اما وجود شاخصه های تزئینی،گل میخ های میان آجری با مصالح گچی به‌عنوان بندکشی‌های مدرن هندسی و شاخص، وجود نقش‌های هندسی تزئینی با مصالح سفال لعابدار، در ترکیبی به جا به‌عنوان تزئینات شاخص بدون آشفتگی بصری در جایگاه خود قرار گرفته است.

واژگـان کلـیدی: ساختار تزئینات،کتیبه خط کوفی، مسجد حیدریه، سلجوقی

۱- کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران، ایران (مسئول مکاتبات)؛ *zahraasgari100@yahoo.com*
۲- استادیار، عضو هیئت علمی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران، ایران

۱- مقدمه

مسجد در دوران سلجوقی ازموقعیتی ممتاز و اثر گذار برخوردار و دارای کارکرد های متنوع گوناگونی نیز بوده است. در عرصه سیاسی و اجتماعی مسجد به عنوان عامل اثرگذار مورد استفاده قرار می گرفت. در طراحی اسلامی به خصوص معماری، تزئینات مهم ترین عنصر وحدت بخش محسوب می گردد. از حدود قرن سوم هجری خط کوفی در معماری ظاهر شد و تا حدود قرن هفتم هجری، گونه‌های متنوعی ازخط کوفی در مناطق مختلف ایران شکل گرفت. در یک تقسیم‌بندی کلی، می‌توان عنوان کوفی تزئینی به آنها اطلاق کرد. این خط، محکم، استوار و ساختار هندسی اش مبتنی بر حرکت‌های صاف، زاویه دار و کشیدگی‌های طولانی است. هنر خوشنویسی به تدریج در معماری اسلامی جایگاه ارجمندی یافت و تزئین بنا که تا حدود سال ۳۰۰ هجری عموما با طرح های مختلف ساده و هندسی و گیاهی انجام می شد از آن پس به نوشته‌های کوفی روی آورد. در قرن پنجم و ششم هجری استفاده از خطوط کوفی در معماری اسلامی رو به گسترش نهاد و این هنر که از ناحیه خراسان آغاز شده بود به دیگر نقاط ایران توسعه یافت. تزئینات هندسی در پیوند با حروف در طرح ها و اشکال گوناگون و در تنوع شدید اشکال هندسی (مستطیل، مربع، دایره، مثلث وانواع گوناگون لوزی ها، انواع بی پایان ستاره ها و انواع طرح های مشبک) همگی نشان دهنده قوه ابداع و تفکر هنرمند است. همچنین حروف در پیوند با اشکال اسلیمی شامل انواع نقش و نگارهای گیاهی، تاکی، نخلی،کنگری با ساقه وبرگ وگاهی درهم تابیده که در پی یکدیگر آمده و نقوش مختلفی را تشکیل می دهند اشکال بدیعی را می سازند. سوال این است که بنای آجری مسجد مدرسه حیدریه دارای چه ویژگی های تزئینی می باشد؟

خط کوفی کتیبه مسجد حیدریه در ترکیبی با نقوش گیاهی و هندسی ازقواعد خط کرسی تبعیت نموده است و بیشترین تزئینات حاصله توسط هنرمند بر راستای حروفی که به صورت عمود بر خط کرسی است را شامل می شود،که به زیبایی آراسته شده اند. تزئینات بیش از حد بعضی از حروف موجب آن شده است که قرائت خطوط به صورت سهل برای بیننده امکان‌پذیر نباشد. اهداف این پژوهش به ترتیب زیر است. ۱- معرفی ساختار کلی بنای مسجد حیدریه ۲- بررسی ساختار وتزئینات از قبیل نقوش هندسی ، گیاهی وکتیبه کوفی مورق مسجد حیدریه.

۲- پیشینه پژوهش

درباره موضوع مورد نظر متاسفانه به دلیل فقدان منابع و مدارک و کم توجهی پژوهشگران در این زمینه اشاراتی پراکنده در منابع مختلف وجود دارد، که در خور ارزش و مقام این بنا نیست. درباره تزئینات هندسی، گیاهی و خط کوفی پژوهش های متعددی صورت گرفته است که در قالب کتاب، پایان نامه و مقالات علمی و پژوهشی منتشر شده است. در این راستا پژوهشهای ذیل شناسایی و مورد مطالعه واقع گشت: در مطالعه راهنمای خواندن انواع خطوط کوفی، نوع:کتاب، نویسنده: محمد مشیری، تهران، انتشارات اشرافی، ۱۳۵۴؛ همچنین در منبع خط کوفی وکاربرد آن در گرافیک، نوع:کتاب، نویسنده: باب الله زارعی، تهران، انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۳؛ در باب منبع مینودر یا باب الجنه قزوین، نوع:کتاب، نویسنده: محمد گلریز، قزوین، جلد اول، انتشارات طه ، ۱۳۸۲؛ در ادامه منبع سیری در هنر ایران جلد۳ معماری دوران اسلامی، نوع:کتاب، نویسنده: پوپ آرتوراوپهام، اکرمن فیلیس، پرهام سیروس، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰ ؛ سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بنای آن، نوع:کتاب، دبیر سیاقی سید محمد، قزوین، نشر حدیث امروز، ۱۳۸۱ همینطور پژوهش تزئینات کتیبه ای مسجد جامع قزوین ، نوع: مقاله، نویسنده: مهناز شایسته فر، مطالعات فرهنگ – ارتباطات، سال نهم بهار ۱۳۸۷ شماره ۲ و در پایان شاهکاری از معماری اوایل قرن ۶ هجری یا جامع کبیر قزوین، نوع: مقاله، نویسنده: مشکوتی نصرت الله، نشریه بررسی های تاریخی، شماره۸، سال دوم ۱۳۶۴

۳- روش پژوهش

در این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی نوشته شده، سعی می‌شود به ساختار و تزئینات مسجدمدرسه حیدریه از لحاظ تزئینی، ساختار نوشتاری و ساختار ظاهری مسجد پرداخته شود.

۴- معماری و مسجد در دورهٔ سلجوقی

ظهور سلجوقیان در تاریخ ایران به منزله یکی از نهضت های عظیم سیاسی در تجدیدحیات کشور ایران به شمار می رود، در نتیجه بررسی و تفحصات علمی که در باب شناسایی آثار معماری این دوره به عمل آمده و می آید، آثار فراوانی که معرف معماری دوره سلجوقی و خصوصیات ممتازآن می باشد شناخته شده. با آن که آثار باقیمانده کنونی دوره سلجوقی در خاک ایران به منزله قطره ای ازدریای بی کران هنر است هستند، معذلک نمونه های متعددی از شاهکارهای هنری آن دوره نصیب تاریخ صنایع باستانی و اسلامی ما شده است که به صورت کلی این مواریث گرانبهای تاریخی و ملی شامل اسناد کم نظیری از مبانی معماری و

نشان دهنده اصول فنی ساختمانی و استحکام و زیبایی می باشد. (مشکوتی: ۱،۱۳۶۴) معماری خلق فضایی است پویا و قابل درک که با بیان نغز و ظریف هنرمندی وارسته به منصه ظهور رسیده. معماری همواره معرف هویتی ویژه برای آدمیان بوده است. در حقیقت معماری ای که حجاب از رخسار حقایق و رازهای هستی برمی دارد و با تلاش و تکاپو رخت از دیار غربت و بیگانگی بر می‌بندد، از دامان خاک سر به افلاک می گشاید و آدمی را با خود رهسپار سفری روحانی می کند، تنها در تار و پودی مقدس متجلی می شود. معماری قدسی به عنوان مصداقی بارز از تجلی این اندیشه های ماورایی در ساحت نفسانی به بهترین وجه در لایه‌های ادراکی معماری و هنر مسلمانان متبلور شده است. اوج اعتلا و شکوفایی هنر معماری اسلامی را می توان در ساخت مساجد جست و جو کرد. مسجد سر آمد عناصر و ساختارهای فیزیکی معماری اسلامی است که بیش ازهنر در ساحتی متبرک و مقدس است و ازدیرباز نیز بسترساز رویدادهای تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بوده است. (بمانیان: ۱۳۹۵،۱۴۳-۱۴۲). مسجد به عنوان یکی ازدستاوردهای پیدایی دین اسلام، در دوران پیامبر(ص) و پس ازآن، تنها محل عبادت نبود؛ بلکه مرکز بسیاری از امور اجتماعی و سیاسی نیز به شمار می آمد. دوره ی سلجوقی (۴۲۹-۵۹۰ هـق) به لحاظ مذهبی و سیاسی یکی از دوران های مهم در تاریخ ایران و اسلام محسوب می شودکه درطی آن"مسجد" ازاهمیت وجایگاه ممتازی، به ویژه در زمینه ی اطلاع رسانی، برخوردارگردید. فراخوان عمومی برای بسیاری از وقایع مهمی که نیاز به حضور یا آگاهی مردم داشت، از طریق مسجد انجام می شد. از این رو مساجد در هنگام جهاد مهم ترین عامل تبلیغی و تهییجی برای حمایت از جهاد بودند. با این حال، رویکرد تاریخی به مسجد و کارکردهای آن در عصر سلجوقی کم تر مورد توجه قرار گرفته است. در مجموع در دوره سلجوقی مسجد را باید یکی از ابزارهای مهم حکومت و مردم برای پیش برد اهداف خویش دانست. در دوران گذشته که وسایل ارتباط جمعی بسیار محدود بود، این نقش آفرینی مسجد بسیار چشم گیر بود، تا آن جا که مهم ترین رسانه به شمار می‌آمد. مسجد فضایی عمومی بود و در حیات اجتماعی و سیاسی نقش زنده و ملموسی داشت. (حاجی بابایی:۱۳۸۹،-۴۱-۴۰-۲۹).

مسجد در دوران سلجوقی ازموقعیتی ممتاز و اثر گذار برخوردار و دارای کارکرد های متنوع گوناگونی نیز بوده است. در عرصه سیاسی و اجتماعی مسجد به عنوان عامل اثر گذار مورد استفاده قرار می گرفت. به ویژه کارکرد تبلیغی و رسانه‌ای آن در امور جهادی و دفاعی و همچنین مشروعیت بخشی، مورد توجه بود.کارکرد مسجد در این دوران محدود به امور عبادی نبود و استفاده کنندگان از آن محدود به قشر خاص نمی گردید، بلکه تمام اقشار، اعماز مردم و حاکمان و ناراضیان، به نوعی از مسجد برای رساندن پیام خویش بهره می بردند. (همان).

۵- کتیبه

کتیبه ها درذخیره سازی اطلاعات وانتقال افکار، اندیشه ها و تمدن بشری از نسل های گذشته به نسل حاضر نقش بسزا داشته اند. این که چرا بشر برای ثبت اطلاعات و وقایع از سنگ استفاده‌های زیادی کرده، دلایل متعددی دارد که اهم آنها را می‌توان درموارد ذیل بر شمرد: الف) این ماده نوشتاری به صورت فراوان و ارزان در طبیعت در دسترس همگان موجود بوده است.؛ ب)آماده سازی آن برای نگارش،گاهی با حداقل دستکاری بشر و گاهی هم بدون آن به صورت لوحه های صاف و مسطح طبیعی میسر بود.؛ ج)امتیاز فساد پذیری نسبی، ماندگاری اطلاعات ثبت شده را تضمین می کرد. (ذولفقاریان: ۱۳۸۴،۸۱-۹۴).

بنا به گفته پوپ «کتیبه‌ها که در پیچیدگی خطوط هیجان زیادی پدید می‌آورند، باید واقعاً در جای خود مورد بررسی قرار گیرند. آنها درمقام طرح ناب درخور بیشترین تحسین هستند، ولی درعین حال مسلمانان آنها را دارای خواصی باطنی می‌دانند» (پوپ: ۱۳۸۶،۱۵۹) گچبری یکی از پدیده های زیبای معماری سنتی ایران است. گچ به دلیل گیرایی و انعطاف پذیری در استحکام ساختار بنا و تزئینات معماری دوره ی اسلامی کاربرد فراوانی داشته است. تحول اساسی در هنر گچبری به عصر ساسانیان باز می گردد. در این دوره با استفاده از روش های مختلف حیوانی،گیاهی و انسانی و نیز با به کارگیری فرم های هنری خاص به روی گچبری ها، مناظر زیبایی خلق شد که تحولات گسترده ای را در دیگر هنرهای عصر ساسانی و پس از آن، در دوره اسلامی به وجود آورد. در دوره اسلامی نیز استفاده از گچ مورد توجه معماران بوده است. (نوروزی: ۱۳۸۷،۱۰۴-۱۰۵) مهمترین بخش درمساجد که نمادی ازحضور پیامبر و نشان دهنده جهت قبله است، محراب بود که از این جهت بررسی بخشی عظیم از تزئینات گچبری مساجد درمحدوده زمانی مورد نظر درمحراب و فضای اطراف آن صورت گرفته است. شکل کلی محراب ایرانی متشکل از یک سه طاق نما است بر روی حجمی ستون مانند قرار گرفته است.(brendT1991:p126). پوپ می گوید: ((ایرانیان سبک و فنون گچبری را به چنان ظرافت و تنوعی رساندندکه هیچ ملت دیگری در استفاده این ماده با ایشان برابری نمی کند)).(پوپ: ۱۳۳۸،۷۲)

انواع مختلف خطوط شامل :کوفی، نسخ، ثلث، طغرای، ریحان، محقق، نستعلیق و غیره در کتیبه نگاری های اسلامی از صدر اسلام تا کنون مورد استفاده قرار گرفته اند. باید اذعان داشت که از میان خطوط یاد شده، خط ثلث به سبب دور و تموجی که دارد و نیز به جهت حرکات نرم قلم، درشتی و بر جستگی حروف و قابلیت تزئینات و نقش و نگار، در کتیبه نویسی بیشتر مورد استفاده قرارگرفته است. مضمون کتیبه ها در بناهای ایران شامل آیات قرآن، احادیث نبوی، شعر، ماده تاریخ، تاریخ بناها یا نام بنیان گذار

شان و مواردی جز آن است. (خانی پور: ۱۶۱،۱۳۸۳-۱۶۲-۱۶۳) کتیبه نگاری درایران ازنخستین سده های دوره ی اسلامی رایج شد. دراوایلِ ایرانِ دوره ی اسلامی، همانند سایر کشورها، زبان عربی زبان پایه جهت نگارش متون منثور و مذهبی در ابنیه و اشیاء بوده است نشانه های به کاررفته برروی قبورِایرانی درصدر اسلام نیز به زبان عربی کتابت شده بودند. قاعده ی کلی جهت ساختار متون کتیبه ها در مساجد، آرامگاه ها، مناره ها و سازه های شهری مانند دیوارها، پل ها و آب انبارها، اشاراتی به بنا، نام و عناوین حامی و پشتیبان، تاریخ و نام هنرمنداست. علاوه برکتیبه های تاریخی،کتیبه های مذهبی و دینی ازجمله آیات قرآنی، احادیث، اشعار، ادعیه و عبارات پرهیزکارانه نیز به زبان عربی بودند. برخی از متون قرآنی در تمام ادوار تاریخی در انواع ابنیه استفاده می شده و محبوب بوده است. سپس احادیث نیز محبوب شدند. اکثر احادیث به این دلیل انتخاب می شدند که با کاربرد ساختمان ها مناسب تر بودند و اغلب براساس تعصبات مذهبی بر روی کتیبه ها نگارش می شدند و با روی کار آمدن فرقه ی بعدی، در متن کتیبه ها تغییراتی ایجاد می شد. اشعار مذهبی عربی نیزدرکتیبه های بناهای ایرانی استفاده می شدند در قرون اولیه اسلامی،کتیبه های ابنیه با خط زاویه دارِ کوفی در دنیای اسلام نگارش می شدند. درآغاز قرن چهارم هجری قمری/ دهم میلادی این خطِ ساده به شیوه های مختلف و با نقش و نگارهای متفاوت نگارش شد. جابه جایی ازخط زاویه دار به خط منحنی درنگارش کتیبه ها در ابنیه را می توان پیش از قرن ششم هجری قمری/دوازدهم میلادی مشاهده کرد. مشهورترین خط منحنی جهت کتیبه نگاری درقرون بعدی خط ثلث بود .(کاردارطهران:۱۳۹۵، ۶۱)

خط درمعماری اسلامی ازاجزاء جدا نشدنی آن به شمارمی رود و همواره نقش و سهم مهمی را در یک مجموعه دارد. مهم ترین دلیلی که برای استفاده معماران مسلمان ازخط در تزئین بناهای اسلامی می توان آورد، قرآن کریم است. خط وکتیبه های خطی که اغلب در بردارنده ی آیات کتاب خدا یا احادیث و روایات هستند، روح خاصی را در بنا به جریان انداخته و جلوه ی قدسی ویژه ای به بنا می بخشند. هنر خوشنویسی براساس اصول و قواعدی همچون زیبایی سیمای حروف،کشیدگی های متعادل، نظم و قرینه سازی موزون درهیات هنری مستقل و به عنوان همراه و همدوش همیشگی معماری اسلامی ظاهر شده است. خط کوفی با داشتن خطوط زاویه دار و مستقیم با ترکیب شدن با عناصر مدور تزئینی پیوند می خورد و در همه حال صلابت و متانت خویش را حفظ می کند. (ایمنی:۸۹،۱۳۸۹) کتیبه کاربرد ها و انواع دیگری نیز دارد، در هنر نسخه آرایی کتیبه شکل مستطیل گونه ای است که گاه در دو سوی آن نیم دایره و ربع دوایرکوچک کشیده باشند. مذهبان از کتیبه ها در سر سوره ها، برای قرآن ها، و سر فصل‌ها، جهت دور این اشعار و دیگر مکتوبات استفاده می کردند. جلد سازان نیز در چهار طرف حواشی جلد، نزدیک به لبه ها از آن بهره می بردند. این گونه کتیبه‌ها گاهی مستطیلی است که دو سوی آن یا اطراف همه اضلاع به صورت مدور و نیم دایره طراحی شده اند که به آن کتیبه قلمدانی می گویند. (همان)

۶-تزئینات کتیبه ای

ابنیه اوایل دوره اسلام و زمان ساسانیان و غزنویان و سلجوقیان که قسمت مهمی از ابنیه تاریخی ایران را تشکیل می دهند حاوی نکات معماری و شاهکار های فنی و تزئینات، گچ بری، نقوش،کاشی کاری های ذی قیمتی می باشند که از نظر صنایع قدیمی منزلت بزرگی را دارند و در خلال این ابنیه شیوه و سبک خاص معماری ایرانی و روش پسندیده صنعتی آن نمایان و آشکار است. (مشکوتی:؟،۲۶) حروف کوفی که به تزئینات گل و بوته منتهی می شود در زمینه اشکال نباتات قرار داده شده هنر گچبری که در دوره آل بویه و در بناهای مسجد کار شده جای خود را در دوره سلجوقی به آجر کاری و گچبری می دهد و تلفیقی از این دو را به کار می گیرند در دوره سلجوقی نقشی از گچ در بندهای آجری متداول می گردد که در بیشتر بناهای این دوره که تزئینات گچی دارند دیده می شود.(تصویر۹). (ویلبر: ۸۶،۱۳۶۵) عناصر عمده طرح های تزئینی این دوره عبارت اند از اشکال و نقوش گل و بوته بعضی از طرح های هندسی از قبیل سه گوش ، هشت گوش، ستاره، دایره و نقوش اسلیمی که از تزئینات اصلی اسلامی است و کتیبه های عظیم به خط کوفی که حروف آنها به تزئینات گل و بوته منتهی می شود و در زمینه اشکال نباتات قرار داده شده است. (دیماند:۹۶،۱۳۶۵) اما درعبارت ها و موارد اصیل کتیبه نگاری،کوفی تزئینی به اوج ترقی و تکامل خود رسیدکه این امر در قرن پنجم/یازدهم در زمان حکومت سلاطین سلجوقی که در اواخردوران خلفای عباسی قدرت را به دست گرفتند به وقوع پیوست. (سفادی:۱۳۸۱، ۱۲-۱۳) تزئینات کتیبه ای معماری اسلامی ایران مانندگچبری، آجر کاری، سنگ کاری وکاشی کاری،گاهی با کاربرد مجزا و زمانی در تلفیق با یکدیگرتوسط هنرمندان، نمایش شگفت انگیز از زیبایی ها پدید آورده است. بنابراین هنرمند ایرانی همیشه به دنبال ابداع بوده و با کنار هم قرار دادن حروف با اشکال تصویری گوناگون بسیار زیبا و با تنوع فوق العاده که هر کدام از آنها تداعی‌گر شکلی است توانسته است نقوشی تازه و بسیار جذاب پدید آورد. تنوع کتیبه‌ها در کنار نقوش اسلیمی و هندسی همراه با طراحی های هنرمندانه و متنوع همه بازتاب روحیه خلاق هنرمندان می باشد.

تزئینات هندسی در پیوند با حروف در طرح ها و اشکال گوناگون و در تنوع شدید اشکال هندسی (مستطیل، مربع ،دایره و مثلث و انواع گوناگون لوزی ها، انواع بی پایان ستاره ها و انواع طرح های مشبک) همگی نشان دهنده قوه ابداع و تفکر هنرمند

است. همچنین حروف در پیوند با اشکال اسلیمی شامل انواع نقش و نگارهای گیاهی، تاکی، نخلی،کنگری، با ساقه و برگ وگاهی درهم تابیده که در پی یکدیگر آمده و نقوش مختلفی را تشکیل می دهند اشکال بدیعی را می سازند، هنگامی که نقوش اسلیمی در ترکیب با خوشنویسی قرار می گیرد درآن صورت نقش اسلیمی دردرجه دوم اهمیت قرار می گیرد و درحقیقت زمینه خطوط تزئینی را تزیئنات اسلیمی بر می نمایند.کتیبه ازممزوج شدن و در کنار هم قرار گرفتن خط و نقش به دست می آید. همچنین کتیبه ها بر حسب زمان و مکان و موقعیت شان با مواد و مصالح متفاوتی کار می شده که به عنوان نمونه می توان ازکتیبه های سر تا سری به صورت خوشنویسی،کتیبه های قاب بندی شده تا کتیبه های تلفیقی با نقوش اسلیمی وکتیبه های تلفیقی با نقوش هندسی،کتیبه های کوچک آجری در قالب شکل و خط،کتیبه های دور تا دورمحراب ،کتیبه های دور تا دور طاق گنبد و شبستان،کتیبه های ساده ی ایجاد شده یا سطوح آجری یا کاشی نام برد موضوع کتیبه ها با توجه به دوره ای مختلف معماری اسلامی، متغیر بوده است، یکی ازراه های شناخت بیشتر کتیبه ها نوع استفاده ازعناصر تزیینی و نقوش به کار رفته در آنهاست که دردوره های مختلف معماری متفاوت بوده است. (شایسته فر:۱۳۸۰، ۶۸-۶۹)

۷- خط کوفی تزئینی

کوفی تزئینی با ذوق و ابتکارخطاط، سرو کاردارد و سلیقه ی او در ایجاد و ابداع آن موثر است و بالطبع سلیقه ها یکسان نیستند وحتی یک هنرمند با ذوق، در حالات مختلف دارای حس ابتکارات و ابداعات گوناگون است، لذا این نوع از خط کوفی تحولات و دگرگونی های فراوان یافته است و خود دارای اقسامی زیبا و دل انگیز گردیده است.کوفی تزئینی، جزء رعایت حروف الفبا، تحت قواعداساسی ثابت و معین نمی باشد و اکثر پیچیده و سخت خوانده است، زیرا در آن تصرفات و ابداعات بسیارشده است و برای نظم وترتیب و قرینه سازی و پر کردن زمینه، متوسل به رسم نقاشی شده، خط را در میانه شاخ و برگ و تزئینات هندسی که همراه حروف به کار رفته، پنهان ساخته اند. (ایمانی:۱۳۸۵، ۲۰۵)

نکته مهم در مورد کتیبه نگاری کوفی، این است که آنها ضابطه مند نگاشته نشده اند، اما به هنرمند به صورت بالقوه کمکی درنوع ادراک و همچنین اجراء و انجام اشکال تزئینی می دهند. دراابتدا حروف به صورت تزئینات ساده برگ دار(مورق) وگلدار(مزهر) توسعه یافتندکه با خط اصلی تداخلی ایجاد نمی کرد. اما ازاوایل قرن پنجم/یازدهم، حروف کوفی خود به عنوان عنصرتزئینی مورد استفاده قرار گرفتند، و این مسئله راهی برای ابداع اشکال تزئینی حروف گشت، مضافاً اینکه، عناصر هندسی جدیدی درفرم اشکال (مشبک) درهم یافته،گره زده(معق) ودرهم پیچیده (معشق) دنباله های برخی حروف پدیدار گشت. انتهای آزاد بعضی از حروف،که در ابتدا به صورت صاف رها می شدند، در طول قرن پنجم/یازدهم الحاقات تزئینی ای را به دست آورد. گسترش کتابت کوفی و تبدیل آن به اشکال تزئینی پیچیده تا اواخر قرن ششم/ دوازدهم هم ادامه یافت و ازآن پس این خط وظیفه وکارکرد اصلی خودش را در رابطه با انتقال افکار و ارتباطات ازدست داد و به عنصری صرفا تزئینی تبدیل شد. مهم ترین سبک ها، شامل تزئینات بزرگ دار(مورق)،گلدار(مزهر)، چیندار(موشح)،گره زده (معقد)، درهم بافته(مشبک)، بهم تابیده(معشق) و پیکرنمای جانوران(مصور) می شدند درمورد آخر حروف، تصویری ازسرهای انسانی و پیکره اش با اشکال حیوانی رابه خود می گرفتند. باحرکت درجهت مخالف و درتباین با این غنای تزئینی، خالص ترین فرم زاویه دارکوفی، طرح ها و الگوهای هندسی پیچیده ای بودند که با مهارت خلق می شدند و درمناره ها، مساجد و طرح های خوشنویسی مارپیچ مورد استفاده قرار می گرفتند. کوفی تزئینی درهرسطحی اعم از آجر، سنگ، گچ، کاشی، چوب، فلز، شیشه، عاج، پارچه و پوست مورد استفاده قرار می گرفت. اگرچه کاربرد این نوع کوفی را درسرتاسر دنیای اسلامی می توان مشاده نمود، امابرجسته ترین نمونه های توسعه یافته آن را می توان دیاربکر، جنوب شرقی ترکیه، درقیروان تونس، قاهرهٔ مصر و درگرانادای(غرناطه ی) اسپانیا و درغزنهٔ افغانستان مشاهده کرد. کوفی شرقی، سبکی که برای اولین بار به وسیله ایرانی ها در اواخر قرن چهارم/دهم ابداع شد، خصوصیات منحصر به فردی داردکه مشخصهٔ این نوع کوفی، دنباله های بالا روندهٔ دراز و عمودی حروفش است و این در حالی است که دنباله های کوتاه حروفش کج یا کمی به طرف چپ خمیدگی دارند. این خصوصیت، حرکتی پویا به سمت جلو به او می بخشد و به واسطه همین ویژگی، محققین اروپایی آن راکوفی خمیده می نامند. شکی نیست که این خطوط از خطوط انحنادار تاثیرگرفته باشد، زیرا خطوطش نازک تر و شکیل تر ازکوفی اصیل است و به طور فزاینده و رو به رشدی ساده تر و دلپذیرتر از آن می باشد.

دراین نوع کوفی قوس بعضی ازحروف به سمت پایین خط زمینه کشیده می شود. این خصوصیتی است که با ویژگی کوفی مغربی که بعداً در خصوص آن بحث خواهد شد، مشترک می باشد. با رها شدن از فرم اسارت گونه ساکن و ایستای کوفی اصیل،کوفی مشرقی به طرف سبکی حقیقتاً زیبا پیش می رفت،که تا همین اواخر به عنوان خطی تزئینی در نگارش عناوین سوره های قرآنی مورد استفاده بود. یکی از زیباترین خط های کوفی مشرقی اصلاحاً خط قرمطی خوانده می شود،که در آن ویژگی های کوفی مشرقی، که حالا کیفیتی تزئینی به دست آورده بود، (فضائلی:۱۳۹۱ق،۵۴۲).

خط کوفی در هر مکانی و در هر قالبی شکل ویژه و منحصر به فرد همان مکان یا صنعت را به خود گرفته است. تنوع تولیدات و مکتوب ها در جوامع اسلامی،که خط کوفی با آن تولیدات هم شکل گردیده قابل تامل است. بی شک این فراگیری را باید در مقدس دانستن کلام و نوشتار در دین مبین اسلام پی جویی کرد. این خط نتیجه جستجوی آگاهانه و منبعث از احساس نیاز به شکل تصویری تر در حروف بود، نیازی که خود موجب تلاشهای متعددی در جهت هنر قدسی شد. شکلی که عاقبت به نتیجه رسید و غالب شد. (لینگز:۱۳۷۷، ۱۶)

به دلیل اینکه خط کوفی برشهای عمودی نسبتاً کوتاهی دارد و به عبارت دیگر هیچ نوع سرکشی (ادامه حروف) زیر خط اصلی زمینه ندارد و دارای کشیدگی افقی است، مناسب نوشتن بر سطوحی شد که ارتفاع آن به طور قابل ملاحظه ای کمتر از پهنایش بود. این خصوصیات به طور تعمدی توسعه یافت تا به جبران خاصیت و کیفیت ایستایی اش به آن مقدار حرکت مسلمی را بدهد. حتی هنگامی که خط کوفی مختص کتابت قرآن نبود، برای نوشتن کتیبه ها و سرلوحه های عربی به کار گرفته می شد، یا به عنوان خطی تزئینی به صورت متنوع و گوناگون بر روی زمینه های مستطیل شکل طویل نگاشته می شد. (سفادی: ۱۳۸۱، ۱۲). خط کوفی بر ستونها و اطراف رواقها و گلدسته های مساجد و بر سطح دیوار های کاخ ها زمینه ای گشت برای جلوهٔ هنر هنروران برخی این هنر را با گچ بری ارائه داده اند و بعضی از طریق سنگ تراشی آن را جاودانه ساخته اند. در هر صورت هر قطعه از خط کوفی که بر کتیبهٔ دیواری، یا در دل سنگی و یا بر مناره و گلدسته ای جلوه گر شده، فضای آرایش آن به مراتب پیش از فضای کتابت است هر کلمه و حرف در آغوش دهها گل و برگ و پیچ و تاب و گره خفته است. چنانکه گاهی شاخه ها و گلها و برگها، یا گردش پیچ ها و اسلیمی ها را برای پی بردن به حروف و کلمات پی بایدگرفت.(فکرت،۱۳۷۷،ز)

جدول ۱- کتیبه نگاری (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹٦: ۲)

خط کتیبه ها	کوفی، ثلث، نسخ، نستعلیق، طغرا
اصلی ترین عناصر تشکیل دهنده کتیبه	خط، نقوش هندسی، گیاهان
هویت بخشی هنر کتیبه نگاری در صدر اسلام	دینی، تاریخی، فرهنگی، هنری

کوفی تزئینی با ذوق و ابتکارخطاط، سرو کاردارد و سلیقه ی او در ایجاد و ابداع آن موثر است و بالطبع سلیقه ها یکسان نیستند و حتی یک هنرمند با ذوق، در حالات مختلف دارای حس ابتکارات و ابداعات گوناگون است، لذا این نوع از خط کوفی تحولات و دگرگونی های فراوان یافته است و خود دارای اقسامی زیبا و دل انگیز گردیده است.کوفی تزئینی، جزء رعایت حروف الفبا، تحت قواعد اساسی ثابت و معین نمی باشد و اکثر پیچیده و سخت خوانده است، زیرا در آن تصرفات و ابداعات بسیار شده است و برای نظم و ترتیب و قرینه سازی و پر کردن زمینه، متوسل به رسم نقاشی شده، خط را در میانه شاخ و برگ و تزئینات هندسی که همراه حروف به کار رفته، پنهان ساخته اند. (ایمانی: ۲۰۵،۱۳۸۵) هنرمندان مسلمان مصر و سوریه، در هنگام تسلط به خلفای فاطمی(۴۶۳-۲۷۹/۱۰۷۰-۹۰۹) استفاده گسترده و مؤثری از کوفی تزئینی بر زمینه های فلزی، شیشه ای و پارچه ای داشتند. اما در عبارت ها و موارد اصیل کتیبه نگاری،کوفی تزئینی به اوج ترقی و تکامل خود رسید که این امر در قرن پنجم/یازدهم در زمان حکومت سلاطین سلجوقی که در اواخر دوران خلفای عباسی قدرت را به دست گرفتند به وقوع پیوست. (سفادی: ۱۲،۱۳۸۱-۱۳). بنا به گفته پوپ «کتیبه‌ها که در پیچیدگی خطوط هیجان زیادی پدید می‌آورند، باید واقعاً در جای خود مورد بررسی قرار گیرند. آنها در مقام طرح ناب در خور بیشترین تحسین هستند، ولی در عین حال مسلمانان آنها را دارای خواصی باطنی می‌دانند» (پوپ: ۱۵۹،۱۳۸۶)

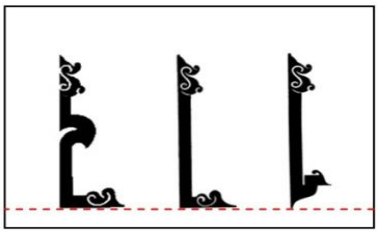
شکل ۱- کتیبه،۱۰۸٤/٤۷٦،کوفی تزئینی با سرها و انتهای پایانی حروف به شکل دندانه(مأخذ: سفادی ، ۱۳۸۱)

جدول ۲- سیر و تحول استفاده ازکتیبه نگاری، مأخذ:نگارنده،۱۳۹٦

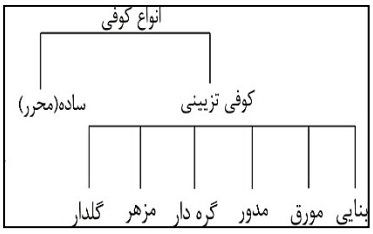
۱-کتیبه	۲-اصطلاح نوشته ای	۳-بناها
سنگ نبشته	گوشه های پارچه	بقعه
کتابه	جامه	مقبره
نوشته خط	بیرق	اماکن متبرکه
اهدائیه	سفره	دیوار مساجد

تقدیم نامه	زین پوش اسب	مدارس
سنک قبر		عمارت
نوشته ای بر بدنه کوه یا تخت سنگ		

در (تصویر۲) حروف خط کوفی مورق به خصوص الف و لام، در انتهای فوقانی غالبا به وسیله برگ های تزئینی یا اسلیمی تکمیل می شود قابل مشاهده است. زمینه آن با استفاده از فرم‌های برگ درختی تزئین می شده است. (گرومن،۱۳۸۳، ۸) این نگارش ها با استفاده از نقاشی برگ درختی مزین می شود. به این معنی که زمینه آن با استفاده از فرم های برگ درختی تزئین می‌شده و به ((کوفی فاطمی)) نیز شهرت دارد که در قرون دوم و سوم هجری در مصر رواج داشته و از خطوط رایج در کشور های عراق، سوریه، ایران بوده است. در این خط انتهای حروف و کلمات به وسیله برگهای تزئینی و اسلیمی تکمیل می شود. این خط دارای استعداد های بالقوه فراوان برای تاثیر گیری هنرمندان است. (زارعی،۱۲،۱۳۷۳)



شکل ۲- مأخذ: تزئینات فوقانی، کتیبه مسجد حیدریه (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹٦)



شکل ۳- انواع کوفی تزئینی (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹٦)

۸-مسجد حیدریه

این مسجد را باید از مساجد بسیار قدیمی دانست که پس از زلزله ۵۱۳ توسط امیر خمارتاش تجدید بنا شد. رافعی و مستوفی آن را با جامع اصحاب ابو حنیفه خوانده اند و قدمت بنای نخستین آن را به قرن دوم هجری می رسد.گفته می شود پیش از اسلام نیز آتشگاه بوده است در دیوار جنوبی مسجد محرابی واقع است که از نظر طرح و نوع کار یکی از بهترین نمونه های محراب های دوره سلجوقی به شمار می رود.(hazrati:24، 2004)

این مسجد در محله گذر بلاغی واقع شده و جزء محله پنبه ریسه است. به احتمال نزدیک به یقین همان مسجد جامع اصحاب ابو حنیفه است که در تدوین امام رافعی و تاریخ گزیده حمد الله مستوفی ذکر آن آمده است. این مسجد بر اثر زلزله سال ۵۱۳ هجری خراب شده و گنبد آن شکاف برداشته است. آنگاه به خواهش اصحاب ابو حنیفه امیر زاهد خمارتاش بن عبد الله عبادی به تجدید عمارت آن پرداخته است. مشابهت گچبری های نفیس این مسجد با گچبری های مسجد جامع کبیر موید تعمیر آن توسط خمارتاش است که مقصوره مسجد جامع و گنبد آن را بنا نهاده است بر روی بنیاد بنایی که پیش از وی وجود داشته است.

مسجد حیدریه در زمان حکومت صفویه دایر و معمور بوده است. اما پس از صفویه ظاهرا کسی به مرمت و نگهداری آن بر نخواسته و به تدریج خراب شده و متروک افتاده است. در شمال مسجد خرابه بزرگی بود که می گفتند متعلق به مسجد است در حدود سال ۱۳۳۰ هجری قمری هنگام استیلای روسیه در قزوین (رضی خان) نام معاون کنسول گری روس آن خرابه را تصرف کرد و به صورت باغی در آورد اما پس از مردن او در رشت باغ تغییر وضع داد و سالی چند پس از آن به صورت گاراژ در آمد و از مستغلات آن بهره برداری می شود. در سمت جنوب محوطه مسجد مدرسه ایوان شکسته ای قرار دارد. (دبیر سیاقی: ۵۹۵،۱۳۸۱)

متن طاقنمای این مسجد با همان آجرهایی که بنا به کار رفته است به اشکال مختلف منقوش و تزیین گردیده، جبهه محراب نسبتا سالم است ولی از نیمه آن تا سطح زمین به واسطه رطوبت و عوارض دیگر گچ بری تمام گچ بری ها و کتیبه هایش ریخته است، از جمله کتیبه های جبهه محراب سوره مبارکه توحید است و در قسمت دیگر این آیات قرآنی خوانده می شود: وعباد الرحمن الذین یمشون علی الارض هونا و خاطبهم الجاهلون قالوا –لاما و اذا مرور باللغو مروا کراما(تصویر ۶)

در داخل محراب آیاتی از قرآن کریم، با گچبری زیبایی در زمینه لاجوردی نوشته شده و در اطراف محراب و داخل باندها شش کتیبه به خطوط کوفی و نسخ وجود دارد.کتیبه های کوفی گلدار،گل و برگ دار و کوفی پیچیده این قسمت ها از نظر فرم و حالت جلوه گر یک دنیا زیبایی است. ترکیب تناسب آجر تراش وگچ، محراب نفیس و با شکوه، دارابودن هشت طاق نما وکتیبه های با نسخ و کوفی تزیینی از گچ، ویژگی خاصی به مسجد بخشیده و آن را همواره به عنوان یکی از شاهکارهای هنر دوره سلجوقی مطرح ساخته است. (جدول۳). (hazrati:24، 2004)

جدول ۳- سیر و تحول مسجد مدرسه حیدریه، مأخذ: نگارنده،۱۳۹۶

		قدمت بنای نخستین مسجد حیدریه قزوین(قرن دوم هجری) پیش از اسلام آتشکده بوده است مسجد در دوره سلجوقی بر روی آتشکده بنا شده است مسجد حیدریه کمی پس از مسجد جامع شهرقزوین بنا شده است
		گچ بری های نفیس مسجد حیدریه نیز مانند گچبری های مسجد جامع بهترین نمونه های محراب های دوره سلجوقی به شمار می رود پس از زلزله ۵۱۳ توسط امیر خمارتاش تجدید بنا شد.

گچ بری های نفیس مسجد حیدریه نیز مانند گچبری های مسجد جامع قزوین است و دور نیست که گچ بری هر دو مسجد از پنجه هنرمند یک استاد به وجود آمده باشد. این مسجد زمان صفویه هم دایر و عامر بوده چنانکه میرزا طاهر وحید قزوینی وزیر شاه عباس دوم در کتاب خلد برین می نویسد مخدوم شریفی فرزند میرزا سید شریف شیرازی و دختر زاده قاضی جهان سیفی حسنی قزوینی که از اجلا فضلا و وعاظ بود در ایام متبرکه در مسجد حیدریه وعظ می کرد و زنگ دلها را زلال معرفت می زدود او را در نزدخاقان علیین آشیان به تسنن متهم کردند و از نظر افتاد. (گلریز:۱۳۸۲، ۵۶۲).

۹- تفسیربنای مسجد حیدریه قزوین

فضای کلی این بنای کوچک و خوش طرح از سه سمت توسط حجره ها و مدارس قدیمی احاطه شده است،که هم اکنون متروک و مسجد در وسط محوطه قرار دارد. (جدول ۳) در بازدیدی که از مسجد حیدریه به عمل آمد، مشاهد می شود که مسجد دارای سقف هشت ضلعی از جنس چوب است و از تصورگنبدی که طبق معمول در ذهن داریم از این زاویه خبری نیست (تصویر۵)گویا در طی گذر زمان بر قسمت ورودی مسجد نیز دری نصب شده است. داخل مسجد از لحاظ شکل ظاهری بنا سالم به نظر می رسد خطوط و تزئیناتی که طاق های مسجد را به خود آراسته نسبتا سالم و خطوط کوفی که دور تا دور سطح بالایی مسجد را به خود اختصاص می دهد تا حدودی باقی، ولی قسمتهایی از آن به کلی از بین رفته است. (تصویر۱۰) در قسمت محراب تمام سطح پایینی که شامل تزئینات و خطوط می باشد تخریب و اثری از آن تزئینات مشاهده نمی شود. محراب مسجد حیدریه با گچ بری های زیبایی تزئین گردیده و کتیبه هایی با خطوط ریز و درشت به خط کوفی و نسخ داردکه هنوز قسمتی ازآن سالم است و باعث شگفتی وعجایب بینندگان است به واسطه بودن کتیبه های ایوان و محراب است که حدس زده می شود این مسجد در حدود اوایل سده ششم هجری بنا شده باشد. در داخل مسجد به جزء در ورودی که در اندازه بزرگ تعبیه شده است، دو درب دیگر وجود دارد،که اگرقسمت ورودی را درنظر داشته باشیم سمت راست یک درب کوچک و سمت چپ درب دیگری تعبیه شده که کمی بزرگتر ازدرب سمت راست می باشد. درلابه لای دیوارها و بندکشی ها با خطی زیبا اسماء الهی"الله"به ثبت رسیده است که در نگاه اول شاید به چشم نیاید ولی با کمی دقت به این کلمات مقدس و زیبا خواهیم رسید .(تصویر۷-۸-۹)

کتیبه کوفی که دور تا دور دیوارهای داخلی را به مانند نواری تزئینی احاطه کرده است، از نوع کوفی مورق می باشد با طرزی بدیع و ظریف گچبری شده است که از لحاظ ساختاری و ضخامت حروف در اندازه ترسیمی باریک، گچبری و اجرا شده است که از کناره های فوقانی محراب مشاهده می شود. با فاصله کمی بالاتر از کتیبه های کوفی مورق با نقش هندسی و رنگین مواجه هستیم با ویژگی هایی به رنگ فیروزه‌ای، لاجوردی که طرح آن شبیه به ردیف ستاره و گلابی های کشیده افقی است رو به هم و متصل قرار دارند. در مرکز اتصال نقش گلابی های کشیده افقی به ترتیبی منظم در یک ردیف شکل هندسی ستاره و در ردیف دیگر شکل هندسی دایره قرار گرفته است. (تصویر۱۳) گل میخ های میان آجری با مصالح گچی که می توان به نوعی، عنوان بند کشی لابه لای آجر نیز از آن نام برد، این بنا را از نظر طرح و اجرا بهترین نمونه موجود در نوع خود قرار داده است، نوارهایی با نقش های هندسی ماهرانه نشان از کیفیت عالی طرح و نیز نبوغ طراحان دارد که با خلاقیت حفره های باقی مانده از چیدمان آجر چینی را با این نقش از گچ بری پوشانیده است. (تصویر ۱۴)

شکل ٤- حجره ها و مدارس (مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)

شکل ٥- سقف مسجد (مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)

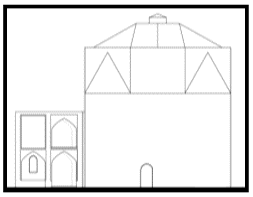
شکل ٦- محراب (مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)

شکل ٧- درب داخلی سمت راست (مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)

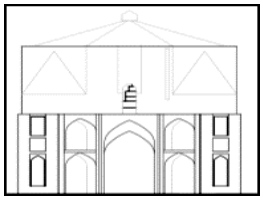
شکل ٨- درب داخلی سمت چپ (مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)

شکل ٩- "الله"در لابه لای بندکشی های دیوار (مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)

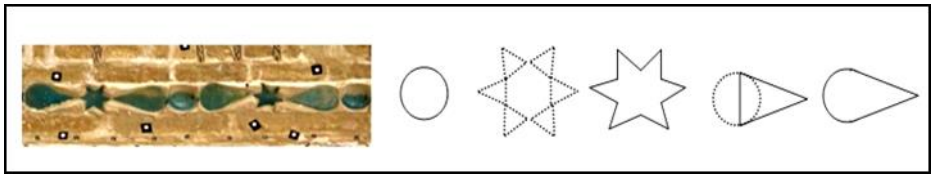
شکل ١٠- کتیبه کوفی مسجد حیدریه (مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)



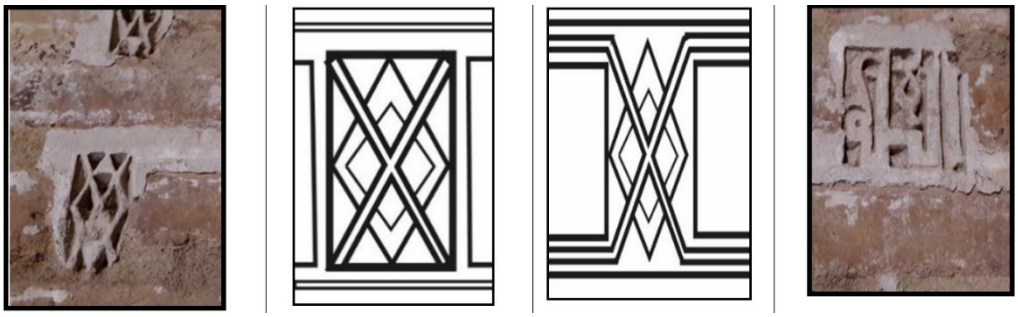
شکل ١١- پلان جنوبی مسجد حیدریه (مأخذ: نگارنده١٣٩٦)



شکل ١٢- پلان جنوبی مسجد حیدریه (مأخذ: نگارنده،١٣٩٦)



شکل ١٣- ابزار تزئینی، سفال لعابدار(مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)



شکل ١٤-گل میخ های میان آجری با گچ (مأخذ: نگارنده، ١٣٩٦)

طاق نماهای موجود در بالای این کتیبه که گنبد بر روی آنها قرار می گرفته است، به طرز دیگری زینت داده شده و درپیرامون طاق نماها و هلال‌های آنها کتیبه های با ارزشی از خط ثلث برجسته است که اشاره به نیایش پروردگار، حضرت علی(ع)، ستایش پیامبر (ص) و خلفای راشدین، احتمالا نام پادشاه حکومت وقت، بانی و تاریخ مذکور بر روی آن نیز بوده است که متاسفانه تمام این

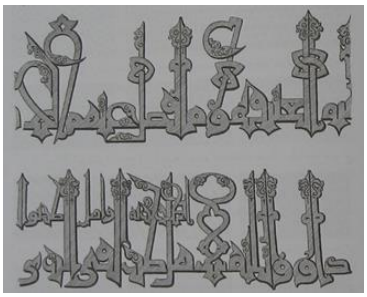
قسمت ها ریخته و اثری از آن نیست،که شاید به یقین تاریخ ساخت بنای اصلی این مسجد و بانی ساخت آن و اسامی هنرمندان چیره دستی که با شناخت کامل از سبک اجرایی گچبری این آثارارزشمند را به وجود آورده اند بر آن ثبت شده باشد، از بین رفته و این اطلاعات به صورت رازی ناپیدا و سر بسته باقی مانده است. به دلیل همزمانی دوره این مسجد با مسجد جامع قزوین که دارای کتیبه ای تاریخ دار و بانی آن وجود دارد، غیر ممکن به نظر می رسد که هنرمندان یا بانیان مسجد حیدریه از ثبت چنین امر مهمی صرف نظر کرده باشند.

۱۰- بررسی کتیبه کوفی مسجد حیدریه

کتیبه خط کوفی مسجد حیدریه یکی از نفیس ترین خطوط کوفی ایران به شمار می‌رود که با ویژگی های کوفی مورق طراحی و اجرا شده است.گچبری این کتیبه در نوع خود شاهکار خارق العاده محسوب می شود، که دراین قسمت به بررسی و معرفی کتیبه می‌پردازیم. قسمتی از کتیبه خط کوفی مورق مسجد حیدریه در(تصویر۱۵-۱۶-۱۸) هنرمند، طراح یا خوشنویس ایرانی همیشه به دنبال ابداع بوده و با کنار هم قرار دادن حروف و اشکال تصویری گوناگون ترکیبی بسیار زیبا با تنوع فوق العاده، که هر کدام از آنها تداعی گر عنصر شکلی است توانسته نقوشی تازه و بسیار جذاب پدید آورد. تنوع کتیبه ها در کنار نقوش اسلیمی، گیاهی و هندسی همراه با طراحی های هنرمندانه و متنوع همه بازتاب روحیه خلاق هنرمندان می باشد. در فضای مسجد مدرسه حیدریه کتیبه‌های سر تا سری به صورت خوشنویسی ،کتیبه های قاب بندی شده یا کتیبه های تلفیقی با نقوش اسلیمی، گیاهی و کتیبه های تلفیقی بانقوش هندسی،کتیبه های گچبری شده با مضامینی خاص بر طاق ها،کتیبه های دور تا دور محراب را به طرز زیبایی پوشانیده.

۱۰-۱-کوفی مورق

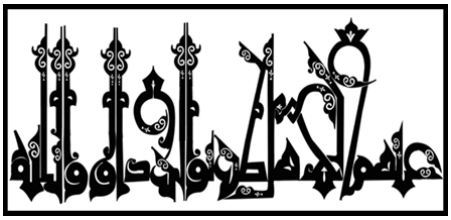
کتیبه کوفی مورق مسجد حیدریه نیز به مانند مسجد جامع یکی ازخطوط کوفی مورقی است که در نوع خود بی همتاست، متاسفانه به بررسی تزئینات و زیبایی های این خطوط که در شان آن باشد به صورت شایسته پرداخته نشده است. درخط کوفی این کتیبه حرف (الف) نقش تعیین کننده ای دارد و قسمت مهمی ازشکل ظاهری خط کتیبه را تشکیل می دهد. (الف) های عمودی با ارتفاع یکسان باعث ایجاد فواصل باریک بین سطور شده است. به دلیل ارتفاع زیاد آن، ضخامت (الف)ها کم شده است. حرف(الف) درحالت مفرد و چه در حالت متصل، در کتیبه روی خط زمینه سطر قرار گرفته است.(تصویر۱۸)



شکل ۱۵ -کوفی مورق (مأخذ: پوپ ، ۱۳)

شکل ۱۶-کتیبه کوفی (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۶)

شکل ۱۷- خط نسخ،طاق نما عبارت هو الله خالق (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۶)

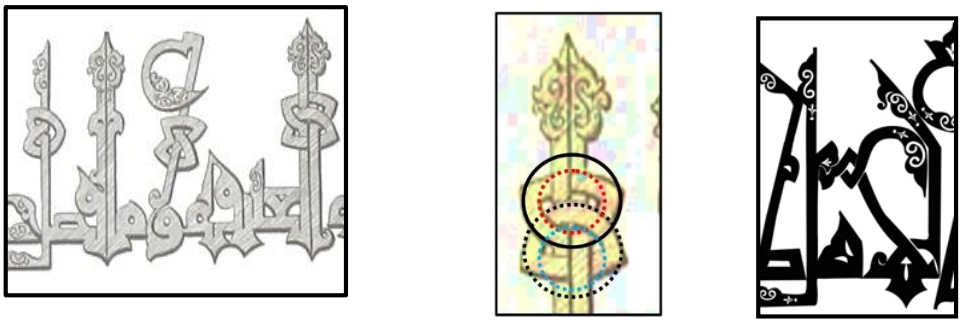


شکل ۱۸ -قسمتی از کتیبه مسجد حیدریه قزوین (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۶)

۱۰-۲-نظام تزئینی هندسی و گره دار در کتیبه کوفی حیدریه

بخشی از کتیبه خط کوفی تزئینی مسجد حیدریه را نقوش هندسی و گره دار تشکیل می دهد، این نقوش در جبهه میانی کتیبه و در محور عمودی حروف دسته دار مثل «الف، لام، ط، ظ» قرار گرفته و حلقه واسط میان نظام نوشتاری و نظام گیاهی می باشد. گره ها اغلب در بدنه حرف (الف) قرارگرفته و از نظر شکل ساده، پیچیده و بسیار متنوع و مختلف است. در خط کوفی به دلیل

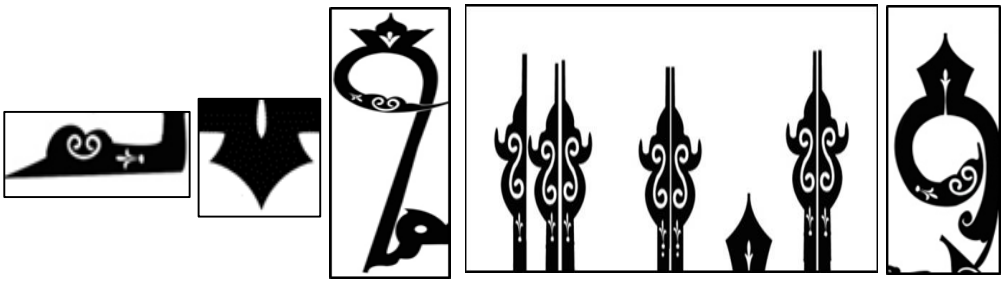
زیاد بودن سطح نسبت به دور، کشیدگی های افقی وعمودی با نقوش هندسی متفاوت، ترکیب و تلفیق شده است، درکتیبه ی بنا مسجد حیدریه بنا بر موقعیت مکانی، اندازه و نقش های هندسی با مصالح گچبری پرداخته شده و حالت های متفاوتی به خود گرفته است، ترکیب هایی که در این کتیبه وجود دارد به صورت متنوعی به صورت گره دار منفرد و منفصل از حروف دیگر را در بر می گیرد. ترکیب هندسی گره دار منفرد و منفصل از حروف دیگربه صورت گره دار منظم و گره دارنامنظم وجود دارد. یک نوع آن که به سایر حروف همجوار اتصالی ندارد، فقط در بدنه عمودی یک حرف مثل (الف) قرار دارد. حرف الف در کتیبه مسجد حیدریه دارای نقش گره های مختلف می باشد. ولی نقوش گره، یکنواخت و از یک خانواده هستند. نقوش در ترکیب با گره ها به صورت زنجیره و منظم درهم قفل شده است، قرارگیری و شکل گیری گره ها در داخل شکل هندسی دایره نیز قابل مشاهده است. (تصویر۱۹)



شکل ۱۹- رسم گره در میانه دو حرف لام (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۶)

۱۰-۳- نقوش گیاهی

بالاترین بخش فوقانی حروف وکلمات در اینکتیبه، اختصاص به نقوش گیاهی دارد که الهام گرفته از عناصر طبیعی و نقوش انتزاعی هستند مانند نقوش، اسلیمی و ختایی حتی این نقوش به مانند اسلیمی دو حرف را به وسیله ترکیب با گره به هم پیوند می دهند. با توجه به ظرفیت فضای کتیبه حرکت نقش های پیچان و انتزاعی، را می توانیم در فضای کلی کتیبه مشاهده کنیم. نقوش منفصل، که دو حرف را به صورت متقارن، شکلی از نقوش تزئینی گیاهی را به نمایش می گذارد. نقوش گیاهی ازطریق عنصر تقارن برای تکرار و نظم بخشیدن به حرکت های عمودی استفاده شده است، عنصر تزئینی گیاهی بر روی یکی از حروف عمودی قرار گرفته و در بقیه حروف نیز همان نقش تکرار شده است. (تصویر۲۰). تزئینات تحتانی خطوط کوفی مورق در سر تا سر کتیبه به صورت یک سان بر روی سطر کتیبه قرار دارند. (تصویر ۲۱).



شکل ۲۰– تزئینات کیاهی بخش فوقانی حروف (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۶)

شکل ۲۱– بخش تحتانی حروف (مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۶)

نتیجه‌گیری

هنرمند، طراح یا خوشنویس ایرانی همیشه به دنبال ابداع بوده و با کنار هم قرار دادن حروف و اشکال تصویری گوناگون ترکیبی بسیار زیبا با تنوع فوق العاده، توانسته نقوشی تازه و بسیار جذاب پدید آورد. خط کوفی می تواند با ترکیب و تلفیق با عناصر تزئینی، از حالت نوشتار به حالت گیاهی یا هندسی حرکت کند و ترکیب های جدید به وجود بیاورد ساختار خط کوفی تزئینی، ساختاری هندسی اما در عین حال سیال و قابل گسترش در همه جهت ها است. در مسجدمدرسه حیدریه هنرمند توانسته با بهره

گیری از تزئینات هندسی و گیاهی با خلاقیت کتیبه‌ای ممتاز طراحی و ترکیبات جدیدی بوجود آورد .این کتیبه با استفاده از عنصر ترکیب و تناسب در کنار اجرای دقیق و ظریف، عناصر بصری از چنان روابط مستحکم و زیبایی برخوردار هستند که اگر جزئی از آن کاسته شود کل ترکیبات بدون شک به هم خواهد ریخت. با توجه به سوال مطرح شده که آیا بنای آجری مسجدمدرسه حیدریه دارای ویژگی های تزئینی خاصی می باشد؟ باید اشاره کنیم به بررسی های انجام شده که این نتایج را در بر دارد: خط کوفی کتیبه حیدریه دارای تنوع نوشتاری و دارای گره های متنوع که نیاز به پژوهشی مجزا دارد، اتصالات زیبای هندسی و اسلیمی می باشد. باید به این امر و نکته مهم اشاره داشته باشیم که در کتیبه کوفی (مورق) گچبری شده مسجد حیدریه قزوین از «ساختار سه بخشی کوفی تزئینی که شامل: نوشتاری، هندسی و گیاهی می باشد استفاده شده است. تمام حروف بر درون اشکال هندسی با نظم و هماهنگی مثال زدنی درون اشکال هندسی از قبیل دایره، مربع و مثلث آرام گرفته اند. وجود شاخصه های تزئینی از قبیل:گل میخ‌های میان آجری با مصالح گچی به عنوان بند کشی های مدرن هندسی و شاخص، وجود نقش های هندسی تزئینی با مصالح سفال لعابدار، در ترکیبی به جا به عنوان تزئینات شاخص بدون آشفتگی بصری در جایگاه خود قرار گرفته است.

منابع

۱. ایمانی،علی(۱۳۸۵)، «سیر خط کوفی در ایران»،تهران،انتشارات زوار
۲. ایمنی، عالیه(۱۳۸۹)، «بیان نمادین در تزیینات معماری اسلامی»، ماه هنر، شماره ۱۴۲،صص
۳. بمانیان، محمد رضا(۱۳۹۵)، نشریه مطالعات معماری ایران، بهار و تابستان، شماره ۹
۴. پوپ، آرتور و صدری افشار غلامحسین (۱۳۸۶)، «معماری ایران»، تهران، انتشارات اختران
۵. پوپ، آرتور اپهام،(۱۳۳۸)، شاهکارهای هنری ایران ،اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، تهران
۶. خانی پور، رضا (۱۳۸۳)، «کتیبه و کتیبه نگاری»، کتاب ماه هنر، بهمن و اسفند
۷. دبیر سیاقی، سید محمد(۱۳۸۱)،«سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بنای آن»، قزوین، نشر حدیث امروز
۸. دیماند س.م ، (۱۳۶۵)، «راهنمایی صنایع اسلامی»، ترجمه عبدالله فریار، تهران
۹. زارعی، باب الله(۱۳۷۳)، «خط کوفی و کاربرد آن در گرافیک.» تهران، انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی
۱۰. فکرت، محمدآصف(۱۳۷۷)، «خط کوفی»، تهران، انتشارات کیان کتاب
۱۱. لینگز، مارتین و قیومی بیدهندی مهرداد(۱۳۷۷)، «هنرخط وتذهیب قرآن»، تهران، انتشارات گروس
۱۲. شکرالهی، احسان، چیدمان ، سال پنجم ، شماره ۱۵، پاییز ۱۳
۱۳. فضائلی، حبیب الله(۱۳۶۲)، «تعلیم خط»، تهران، انتشارات سروش
۱۴. گلریز، محمدعلی(۱۳۸۲)، «مینودر یا باب الجنه قزوین، تاریخ و جغرافیای قزوین»، جلد اول، قزوین، طه
۱۵. گرومن،آدلف.شایسته فر،مهناز.(۱۳۸۳)، «منشا و توسعه ابتدایی کوفی گلدار».تهران.مطالعات هنر اسلامی
۱۶. مشکوتی، نصرت الله،۱۳۶۴،«شاهکاری از معماری اوایل قرن ۶ هجری یا جامع کبیر قزوین»، مجله بررسی های تاریخی، شماره۸، دوره دوم
۱۷. مشکوتی، نصرت الله، هنر و مردم
۱۸. ویلبر، دونالد.ن، (۱۳۶۵) «معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانیان»، ترجمه عبدالله فریار، تهران ۱۳۶۵
19. BrendTbarbara(1991)Tislamic artTsix impession2007 the british museum press.
20. hazrati mohammad ali. 2004 Qazvin.the mirror of history and nature of iran.chargol.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

تاریخ برده‌داری آمریکا و سینما اقتباس از رمان‌های الکس هیلی، تونی موریسن و آلیس واکر: تقابل فضای ذهنی متن و تصویر

غزاله ابراهیم زاده[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۳۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۰۷
کد مقاله: ۶۸۳۰۳

چکـیده

ریشه‌ها از الکس هیلی، دلبند از تونی موریسن و به رنگ ارغوان از آلیس واکر در طیف ادبیات داستانی آفریقایی- امریکایی به آسانی می‌توانند نمایان‌گر افت و خیز تاریخ برده‌داری آمریکا باشند. این سه رمان نه در چهارچوب اعتراض مطلق و نه در مسیر نگارش تاریخ خط به خط بلکه با توسل بر شرح روزگاران برده‌داری و رویدادهای پس از جنگ داخلی آمریکا القاگر فضای مستولی آن دوران بر ذهن خواننده اند. چنین حقیتی مستدل این فرض است که همان بازتاب ذهنی در فرایند اقتباس تصویری از رمان به دست دهد که کماکان در عمل به نتیجه‌ای ناهمگون می‌رسد. این مقاله بر آن است تا با شرح فضای ذهنی، نقش زبان در ترکیب بندی ذهنیت گرایی در این سه اثر و با اتکاء بر شاخصه های سینما اقتباس و روند تاثیرات تصویر چشمی بر ذهن در قالب تحقیق میدانی و همچنین تمرکز بر فیلم های مقتبس به شرح تقابل فضای ذهنی نویسنده داستان و کارگردانی اثر بپردازد. آنچه در غایت به شباهت و تمایز میزان اثر بخشی و هم چنین میزان کارآمدی متن و تصویر بر درک خوانندگان و بینندگان در نمو پیام می‌رسد. در پی تفسیر موضوع تمایز فطری دو ژانر هنری، کلامی- تاریخی و تخیلی- تصویری است که عامل نیرو بخش گونه گونی فیلم و رمان در ترکیب بندی‌های ذهنی شناخته می شود.

واژگـان کلـیدی: فضاسازی ذهنی، سینما اقتباس، رمان های ضد برده داری، تاریخ آمریکا، نویسندگان آفریقایی- آمریکایی

۱- مدرس دانشگاه ارشاد دماوند :*gh.ebrahimzade80@yahoo.com*

۱- مقدمه

۱-۱- سینما اقتباس و فضای ذهنی متن

صنعت سینما از زمان تقریبی رشد و حصول خویش به تاریخی نه چندان دقیق، حدود ۱۸۹۰ (بوردل و تامسون، ۱۳۹۶: ۵۰) در اذهان عمومی به عنوان سرگرم کننده ترین تحفه قرن بیست شناخته شد. آن چه هرگز از مسیر وام گیری و البته تاثیر گذاری بر سایر ژانرهای هنری نیز دور نماند و همین داد و ستد فرهنگی او را در جرثومه خلاقیت مداری های هنر مابانه قرار داد. ادبیات در این میان، نقشی به سزا ایفا نمود و در مقایسه با شاخه های مختلف ادبی، رمان به واسطه هم سانی در عواملی چون روایت، شخصیت پردازی و فضا سازی به بیشترین درجه از اقتباس دست یازید. گرچه، با نظر بر هنری- صنعتی بودن سینما که رشد و قوامش در گرو رونق گیشه فروش استمرار می یافت، دور از ذهن و البته منطق هم نبود که روایت رمان هایی که وجهه ای جهانی یافتند بر پرده نمایش نیز به تصویر در آیند و این کماکان سراچه ای است بر سینما اقتباس. بر طبق نظریه دبورا کارتمل اقتباس در سینما بر سه قسم است: اقتباس انتقالی که با کم ترین دخل و تصرف به بیننده منتقل می گردد، اقتباس تفسیری با حفظ محوریت داستان افزون و کاست بسیار از جانب فیلم ساز دریافت می کند و اقتباس قیاسی که به نوعی اقتباس آزاد محسوب می گردد(شهبا و شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۶). در لغت نیز واژه اقتباس تنها به فحوای گرفتن، نقل کردن مطلب و یا موضوعی از کسی یا چیزی محدود نگشته و بار مفهومی تغییر دادن، خلاصه کردن و افزودن را نیز به دنبال می کشد (فرهنگ معین). از همین روی، اقتباس از اثر چندان مطبوع طبع نویسندگان نیست و این نظر که اقتباس از یک متن ادبی از ارزش آن کاسته و تغییراتی که فیلم ساز در روند اقتباس ایجاد می کند، به ارزش های هنری آن لطمه می زند (گوهر پور،۱۳۸۷: ۶۷) را قوت می بخشد. خوانندگان هم چنین، در پی بدل گشتن به بینندگان همواره بر ارجحیت متن نوشتاری بر متن تصویری به سبب میزان تاثیر گذاری و دل پذیری حاصل از خوانش تاکید ورزیده اند. علت واقعی بی علاقگی نویسندگان به سینما اعتقاد قلبی ایشان به نبوغ کلمات است که تنها کلمات می توانند ریزه کاری ها، تفاوت ها و حساسیت اندیشه ها را منتقل سازد. داستان در بدو امر از کلمات ساخته شده است و این زبان است که مسیر داستان گویی قصه را به قلمرو سلطنت هنر می کشاند (تیلر، ۱۳۸۵: ۵۸). اکنون، عمده پرسش این است که کلمات چه قدرتی دارند که تصاویر عاری از آنند؟ ویرجینیا وولف در مقاله ای در شرح سینما می گوید: تصاویر ساخته شده شاعر مجموعه ای از هزار اشاره اند که تصویر سازی ذهنی ساده ترین آن هاست، حتی ساده ترین تصویر(عشق من چون گل سرخی است که در ماه ژوئن روییده) رنگ سرخ و لطافت گلبرگ ها را نشان مان می دهد، این احساسات به نحوی تفکیک پذیر با ریتمی در هم آمیخته اند که به خودی خود ندای اشتیاق و تردید و عشق را در خود دارند، سینما باید از چنین مواردی که قابلیت انتقال از راه کلام (صرفاً کلام) را دارند بپرهیزد (1962:18). بنابراین، شرح حالات یک گل در بهار در قالب کلمات شعر گونه احساسات را تحریک کرده و لطافت را به روح می رساند اما دیدن تصویر گلبرگ به شبنم نشسته در نمایی روحانی از ترکیب نور و موسیقی با تمام دل نشینی، چنان لطافتی را به روح نمی رساند. مفهوم گسترده تر این تعبیر بدان معناست که کلمات قدرت مدار، راه بر و تاثیر گذارند و تصاویر تنها نمایه های هستند پوچ و بی اثر. بی شک این برداشتی یک سویه و سطحی در ارائه حق مطلب است از این سبب که کلمات نیز آن چنان که باید دارای قدرت های مطلقه نیستند، گاه رویدادها، احساسات و تجربیات به گونه ای شکل گرفته اند که کلمات از بیان حالات قاصر می مانند. اعترافات کرت وانه گیت نویسنده رمان *سلاخ خانه شماره ۵* مبین همین ادعاست. نویسنده، در خلال جنگ دوم جهانی در شهر درسدن آلمان به عنوان اسیر جنگی در زیر زمینی که زمانی قصابخانه شهر بوده است در مسافتی به عمق هزار و هشتصد کیلومتر زندانی می گردد که در این حین شهر مورد آماج حملات هوایی از جانب متفقین (آمریکا و انگلیس) قرار گرفته و حدود چهار هزار بمب بر سطح شهر فرو آمده و به یک باره درسدن در آتش فرو می رود و البته با اتصال به حملات متعدد پس از آن. اسیران جنگی رهایی یافته و به کار پاک سازی شهر از اجساد سوخته گمارده می شوند. بمب های فسفری به گونه ای شهر را در کام آتش کشاندند که تعداد زیادی از غیر نظامیان، در پناهگاه ها بدون سوختگی در بدن و یا لباس تن از شدت حرارت بالای وارد آمده جان باختند. در دوران پسین، نویسنده که مدت ها از فشار عصبی رنج می برد در پی جنگ بین ویتنام و آمریکا تصمیم به روایت خاطرات می گیرد، او با خود می اندیشد که تنها از منظر یک راوی گزارش خواهد داد و ممکن است مشهور و یا حتی پول دار شود اما در فصل اول رمان اعتراف می کند هیچ کلمه ای که بتواند بیان گر میزان وحشت حاصل از آن انفجارات پی در پی، آتش سوزی مهیب و جسدهای سوخته باشد هرگز نه به ذهنش رسید، نه می رسد (qtd in Green, 2014: YouTube). به همین سبب این رمان دارای یک زبان منحصر به فرد در داستان گویی است که مقر گفتنش، این بحث نیست. و کلمات، شاید به صرف تصویر سازی ذهنی تطمیع کننده روان خواننده باشند اما هرگز تکمیل کننده آراء نویسنده نبوده اند و همواره حواس را با نقصان بسیار منتقل ساخته اند. این جاست که مفهوم «فضای ذهنی» حلول می یابد که کلمات نه تنها با استناد بر ناهمگونی ها و یا ارائه مجاز و استعاره بلکه با توسل به فضایی که خلق می کنند، باعث ایجاد رابطه ای ذهنی بین متن و خواننده می گردد که این رویداد در بردارنده نوعی تمتع نفس است. متن محیطی است پیچیده که گاه لایه لایه است و گاه چرخشی و در برخی موارد حتی خط خطی و در هم پیچیده که خواننده خود را در کشاکش حاصل از توصیف تجربیات، احساسات، خاطرات و

اعتراضات توامان با شرح حرکات و مکالمه ها در حال نوعی پردازش و ساخت ناخوداگاه در می یابد. فعل و انفعالاتی دریافتی– تطبیقی بین متن و ذهن، تحریک کننده حواسی است که در غایت به خیال پردازی و پیوند روحی می رسد. و این یک نوع خلقت مجدد از بافت متن است، چنان که خواننده تصورات خود را نیز در خلال واکاوی کدهای بینامتنی جاسازی کرده و لاجرم خود نقش نویسنده را در تبیین برخی تعریف ها ایفا می کند. کما این که خالق اثری نیز وجود ندارد، در حقیقت نمی تواند وجود داشته باشد، رولان بارث در مقاله *مرگ نویسنده* اذعان می دارد که متنی خلق نمی گردد، مگر آن که نویسنده مرده باشد (2011:4). یک متن ادبی به هیچ عنوان تحت انقیاد امپراطوری نویسنده نبوده و در برگیرنده مجموعه ای از فرهنگ هاست. پس ناگزیر، متن از برای تکامل مشارکت خواننده را می طلبد و کلمات محرک ذهن گرایی هایی خواننده به شمار رفته و این تعامل دلیل بر رشد مرتبه زبان است که گاه بریده و ناکامل نیز هست اما در تبین فضاهای ذهنی به تکامل می رسد. هر کس به فراخور نحوه تربیت، موقعیت جغرافیایی که در آن قرار گرفته است، میزان سواد اجتماعی، فرهنگی و علمی، جنسیت و حتی پیشه ای که به آن مشغول است به درک آن نائل می گردد.

درتبیین قوانین هرمنوتیک، شلایر ماخر بر این باور است که خواننده ابتدا متن را به طور کامل می فهمد، سپس به بازسازی جزییات می پردازد (Kalaga, 2015:88). هایدگر متن را مدور می داند و در حال چرخش که تفسیر آن بر مبنای باور و علاقه شخصی هر فرد شکل می گیرد (ibid.5). درتلاطم«هنر درک کردن» بر طبق پدیدارشناسی هوسرل برخی موارد به چشم برخی خوانندگان نمی رسد، در حالی که در ذهن برخی دیگر بی اندازه قابل تاکید است حتی در واکاوی برخی کد های توصیفی معانی متفاوت به ذهن افراد متفاوت، متبادر می سازد. بنابراین هرگز استنباط یک فرد از یک متن ادبی با فرد دیگر یکسان نیست، از این روی که ذهنیات یک فرد با فرد دیگر یکسان نیست. بنابراین، متن یک پدیده سیال و انعطاف پذیر است که هرگز شکلی خاصی نگرفته و به قطعیت نمی رسد. حال توجه داشته باشید در طی روند تصویر سازی ذهنی از توصیف چهره و پوشش شخصیت ها، چیدمان فضای داستان در محیط بسته شامل اتاق کار یا خواب، یا محیط خارج از خانه، فضای کاری و یا شهری، حتی جاده ای که به یک فضای سبز یا خشک می رسد، خواننده نمودهای تفسیری را به هر ترتیبی فرض کرده، گاه به خود انگاری و دگر انگاری رسیده است که ناگهان فردی به نام فیلم ساز بین متن و خواننده قرار می گیرد. امواج حاصله از ارتباط گیری بین متن و خواننده، حسی که در طول خوانش به آن رسیده خود به خود تحقیر شده و لذت دریافت روح را نیز به زیر می کشاند، زیرا اینک خواننده، بیننده فضای ذهنی حاصل از برداشت مستقل فرد دیگری است که قرار است یک تصویری فردی را به اعلام عمومی برساند. آن هم طبق رویه ای که سینماگران ادبیات را صرفاً در حکم ماده ای خام می دانند که ابداً توجه به شکلی نداشته که قبلاً بر این ماده کار وارد شده است. چه بسا، در مرحله انتقال و تبدیل سینما و رمان نمی توانند به یکدیگر تبدیل گردند مگر آن که بخشی حذف یا اضافه گردد (بلاستون، ۱۳۹۰: ۷۰). هم چنین، به سبب گزینشی بودن ترکیب بندی ادوات فیلم، فیلم نامه نویس انتخاب می کند که چه چیزی را [به نمایش بگذارد]، کارگردان انتخاب می کند چه نشان دادنی است و تدوین گر انتخاب می کند که چه چیزهایی باید حذف و یا متصل گردند (تیلر: ۱۳۸۵، ۶۰). چنین است که تباین بین فرض خواننده و درک فیلم ساز به نوعی شوک بصری بدل می گردد. سوای این موضوع که روایت تصویری، یک پدیده شکل گرفته، کامل و تثبیت یافته است که مشارکت بیننده از برای ساخت را نمی طلبد و به خیال پردازی و آوای درون هم نمی پردازد. در حقیقت به صرف جنبه عمومی که بر رویکرد اکران وارد است تا خوانش، بیننده این گونه می طلبد یا در بیان بهتر این گونه آموخته است که یک اثر تثبیت شده را روی پرده ببیند، گونه های فیلم های هنری، استعاری و یا با پایان باز مورد توجه همگانی نبوده و اغلب مخاطب خاص خود را می طلبد. همین اتکاء بر چشم سر است که عمدتاً لذت اعتماد بر حواس دیگر و آن چه می آفریند را تحت انقیاد قرار می دهد و منتقدان را بر آن می دارند تا سینما را ناقص فرض کرده که در امر اقتباس تنها با توسل بر مصالحه پیش می رود. در حالی که، اثر بخشی روحی و ذهنی در پی درک مطلب از طریق فضای دیداری میسر هست اما نیازمند نوعی سواد می باشد. زیرا بزرگ ترین تضاد، تضاد بین دو سواد است، سواد درک نشانه های تصویری و به کار گیری خلاقیت فردی در صحنه پردازی بدون استناد بر کلمات.

سینمای اقتباس در اصل بازنگاری یک اثر توسط هنرمند دیگری است، نه تقلید محض از آن که در پاره ای از نقاط به کلمات نزدیک شده، در پاره ای دیگر بسیار دور افتاده و در فضاهایی نیز به کمک کلمات می شتابد آن هم در پی ایجاد ژانر دیگری. در حقیقت، محصولات نهایی در قالب رمان و فیلم نمایان گر واژه های زیبایی شناسی متفاوتی هستند. همان قدر که باله با معماری تفاوت دارد ، فیلم به همان اندازه تبدیل به اثری متفاوت می شود که یک تابلوی نقاشی تاریخی با آن دوران تاریخی که تصویر می کند تفاوت می یابد، هر یک از این آثار در تحلیل نهایی مستقل هستند، و کیفیات و یگانگی خاص خود را دارند (بلاستون، ۱۳۹۰: ۷۰). بنابراین، بر خلاف نظریه بسیاری از فیلم سازان که اقتباس منحصر از یک متن را سلب تالیف از فیلم ساز و بدل کردن او به یک مترجم محض از اثر فردی دیگر می داند، باید اذعان داشت هیچ انسانی نمی تواند مترجم محض اثر هنری فرد دیگری باشد زیرا همگان به شکل مستقل عمل می کنند، با این تفاوت که هر فردی قادر به اکران فضای ذهنی خود نیست،

مگر یک فیلم ساز. چنین است که ازبرای درک بیش تر، هر یک از دو ژانر باید در محیط هنری متفاوت با استناد بر دانش خاص خود مورد تحلیل و بازبینی قرار گیرند.

اوخر دهه هفتاد و اوایل هشتاد میلادی جامعه ادبی سیاهان آمریکایی پذیرای سه رمان پرفروش بود، *ریشه ها* (۱۹۷۶) و *به رنگ ارغوان* (۱۹۵۸) از برندگان پولیتزر می باشند و *دلبند* (۱۹۸۷) از موریسن در کنار پولیترز، نوبل ۱۹۹۳ را نیز از آن خود ساخت (Cashmore, 1997: 87). این همان بود که از پس افت و خیزهای رنسانس هارلم که از ۱۹۲۳ در منهتن شکل گرفت، ادب و فرهنگ آفریقایی- آمریکایی لاجرم به آن می رسید. ادبی که به واسطه شناساندن یک فرهنگ نوین مورد اقبال همگان قرار گرفته و از رتبه اول هنر به زعم کارگردانانی چون جاناتان دم و استیون اسپیلبرگ به وادی هنر هفتم نیز کشیده شد. این مقاله در کنار توصیف فضای ذهنی ایجاد شده در رمان و میزان نزدیکی اقتباس تصویری از فضای ذهنی داستان، به تقابل تصویر و متن می پردازد. تا در این خصوص به مقایسه میزان اثر بخشی هر یک از این دو ژانر هنری در ارائه تاریخ اجتماعی، فرهنگی ادبی سیاهان آمریکا بر خواننده- بیننده بپردازد.

۲-بحث

۲-۱-ریشه ها

هنگامی که سریال *ریشه ها* در ۱۹۷۷ از تلویزیونABC پخش شد با چنان استقبالی مواجه گشت که در جدول رتبه بندی از فیلم *بر باد رفته* که تا مدت ها جایگاه نخست را به خود اختصاص داده بود، پیشی گرفت. سریال به دوازده زبان ترجمه شد، در حالی که رمان خود به بیست و شش زبان ترجمه شده بود. تاثیرات این رمان و اقتباس از آن به گونه ای بود که تا مدت ها تعداد نوزادان پسری که پس از تولد «کونتا» نام گذاری می شدند و دخترانی که «کیزی» فزونی گرفت و اغلب آمریکاییان بر آن شدند تا به سان هیلی به کندو کاو نیاکان خود بپردازند. سوای فیلم داستانی، تاثیرات روایت مستند از زندگی شخص الکس هیلی با عنوان *چگونه ها ریشه ها تمام کشور را در نوردید* در همان سال با استناد بر روند تحقیقات وی در موسسات و دانشگاه های مختلف، دیدارش با اساتید زبان شناسی و انسان شناسی، سفر به گامبیا و دیدارش با مردم ژوفوره (زادگاه کونتا کینته) و گریویی که با روایت تاریخ شفاهی خاندان کینته و بردن نام کونتا باعث به نتیجه رسیدن تحقیقات هیلی شد را نیز نباید از خاطر دور داشت. بن مایه ای چنان ژرف که منجر به بدل گشتن ژوفوره به یک شهر توریستی و احداث یک مدرسه و مسجدی به نام (مسجد الکس هیلی) طبق وصیت او پنج سال پس از مرگش در این منطقه گردید.

تصویر ۱. دهکده ژوفوره. منبع: gambia.com تاریخ دریافت۲۰۲۰/۵/۱۶

تصویر۲. الکس هیلی. منبع: NewYorker. تاریخ دریافت: ۲۰۲۰ /۵/۱۶

تصویر ۳. دهکده ژوفوره. منبع: Picnki.comتاریخ دریافت:۲۰۲۰/۶/۸

وی که نواده هفتم کونتا کینته بود، از مادربزرگش،سینتیا، و سایر اقوام مادری در گردهمایی های خانوادگی، در ایوان کوچکی در ایالت تنسی داستان نیای آفریقایی خویش که با عنوان «کین- تی» از او یاد می شد را شنیده بود که در سن شانزده سالگی آن زمان که از برای بریدن درخت به منظور ساختن طبل از روستا فاصله گرفته بود مورد حمله چهار مرد قرار گرفت که پس از مرافعه بسیار در غایت به یوغ بردگی کشیده شد. این تحقیقات هیلی بود که مشخص ساخت «کین- تی» با تلفظ مندینکایی همان «کینته» است، خاندانی سرشناس در دهکده ژوفوره در کرانه باختری رودخانه گامبیا و کونتا کینته محبوس در کشتی به نام لرد

لیگونیه در بندر آناپولیس به جان والر و سپس ویلیام والر فروخته شد. بین سال های۱۵۰۰ تا ۱۸۸۰ حدود ده تا بیست ملیون تن انسان از جزایر کارائیب، برزیل و آفریقا به بردگی گرفته می شدند که سهم و نفع بیش تر را از برای اروپاییان نسبت به آمریکاییان حاصل می نمود. با این که در آوان امر این قراردادی بود بین پادشاهان آفریقایی که مجرمین و یا اسیران جنگی از قبیله های دشمن را در ازای دریافت کالا به سوداگران اروپایی می فروختند، در انتهای امر سود کلان حاصل از این نوع تجارت به جنگ

بین قبایل آفریقایی به منظور گرفتن اسیر و فروختن ایشان انجامید. و البته تاییدی بود که در گستره زمان در ازای نیاز گسترده اروپا و امریکا به بردگان به ربایش و آدم فروشی هم برسد (Green, 2012: YouTube). در روایت تصویری ۱۹۷۷ *ریشه ها* نیز ناظر بر چنین رویدادی هستیم که از چهار مردی که به کونتا حمله می کنند، تنها یک تن سفید است و باقی سیاه پوستند. در متن داستان هر چهارمرد سفید اند. بردگان در بدترین شرایط در طبقه زیرین کشتی محبوس گشته و حدود پانزده در صد ایشان روی خشکی را نمی دیدند. این رویدادهای تاریخی به خوبی در کار هیلی شرح داده شده است، سریال ۱۹۷۷ هم با استناد بر روایت انتقالی که در برگیرنده نمای فیزیکی داستان است. شلاق زدن ها، به بند کشیدن ها، تجاوز به زنان و داغ نهادن بر بردگانی که در فضایی به سقف یک متری در میان انواع آلودگی ها محبوس اند، سپس معاینه شکم و دندان بردگان و فروش آنان چنان چه هیلی ریز به ریز به روایت پرداخته به خوبی نشان دهد.

تصویر ۴. نمایی از موزه برده داری ژوفوره. منبع .birdrorsgambia.com. تاریخ دریافت: ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۵: نمایی از سریال ریشه ها ۱۹۷۷منبع: nydailynews.com تاریخ دریافت: ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۶: نمایی از موزه برده داری ژوفوره. منبع.Youtube تاریخ دریافت: ۲۰۲۰/۶/۸

با این حال از آن روی که کلید ذهن گرایی زبان است و رمان هیلی در برگیرنده نوعی «تجربه گرایی» در ارائه اصالت می باشد، خوانش تصویری فیلم به راحتی این نسخه را به سرنوشت شوک بصری مبتلا می سازد. «تجربه گرایی» در رمان به معنای روایت مستند افراد از تجربه شخصی و حقیقی خویش از رویدادها می باشد. هیلی از «تجربه گرایی جایگزین» استفاده می کند، به این معنا که نویسنده به طور حتم در طرح داستان از تجربیات شخصی می گویدکه ممکن است آن شخص خودش نباشد. بلکه خود را به جای آن شخص فرض کرده و از او می گوید. هنگامی که راوی به «من» می رسد خواننده را به انتهای رمان رسانده است.

برتا آرام گفت،«ببخشید که ننوشتیم. می خواستیم هدیه ای برایتان بیاوریم که غافلگیر کننده باشد» بقچه ای که پتو پیچ کرده بود به سینتیا داد. قلب سینتیا می تپید و ویل با ناباوری از پشت شانه سینتیا نگاه می کرد. سینتیا کناره پتو را پس زد صورت گرد قهوه ای پیدا شد، نوزاد پسر بود و شش هفته از تولدش گذشته بود. این من بودم (هیلی،۱۳۸۷: ۶۶۷).

به کارگیری این شیوه از روایت قوت دهنده این ذهنیت است که وی در تمام داستان در حال گفتن از خود بوده است منتها در نقش اجداد پیشینش. کما این که رمان مملو از شخصیت پردازی های ساخته ذهن نویسنده می باشد، بسیاری از رویدادها و مکالمات نیز زاییده تخیل آمیخته با مطالعاتش از عنفوان جوانی در کتابخانه کشتی در حین خدمت در نیروی دریایی ارتش بوده است. او خود از واژه (faction) در تلفیق حقیقت (fact) و داستان پردازی (fiction) استفاده کرد و گفت: از آن روی که من شاهد بسیاری گفته ها و رویدادها نبودم، بنابراین آن چه می دانستم روی داده را با آن چه حس می کردم ممکن است روی داده باشد تلفیق کرده و آراستم (Anderson,1977:22). در حالی که در انتهای رمان بر مبنای پیمودن حدود هشتصد هزار کیلومتر و سفر در سه قاره به منظور تحقیقات چنین اقرار نمود که: خواستم هر آن چه نوشته ام بر مبنای مستندات باشد (هیلی، ۱۳۸۷: ۶۹۱). پس کار او مستندی است داستان وار بر مبنای تخیل و تاریخ حقیقی. حدود صد صفحه اول پردازشی است از فرهنگ آفریقای غنی اما خشک با سنت های اصیل و ترس از موجودات سفید که به زبان بومی «توبوب» خوانده می شوند و عصاهای جادویی آتشین که سیاهان را گرفته و برای خوردن می برند. که در نسخه ۱۹۷۷ آن طور مورد پردازش قرار نمی گیرد، از این جهت که تنها مبحث اسارت مورد تمرکز است، نه فرهنگ. نشانه های گفتاری نیز در حین بدل شدن به نشانه های تصویری چندان کارآمد نیستند.

از سوی دیگر، *ریشه ها* یک رمان گسترده در حال حرکت است، به همین سبب گفتن از این رمان چنان که باید آسان نیست. شخصیت ها و حوادث نسل به نسل، قاره به قاره و شهر به شهر در حال نوسان و جا به جایی با یکدیگرند. کونتا تا یک نقطه خاص به عنوان قهرمان حضور دارد، پس از آن تبدیل به خاطره گشته و از زبان نسلی به نسل دیگر می چرخد. و خواننده همواره در حسرت و تاثر این که پس چه بر سر این قهرمان کهن آمد، می ماند. غافل از این که او در رشد و نمو نسل بعد حصول خواهد کرد و در رشد و نمو همین نسل به زادگاهش باز خواهد گشت. هنگامی که مردمان ژوفوره پی بردند کونتا کینته جد هفتم هیلی است او

را به مسجد ساخته از خیزران و کاهگل روستا بردند تا شکر خدا را به جای آورند و هیلی سجده کنان با ایشان دعا خواند: سپاس بر الله یکی از ما از دیر باز گم گشته بود و الله او را دوباره به میان ما بازگردانده است (همان، ۶۸۵).

تصویر ۷. نمایی از فیلم مستند هیلی در پی روند تحقیقات و دیدارش با مردم ژوفوره. منبع: youtube.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

تصویر ۸. شهر ژوفوره. منبع: Afrotourism .com.تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

در این خصوص کیزی، دختر کونتا که به تام لی فروخته شده، مورد تجاوز قرار گفته و از او صاحب پسری است به نام جرج بسیار مصر است که همه، در حقیقت نوه هایش از پدرش بدانند که همواره با تعصب از نام و اصالت خود یاد کرده است که: نام من توبی نیست، من کونتا کینته هستم، پسر اول اومورو که پسر کیرابا کونتا کینته مقدس است(همان، ۲۱۶).

تمرکز هر دو نسخه فیلم و البته داستان بر رویداد تغییر نام، مقاومت کونتا و شلاق خوردنش در خصوص این پایداری نشان گر حضور قهرمانی ناظر اما غایب به عنوان نگهبان هویت اصیل و پر آوازه در برابر هویت جعلی در پس عمق یافتن ریشه ای پیوندی در سرزمینی بیگانه است. در هر دو فیلم، نوزادانی که به دنیا می آیند، به سمت آسمان پر ستاره گرفته شده و نام کونتا کینته با صدای بلند اداء می گردد. و درک تمامی این موارد در فیلم مستلزم همان سواد خاص است.

تصویر ۹. تندیسی از کونتا کینته در موزه مارتین لوتر کینگ. منبع:alamy.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

تصویر ۱۰: ریشه ها ۲۰۱۶. کیزی و جرج. منبع: www. ew.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

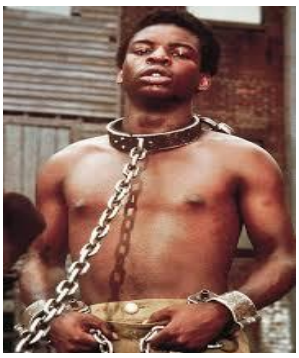
۱-۳-ریشه های نوین

بخش تاریخ شبکه یABC در سال ۲۰۱۶ اعلام داشت پس از چهل سال نسخه ای جدید از رمان *ریشه ها* به منظور آشنایی نسل جوان با این داستان و البته این دوره تاریخی ساخته شده است و به زودی مورد اکران قرار می گیرد. از آن چه شبکه ABC مورد تاکید قرار داد پر اشکار بود که *ریشه های* نوین فیلمی خواهد بود مورد طبع نسلی نوین با پندارهای نوین. گفته فیلم نامه نویس مبنی بر این که من چندان محافظه کار عمل نکرده ام، ما باید کاری بهتر از اولین نسخه *ریشه ها* ارائه دهیم، در غیر این صورت به درد سر خواهیم افتاد (Ryzik, 2016:13) نیز تلنگری از خوانشی پست مدرن از رمان *ریشه ها* و نسخه پیشین به ذهن می رساند. سوای ایده محوری فیلم و نحوه پردازش روایی، گام اول کونتا قهرمان داستان است که مالاچی کربی، جوانی جامایکایی که در جنوب لندن بزرگ شده و از چهارده سالگی در کلاس های بازیگری شرکت کرده بود، بر خلاف سلف خویش در نقش کونتا، لیوار برتون، همان شخصیتی است که از لحن داستان انتظار می رود باشد با چهره ای نه چندان ملایم، مغرور و عمدتاً

لجباز. و لهجه ای خاص در ادای کلمات، که طبق گفته خودش استرالیایی است و در نظر بینندگان آفریقایی است که در اصل هیچ یک نیست نوعی جامایییکایی بریتانیایی است که از برای نشان دادن جای گاه یک برده بیش از به کارگیری لهجه آمریکایی مورد پذیرش قرار می گیرد (Steve, 2016: 33).

تصویر ۱۱. مالاچی کربی در نقش کونتا.۲۰۱۶ منبع: Guardian
تاریخ دریافت: ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۱۲. مالاچی کربی و الیوار برتون در ۲۰۱۶
منبع: chicagocrusader.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸



تصویر ۱۳. لیوار برتون در نقش کونتا۱۹۷۷
منبع: .warteneage.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

محل فیلم برداری در آفریقایی جنوبی همان طبیعت داغ و خشک را از ورای حرکت غیر خطی و تکنیک مدرن فیلم برداری از فراز رودی خروشان (گامبیا) را به دید می رساند، جایی که از دور روستا و کودکانی که دست در دست یکدیگر مشغول بازی هستند نیز به چشم می رسند. جنگ آوری در این نسخه نقش پر رنگ تری می یابد، و چندین بار در طول فیلم به آن پرداخته می‌شود. خاندان کینته، به صرف شهرت بسیار جنگ جویانی هستند در خدمت شاه که گریزی است بر آموزش های مردانگی سخت رزمی در دوران نوجوانیشان که هیلی به دقت و ظرافت بسیار به آن پرداخته. با این حال در این نسخه کونتا جوانی است امروزی و کماکان مشغول به انواع روابط رمانتیک که به نیت تغییر آینده قصد ترک روستا را دارد و در این میان از جر و بحث با پدر نیز ابائی ندارد، انگاره ای از آزادی و حق انتخاب او پیش از اسارت. فیلم نیز چنین، مؤکد همان است که جنگ و رقابت مردمان مندینگو با سایر قبیله ها عامل اسارت و ربایش ایشان است. با این حال، دانستن این نکته به لحاظ تاریخی ضروری است که در آن برهه زمانی آفریقایی غربی جایی که کونتا کینته ربوده شد تحت استعمار بریتانیا بود و بی شک مردمانش نیز جزو مایملک امپراطوری محسوب شده و هرگز این عمل در نظر ایشان ربایش محسوب نمی گشته است!

در طی سفر از فضای تهوع آور کشتی خبری نیست تنها کونتا از تنگنای محیط فریاد می زند و رقص پایکوبی اعتراض آمیز بردگان به خوبی به نمایش درمی‌آید، همین چنین، تهور کونتا در ایستادگی، فرار و مبارزه در عین ضعف و بدحالی در برابر توبوب‌ها، همان که در غایت به قطع نیمه ای از کف پایش با تبر می انجامد. ویولن زن که در رمان به گونه ای پدرانه به نصیحت کونتا می نشیند که از فرار بازش دارد: شنیدم خیلی جوش می زنی، شانست زد، نکشتنت، قانن میگه هر که در حال فرار گیرت بندازه می تونه تو رو بکشه، هر شش ماه یک بار تو کلیسای سفیدا این قانون و می‌خونن (هیلی، ۱۳۸۷: ۲۵۵)، در این نسخه خود نوعی یاغی است که در باز کردن غل و زنجیر و رهایی به او کمک رسانده و در نهایت به سبب شورش بردگان جان می بازد. در نسخه ۱۹۷۷ کونتا با تغییر بازیگر مسن تر نشان داده می شود و در در نسخه ۲۰۱۶ تغییر خاصی در او حاصل نمی گردد، و با دستاری که بر سر دارد بر اصالت آفریقایی خود وجهه ای خاص می بخشد.

تصویر ۱۴. منبع: slate.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۱۵. منبع:wikiwand.com
تاریخ دریافت۲۶/۵/ ۲۰۲۰

بل همسر او نیز که آشپز است و در داستان زنی است مهربان، کمی بدخلق، چاق و مسن که از ازدواج پیشین صاحب دو فرزند می باشد که هر دویشان فرخته شده اند در فیلم بانویی است جوان، زیبا و کماکان خوش لباس. به سان دلبرکان کونتا در آفریقا که ظاهری به سیاق زنان آفریقایی نه آن دوره دارند و نه این دوره. به همین ترتیب جرج خروسه پسر کیزی نیز بیش تر یادآور خوانندگان راک اند رول است. و ارباب لی نیز که طبق گفته کارگردان هیبت او نمودی است از فردی بی بند و بار، اغلب مست و در پی قمار بر سر خروس جنگی، هم او که جرج را نیز به سبب رفتار خویش به این مسیر می کشاند تا لقب جرج خروسه بگیرد، جوانکی ظریف و کم سن و سال نشان داده شده است تا موجودی بزن بهادر. این ترکیب بندی شخصیتی حس رقت نسبت به رویداد تجاوز را تلطیف می سازد، از این روی که متجاوز آن چنان که گفته اند بی رحم به نظر نمی رسد. در متن داستان وی سفید پوستی است فقیر از خانواده ای دون و به دور از تربیت اجتماعی که تمام عمر را وقف ساختن قصر های زرین از هیچ کرده. تام لی که همواره عطوفتی پدرانه به جرج دارد و خود نمی داند چرا چنین است، همان مهری که جرج هرگز پذیرای آن نیست، روزی به فرزند می گوید : بذار یه چیزی بت بگم پسر! تو همیشه تا وقتی تو مزرعه من بودی، شیکمت سیر بوده. نمیدونی تو دعوا و مرافه و گرسنگی بزرگ شدن و با ده تا برادر و خواهر و پدر و مادر تو دو تا اتاق داغ که چیکه ام می کنه خوابیدن، یعنی چی؟ یازده سالم بیشتر نبود که زدم به جاده یخه هر کی رو می دیدم می گرفتم که کاری بهم بده حتی کار کاکاسیاها (همان، ۴۰۴-۴۹۳).

تصویر ۱۶. کونتا و بل. منبع: observer.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۱۷. کونتا در آفریقا. منبع: wasgingtonpost.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

در هر دو نسخه فیلم حضور سفیدان را در کنار سیاهان پر رنگ می بینیم، مخصوصا در نسل های بعد و در اجتماعات خانوادگی، گویی کارگردانان قرار را بر میانه روی گذارده اند تا تنها چارچوب ستم را به نمایش نگذاشته و اصول دوستی و دوست داشته شدن و حتی تلاش های آزادی خواهانه برخی سفید پوستان را نیز به رخ بکشند. شخص هیلی نیز از این انگاره فکری مبرا نیست، او به تلاش های دل سوزانه کواکر ها و متدیست ها از برای آزادی کاکاسیاهان اشاره می کند. و علی رغم انتقاد بر خوی وحشی تجارت انسانی و اصول برده داری هرگز از ابراز حس هم دردی با هموطنان سفید روی گردان نیست. و ایشان را کماکان مقهور بازی سیاستمداران در توسیع بی سوادی و فقر، اجبار زمانه و لازمه کنش های بدون فرهنگ اجتماعی می بیند. سطح گویش عامیانه با انبوهی از اشکالات املایی و انشایی در مکالمات بین شخصیت ها برگرفته از همین اندیشه است. وی در مورد تاثیرات داستانش در یک مصاحبه رادیویی یک سال پیش از مرگش گفت: در این روزگاران مردم، نه تنها آفریقایی- آمریکایی بلکه سفید پوستان می توانند به شکل غیر منتظره ای از خواب بیدار شوند و بی آن که حرفی بزنند، فقط بیدار شوند و یکدیگر را در آغوش بگیرند و از هم تشکر کنند (qtd in Pace,1992: 35).

داستان هیلی هرگز مرثیه ای بر خشم و خون نیست، داستان او یک حماسه است، عنوان اصلی کتاب «ریشه ها: حماسه ای از یک خاندان آمریکایی» می‌باشد که هرگز در ترجمه فارسی اثری از عنوان کامل بر روی جلد دیده نشد. کونتا اگر چه با خود سوگند یاد [می کند] که هر قدر هم که میان آن ها بماند مثل آن ها رفتار نکند (هیلی، ۱۳۸۷: ۲۲۳). در نهایت با محیط خو می گیرد پس از مدتی انزوا و کناره گیری متقاعد می گردد که پس از نماز مغرب و تمرین حروف عربی می تواند با سایرین هم کلام شود که حاصل آن یافتن دوستان بسیار چون ویولن زن و شرکت در اجتماعات رقص و آواز در رسته برده هاست. این کنش و واکنش های اجتماعی در فیلم هم به خوبی هویداست، در متن این تقابلات فرهنگی فضایی مفرح به داستان می بخشد. هنگامی که کونتا از دیدن هندوانه و بارش برف متعجب است و هم از طبیعت : نه اثری از دسته بزرگ طوطی هاست، نه میمون بر روی درختان و محلی برای نگه داری بز. جای آن این مردمان خوک در آغل نگه می داشتند وحتی به این جانور کثیف غذا می دادند (همان). یا هنگامی که برای اولین بار ساندویچی می خورد، بل می گوید: تا حالا ساندویچ ندیدی؟ گازت نمیگیره. تو باید اونو گاز بگیری (همان، ۲۶۲). پس از ازدواج با بل کنش های فرهنگی به جر و بحث های زناشویی کشیده می شود، مخصوصاً بر سر نام گذاری کودک که مادر به اندازه پدر خود را محق می داند، اما بر طبق قوانین مندینگو این کار تنها وظیفه پدر است. بل می گوید: باز چه جادو جنبلی می خوای راه بندازی؟ این آفریقایی بازی ها تو هم جز درد سر هیچ فایده ای برامون نداره. حالا دستگیرم شد،

هیچکدوم از این کارهای کافرا و اسمای کافرا نباید واسه بچه در کار باشه (همان،۳۴۰). ارباب ویلیام والر که پزشک است به خشم از برادرش به سبب قطع عضو یک برده، کونتا را خریداری کرده و به باغبانی اش می گمارد. او که به سبب ننوشیدن مشروبات الکلی مورد اعتماد است سمت درشکه چی ارباب را به عهده می گیرد تا او را بر بالین بیمارانش برساند و گاه و بی گاه دخترک را نیز کنار خود نشانده و خاطرات جوانی را برای کیزی نقل می کند، به رودخانه می گوید «گامبی بولونگو» و به ویولون «کو» کلماتی که به هفت نسل بعد می رسند و این آغاز ریشه داوندن هاست. فضای رمان مملو از افتخار و تحسین است که به ذهن خواننده می رسد نه نفرت، نفرین و یا حتی انتقام. تام پسر چهارم جرج بر خلاف سایرین به جای مزرعه داری به آموختن پیشه آهنگری می پردازد، از امور نادر در میان کاکاسیاهان که کماکان به استقلال فردی و مالی بدل می گردد. پس از آزادی، سینتیا مادر بزرگ هیلی، فرزند آخر تام میوری به سبب ازدواجش با یک تاجر الوار می تواند زندگی متمولی داشته باشد و دخترشان برتا، مادر هیلی، اولین دختر از آن خانواده است که وارد دانشگاه می شود و با پدر هیلی که استاد دانشگاه در رشته مهندسی کشاورزی است ازدواج می کند. پس از آن است که پیشرفت اجتماعی خانواده حاصل گشته و زبان محاوره قوام می گیرد.

اگرچه فیلم از آغاز این نسل با نام « نسل بعد» به یک داستان واقع گرایی خانوادگی قرن نوزدهمی بدل می گردد، دلیل آن هم حضور چهار کارگردان مختلف است که در پردازش بخش ها یکسان عمل نکرده اند اما متن کماکان با رعایت راوی دانای کل حاکم بر مغز و قلب تمامی شخصیت ها همواره جذاب است در روایت حماسه. حماسه نه از آن روی که اینان گروهی رنگین پوست بودند که از بردگی به آزادی رسیدند، حماسه نه در منطق زد و خورد و قیامی که تا آخرین لحظه از پای نمی نشیند، در فیلم می بینیم که تام میوری از برای رای دادن تلاش می کند، حماسه از این روی که اینان با حفظ اصالت از تلاطم بحران های پس از آزادی گذشتند تا هویت از دست رفته را بازیابند، در میان لایه های اجتماعی ریشه بدوانند و در نهایت به تایید برسند. گرچه جنگ سر آغاز این آزادی است اما همگان از سرآغازش در اعجابند؟ ایرن همسر تام می گوید: یعنی این سفید ها به خاطر کاکاسیاه ها می خواهند با هم بجنگند؟ (همان، ۵۴۹). مطمئنا، نه!

ویکتور فلمینگ در *بر باد رفته* در صحنه پردازی جنگ داخلی آمریکا، فضایی را به تصویر می کشد که از فضای ذهنی خواننده فراتر می رود، از این روی که هم نمود فرهنگ، پوشش و منش آمریکای قرن نوزده است که چندان بر همه آشکار نیست که در چارچوب سینمای هالیوودی رنگین است و پر طمطراق و افراطی و هم انباشته است از جلوه های ویژه نفس گیر. (صحنه ای که اسکارلت به تنهایی به سمت تارا می رود و اسب و گاری را زیر پلی که یانکی ها از ان می گذرند پنهان کرده است). و به درستی هدف نویسنده در تبلور دخترکی ناز پرورده و خودخواه، با بازی کاملاً همسان ویوین لی در نقش اسکارلت، که به سبب قهر مردان بی لطف و بی رحم چون رت و اشلی یا ناتوان چون پدرش، لاجرم به بلوغ و خود اتکایی نفس می رسد را به خوبی به نمایش در می آورد. اما به سبب فلسفه اقتباس پاره ای از مسائل را ناگفته می گذارد، چون پیام اصلی مارگارت میچل که این رمان داستانی است در دفاع از برده داری. از متن به خوبی بر می آید که این سیاهان دروغ گوی بی مسئولیت ارزش این را ندارند که شهر ها در آتش جنگ بسوزند، جوانان قربانی شوند و زنان و کودکان آواره گشته و گرسنگی بکشند.

تصویر ۱۸. ویکتور فلمینگ در حال کارگردانی بر باد رفته. منبع: piterest.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۱۶

تصویر ۱۹. مارگارت میچل. منبع: videodetective.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

تصویر ۲۰. منبع.plslearning.orgتاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

کلارک گیبل نیز در اثر بخشی فیلم در ارائه نمایه ای کاملاً منطبق بر شخصیت چند گانه رت باتلر که هم حامی است، هم یاغی، هم خیرخواه است و مردم دار و هم بی بند و بار، چنان پر تاثیر است که اسکارلت گاه از برای درک هستی شناسی پاره ای از رویدادها باید به او پناه برده و بپرسد: علت این جنگ چیست و رت پاسخ می دهد هیچ دلیلی وجود ندارد سیاستمداران گاهاً برای اثبات خودشان باید بجنگند (میچل، ۱۳۹۷: ۴۱۶).

تصویر ۲۱. منبع:sites.psy.edu ؛ تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

ابراهیم لینکلن در کنار مسئله آزادی بردگان، بارها بر ضرورت وحدت اشاره کرد: وحدت ایالت های شمالی و جنوبی از برای صنعتی شدن و گستره کاپیتالیسم. جنوبی ها بر خلاف نیویورک مدرن صنعتی هنوز مقهور برده داری بود و کشاورزی و خواهان واردات کالا با تعرفه پایین از انگلیس. بریدن تعرفه بالا، یافتن فضا در میان بازارهای جهانی و جای گزین سازی نظام کارگر و کارفرما به جای برده داری از جمله سیاست های نوین شمالی ها در توسعه برنامه های اقتصادی به شمار می رفت. این کشور مهاجر پذیر بود و مهاجران به هر قیمتی حاضر به کار در کارخانه جات تولیدی بودند. اصرار سناتورهای جنوبی بر عدم پذیرش سر آغاز جنگ چهار ساله بود (Domitrovich, 2017: YouTube). گر چه زمین های زراعی جنوب به مرور زمان به سبب رهایی بردگان خالی از سکنه گشت و مبدل به جنگل، تا ۱۹۳۰ دلار آمریکا از پوند انگلیس پیشی گرفت اما جنوب هرگز به پیش رفت شمال نرسید. و ایشان همواره بر این باورند که محصولات (توتون و پنبه) جنوب، لازمه تولیدات صنعت شمال به حساب می رفت و قهری این چنین از سمت دولت مرکزی علت قهر همیشگی ایشان از سیاهان بود. سیاهان با پیشینه ای سیاه نه سرنوشتی به سان مهاجران داشتند و نه اقبالشان را و نه هیچ بستر فرهنگی از پیش تعیین شده ای آموزش لازم را در این زمینه اعمال می نمود. حجت این بی اعتمادی نیز باز در رمان *بر باد رفته* مشحون است که پس از جنگ، اسکارلت از برای راه اندازی شرکت چوب بری شوهرش سیاهان را به کار نمی گیرد. زیرا آنان حقوق بالا، جای خواب از پر قو و غذا کافی می خواهند که مقرون به صرفه نیست. بنابراین، ترجیح می دهد از محکومین آزاد شده استفاده کند. هیچ یک از این رویدادها در فیلم دیده نمی شوند. روی دیگر سکه، خود سیاهان بودند که توانایی لازم از برای ورود به اجتماع را در خود نمی دیدند، آن ها چه طور می توانستند وارد یک اجتماع بزرگ شوند زمانی که حرفه ای به غیر از زراعت نیاموخته بودند، مراودات اجتماعی و مکالمات صحیح به غیر از آن چه در فضای محدود مزرعه بر ایشان می گذشت، نمی دانستند. و طعم استقلال در پیش برد زندگی فردی و خانوادگی را هرگز نچشیده بودند. بیش تر ایشان در ابتدای امر ترجیح دادند تا زمانی که جایگاه مناسب از برای مهاجرت بیابند به شکل کارگر تحت سیطره اربابان سفید بمانند. و سایرین هنگامی که بی کار و بی پول در شهر گشتند به غارت گری و تخریب اموال عمومی روی آوردند. این بدان معنا بود که برده دای به پایان نرسید، آن چه از۱۸۳۰ آغاز شدت تا سه قرن در قالب نژاد پرستی ادامه یافت (Tsaaior, 2016: 96). در فیلم *کتاب سبز* (۲۰۱۸) به کارگردانی پیتر فرلی می بینیم، دکتر دون شرلی رنگین پوست دانش آموخته رشته موسیقی تا در درجه دکترا از دانشگاه مسکو طی اجرای کنسرت در جنوب، بر طبق کتاب سبز تنها در برخی نقاط که شبیه به مسافرخانه هایی با کم ترین امکانات هستند اجازه سکونت دارد و درهمان سالنی که باید به اجرای کنسرت بپردازد، اجازه غذا خوردن ندارد. .... و این آغاز هارلم بود.

۲-۳- رنسانس هارلم

مهاجرت انبوهی از سیاهان به امید یافتن کار در کارخانه های صنعتی به سمت نیویورک، فیلادلفیا، دیترویت و شیکاگو آن هم در دوره رکود اقتصادی، آغاز مهندسی ساخت جامعه سیاهان در ازای رفتارهای خشونت آمیز، نژاد پرستانه و ناعادلانه در جنوب بود که به ظهور ناگهانی تجمع نویسندگان فرهیخته در یک فضای باز سیاسی به منظور وارد آوردن فشاری سومی بر ادب آمریکا در هارلم منهتن شکل گرفت (Grossman, 2014: 110). و این نموی نه منحصر بر ادبیات با تمرکز بر حضور شاعران بلکه جنبشی وابسته بر گسترش فرهنگ بود. آن زمان که تشکل های دولتی مبادرت به اشاعه فرهنگی نوین در راستای تغییر اندیشه و

فرهنگ ننمایند، لاجرم تشکل های غیر دولتی در غالب تک تک افراد آسیب دیده و حامیان ایشان گرد هم آمده تا به فرهنگ سازی بپردازند.

تصویر شماره ۲۲. منبع spottedwordpress.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

پر آشکار است که اندیشمندان هرگز به تساوی بین سیاه و سفید امیدی نداشتند، تنها به این می اندیشیدند که سنت های دیر پای خود را جلوه گر ساخته و غنی بودند آن را به اثبات برسانند. هم گام با توصیه روشن فکرانی چون دبلیو. ای. دوبوا دارای مدرک جامعه شناسی از دانشگاه هاروارد و استاد دانشگاه آتلانتا که در پی مقاله هایی راه اتحاد و اثبات رنگین پوستان را در زنده نمودن روح فولکور آفریقایی می دانست. و بوکر، تی، واشینگتن که رنگین پوستان را به کسب درجات علمی و اثبات از طریق تحصیلات تشویق می نمود، سیاهان هارلم در ادب و موسیقی خوش درخشیدند. وابسته به سنت رقص و پای کوبی و غنی از ادبیات شفاهی فولکلور و آواهایی هایی که هنگام کار در مزارع پنبه می خواندند، موسیقی که در کلام و آوا منحصر به فرد و در بر گیرنده آلام ایشان بود، این قوم در پی مهاجرت به شمال با افزودن برخی آلات موسیقی اروپایی به سبک آفریقایی خویش چون گیتار و ترامپت به رشد بلوز، جاز و راک اند رول در شمال دیترویت همت گماردند. (Gilyard.Wardi, 2004: 119) رمان هایی که در این دوره رخشان نوشته می شدند نیز مشتمل بر دو سبک بودند: اول، اعتراض بر سرگذشت تحقیر آمیز بردگان و دوم، اعتراض بر فرهنگ موجود. رمان های *دلبند* و *به رنگ ارغوان* دست پرورده اندیشه دوم اند.

۲-۴- دلبند

موریسن و واکر با پیروی بر چشم اندازهای فمنیستی قهرمانان خود را در کنش رویکردهای اجتماعی در معرض نمایش می‌گذاردند. فمنیسم نه در مفهوم متداول آن به منظور دست یابی بر حقوق مساوی و برابری اجتماعی بین زن و مرد بلکه در شرح نمونه‌ای خاص و نادر از زندگی راستین مردمانی که حتی جایگاه اجتماعی ایشان روشن نیست. که آیا ایشان (به عنوان زن) در جامعه ای که مردان سیاه وام دار پدران سفیدشان هستند، در زمره انسان ها به حساب می آیند؟

تصویر ۲۳. آلیس واکر. منبع: aalbc.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

تصویر ۲۴. تونی موریسن. منبع: Rollingstone.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

موریسن در حین پرداختن به امور روزنامه نگاری با داستان زندگی مارگارت گارنر آشنا شد که الهام بخش رمان *دلبند* است. زنی نمی خواهد فرزندانش شبیه خود برده باشند، پس یکی از ایشان را می کشد، او قصد کشتن بقیه را نیز دارد اما نمی تواند. خانه ۱۲۴ خانه ای است که ستی و دخترش دنور در آن ساکن اند، پاول دی از آشنایان قدیمی نیز وارد زندگی ایشان می شود و پس از جشن کارناوال دخترکی حدوداً بیست ساله را نشسته بر تنه درخت می بیند که خود را دلبند معرفی می کند. پاول دی او را مورد بازجویی قرا می دهد و در نهایت از خانه بیرون می راند و دلبند دگر باره باز می گردد، زیرا او تنها مادرش را می خواهد. ستی فرزنش را می شناسد که به سمت او بازگشته است. او باز گشته تا ستی را مجبور کند قضیه اره داستی را جبران کند، دلبند داشت او را مجبور می کرد جزای آن را بپردازد که چرا دندانه های آن را به زیر آن چانه کوچک کشیده و خون بچه را که مثل روغن روی دستانش فوران زده بود، حس کند(موریسن،۱۳۹۸ پ: ۳۹۶).

تصویر ۲۵. منبع amazon.com.تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

تصویر۲۶. منبع rogerebert.com. تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

خانه به تسخیر یک روح در می آید، دنور هم کلام دلبند هست اما با خود می اندیشد اگر پدرش هیل بود چنین اتفاقاتی نمی افتاد. او به گفته های مادربزرگش باز می گردد که می گفت: پدرم خیلی خوب بود، او زیادی برای دنیا خوب بوده و این او را می ترساند، او منتظر بازگشت پدر است اما مطمئن نیست پدر بخواهد با ایشان زندگی کند زیرا ستی، پاول دی را به خود راه داده است. شخص ستی هم علاقه زیادی به هیل دارد: آن دختر کج خلق، آرام بخش و مطیع بود (مانند هیل)، خجالتی بود (مانند هیل) و عاشق کار بود (مانند هیل) روح درون خانه آزارش نمی داد، این ست این جا مانند هر زن دیگری در مورد عشق صحبت می کرد (همان،۲۴۲). او آرزو دارد اینک که دلبند بازگشته است، سایر عزیزانش چون هیل و پسرانش نیز به سوی او بازگردند. پاول دی، ستی، هیل و فرزندان او همه با هم اقدام به فرار کردند جایی که هیچ کس نمی داند چه اتفاقی افتاد. به جز چرخ کره گیری که آخرین باری بود که هیل را دید. آن چه پاول دی می داند این است که هیل ناپدید شد، هرگز به ستی چیزی نگفت، و بار بعدی در کره ها چمباتمه زده بود. اما ست می گوید صدای شلیک شنیده، ولی خبری از آتش نبود و مردان سفید آمده بودند تا دستگیر کنند نه بکشند (همان، ۳۲۱).

تصویر ۲۷. جاناتان دم. منبع:goldenglobe.com. تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۱۰

تصویر ۲۸. استیون اسپیلبرگ. منبع: aarp.org تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

جاناتان دم، کارگردان *سکوت بره ها* (۱۹۹۱)، در تبیین حدود و قصور خویش از درک متن فیلمی ساخت در حد ژانر وحشت. در مصاحبه تلویزیونی، وی اذعان داشت هرگز رمان را نخوانده است و با دست یافتن بر خلاصه داستان و آگاه شدن از مضامین گناه مادر، روح سرگردان و کابوس‌های شبانه که بسیار مورد توجه اش بوده اند اقدام به ساخت این فیلم کرده است (:1999 YouTube). اپرا وینفری در نقش ستی، تنها بر ترس و وحشت از روحی سرگردان صحه گذارد، و چندان به رونق فیلم در گیشه نیز اعتمادی نداشت. پیرنگ داستان به خوبی به نمایش در آمده است، و فحوای برده ای که پس از فرار به آزادی رسیده است اما هرگز از روح اثیری آن روزگاران رهایی نمی یابد را (با استناد بر همان سوادخاص) به ذهن می رساند که قابل تعمیم هم هست: هر انسانی گذشته ای دارد که هرگز رهایش نمی سازد. به غیر از روحی سرگردان که هرگز رهایش نمی‌کند، ستی حس می‌کند کمرش شکافته و درختچه گیلاسی در حال رستن و روییدن بر آن شکاف است که هراز گاهی شکوفه های خونین از آن بیرون می زند. شکافی از ضربات تازیانه که این روزها تازیانه خاطرات هم بر او افزون می گردد (Zacharia,2016: 52) پاول دی و مادربزرگ نیز شکوفه های خونی را دیده اند و پاول دی یاد آور می شود که ستی حتی در بارداری هم تازیانه خورده که در هم فیلم به نمایش در می آید. کمر شکافته در فیلم به توسط یک دختر سفید پوست که به ستی کمک می کند از جایش برخیزد تا کمرش را معاینه و

درمان کند نمایش داده می شود. در داستان دختر سفید پوست به وضع حمل او هنگام زایمان دنور کمک می کند. کما این گم شدن پسران نیز در ابتدای داستان در طی یک زد و خورد اتفاق می افتد نه فرار. صحنه قتل نوزاد به سبب یورش سفیدان به منزل ستی صورت می گیرد و تنها توسط سینه خونین مادر جلوه گر است.(این توصیفات پرداخته شخص فیلم ساز است).

دنور از سینه آغشته به خون مادر شیر خورده و او نیز حکم ومپایر را دارد، به این معنا که نسل جدید با داشتن چنین سابقه گناه و خطایی هرگز به بلوغ نجابت و یا شرافت نمی رسند. علت تمامی این رویدادها هم نه در ناکارآمدی بلکه در ناتوانی ستی در تامین فرزندانش بوده است که علی رغم داشتن شیر بسیار آن چنان که باید نتوانسته از عهده تغذیه و سلامت کودکان بر آید. از آن روی که شیرش را دزدیده بودند اول باید فرزندان سفید پوستان را سیر می کرده، سپس فرزندان خودش را (این توصیفات از نقد متن به دست می آید). حتی مادربزرگ بیبی که همه او را مقدس می دانند و در فیلم کودکان را در جنگلی با درختان زرد و نارنجی جمع کرده و آوازهایی از کتاب مقدس برایشان می خواند نیز زنی است آمیخته با انواع جنایات. او هشت بچه از مردان مختلف داشته، هم سفید پوست و هم سیاه پوست... برده ها حق ندارند احساسات لذت بخشی داشته باشند ولی باید تا آن چه که ممکن است بچه بیاورند تا ارباب خود را راضی کنند. هنوز هم آن ها حق ندارند لذتی عمیق داشته باشند(موریسن، ۱۳۹۸: ۳۰۰). و اینک مادربزرگ بیبی ساگز تنهاست، همه فرزندان به گونه ای گم شده یا رفته اند، تنها کسی که بیش از همه برای او مانده بود هیل بود که او نیز ناپدید شد.

هنگامی که از تونی موریسن پرسیده شد به چه دلیل از نژاد می نویسد با آرامش و سکونی که همواره در بیانش بود، پاسخ داد: زیرا از آن گریزی نیست. داستایوفسکی، زولا و جویس نیز از نژاد نوشتند (YouTube :1985). این پاسخ متقاعد کننده بود، چنان چه با تعمق بیشتر می توان ناتورالیسم آمیخته به خون و شهوت زولا را در متن یافت که با آرامشی آمیخته با صبر و سکون بیان می گردد. فیلم نیز به خوبی این شهوت و خون را بیان گر است منتها در فضایی بسته، تاریک در محیط های خاکستری، زرد و سرخ در شرنگ خشم روحی معترض با صدایی خاص و حالاتی عجیب که که [مادر] را سرزنش می کرد که او را جا گذاشته، با او مهربان نبوده، به او لبخند نزده و ست گریه می کرد که مجبور بوده او را دور کند تا همه آن سو با هم باشند. دلبند دستانش را به هم می کوبید، ظرف ها را روی زمین می انداخت، نمک را روی زمین ریخت، یک قاب پنجره را شکست. او جانوری وحشی بود و هیچ کس به نمی گفت از این جا برو بیرون(موریسن، ۱۳۹۸: ۳۴۶). این توصیفات در رمان یک آوای غمگین است و در تصویر وهم ناک.

تصویر ۲۹. منبع: psu.edu.com. تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

این نکته را نیز نباید از خاطر دور داشت، رمانی که به جایزه نوبل می رسد دارای شاخصه‌های منحصر به فردی است که هر داستانی از آن بهره‌مند نیست. رمان دلبند، به شکل جریان سیال از ذهنیت ستی، دنور، دلبر و پاول دی، بیان می گردد که هر یک از شخصیت‌ها از منظر خود به روایت حوادث می‌نشینند و نکاتی چند از جانب خویش به آن می افزایند، به عنوان مثال قتل نوزاد به توسط این چند تن با کلام خودشان روایت می گردد حتی از زبان خود دلبند. بنابراین پیرنگ اصلی رمان تکه تکه به تکامل می نشیند و فضای ذهنی منقطعی می‌سازد در نوسان جملات بریده. عدم پیوستگی به انقطاع ذهنیت گرایی مستمر انجامیده و در گیری عقلانی به منظور درک مطلب از درگیری روحی با متن پیشی می گیرد. زیرا در خلال خوانش پرسش های متعدد برای خواننده پیش می آید که باید با تامل و تدبر به ایشان پاسخ دهد. فیلم نیز با استناد بر فلش بک و عقب جلو شدن سکانس های مختلف کماکان مبادی این منظر هست، اگر چه چندان هنری نمی نمایاند با این حال دیدن فیلم کمکی است به فهم داستان که تمام مستندات شکنجه، بی حرمتی، فرار و آزادی در بند را به خوبی از منظر می گذراند. همه جز این که این آدم ها هرگز نمی آموزند معشوقه کسی باشند (Morrison, 1985: YouTube).

۲-۵- به رنگ ارغوان

سلی نیز در *به رنگ ارغوان* به همین سان نمی تواند مطلوب و محبوب کسی باشد و بدتر که حتی باور هم ندارد که می تواد باشد، وی که مدام مورد ضرب و شتم و تحقیر ناپدری است، از سنین بلوغ مورد تجاوز او قرار گرفته و صاحب دو فرزند از اوست،

به نام های آدم و الیویا. فرزندانی که علی رغم میل باطنی هرگز ایشان را نمی بیند. او به اجبار ناپدری با خواستگار خواهرش که همسرش را از دست داده و دارای سه فرزند است ازدواج می کند. آلبرت حاضر به ازدواج با او نیست، ناپدری اصرار دارد که او بزرگ تر است اول باید ازدواج کند، سلی زشت است اما خوب کار می کند(Walker, 2008:6). و این چنین، نه به عنوان همسر بلکه به شکل مستخدمی باکره در خانه او کار می کند، کتک می خورد و شوهرش را به عنوان آقا-- خطاب می کند. خواهرش نتی به او می گوید:

نگذار اون ها به تو دستور بدهند، نشونشون بده کی رئیسه؟ بجنگ. بجنگ.

من بلد نیستم بجنگم، من فقط می دونم چطور باید زنده بمونم(ibid.19).

به رنگ ارغوان از معدود فیلم ها در ژانر اقتباس است که فحوای رمان انطباق شدیدی با بازنمود تصویری آن بر پرده دارد. از این سبب که ساختار رمان به سبک نامه نگاری است، نامه هایی که سلی برای خدا می نویسد و با پرداختن به رویدادهای فیزیکی بیش از صدای درون پیش می رود. اغلب داستان نویسان، فیلم نامه نویسان و فیلم سازان و منتقدان معتقدند که داستان هر چه تصویری باشد، اقتباس از آن راحت تر خواهد بود، به این معنا که نویسنده چنان بنویسد که اعمال و رفتار نمایشی بیشتر در نظر مخاطب مجسم شود، بنابراین اقتباس از آثار جویس و پروست عملی است بیهوده (گوهرپور، ۱۳۸۷: ۷۰). و باز از معدود فیلم هایی است که تصویر با توسل بر ذوق و قریحه کارگردانی چون استیون اسپیلبرگ در صحنه پردازی های مستقل بیش از متن که پردازشی است بر اساس رویداد ها و فضای ذهنی نه چندان عمیق، مخاطب را تحت تاثیر قرار می دهد. از دیگر سوی، رمان علی رغم پیرنگ تامل و ترحم برانگیزش دارای فضایی غمگین نیست، فیلم هم به همین ترتیب نمایه ای است از کار، تلاش و امید در پیچشی از اشک ها و لبخندها. بی شک تاثیرات این قبیل پردازش هم در متن و هم تصویر از ژانر تراژدی محض عمیق تر خواهد بود. فیلم با دشتی پر از گل های ارغوانی آغاز می شود که هم مؤکد نام داستان و هم مکمل شور و نشاط و جوانی دو خواهر سلی و نتی است که با خواندن آهنگی خاص به گونه ای متعهد می گردند تا هر گز از یکدیگر جدا نشوند.

تصویر ۳۰ منبع: medium.com؛ تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

در فیلم اثری از نامه نوشتن به خدا نیز نمی بینیم، چه این منظور در قالب مذهب به شکل دیگری نمود می یابد. تمام روایت داستان در ترسیم پویایی شخصیت، ساده و طبع آرام و مطیع سلی که توسط سه نفر به دگر اندیشی و طغیان می رسد، تعبیه می‌گردد. سوفیا که سمبل شجاعت است، شاگ سمبل ملاحت و زیبایی زنانه و نتی خواهرش سمبل اصالت. این شخصیت ها به شکل سلسله وار به سلی نزدیک شده و رفتار و اندیشه های او را تحت انقیاد قرار می دهند، یادآور رمان‌های دیکنز با انبوهی از شخصیت‌های تاثیرگذار بر هم. سوفیا همسر هارپو، پسر آلبرت می باشد که دارای قدرت روحی بالایی است که دگر باره با بازی اپرا وینفری پیش می‌رود که با حضور در این قبیل فیلم ها به عنوان یک سمبل خاص سینمایی معرفی می گردد تا رمان هایی چنین فضایی از برای کنکاش تاثیرات زخم های گذشته بر سیستم نژاد پرستی امروزی بر پرده نقره ای ایجاد کنند Guthrie, 2017: (17). در متن و تصویر او را اسطوره مقاومت و صلابت می بینیم که تن به هر کاری نمی‌دهد و در مقابل ظلم دیگران می ایستد حتی اگر زخمی و شکنجه شود، البته این خصوصیات اخلاقی باید مورد کنترل قرار گیرند وگرنه بیش تر درد سرساز خواهند بود. شاگ معشوقه آلبرت از سال های دور بوده و خواننده است، او زنی ضعیف، نه چندان زیبا و تقریباً بیمار از نظر جسمی و گاه بد خلق است، اما پاسخ مهربانی هایی سلی را با مهربانی می دهد. آهنگی که او برای سلی می خواند نیز از تخیل واره های کارگردان است که آوای پایانی فیلم هم می باشد:

ای خواهر ...تمام حواسم به توست که مهربانی... من و تو از یک قماشیم....ای خواهر شرط می بندم، فکر می کنی من هیچ نمی دانم... اما آوای اندوه ناک تو...ای خواهر... خبرهایی برای تو آورده ام... به من اعتماد کن خواهر... بلند شو و اسمت را به یاد بیار ای خواهر (Spielberg,1986: movie's text).

تصویر ۳۱. شاگ، آلبرت و سلی. منبع: www.aubd.org .تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۱۰

شاگ سلی را تشویق می کند لباس های خوش رنگ و چشم نواز بپوشد، در آینه نگاه کند، بخندد و حتی آواز بخواند. و تا حدودی دوست داشته شدن نمونه آن چه در فیلم *ساعت ها* (۲۰۰۳) در مورد ویر جینیا وولف می بینیم را به او می آموزد. آلیس واکر خود عضو انجمن *اتحاد زنان* و معتقد به این بود که زنان خودشان باید به یکدیگر یاری برساندند(Bloom,2008:45). شاگ به سلی کمک می کند تا نامه هایی که خواهرش برای او فرستاده را بیابند. نامه ها از آفریقا رسیده اند و در تمام این سال ها به توسط شوهرش از دسترس او دور مانده اند. خواهرش نتی پس از جدایی از ایشان با کشیش مروج مسیحیت و همسرش به آفریقا سفرکرده است الیویا و آدم – فرزندان سلی– هم با آن ها هستند. یافتن مجدد نتی، خواهری که او را سال ها پیش از دست داده است، به شکل قطاری نشان داده می شود که سلی تنها مسافر آن است و با سرعتی بی بدیل به سمتی نامعلوم در شتاب است، و این آغاز حس آزادی است و نتی به دنبال قطار و سلی می دود. باقی داستان به خوانش نامه های نتی می گذرد، شرح روزگاران و فرهنگ آفریقا، اهرام ثلاثه و قدرت مصر، حبشیان و بازار پر رونق تجارت، اصالتی که آفریقاییان در آمریکا از دست داده اند، و آن چه از فرهنگ آفریقا به ایشان رسیده فهمی است ناکامل که در فیلم به خوبی نمود می یابد.

تصویر ۳۲. منبع: talisma.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

تصویر ۳۳. منبع: godentia.comتاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

پس از آن که سلی خواهرش را می یابد دیگر برای خدا نامه نمی نویسد، او که در این مدت لاغر تر و پیرتر در فیلم نشان داده می شود– با تغییر بازیگر– از این پس برای خواهرش می نویسد. با همان ساختار سابق که انبوهی است از اشکالات در ساخت و شکل جمله و به کارگیری زبان محاوره و همان اندیشه ساده و بی پیرایه مبین نوشتار زنی بی سواد که منتهای تلاش خود از برای رساندن پیام به خدا و دوستان می نماید. هر چه نتی بیش تر از آفریقا می گوید، سلی بیش تر به اصالت از دست رفته باز می گردد، در این حدود، بحث مذهب آغاز می گردد که سفید پوستان خدا را همواره سفید متصور شده اند و کلیسا خود در تبعیض نژاد نقش موثر ایفا کرده است. آن ها سایر نژاد ها که رنگین پوست بودند را از اورشلیم راندند و مسیح را با موهای صاف متصور شدند، شاید گیسوان او مجعد بوده. در صورتی که در اسلام انسان ها بر مبنای رفتارشان مورد قضاوت قرار می گیرند نه ظاهرشان (ibid.60). بحث طولانی و فلسفی واکر در مقوله مذهب در اثر اسپیلبرگ همراه با آفرینش گری خاصی متصور می شود، شاگ مدام برای دیدن کشیشی رنگین پوست که به نظر می آید پدرش باشد به کلیسا می رود و از آوایی که همراه با هم می خواندند سخن می گوید و هر بار کشیش او را از خود می راند. در انتهای داستان شاگ در رستوران کوچک دهکده در حال خواندن است که همان آوای قدیمی را از گروه کر کلیسا می شنود و به همراه انبوهی از زنان به سمت کلیسا می شتابد تا با گروه کر کلیسا هم آوا شود و مستقیم در چشم کشیش نگاه کرده و فریاد زنان در خواست می کند تا او را بپذیرد، این بار تنها نیست و جماعتی نیز را به عنوان پشتوانه به دنبال دارد و فریاد می زند چنان که رهبر کر سکوت می کند و فحوای آواز هم «خدای من مرا ببین» است. این بار، کشیش او را نمی راند و با تمامی وجود می پذیرد. بدین معنا که سیاهان محل عبادت مخصوص به خود را خواهند داشت.

تصویر ۳۴. منبع: weebly.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۷/۶

تصویر ۳۵. منبع: blogspot.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۷

در حالی که سلی باز در دشت ارغوان در حال دویدن است زیرا به کمک شاگ موفق می شود در مقابل شوهر بایستد، او که در ابتدای امر تنها دغدغه اش زنده ماندن است در آخر کار جرات دست زدن به اقدامات خطرناک را هم می یابد. و علی رغم نظر آلبرت که به او می گوید: تو زشتی، لاغر و بدترکیبی، اون می تونه بخونه، تو چه کار می تونی بکنی (Walker, 2008: 210) با پرداختن به خیاطی به استقلال مالی می رسد، و به جای سیاه و خاکستری رنگ به رنگ و ارغوانی رنگ برای خود و دیگران می دوزد، در حالی که زندگی آلبرت به مخروبه‌ای آلوده بدل می گردد و این بار به نصیحت های پدر سفید پوستش که توصیه می کند با زنی جوان ازدواج کن تا به خانه ات سر رو سامانی بدهد، اهمیت نداده و او را از خانه بیرون می اندازد. و سلی در حال دویدن در دشت ارغوان است زیرا نتی و دو فرزندش از آفریقا بازگشته اند او با در آغوش گرفتن نیمه های گم شده اش تبدیل می گردد به زنی کامل.

تصویر ۳۶. پوستر فیلم. منبع: fusionmovie.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۹

نتیجه گیری

بر خلاف نظر همگان که سینمای اقتباس را تقلید محض از یک اثر می دانند و نسل جوان که در این روزگاران به ترجیح دیدن فیلم به جای خواندن داستان روی آورده اند باید اذعان داشت رمان و فیلم دو مقوله هنری در دو سوی یک پرچین بلند گاه به هم نزدیک شده و گاه از یکدیگر به شدت فاصله می گیرند. از آن سبب که درگیری های ذهنی بینا متنی، منطق تغییر متن از کلمات به تصویر با حصول دانشی خاص و حضور فیلم ساز به عنوان میان جی با اندیشه مستقل خویش که انگاره اش در غایت به شوک بصری خواهد رسید از فیلم ژانر هنری دیگری می سازد در دامنه تعبیرات خویش. همان گونه که در شرح آمد حماسه ای که در روایت ریشه هاست با حماسه کارگردانان متفاوت بیان می گردد. آوای غمین بردگان در *دلبند* تداوم آوای وحشت است و علی رغم شباهت بسیار بین متن و تصویر در به *رنگ ارغوان*، تخیل واره های اسپیلبرگ در صحنه پردازی از ترکیب بندی رمان فراتر می رود. بنابراین فضای ذهنی حاصل از روایت یک بار می میرد و در تصویر به گونه ای دیگر متولد می شود و این مرگ و تولد ها در بر گیرنده تاثیرات منحصر به خود است که با دیگری قابل قیاس نیست و هر کس بر مبنای سلیقه به انتخاب خواهد نشست.

دیدن فیلم و خواندن اثر هنری هرگز به هم پوشانی نمی رسند و دیدن فیلم هرگز به معنی درک تمام جزئیات یک اثر داستانی نیست.

پی نوشت

1. Roots: The Saga of an American Family 2. Alex Haley (1921-1992) 3. Beloved 4.Tony Morrison (1931-2019) 5. Alice Walker (1944-) 6. Color Purple 7. Pouliterze 8. Harlem 9.Manhattan 10.Kert Vonnegut (1922-2007) 11. Slaughter House, No 5 12. Dresden

شهر درسدن (Dresden) مرکز ایالت ساکسونی (Saxony) آلمان که به فلورانس در کرانه آلپ معروف بود. ساختمان های زیبای شهر با سبک معماری باروک و گوتیک در زمان بمباران از بین رفت.

13.Roland Barthes (1915-1980) 14.Hermeneutics 15. Fredrich Schleiermacher (1768-1976) 16. Martin Heidegger (1889- 1976) 17. Husserl's Phenomenology 18. Kunta 19. Kizzy 20. Gambia 21.Juffureh 22. Griot

گریو : راویان شفاهی تاریخ در آفریقا می باشند که تاریخ اجتماعی و مردمی(اصل و نسب) یک روستا را پشت به پشت به شکل شفاهی نقل می کنند. ایشان از کودکی آموزش لازم در این زمینه را دیده و تا سه روز پی در پی می توانند صحبت کرده و از تاریخ یک روستا بگویند. آفریقاییان بر این باورند که رویدادهایی در تاریخ وجود دارد که هرگز قابلیت/ فرصت نوشته شدن را نداشته اند.

23. Cynthia 24. Mandinka, Mandingo مندینکا، گویشی که مردمان قبیله مندینگو در آفریقای غربی به آن سخن می گویند 25. Kinte 26. Lord Ligonier 27. Annapolis 28. John Waller 29. William Waller 30. Caribbean Islands 31. Bertha 32. Alternative Empiricism

تجربه گرایی جایگزین نمود علم روانشناسی در تعبیرات از واژه Sympathy است به معنی حلول حس هم دردی و دل سوزی از دیدن و یا شنیدن رویدادی دل خراش در یک فرد که از ۱۵۰۰ میلادی وارد فرهنگ زبان انگلیسی شد. در قرن نوزده روانشناسان واژه Empathy به معنای جایگزین سازی فردی به جای اشخاص متضرر به منظور درک همسان و بردن درد یکسان را وارد فرهنگ زبان انگلیسی کردند.

33. Tobob 34. Tom Lee 35. Tobi 36. Kairaba Kunta Kinte/ Omoro 37. Marthin luther King (1929- 1968) 38-Malachi Kirby (1989-) 39. Jammaican 40. Levar Breton (1957-) 41. Fiddler 42. Belle 43. George Chicken 44. Quakers and Methodists

کواکریسم به عنوان شاخه انشعابی از نهضت پروتستان در تقابل با فساد کاتولیک در قرن هفده انگلیس شکل گرفت که در برگیرنده اصلاحات بود. نهضت متدیسم هم چنین، منشعب از کلیسای پروتستان انگلیس در قرن هجده در مریلند آمریکا شکل گرفت که زندگی اجتماعی را آینه تجلی دین می دانست، بهترین دین آن است که در زندگی روزمره نقشی داشته تا آن را اعتلا دهد.

45. Kamby Bolongo: Gambia Bolongo (river) 46. Ko 47. Irene 48.Victor Fleming (1889-1949) 49. Vivien Leigh (1913-1967) 50. Scarlett 46.Rhett Butler 51.Ashley 52.Tom Murray 53.Margaret Mitchell (1900- 1949) 54. Clark Gable (1901- 1960) 55.Abraham Lincoln (1809- 1865) 56. Capitalism

واژه سرمایه داری ترجمه درستی از کلمه کاپیتالیسم به دست نمی دهد، از این جهت که این واژه منحصر بر روند رشد سرمایه نبوده و دارای بار معنایی بالا دست بودن به معنای تحت انقیاد/کنترل قرار دادن سایر ملیت ها با توسل بر رشد اقتصادی می باشد که نوعی استعمار نوین محسوب می گردد.

57. Dr. Don Shirley (1927-2013) 58. Philadelphia 59. Detroit 69. Chicago 61. NGO 62.William Edward Burghardtd Du Bois (1868- 1963) 63.Harvard and Atlanta University 64. Booker. T. Washington (1856- 1915) 65. Blues Jaz Rock and Roll 66. Margaret Garner 67.Sethe 68. Denver 69. Paul.D 70. Halle 71. Jonathan Demme(1944-2017) 72. The Silence of the lambs 73. Oprah Winfrey (1954-) 74. Baby Saggs 75.Feodor Dostoyovsky (1821-1881) 76. Emile Zola (1840-1902) 77. James Joyce (1882- 1941) 78. Cellie 79. Olivia and Adam 80. Albert 81. Steven Spielberg (1946-) 82.Sofia 83.Shug Avery 84.Nettei 85.Charles Dickens (1812-1870) 86. Harpo 87. Hours

منابع

۱. بلاستون، جرج، (۱۳۹۰)، «اقتباس از رمان برای سینما: رابطه ای سازگار یا خصمانه؟» ترجمه علی عامری، نقد سینما، شماره ۳۲، صص ۷۶-۴۶

۲. بوردل دیوید و تامسون کریستین، (۱۳۹۶)، «تاریخ سینما»، ترجمه ی روبرت صافاریان، چاپ دهم، تهران: نشر مرکز

۳. تیلر، چارلز، (۱۳۸۵)، « روح کلام در جان تصویر: روایتی از اقتباس آثار ادبی در سینما»، گلستانه، شماره ۲۷، صص ۶۵-۵۵

۴. گوهر پور، حسن، (۱۳۸۷)،« سینما: رویای دور از دو خط موازی، نگاهی به اقتباس، روایت بصری از روایت کلامی» شماره ۹، صص ۷۳-۶۳

۵. شهبا محمد و شهبازی غلامرضا،(۱۳۹۱)،« تاریخ اقتباس و تصاحب در سینما»، دوره ۱۷ شماره ۲، صص۲۴-۱۵

۶. میچل، مارگارت، (۱۳۹۷)،« برباد رفته»، ترجمه الهام رحمانی، چاپ یکم، تهران: آسا

۷. معین، محمد، (۱۳۸۸)،« فرهنگ جامعه کلمات فارسی»، چاپ دهم، تهران: امیرکبیر

۸. موریسن، تونی، (۱۳۹۸)،«دلبند»، ترجمه مرجان مثنوی، تهران: ماهابه

۹. هیلی، الکس، (۱۳۸۷)،«ریشه ها»، ترجمه علیرضا فرهمند، چاپ هفتم، تهران: امیر کبیر

10. Anderson, Jervice.(1977, 7 Febuary).Alex Haley's Roots: NewYorker. pp. 21-25.
11. Barthes, Roland.(2010). The Death of the Author. www.Jstor.org.
12. Beresfold,Bruce. Carte,Thomas. Noyce,Philip,Van Peeple, Marion.(2016). Roots.South Africa and Louisiana: A and E Studio .
13. Bloom,Harold.(2008).Alice Walker's The Color Purple.U.K: Infobase .
14. Cashmore, E.(1997). Review of the Northon Anthology of African- American literature. NewState: Extquotedbl.
15. Chomsky, Marvin. Erman, John.Greece,David.Moses Gilbert.(1977).Roots.California: Linfield College .
16. _____How Roots Captivate the Entire Nation.www.Youtube.com (۱۹۷۷).
17. Demme, Jonathan. (1999). Beloved. Philadelphia: TouchstoneVideo Pic .
18. _____An Interview on Beloved. www.Youtube.com (۱۹۹۹).
19. Donitrovich, Brian. (2017). U.S.Economic History: Economic Causes of Civil War. Sam Houston University. www.Youtube.com.
20. Farrelly, Peter. (2018).The Green Book. NewYork and U.S. Southern States: Universal Picture .
21. Fleming, Victor.(1939).Gone with the Wind. Georgia: Selznick International Studios.
22. Gilyard,K.Wardi, A.(2004). American Literature. NewYork: Penguin.
23. Green, John. (2012)The Atlantic Slaves.Crash Cross History. www.Youtube.com
24. _____Aliens,Time, and Dresden- Slaughter house-Five.Crash Cross Literature. www. Youtube.com (۲۰۱۴).
25. Grossman, J.(2014). Historical research and Narrative of Chicago and Great Migration. U.S: Extquotedbl.
26. Gutherie, Ricardo.(2017).Oprah Winfrey and Trauma of Drama:What's So Good About Feeling Bad? www. Academia.com .
27. Kalaga, Thomas. Literary Hermeneutics: from Methodology to Ontology. U.K: Cambridge Scholars Publishing .
28. Morrison, Toni.(1988). An Interview on Beloved. www.Youtube.com
29. Pace,Eric.(1992, 11 February). Alex Haley 70, Author of "Roots" Dies. NewYork Times. pp. 32-36 .
30. Ryzic, Melena.(2016). Roots, Remade for New Era: NewYork Times. pp. 11- 17.
31. Spielberg, Steven.(1986, Disc released 2003).The Color Purple. North Carolina and Lilesville: Warner Home Video .
32. Steve, Rose.(2016, 24 May). Malachi Kirbi on Remaking Roots. Guardian: pp. 32- 36.
33. Tsaaior, James Tar.(2016). A City within a City: The Harlem Renaissance and the Flowering of African- American Lterary Experience and Culture. World literature and English Africa. Vol 2. No 10. Pp. 87-105 .
34. Walker, Alice.(2008). The Color Purple. NewYork: Pocket Bokks Publication.
35. Woolf, Virginia.(1962). The Cinema from the Nation and Athenaeum. London: British Periodical Ltd .
36. Zacharia, Thomas.(2016).Toni Morrison Beloved Slavery. English Language and Himanities. Vol 17. International Journal Issue 7. pp. 45-60 .

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

واکاوی فیلمنامه‌های سینمایی انیمیشن ایران در دهه ۹۰

پیام زین العابدینی[۱]، مهسا حاجی محمد ابراهیم[۲]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۰۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۱۱
کد مقاله: ۷۳۳۵۰

چکـیده

سینما و همزاد آن انیمیشن، پس از تجربیات ابتدایی دریافتند که خلق یک موقعیت نمایشی تصویری نیازمند به یک متن روایی است، تا براساس آن فیلمنامه‌ایی نگاشته شود. فیلمنامه‌نویسی در روند تکاملی خود روش‌ها و الگوهای مختلفی را آزموده است. سینما و انیمیشن شباهت‌هایی را باهم دارند، اما انیمیشن بعلت خصایل ویژه‌اش تفاوت‌هایی را دارا می‌باشد که زبان روایی خاصی را در بیان تصویریش می‌طلبد. انیمیشن ایران مدتی است با ساخت مضامین مذهبی و ملی در تلاش است که جایگاه ویژه‌ایی نزد مخاطبان وطنی و بین‌المللی کسب نمایند. آثار سینمایی دهه ۹۰ توانسته‌اند به جشنواره فجر و حتی اسکار راه یابند و در سینماهای مختلف اکران شوند. پژوهش حاضر با درک اهمیتِ تفاوت فیلمنامه انیمیشن و سینمای زنده و با هدفی کاربردی انجام شده است. روش تحقیق، کیفی با رویکردی توصیفی- تحلیلی می‌باشد. مسئله اصلی پژوهش، واکاوی ویژگی‌های فیلمنامه‌های این دوره انیمیشن ایران است. از این‌روی انیمیشن‌های شاهزاده روم، فیلشاه و فهرست مقدس بعنوان آثار شاخص سینمای انیمیشن دهه۹۰ بررسی شده است. نتیجه حاصله نشان از آن دارد، انیمیشن ملی ایران از لحاظ تکنیک اجرایی دارای پیشرفت‌های شایانی است، اما به لحاظ روایت، خط داستانی، محتوا و انتقال پیام، ضعف و مشکلات فراوانی دارد.

واژگـان کلـیدی: روایت، فیلمنامه، داستان، سینمای انیمیشن ایران

۱- دکتری پژوهش هنر دانشگاه تهران، مدرس دانشگاه سوره، *parozei@yahoo.de*
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد انیمیشن دانشگاه سوره، *mahsa.hm.ebrahim@gmail.com*

۱- مقدمه

به تدریج با گذشت زمان و توسعه یافتن سینما و با پیدایش شیوه‌های نوین داستانگویی در سینما و نیز افزایش زمان نمایش فیلم‌ها و پیشرفت‌های فنی، نیاز به تنظیم دستورالعمل‌ها و پیش‌بینی‌هایی برای رفع مشکلات فیلمسازی، طبیعی بودن مکالمات، کاهش هزینه‌های تولید، منسجم شدن ایده‌های نامشخص و افکار پراکنده و اثرگذاری بیشتر ایده‌های فیلمساز بر روی مخاطبان، احساس شد. از این رو برای برآورده شدن این نیازها فیلمنامه بوجود آمد. در سینمای انیمیشن نیز ضرورت وجود فیلمنامه برای تولید هر چه بهتر و کم خطاتر اثرها به همان اندازه که در فیلم‌های زنده اهمیت دارد یا شاید بتوان گفت بیشتر، حس می‌شود. در واقع بزرگ‌ترین تفاوتی که یک فیلمنامه انیمیشنی با یک فیلمنامه فیلم زنده دارد، مربوط به بیان تشریحات صحنه و نوع بازی‌ها می‌باشد که باید خیلی دقیق و البته موجز و مختصر بیان شوند به طوری که وقتی طراحان استوری بورد، شخصیت‌ها، پس زمینه‌ها و انیماتورها در حال خواندن فیلمنامه هستند، دقیقاً متوجه آنچه که باید خلق کنند بشوند. انیمیشن نسبت به فیلم زنده پدیده بصری‌تری است؛ در یک فیلم زنده، این وظیفه کارگردان است که بخش عمده روایت، فضای بصری فیلم و تقریباً تمام آنچه که قرار است بر صحنه دیده شود را بازسازی کند؛ اما در انیمیشن چنین نیست؛ بار عمده مسئولیت این امر بر عهده فیلمنامه‌نویس است. پر واضح است که نوشتن و تنظیم فیلمنامه مِن جمله مراحل پیش تولیدِ ساخت یک انیمیشن می‌باشد؛ از این رو نیازمند صرف وقتِ کافی و پرداخت بسیار می‌باشد.

۲-سوالات پژوهش

۱. فیلمنامه فیلم انیمیشن با فیلمنامه فیلم زنده چه تفاوت‌هایی دارد و موردهای مطالعاتی منتخب، تا چه حد به این تفاوت‌ها توجه کرده‌اند؟

۲. ویژگی‌های فیلمنامه‌های انیمیشن‌های ایرانی شاهزاده روم، فیلشاه و فهرست مقدس چیست؟

۳. یک فیلمنامه موفق سینمایی انیمیشن، می‌بایست دارای چه ویژگی‌هایی باشد و عدم رعایت چه مواردی در تنظیم فیلمنامه سینمایی انیمیشنی به روایت داستان آن آسیب می‌زند، و فیلمنامه‌های موردهای مطالعاتی منتخب از این حیث، از چه میزان موفقیت برخوردارند؟

۳-پیشینه پژوهش

عنوان و موضوع تحقیق حاضر بکر و بدیع می‌باشد. پژوهش‌های انجام شده نزدیک به عنوان این پژوهش بشرح زیر است.

۳-۱-پیشینه مقالات

خطائی، سوسن(۱۳۸۹). نقش آموزش تعاملی پویا در یادگیری فیلمنامه نویسی انیمیشن، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی شماره۴۱

هدف این پژوهش، ارزیابی مجدد برنامه درسی انیمیشن یا تصویر متحرک در رشته لیسانس گرافیک و ارائه یک روش تلفیقی آموزش می‌باشد، زیرا ارایهٔ این واحد درسی در موارد بسیاری، نتوانسته است منجر به شکل‌گیری خالقانه کاراکترهای برتر، در فیلمنامه‌های ارایه شده‌ی دانشجویان شود. روشی که این مقاله پیشنهاد می‌کند، یک روش تلفیقی است که از روش‌های سنتی و حل مسأله، جهت رسیدن به روش آموزش" تعاملی پویا " بهره می‌گیرد.

صلح کننده، مریم، شیخ مهدی(۱۳۹۴). فیلمنامه نویسی انیمیشن، ناشر: فصلنامه نقد کتاب هنر: شماره ۸

فیلمنامه‌نویسی، یکی از مهم‌ترین بخش‌های تولید فیلم انیمیشن است که تأثیر بسزایی در موفقیت اثر دارد و در این راستا، کتاب‌های متعددی هم منتشر شده است. در این مقاله، سعی شده است یک مطالعه تطبیقی درباره ساختار و شیوه نگارش در اینگونه کتاب‌ها با بررسی کتاب فیلمنامه‌نویسی انیمیشن انجام شود و همچنین مطالب و نکات مهم این کتاب که حاصل تجربه نویسنده است، به شکلی خالصه برای خوانندگان ارائه گردد؛ همچنین بخش‌های مهم کتاب چون تهیه پیش طرح، طرح اصلی، قالب فیلمنامه و گفتگونویسی، به طور ویژه مورد تجزیه وتحلیل قرار گرفته است.

۳-۲-پیشینه پایان نامه

راوند، مرضیه (۱۳۸۹). بررسی کارکرد فانتزی در فیلمنامه بلند انیمیشن، عنوان بخش عملی: قرمز سفید سیاه، کارشناسی ارشد انیمیشن، استاد راهنما: محمدرضا حسنائی استاد مشاور: سارا خلیلی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر

این پایان‌نامه بیان می‌دارد که فانتزی به عنوان جزء ذاتی هنر انیمیشن، کارکردها و جنبه‌های معنایی و تصویری متفاوتی را شامل می‌شود، که می‌توان آن را در ایدهٔ ابتدایی، طرح، فیلمنامه، گفتگو و تصاویر که شامل فضا و شخصیت است، به کار برد. اما شناسایی کارکردهای مختلف آن در فیلمنامه (که موضوع این پژوهش است)، می‌تواند فیلمنامه‌نویس و طراح ایده‌ی انیمیشن را در

جهت استفادهٔ بهتر و خلاقانه‌تر از این حیطه یاری کند. در فیلمنامهٔ بلند انیمیشن انواع فانتزی در مضمون و شکل به وفور وجود دارد که حتی می‌تواند مسیر داستانی واقعی و به دور از هر اتفاق تخیلی را به سمت خیالی شدن و در نتیجه انیمیشنی شدن آن هدایت کند. هم چنین اخوان دیلمی، علیرضا (۱۳۹۵). تحلیل ساختاری روایت های چندگانه در فیلمنامه نویسی و تاثیر آن بر فیلمنامه های ایرانی یک دهه گذشته- پروژه عملی: نگارش فیلمنامه" نخل‌ها ایستاده می‌سوختند"، کارشناسی ارشد سینما، استاد راهنما: سیدمصطفی مختابادامرئی، استاد راهنما: سیدحبیب‌اله لزگی، استاد مشاور: امیرحسن ندائی، دانشگاه تربیت مدرس

بر اساس نظرات این تحقیق، سینما بر محوریت فیلمنامه اوج می‌گیرد و در این زمان و در بدنه سینمای رایج دنیا، فیلمنامه‌ها هم از منظر ساختار و هم از منظر محتوا، راه‌های جدید را برگزیده‌اند. در این تحقیق به تحلیل ساختاری روایت‌های چندگانه برمبنای آرای آلن کامرون پرداخته شده و موضوع از ابتدای داستان روایت تا روند فیلمنامه نویسی امروز دنیا با شیوه‌های کلاسیک و غیر کلاسیک مورد بررسی قرار گرفته است. در ادامه تحقیق میزان تأثیرپذیری فیلمنامه‌های ایرانی اخیر از روند رایج سینمای هنری، مستقل و تجاری دنیا در قالب بررسی‌های موردی ۸ فیلم به عنوان موارد مطالعاتی و مقایسه آن‌ها با یکدیگر انجام شده است. در پایان به سوالات تحقیق بر پایه فرضیات تعریف شده، پاسخ داده می‌شود.

۴-روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق این پژوهش، کیفی با رویکردی تحلیلی و توصیفی می‌باشد و براساس مطالعه منابع کتابخانه‌ای، آرشیوهای صوتی و تصویری و گردآوری اطلاعات انجام می‌شود. در پژوهش حاضر پس از واکاوی و بررسی منابع موجود سعی خواهد شد با انتخاب هدفمند، سه نمونه از فیلم‌های سینمایی انیمیشن ایران که اکران شده‌اند، گزینش شده، و بر اساس مبانی نظری پژوهش مورد مداقه قرار گیرند. سه انیمیشن سینمایی ایرانی شاهزاده روم، فهرست مقدس و فیلشاه از این حیث در این پایانامه مورد مطالعه قرار گرفتند که هر سه در زمان تحقیق پژوهشگر برای عموم اکران شده و امکان تهیه نسخه خانگی آن‌ها برای بازبینی و مطالعه دقیق وجود داشته است و هر سه جز پرفروش‌ترین انیمیشن‌های سینمایی دهه اخیر بوده (فیلشاه با فروش نزدیک به ۸ میلیارد تومان، پرفروش‌ترین انیمیشن تاریخ سینمای ایران بوده و بعد از آن در طول مدت تحقیق پژوهشگر فیلم‌های شاهزاده روم و فهرست مقدس به ترتیب در جایگاه های دوم و سوم قرار داشتند). هرکدام جوایز ملی مختلفی کسب کرده و اکران‌های بین المللی نیز داشته‌اند؛ هر سه از لحاظ محتوایی شبیه بودند (از داستان‌های دینی اقتباس شده بودند) و اینکه پژوهشگر هر سه این فیلم‌ها را در سالن‌های سینمایی مختلف تماشا کرده و واکنش‌های مخاطبان و خالی‌تر شدن سالن سینما در پایان اکران را مشاهده کرده و این پرسش برای وی ایجاد شده است که چرا علی‌رغم پیشرفت زیاد در تکنیک‌های انیمیشنی، همچنان انیمیشن‌های سینمایی ایرانی به موفقیت مطلوب دست نیافته‌اند.

۵-چهارچوب نظری پژوهش

رویکرد نظری پژوهش حاضر مطالعه روایت فیلمنامه‌های انیمیشنِ‌ایرانی است. فیلمنامه به طور خلاصه گزاره‌های زیر را مطرح می‌کند:

۱. فیلمنامه چیزی نیست جز ثبت علایم و اشاراتی برای انتقال اصوات و تصاویری بر نوار فیلم، به طریقی که ابلاغ پیام فیلمساز، حداکثر تاثیر خود را در حداقل زمان، برای مخاطب به جا گذارد؛ و این علامت‌های ثبت شده، علی الاصول باید معادل همان تصاویر و مفاهیمی باشند که سازندهٔ فیلم در ذهن دارد تا بعد، به کمک وسایل مادی از قبیل هنرپیشه، دکور، وسایل فیلمبرداری، موسیقی و ترکیب آن‌ها با یکدیگر، یک اثر هنری جدید به نام فیلم را به وجود آورد.

۲. اقدام به تدوین فیلمنامه، قبل از شروع به فیلمبرداری، چهار مزیت عمده برای فیلمساز دربر خواهد داشت. اول- هزینه تولید فیلم را پایین می‌آورد. دوم- باعث می‌شود ایده‌های نامشخص و افکار پراکنده صورتی قطعی و وضعیتی مشخص پیدا کنند. سوم- از هدر رفتن ایده‌ها جلوگیری می‌کند. چهارم- فیلمساز را قادر می‌سازد از ایده‌هایش به طریقی استفاده کند که شدیدترین اثر ممکن را بر مخاطبان بگذارد. (مکّی، ۱۳۹۷: ۱۳-۱۰)

۵-۱-نیاز انیمیشن‌ها به فیلمنامه

در اوایل کار انیمیشن، داستان‌پردازی مفهوم ساده‌ای که آن را به مجموعه‌ای از شوخی‌ها- از شوخی‌های خنده‌دار گرفته تا شوخی‌های ناهنجار و خشن- تبدیل می‌کرد. در واقع، نیازی به نویسنده نبود و داستان‌پرداز گفتگوهایی را که لازم بود ادا می‌کرد. به هر حال کارتون‌ها به دلایل متعدد شیوهٔ خود را تغییر داده‌اند. حالا دیگر کارتون‌ها فقط مجموعه‌ای از شوخی‌ها نیستند، بلکه به داستان‌هایی تکامل یافته مبدل شده‌اند که دارای شروع، میان و پایان، رشد شخصیت، گفتگوهای باورپذیر و تمام عناصر مؤثر در

قصه‌گویی هستند. به علت همین تغییر و تحول، به نویسندگان زبده‌ای که قادر باشند نیازهای منحصر به فرد انیمیشن را برآورده کنند، نیاز هست. (ولف و کاکس، ۱۳۹۷: ۲۶۱)

۵-۲-تفاوت فیلمنامه انیمیشن با فیلمنامه فیلم زنده

با هر نویسنده انیمیشنی که صحبت کرده‌ایم، اعتقاد دارد که رویکردش به داستان انیمیشن مثل رویکردش به فیلم سینمایی است و به همان اندازه به کشمکش، گره‌افکنی و گره‌گشایی دقت می‌کند. با این حال، نوشتن این دو فیلمنامه متفاوت است.

۱- طول زمانی هر صفحه فیلمنامه انیمیشنی، سی ثانیه است، نه یک دقیقه. به این دلیل که وقتی انیمیشن می‌نویسید، باید هر چیزی را که روی پرده اتفاق می‌افتد «کامل» شرح دهید. طی نوشتن فیلمنامهٔ کارتون، کارگردان نیز به حساب می‌آیید. (همان: ۲۶۸)

۲- در ساختن فیلم زنده محدودیت‌هایی وجود دارد که گره‌گشای آن وارد شدن به حیطه عمل و تکنیک انیمیشن است. از آنجا که انیمیشن غیر ممکن‌ها را ممکن می‌سازد، لذا این خصوصیت باعث تفاوت‌هایی بین فیلم زنده و انیمیشن می‌گردد که می‌توان آن را در چهار ویژگی دسته بندی کرد:

- تخیلی بودن موضوع
- ایده های پرخرج
- تصویربرداری از موضوعات دور از دسترس
- تصویر کردن اتفاقات غیر ممکن

وجود همه یا هرکدام از این چهار ویژگی باعث متفاوت شدن فیلم‌های انیمیشنی از فیلم‌های زنده و به تبع تفاوت میزان پرداخت در فیلمنامه‌هایشان می‌شود. در موضوعاتی که با امکانات فیلم زنده به آسانی تصویر می‌شوند، لزومی به استفاده از انیمیشن نیست، مانند برخی از سریال‌های انیمیشن تلویزیونی که موضوعاتی مناسب حال فیلم زنده دارند و غالباً از سناریوهای مناسب فیلم زنده تهیه می‌شوند. مثل مهاجران، خانواده دکتر ارنست و غیره. علت جذابیت این فیلم‌ها معمولاً فضای نقاشی شده آن‌هاست. (جواهریان، ۱۳۷۸: ۱۵)

۵-۳-داستان

داستان‌ها را با هر وسیله ارتباطی دیگری می‌توان بیان کرد. تئاتر، ادبیات، فیلم، اُپرا، پانتومیم، شعر و رقص همگی فرم‌های فوق‌العاده‌ای برای قصه گویی‌اند که هر یک لذت‌های خاص خود را می‌آفرینند. اما در هر مقطعی از تاریخ یکی از آن‌ها اهمیت بیشتری می‌یابد. در قرن شانزدهم، تئاتر؛ در قرن نوزدهم، رمان و در قرن بیستم، سینما که ترکیب فوق العاده‌ای از همه هنرهاست. برای خلق تاثیرگذارترین و زیباترین لحظات سینما نه به توصیفات کلامی نیاز داریم و نه برای اجرایشان به گفتگو. (مک کی، ۱۳۹۸: ۱۹)

هنر داستان قدرت فائقه فرهنگی در دنیای امروز است و هنر فیلم بهترین ابزار برای این‌کار عظیم. داستانگوییِ ناقص و نادرست لاجرم جذابیت ظاهری را جایگزین محتوا و فریبکاری را جایگزین حقیقت می‌کند. داستان‌های ضعیف در تلاش بی‌امان برای جلب توجه بیننده به فیلم‌های چندین و چند میلیون دلاریِ درغگو و خودنما بدل می‌شوند. در هالیوود تصاویر روز به روز پر زرق و برق تر و در اروپا روز به روز تزئینی تر می‌شوند. اگر فیلمنامه‌نویس نتواند صرفاً با درامِ صحنه بر ما تاثیر بگذارد قادر نیست همچون رمان‌نویس در کلام مؤلف یا همچون نمایشنامه‌نویس در تک‌گویی‌ها، پشت کلمات خود پنهان شود. او نمی‌تواند با زبانی توصیفی و عاطفی اِشکال‌های منطقی، انگیزه‌های ناکافی یا عواطف بی رنگ و رو را بپوشاند و به ما بگوید که به چه چیزی فکر کنیم یا احساسمان چه باشد. وقتی آدم‌های با استعداد چیز بدی می‌نویسند معمولاً به یکی از این دو دلیل است: یا احساس پایبندی به اثبات یک ایده آن‌ها را کور کرده و یا افسار خود را به دست احساسی داده‌اند که باید بیانش کنند. اما وقتی آدم‌های با استعداد چیز خوبی می‌نویسند عموماً یک دلیل بیشتر ندارد: نیروی محرکهٔ آن‌ها تمایل به لمس کردن تماشاگر است. (همان:۵)

۵-۴-نکات حائز اهمیت در نگارش فیلمنامه و روایت بهتر

- احساس زیبا شناختی
- پیوند تماشاگر
- مسئله تصادف
- ساختار به منزلهٔ فن بیان
- نگو، نشان بده
- ایجاد تحیر و تعلیق در روایات
- تعلیم‌گرایی
- مسئله غافلگیری
- ابهام

۵-۵-داستان‌هایی برای کودکان

در نوشتن برای بچه‌ها باید مثل بچه‌ها فکر کرد، بدون اینکه با زبان بچگانه حرف زد. (ولف و کاکس، ۱۳۹۷: ۲۷۳)کودکان در سنین بسیار پایین و حتی قبل از دو سالگی درک کاملاً شکل یافته‌ای درباره آنچه طبیعتاً در داستان‌ها اتفاق می‌افتد و آنچه از

ساختار و محتوای آن‌ها انتظار می‌رود، دارند. اما وقتی به سراغ داستان‌های مشهور و تجاری کودکان می‌رویم، آشکارا می‌توان دید که کودکان هم طالب هنجار گریزی‌های خلاقانه از معیارهای رایج و هم بهره‌وری از آن‌ها هستند و هر دو را در کنار هم می‌ستایند. تلفیق عناصر معیار و چیزهای غیر منتظره، یا به عبارتی کهنه و نو در این داستان‌ها احتمالاً پاسخی است به نیاز کودک به امنیت خاطری که عناصر آشنا برایش فراهم می‌کنند و همچنین تحریک ذهنی‌ای که عناصر غیر منتظره آن را موجب می‌شود. (تولان،۱۳۹۳: ۳۵۳)

۶-تحلیل موردهای مطالعاتی

۶-۱-شاهزاده روم

داستان عاشقی و دلدادگی شاهزاده ای پاکدامن مسیحی به نام ملیکا را روایت می‌کند که از تبار پدر از نوادگان یشوعا وصی حضرت عیسی و از تبار مادر نواده قیصر روم است. سرنوشت این بانو به گونه‌ای رقم می‌خورد که وی نهایتاً به بلاد اسلامی عزیمت می‌کند. این پرنسس مسیحی نهایتاً پس از آنکه به همسری امام یازدهم شیعیان در می‌آید، مادر منجی بشریت می‌گردد.

جدول ۲: عوامل شکل‌گیری فیلمنامه انیمیشن شاهزاده روم (مأخذ: نگارنده)

انگیزه	کنش	هدف
برچیده شدن بساط ظلم و ستم و برپایی امنیت و آرامش بین همه مردم	دعا به درگاه خدا و طلب راهنمایی از عیسی مسیح	ازدواج با کسی که توانایی برقراری عدالت و امنیت و آرامش را در روم داشته باشد.

بانو ملیکا قهرمان قصه شاهزاده روم است. مخاطب اصلی انیمیشن گروه سنی خردسال و نوجوان است و شخصیت‌پردازی برای این رده سنی باید کاملاً سیاه و سفید باشد زیرا کودک و نوجوان با شخصیت‌های خاکستری چندان ارتباطی برقرار نمی‌کند. پس چندان جای تعجبی نیست که بانو ملیکا در قصه در حد یک تیپ دختری معصوم و آرام باقی بماند. بانو ملیکا یک تیپ است همانطور که اکثر شخصیت‌های داستان‌های پریان در والت دیزنی تیپ هستند مانند سیندرلا یا زیبای خفته و سفید برفی. شرایط برای شخصیت پردازی بانو ملیکا به مراتب سخت تر از موارد ذکر شده است. بانو ملیکا در فرهنگ شیعی نرجس خاتون و مادر حضرت حجت است پس دست نویسنده حتی برای قراردادن اشتباهات دراماتیک برای این شخصیت بسیار بسته خواهد بود. در این مورد بهترین تکنیک برای فیلمنامه‌نویس استفاده از تکنیک تیپ موثر، تغییر زاویه روایت و تقویت آنتاگونیست‌های قصه است. بانو ملیکا باید یک تیپ موثر باشد. تیپی که هرچند نتیجه کنش او قابل پیش‌بینی است ولی با این حال کنش او تاثیر قابل توجهی بر جهان قصه خواهد گذاشت و جهان قصه را با تغییرات قابل توجهی مواجه می‌کند. شاهد هستیم که بانو ملیکا در بخش اعظم قصه کاملاً منفعل عمل کرده و تقریباً هیچ کنش قابل توجهی انجام نمی‌دهد. شخصیت بانو ملیکا نه واجد صفاتی است که او را برای مخاطب کودک و نوجوان قابل ستایش و دوست داشتنی بکند که بخواهند خود را به جای او بگذارند و نه مشکلات دراماتیک او چندان مخاطب را نگران می‌کنند که مخاطب برای تعقیب سرنوشت او و با داستان همراه شود و این دو پارامتر بدین معنی است که همذات پنداری برای این پرسوناژ اصلا مورد توجه قرار نگرفته است.

در انیمیشن‌هایی همچون شاهزاده روم بار اصلی پیشبرد قصه بر عهده شخصیت‌های منفی قصه است و شخصیت اصلی در طول قصه به جز نقطه اوج که نقطه مواجه اصلی خیر و شر است بیشتر در حال واکنش به کنش‌های آنتاگونیست است. در شاهزاده روم شخصیت‌های بسیاری پتانسیل ظاهر شدن در مقام آنتاگونیست را دارند ولی تمامی آن‌ها به خاطر ضعف شخصیت پردازی به تیپ‌های کاریکاتوری و یا حتی مادون تیپ تبدیل شده‌اند. آنچه که مخاطب از کرایتوس و مشاور پیرش هیرود می‌بیند، خواست آن‌ها برای به چنگ آوردن تخت قیصر است ولی هیچگاه معلوم نمی‌شود که این خواست برخواسته از چه نیازی است و کدامین ضعف و نیاز کرایتوس را وامی‌دارد تا برای رسیدن به خواسته‌اش حتی با دشمن همکاری کرده و شهر را به دست دشمن بسپارد. از بین تمام خباثت‌هایی که کرایتوس و هیرود می‌توانند داشته باشند تنها مرور نقشه‌های آن‌ها در دخمه هیرود به نمایش در می‌آید آن هم تنها از طریق دیالوگ و بدون اکت. در واقع کرایتوس و هیرود فقط حرف می‌زنند و ما هیچ عملی از آن‌ها نمی‌بینیم.

ضعف در طراحی شخصیت‌های منفی سبب شده تا مخاطب در طول قصه هیچگاه نگران بانو ملیکا نشود و این عدم نگرانی موجب شده تا جذابیت قصه و اشتیاق برای تعقیب داستان آن هم داستانی که برای بزرگ‌ترها انتهای آن مشخص است تقریباً از بین برود. دیگر مشکل اساسی فیلمنامه شاهزاده روم انبوه شخصیت‌هایی است که در قصه حضور دارند ولی کارکرد دراماتیکی برای آن‌ها در نظر گرفته نشده و حذف آن‌ها کوچک‌ترین تأثیر در قصه نخواهد داشت. اسقف اعظم بهترین نمونه برای این شخصیت‌های اضافی است. همسر قیصر و حتی خود قیصر نیز کارکرد خاصی در قصه ندارند حال آنکه پرداخت بهتر شخصیت و کنش آن‌ها در برابر بانو ملیکا می‌توانست موانع خوبی را در راه نیل شخصیت اصلی در مسیر رسیدن به هدف و به تبع آن ایجاد

کشمکش فراهم کند هرچند که انفعال خود بانو ملیکا در برابر قیصر و همسرش فرصت چندانی برای کنشگری برای این دو شخصیت فراهم نمی‌آورد.

بزرگترین اشکلات وارده به پیرنگ قصه عبارت اند از: عدم استفاده از کاشت‌های مناسب برای حوادث کلیدی قصه، طراحی ضعیف نقاط عطف، توجه بیش از حد به جزییات بی اهمیت و عبور سریع از وقایع کلیدی در قصه. نقاط عطف کمی نیز در قصه به چشم می‌خورد که همین نقاط بسیار ضعیف پرداخت شده‌اند. اولین نقطه عطف قصه اولین مکاشفه بانو ملیکا و خواستگاری او برای امام عسگری است که در دقیقه هفده قصه رخ می‌دهد. این نقطه عطف واجد دو ایراد اساسی است.

۶-۲-فهرست مقدس

فهرست مقدس انیمیشنی است که بر اساس داستان روایی سوره بُروج، هشتاد و پنجمین سوره قرآن به تصویر کشیده شده و در آن سرگذشت اصحاب اُخدود روایت شده است که مربوط به «ذونواس» یهودی آخرین پادشاه «حمیر» در سرزمین یمن است. این پادشاه یهودی، مسیحیان نجران را به آیین یهودیت فرا می‌خواند؛ اما ظاهراً آنان نپذیرفته و ذونواس دستور می‌دهد گودال‌هایی پر از آتش آماده کنند و مؤمنان مسیحی را زنده زنده در آن بیندازند. فهرست مقدس فیلمی قهرمان محور در ساختار کلاسیک است که با قهرمانش«هاران» روایت می‌شود. شخصیت‌های این انیمیشن که موجوداتی میان انسان و حیوان هستند. فیلم داستان اولین آدم سوزی تاریخ را روایت می‌کند که به دست ربیان یهودی صورت گرفته و سران این قوم، نصرانی‌هایی را که به نام نوکیشان دست از دین آبا و اجدادیشان کشیده‌اند و به آیین نصرانی درآمده‌اند در دره‌ای موسوم به اُخدود به آتش کشیده‌اند.

جدول ٤: عوامل شکل‌گیری فیلمنامه انیمیشن فهرست مقدس (مأخذ: نگارنده)

انگیزه	کنش	هدف
رسیدن به ثروت و شهرت	پذیرفتن پیشنهادی که در قبال انجامش، بیشتر از جایزه مسابقه پول بدست می‌آورد.	شرکت در مسابقات سالیانه نجران و برنده شدن

هاران قهرمان اصلی این قصه است و می‌توان گفت تنها شخصیتی که بهتر از باقی شخصیت‌ها به او، اهداف و انگیزه‌هایش پرداخته شده بود. هرچند دلیل رنگ عوض کردن او در اوایل داستان مشخص نبود چون او بدون اینکه رفقه را ببیند و مهرش در دلش بیفتد به کمک کاروان او پرداخت در صورتی که بعد از آن باز هم به کار خلاف روی آورد. رفقه دخترک مسیحی، عملاً هیچ ویژگی خاصی جز یک زیبایی ِآهویی- انسانی نداشت و حتی مشخص نمی‌شود کیست و چرا او باید محرک و نقطه اتکای افعال قهرمان قصه باشد. در تمامی طول فیلم صحبت از شخصیت ذونواس، حاکم یمن بود. همه از او می‌ترسیدند و از واکنشش نسبت به حضور نصرانیان واهمه داشتند. اما کاراکتر تنها در دقایق پایانی دیده شد. فیمون رهبر نصرانیان، شبیه یک بُز طراحی شده بود و با وجود مثبت بودن شخصیتش، طراحی ظاهری ِدلنشینی نداشت و به نظر منفعل و کم خطر می‌آمد و نمی‌توانست دلیل آن همه ترس درباریان و ربیان باشد چون عملاً کاری نمی‌کرد و همواره پنهان شده بود و فقط با عدهٔ کمی تعامل داشت. از دیگر شخصیت‌های مهم این داستان ربیانِ کریه منظر بودند اما مشخص نبود شبیه چه هستند. دیالوگ‌های ضد و نقیض زیادی داشتند و آن‌ها هم با مردم نجران هیچ تعاملی نداشتند و کسی برای عبادت به معبدشان نمی‌رفت.

فضاسازی کلی اثر، چندان به یک اثر مناسب گروه سنی کودک شبیه نیست. استفاده از پس‌زمینه قهوه‌ای، تم کلی تیره و فضای وهم آلود «نجران» در این اثر، برای کودکان جذاب نیست. از طرف دیگر اما حجم تخیل‌پردازی در طراحی کاراکترهای فیلم آن‌قدر بالاست که به نظر می‌رسد مخاطبی جز کودکان و نوجوانان نداشته باشد. تمامی شخصیت‌های طراحی شده در فهرست مقدس، نیمی انسان و نیمی حیوان هستند. آن طور که کارگردان فیلم گفته، این طراحی قرار است نمودی از صورت باطنی این شخصیت‌ها باشد و برای همین پادشاه یمن شبیه کرگدن، حاکم نجران شبیه خوک و همسر حاکم نجران شبیه مار طراحی شده اند. این میزان طراحی تخیلی عملاً امکان ارتباط برقرار کردن بزرگسالان با اثر را کم کرده و وجهه تاریخی فیلمنامه را به شدت تقلیل می‌دهد. اتفاقی که در نهایت باعث شده تا فهرست مقدس، نه انیمیشن کودک باشد و نه انیمیشن بزرگسال. درست برخلاف آثار درخشان صنعت انیمیشن جهان، که هم برای کودک هستند و هم برای بزرگسال.

شخصیت سیاهی لشگری، سردسته دزدان خیابانی نیز به شکل لاشخور طراحی شده بود و بعضی سربازان سرهایی شبیه خوک داشتند. با این که به عقیده کارگردان و برخی منتقدان اینکار نشان خلاقیت است و بر جذابیت فیلم افزوده و درک آن را برای کودکان آسانتر کرده چون شخصیت‌ها نیاز به معرفی و نشان دادن رفتار خاصی از خود ندارند و راحت از ظاهرشان می‌شود متوجه صفات و خصوصیات اخلاقی‌شان شد اما به نظر می‌رسد اینکار ضعف فیلمنامه را نشان می‌دهد چون فیلمنامه‌نویس نتوانسته از پیچیدگی داستان کم کند و شخصیت‌ها را به گونه‌ای صحیح و در طول فیلم و نه حاضر و آماده به مخاطب بشناساند.

۶-۳-فیلشاه

۶-۳-۱-خلاصه داستان

داستان «فیلشاه» در جنگلی در آفریقا رقم می‌خورد. رئیس گله فیل‌ها صاحب فرزندی می‌شود که همه انتظار دارند جانشین رئیس گله باشد، اما برخلاف تصور همه شادفیل بسیار دست و پا چلفتی است و همیشه سبب تخریب و خرابکاری می‌شود. این انیمیشن در اصل دربارهٔ اصحاب فیل و حمله ابرهه به خانه کعبه است که در نهایت به ولادت حضرت محمد (ص) ختم می‌شود.

جدول ٦: عوامل شکل‌گیری فیلمنامه انیمیشن فیلشاه (مأخذ: نگارنده)

انگیزه	کنش	هدف
اینکه به همه نشان دهد دست‌وپا چلفتی نیست و کاری از دستش برمی‌آید و می‌تواند قهرمان باشد.	تلاش برای کمک کردن و مفید واقع شدن.	پیدا کردن شایستگی رئیس قبیله شدن و قهرمان شدن.

شادفیل قهرمان داستان فیلشاه است که یک ضعف دارد و آن دست و چا چلفتی بودن اوست که بیشتر از آنکه درست در قالب ماجرایی احساس برانگیز اتفاق بیفتد، به زبان آورده می‌شود. هدف او قهرمان شدن و احتمالاً جانشین پدر شدن است. پدر و مادرش حامی او هستند و از او انتظار زیادی ندارند اما خودش از دست‌وپا چلفتی بودنش راضی نیست. با وجود نقطه ضعفی که دارد در عوض خوش قلب و مهربان است، این ویژگی‌اش در صحنهٔ نجات جان جوجه‌ای که باعث عدم موفقیتش در یک آیتم مسابقه نیز شد، به خوبی نشان داده شد. از آن پس آن جوجه با شادفیل همراه می‌شود. این کاراکتر شبیه کاراکتر سنجاقک در انیمیشن مولان است. کاراکتری که چندین بار به قهرمان کمک می‌کند اما نمی‌تواند حرف بزند و فقط تقلید صدا می‌کند. در میانهٔ داستان با قرار گرفتن در شرایط سخت به توانایی‌های خودش پی می‌برد و اعتماد به نفس می‌گیرد اما این اعتماد به نفس منجر به غرور می‌شود. در اواخر داستان با یادآوری ظلمی که به پدرش شده بود به اصل خودش بازمی‌گردد و دوباره خوش‌قلب می‌شود. شادفیل در روند فیلم خودش را پیدا می‌کند و به تکامل می‌رسد. مریم، شخصیتبی دیگر از این داستان، دختربچه‌ای است که تحت سرپرستی بابا برنابا، کشیش مسیحی که در شهر سبا ساکن است و مشخص نیست چرا علی رغم مسیحی بودن روسری به سر دارد درحالی که مادرش در مکه بی‌حجاب است. این کاراکتر بیشتر در معرفی شخصیت برنابا کمک می‌کند. پادشاه سبا و شخصیت افسل، شکارچی حیوانات که برای پادشاه کار می‌کند هر دو به دلایل نامشخصی به بومیان آفریقایی شباهت دارند و مانند آنها لباس می‌پوشند. هدف پادشاه سبا ساخت معبدی باشکوه در شهرش است با این انگیزه که زائران به آنجا جلب شده و تجارت نیز رونق بگیرد که این به خودیِ خود هدف و نیت بدی نیست و نمی‌تواند از او شخصیت منفی بسازد. در طول فیلم اشارهٔ واضحی به این نمی‌شود که شهر رقیبی وجود دارد که مردم مایل‌اند برای عبادت آنجا بروند و آن شهر مکه است و آن عبادتگاه خانهٔ خداست. دلیل ملحق نشدن کشیش برنابا به پادشاه سبا نیز کاملاً روشن نشده و تنها به این دیالوگ که «ای کاش بجای ساختن این کلیسای دروغین به آموزه‌های مسیح عمل می‌کرد» از زبان برنابا بسنده می‌کند. منفی بودن این کاراکتر تنها با نشان دادن بدرفتاری‌هایش با زیردست‌هایش نشان داده شده و حتی با مردم عادی نیز تعاملی ندارد.

شخصیت‌های کمک کننده به شخصیت اصلی که شبیه به شخصیت‌های موشو و جیرجیرک در انیمیشن مولان هستند می‌توانستند برای طناز کردن داستان مؤثر باشند اما زیاد موفق نبودند. در کل بار طنز این انیمیشن فقط توسط دیالوگ‌هایش تأمین می‌شد که آن‌ها هم چندان خنده‌دار نبودند. انگیزه شخصیت فرا موش از کمک کردن به شادفیل نیز مشخص نبود. غافیل نیز فیلی بود که برنده مسابقهٔ فیل‌ها می‌شود و می‌توانست رقیب جدی‌تری برای شادفیل باشد تا کشمکش داستان را بیشتر کند اما تنها، فیلی بود که به اندازه شادفیل خوش‌قلب نبود. و نقش مهمی در فیلم نداشت.

پرنده سبز رنگ نیز کاراکتری بود که ناظر وقایع بود و همه جا از دور شادفیل را زیر نظر داشت و تنها در آخر داستان است که حرف می‌زند و می‌گوید که مأموریتش تمام شده. چرا باید او مأمور انجام کاری باشد؟ از طرف چه کسی مأمور شده بود؟ آیا کودکان این مفاهیم را متوجه می‌شوند؟

این طور به نظر می‌رسد که در ساخت انیمیشن فیلشاه بیشترین تمرکز روی طراحی بصری فیلم گذاشته شده بود. سعی شده بود که حیوانات و جنگل و دریا را طوری تصویر شوند که مخاطب خردسال (به عنوان مخاطب هدف فیلم) از تماشای این تصاویر لذت ببرد. اما داستانش خود را چندان ساده تعریف نمی‌کند. مخاطب این انیمیشن کودکان خردسالی هستند که از پیچیدگی داستانی فیلشاه چندان سر در نمی‌آورند. فیلم خیلی دیر راه می‌افتد. دقایق زیادی را تلف می‌کند تا به داستان اصلی که همان حمله سپاه ابرهه به خانه کعبه است برسد. هدف اصلی این انیمیشن روایت داستان قرآنی اصحاب فیل بوده و سعی شده که آن را غیرمستقیم و غیرکلیشه‌ای با دنبال کردن داستان زندگی یکی از فیل‌های حاضر در سپاه، تعریف کند. این به خودیِ خود خلاقانه است اما زمان زیادی از فیلم را به خود اختصاص داده به طوری که برای پرداخت موضوع اصلی زمان کافی باقی نمی‌ماند.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصله براساس مرور ادبیات، چهارچوب نظری و تحلیل فیلم‌های موردمطالعاتی که در برگیرنده پاسخ به سؤالات مطرح شده پژوهش حاضر است به شرح می باشد:

۱- فیلمنامه فیلم انیمیشن با فیلمنامه فیلم زنده چه تفاوت‌هایی دارد و موردهای مطالعاتی منتخب، تا چه حد به این تفاوت‌ها توجه کرده‌اند؟

با توجه به مواردی که گفته شد این چنین می‌توان نتیجه گرفت که دو فیلم اول، یعنی فیلم‌های انیمیشنی شاهزاده روم و فهرست مقدس، می‌توانستند به صورت فیلم زنده نیز ساخته شوند و الزامی به تولید انیمیشنی آن‌ها جز آنکه برای گروه سنی کودکان و نوجوانان جذاب‌تر باشد نبوده است. اما برای داستان فیلشاه بهترین ابزار، انیمیشن بوده است.

جدول ۷: بررسی دلایل انتخاب ابزار انیمیشن بجای فیلم زنده

موضوع / فیلم	تخیلی بودن موضوع	ایده‌های پرخرج	تصویربرداری از موضوعات دور از دسترس	تصویر کردن اتفاقات غیرممکن
شاهزاده روم	×	×	×	×
فهرست مقدس	×	×	×	×
فیلشاه	×	✓	✓	✓

۲- ویژگی‌های روایی فیلمنامه‌های انیمیشن‌های ایرانی شاهزاده روم، فیلشاه و فهرست مقدس چیست؟

روایت در هر سه این فیلم‌ها ساخته و پرداخته شده است و درجه‌های مختلفی از جعل و تصنع در روایات آن‌ها دیده می‌شود البته این مقدار در انیمیشن شاهزاده روم از دو فیلم دیگر کمتر است. در هر سه فیلم، روایت تا حدی از پیش‌ساخته شده است یعنی در اکثر موارد اجزائی دارند که پیش‌تر دیده یا شنیده‌ایم. مثلاً نمونه قهرمان داستان‌های فهرست مقدس و فیلشاه را در فیلم‌ها و داستان‌های دیگر زیاد دیده‌ایم؛ قهرمانانی که در جستجوی نام و نشان بوده‌اند و بعد از بدست‌آوردن آن گرفتار غرور شدند و توسط یک هدایتگر به اصل خود بازگشته و تبدیل به نجات‌دهنده شده‌اند. از نمونه قهرمان‌هایی شبیه قهرمان داستان شاهزاده روم هم می‌توان سیندرلا را نام برد که خود شخصیتی منفعل بود و توسط شخصیت‌های منفی آزار می‌دید و توسط فرشتگان و انسان‌های خوب نجات می‌یافت و به سعادت می‌رسید.

همچنین هر سه این روایات خط سیر داشتند و به جایی ختم شدند. نوعی پیشرفت و نتیجه‌گیری در آن‌ها منظور شده بود و هر سه این روایات، آغاز، وسط و پایان داشتند. حضور گوینده‌ای نامرئی نیز در این روایات حس می‌شد و وقایع هر سه داستان از نظر زمانی و مکانی از گوینده و مخاطب دور بودند. تماشاگر برای درک فیلم روایی می‌کوشد زنجیره فیلم را به مثابه مجموعه حوادثی درک کند که در فضای مشخص داستان روی می‌دهند و از رهگذر اصول زمانی و علیّت، وحدت می‌یابند. برای درک داستان فیلم باید پی برد که رویدادها، کی و کجا و به چه دلیلی رخ می‌دهند. در فیلم شاهزاده روم رویدادهایی دیده می‌شدند که در صورت حذف آن‌ها داستان هیچگونه آسیبی نمی‌دید در واقع می‌توان گفت که کمکی به درک داستان نمی‌کردند و رابطهٔ علت و معلولی با دیگر قسمت‌های داستان نداشتند و دلیلی برای رخ دادن آن‌ها وجود نداشت مثل صحنهٔ رقص مردم در جشن. همچنین در این فیلم شاهد روایتی کسل کننده و بدون کشمکش کافی و کاملاً قابل حدس بودیم. در فیلشاه پیچیده کردن روایت داستان اصلی با اضافه کردن داستان زندگی شادفیل و ادغام کردن دو داستان در یک داستان و موکول کردن اصل داستان به اواخر فیلم و نبود فرصت برای پرداخت کافی به آن، موجب شتابزدگی در روایت این فیلم بخصوص در دقایق اولیه و آخرین دقایق آن شد. در فیلم فهرست مقدس نیز مشخص نبودن انگیزهٔ دقیق قهرمان و ضد قهرمان و سایر کاراکترها و کامل مشخص نبودن روابط علت و معلولی موجب ضعف در روایت این فیلم شده بود.

۳- یک فیلمنامه موفق سینمایی انیمیشن، می‌بایست دارای چه ویژگی‌هایی باشد و عدم رعایت چه مواردی در تنظیم فیلمنامه سینمایی انیمیشنی به روایت داستان آن آسیب می‌زند، و فیلمنامه‌های موردهای مطالعاتی منتخب از این حیث، از چه میزان موفقیت برخوردارند؟

هر سه فیلم مورد مطالعه از ساختار سه‌پرده‌ای و شاه‌پیرنگ تبعیت می‌کردند و در هر سه کشمکش‌هایی دیده می‌شد هر چند در فیلم شاهزاده روم شاهد کشمکش ناچیزی بودیم که تنها در اوایل داستان مطرح شد و بدون تلاش و تقلای خاصی از طرف قهرمان داستان، برطرف شد. در هر سه این فیلم‌ها قهرمان‌های داستان زیاد در همدلی برانگیزی مخاطب موفق عمل نکردند و در صورت پرسش این سوال که اگر قهرمان به مقصود خود نرسد بدترین اتفاقی که برای او خواهد افتاد چیست؟ پاسخ‌هایی که در مورد هر یک از این فیلم‌ها داده می‌شود زیاد قانع کننده نمی‌باشند. مثلاً در شاهزاده روم مقصود ملیکا برقراری عدالت بین مردم است و اگر به مقصودش نرسد او احساس خوشیختی نخواهد کرد اما حتی در فیلم نشان داده نشده که مردم در بی‌عدالتی زندگی می‌کنند که احساس نیاز به رسیدن به این مقصود حس شود. یا در فیلشاه مقصود شادفیل قهرمان شدن و جانشینی پدرش است و

اگر به مقصودش نرسد حتی والدینش او را سرزنش نخواهند کرد و او تنها نگران مسخره شدن از سمت همسالانش است که در طول فیلم تنها با کلام خودِ شادفیل راجع به آن صحبت شده و نمونه‌ای نمایش داده نشده است. در فهرست مقدس نیز مقصود هاران رسیدن به ثروت و شهرت بود که در صورت نرسیدن به قصدش هم اتفاق عجیبی رخ نمی‌داد. داستان فهرست مقدس برای مخاطبین کودک به نظر مناسب نمی‌آید هم از این حیث که کودکان اطلاعات کمتری راجع به داستان فیلم دارند و هم اینکه فضای داستان بیش از حد برای کودکان تاریک و ترسناک است و از هیچ شوخی و طنزی برخوردار نیست. هرچند شوخی‌هایی که در دو فیلم دیگر به کار گرفته شده‌اند هم موفق عمل نکرده و مخاطب را نمی‌خندانند و فقط وابسطه به کلام هستند. عنصر غافلگیری در هیچکدام از این فیلم‌ها مشاهده نشده اما عنصر تصادف به شکلی فاقد معنا در صحنه‌هایی از شاهزاده روم نمایش داده شده است که ملیکا تصادفاً به دست برده‌فروشی مهربان می‌افتد که حتی نظر خود ملیکا را راجع به خریدارش جویا شده و با او بسیار مهربان است. عنصر تعلیق نیز تنها در فهرست مقدس، لحظه‌ای که هنوز مخاطب نمی‌داند آیا هاران فیمون را کشته است یا نه، استفاده شده است. ویژگی مشغولیت در انیمیشن نیز در فیلم فهرست مقدس به طور اغراق آمیز و باورناپذیر اعمال شده به گونه‌ای که بیننده از حرکات اضافی و بی‌دلیل دست‌های بعضی کاراکترها کلافه می‌شود. نکات مبهم که حدس زدن آن‌ها به مخاطب سپرده شده بود در طول هر سه فیلم گنجانده شده بودند مثلاً در فهرست مقدس اینکه رفقه و پدرش از کجا آمده بودند و از کجا فیمون را می‌شناختند و چرا به او خدمت می‌کردند مبهم بود. علت اصرار پدر رفقه راجع به رساندن فهرست به حبشه نیز در ابهام باقی ماند. دلیل ترس درباریان و ربیان از فیمونی که همواره پنهان شده بود و هیچ شورشی را علیه آن‌ها رهبری نکرده بود، مشخص نبود. در شاهزاده روم نحوهٔ ورود ملیکا به منزل امام حسن عسگری و ملاقاتش با ایشان مبهم ماند. در فیلشاه نیز نحوهٔ بازگشت فیل‌ها به محل زندگیشان مبهم بود. در هر سه این انیمیشن‌ها به ترتیب شاهد پیشرفت‌هایی در بخش تکنیکی و گرافیکی کار بوده‌ایم، چیزی که به نظر می‌رسد عمدهٔ توجه و تمرکز سازندگان را به خود مشغول کرده بود و باعث شده بود تا فرصت و پرداخت کافی برای تدوین فیلمنامه‌هایی بهتر حاصل نشود.

پی‌نوشت

1. Trajectory
2. Design feature
3. Action
4. Forrest Gump

منابع

۱. احمدیان، ناهید. (۱۳۹۴). فیلم‌ها چگونه پرورش می‌یابند، فصلنامه تحقیقاتی در زمینه سینما (فارابی)، دوره نوزدهم، شماره سوم، ص ۳۳

۲. اسکولز، رابرت و یری بردیکا. ترجمه: امید نیکفرجام و منصور ساوجی (۱۳۷۶). روایت در فیلم و قصه‌گویی در آثار انیمیشن. فصلنامه تحقیقاتی در زمینه سینما (فارابی)، دوره هفتم، شماره دوم، ص ۲۴۸-۲۶۰

۳. ایگلسیاس، کارل. (۲۰۱۳). فیلمنامه‌نویسی: برانگیختن احساس. ترجمه: متین خاکپور و فرهاد دعوت خواه (۱۳۹۵). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)

۴. ایندیک، ویلیام. (۱۳۹۰). مقاله «مدل جوزف کمبل برای سفر اسطوره‌ای قهرمان». فصلنامه سینمایی فارابی. شماره چهارم

۵. برانیگان، ادوارد.درک روایت و فیلم. ترجمه: سید جلیل شاهری لنگرودی (۱۳۹۶). تهران: انتشارات سیاهرود

۶. بردول، دیوید و کریستسن تامسون. هنر سینما. ترجمه: فتاح محمدی (۱۳۹۷). تهران: انتشارات مرکز

۷. بردول، دیوید. (۱۹۸۵). روایت در فیلم داستانی۱. ترجمه: سید علاءالدین طباطبایی (۱۳۷۳). تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

۸. برمن، رابرت. (۱۹۸۸). روند فیلمنامه‌نویسی. ترجمه: عباس اکبری (۱۳۹۵). تهران: انتشارات امیرکبیر

۹. تولان، مایکل. (۱۹۵۳). روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی. ترجمه: دکتر سیده فاطمه علوی و دکتر فاطمه نعمتی(۱۳۹۳). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)

۱۰. جواهریان، مهین. (۱۳۷۸). تاریخچه انیمیشن در ایران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی

۱۱. خیری، محمد. (۱۳۹۵). اقتباس برای فیلمنامه. تهران: انتشارات سروش

۱۲. سکستون، آدام. ترجمه: محمد گذرآبادی (۱۳۹۰). ساختار داستان کلاسیک با پیرنگ آغاز می‌شود، فصلنامه تحقیقاتی در زمینه سینما (فارابی)، دوره هفدهم، شماره چهارم، ص ۳۸

۱۳. سیگر، لیندا. (۱۹۹۰). خلق شخصیت‌های ماندگار. ترجمه: عباس اکبری (۱۳۹۵). تهران: انتشارات امیرکبیر

۱۴. سیگر، لیندا (۱۳۷۵). چگونه فیلمنامه را بازنویسی کنیم. ترجمه: عباس اکبری. تهران: انتشارات برگ
۱۵. سیگر، لیندا. (۱۳۸۸). نگارش فیلمنامه اقتباسی. ترجمه: عباس اکبری. تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۶. شهبازی، شاهپور. (۱۳۸۸). تئوری‌های فیلمنامه در سینمای داستانی. تهران: نشر چشمه.
۱۷. فیلد، سید.(۱۳۸۵). راهنمای فیلمنامه نویس. ترجمه: عباس اکبری. تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۸. فیلد، سید.(۱۳۸۵). چگونه فیلمنامه بنویسیم. ترجمه: عباس اکبری. تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۹. کریوولن، ریچارد. (۱۹۹۶). چگونه از هرچیزی فیلمنامه اقتباس کنیم. ترجمه: بابک تبرایی (۱۳۹۰). تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی
۲۰. کمبل، جوزف.(۱۳۸۹) قهرمان هزار چهره. ترجمه: شادی خسروپناه.تهران: انتشارات گل آفتاب
۲۱. کینگ، ویکی. (۱۹۸۸). روش فیلمنامه‌نویس شهودی. ترجمه: عباس اکبری (۱۳۹۴). تهران: انتشارات امیرکبیر
۲۲. گودرزی، سمانه. (۱۳۹۲). مطالعه تطبیقی چهار متد فیلمنامه‌نویسی در سینمای داستانی. پایان‌نامه ارشد سینما، دانشکده سینما و تئاتر، استادراهنما: دکتر حمید دهقانپور
۲۳. مک کی، رابرت. (۱۳۹۸). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی. ترجمه: محمد گذرآبادی. تهران: انتشارات هرمس
۲۴. مکّی، ابراهیم. (۱۳۹۷). مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی و کالبدشکافی یک فیلمنامه. تهران: انتشارات سروش
۲۵. موریتس، چارلی. تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی. ترجمه: محمد گذرآبادی (۱۳۹۰). تهران: انتشارات ساقی
۲۶. نوبل، ویلیام. (۱۹۸۷). راهنمای نگارش گفتگو. ترجمه: عباس اکبری (۱۳۹۷). تهران: انتشارات سروش
۲۷. وبر، مرلین. (۱۹۹۱). راهنمای فیلمنامه‌نویسی انیمیشن. ترجمه: حسین فراهانی (۱۳۹۱). تهران: نشر ساقی
۲۸. وگلر، کریستوفر. سفر نویسنده. ترجمه: محمد گذرآبادی (۱۳۸۷). تهران: انتشارات مینوی خرد
۲۹. ولف، یورگن و کری کاکس. (۱۹۹۱). راهنمای نگارش فیلمنامه. ترجمه: عباس اکبری (۱۳۹۷). تهران: انتشارات سروش
۳۰. ویتیلا، استورات. (۱۳۸۷). اسطوره و سینما. ترجمه: محمد گذرآبادی. تهران: انتشارات هرمس

Abstract:

Cinema and its animation companions, after their initial experiences and passing through early cinema, realized that creating a visual representation required a narrative text to make a script. Therefore, the script considered as the basis for the fictional work to form productions based on it that appeal to the audience. Scriptwriting in its evolutionary process has tried different styles and methods that have been identified and documented as diverse patterns. Although, cinema and animation are considered as the seventh art and have some similarities, animation has differences due to its special features, which require a specific narrative language to express its image. Animation also has a long history in Iran and it wants to follow this procedure. The Iranian animation industry has been trying to make its cinematic productions a special place among domestic and international audiences by building on various religious and national themes. The works of the 90's have managed to reach the Fajr Festival and even the Oscars. Moreover they have been screened in various theaters. The present study have been conducted with a practical purpose to understand the significance of differences between animated script and live cinema. The current study is qualitative research with a descriptive-analytical approach. The main issue of the research is the analysis of the narrative features in the screenplays of this period of Iranian animation cinema. Therefore, the animations of the princess of Rome, the Elephent king, and The Holy cast will be considered as case studies. The results show that Iran's national animation has significant progress in terms of executive technique, but in terms of narrative, storyline, content and message transmission, it has many weaknesses and problems.

Keywords: Narration, Script, Story, Cinematic Animation of Iran

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

مقدمه‌ای بر تحلیل تأثیر نفوذ فرهنگی غرب بر معماری مسکونی معاصر ایران در دوران قاجار و پهلوی

زهره پور اعتصامی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۰۲
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۱۰
کد مقاله: ۳۷۹۲۸

چکـیده

معماری بناهای مسکونی در دوره قاجاریه از محرمیت‌ها و رعایت فضاهای بیرونی و اندرونی و طرح‌های دلباز به همراه رعایت اصول ارتباطات و محرمیت‌ها، به معماری غرب‌گرای پهلوی اول و بخصوص پهلوی دوم رسید. این غرب‌گرایی به‌خصوص در ساختمان‌های مسکونی رخنه کرده تا جایی که فضاهای اندرونی، طرح‌های ترکی و اتاق‌سازی‌ها در اطراف حیاط به فراموشی سپرده شد و معماری ارزشمند ایرانی دست‌خوش سردرگمی و پریشانی شد. در این مقاله تلاش شده مسیر حرکتی معماری ساختمان‌های مسکونی از دوره قاجار تا پهلوی دوم مورد برسی قرار گیرد ،که این تحولات باعث تحول در فرم پلان‌ها در این دوره‌ها نیز بوده.روش پژوهش در نگارش این مقاله به‌صورت توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها به‌صورت اسنادی و کتابخانه‌ای بوده است.نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که معماری دوره قاجاریه که به‌حق اصول،مبانی و الگوهای قدیم معماری ایران را ارتقاء بخشیده درنهایت به معماری دوره پهلوی اول با الگو گیری از کشورهای شرقی و تلفیق با معماری سنتی و سپس به معماری دوره پهلوی دوم با الگوی غرب‌گرایی وبی هویتی رسیده است.

واژگـان کلـیدی: دوره قاجار، پهلوی اول، پهلوی دوم، معماری مسکونی، معماری معاصر.

۱- دانشجوی دکتری معماری(دانشگاه ازاد اسلامی واحد کرمان؛ *zohrehpooretesami@gmail.com*

۱- مقدمه

عواملی متعددی به کالبد خانه شکل می‌دهند که از میان آن‌ها می‌توان به فرهنگ و زندگی و ساختار خانواده‌ها اشاره کرد.از دوره قاجار ساخت بناهای مسکونی با توجه به جایگاه طبقاتی مردم متفاوت بود.در این دوران با ورود فرهنگ‌های مختلف به ایران پلان و فرم خانه‌ها دست‌خوش تغییرات شد.فرم پلان‌ها در مسکن‌های قاجاری از درون‌گرایی و رعایت حفظ حریم به فرم‌های برون‌گرا تبدیل شد.و اجزایی چون اندرونی‌ها و هشتی‌ها که نقش حافظان حریم خانه را داشتند کمرنگ شدند. اگرچه در اوایل دوره پهلوی تلاش می‌شد ساختمان‌سازی مسکونی نزدیک به دوره قاجار باشد لیکن با ورود معماران تحصیل‌کرده از خارج از ایران و تزریق فرهنگ بیگانه به این معماری بوده و در دوره پهلوی دوم این تغییرات به اوج خود رسیده . شناخت عوامل مؤثر بر معماری در ادوار مختلف همواره یکی از مهم‌ترین راه‌ها برای جلوگیری از کمرنگ شدن معماری اصیل و با هویت ایرانی بوده است. شناخت این عوامل و نحوه تأثیر آن‌ها بر معماری مسئله‌ای است که باید موردتوجه واقع شود تا بتوان از تغییرات نابهنجار و نادرست در فضاهای شهری که خانه کوچک‌ترین جز از آن است در معماری معاصر و اینده جلوگیری کرد. زیرا همواره معماری هر ملت کتابی مصور از فرهنگ آن ملت است ازاین‌رو بررسی روند تغییرات پلان‌ها و فضاسازی‌ها و تغییر فرم و شکل خانه به‌عنوان قطعه‌ای بنیادی از یک شهر اهمیت می‌یابد. ازاین‌رو اهداف این پروژه عبارت‌اند از:

۱: شناسایی عوامل ماثر بر تغییرات مسکن در این سه دوره

۲:بررسی تغییرات فرم پلآن‌های مسکونی در این سه دوره

سوال : چگونه در معماری معاصر ایران پلآن‌های مسکونی با حریم دوره قاجار به پلان‌ها و فرم های برون گرای پهلوی تبدیل می شوند؟

۲-اهمیت وضرورت تحقیق

- ضرورت توجه به فرهنگ و تاثیر آن در شکل گیری اماکن توصیه لازم در جهت حفظ ارزشهای فرهنگی و میراث ملی در فضای جمعی شهر می باشد.
- از یاد بردن فرهنگ غنی معماری بومی موجب نقص های اشکار در طرح یک ساختمان همچون بی توجهی به بعد معنایی انسان موجب بروز بحران هویتی و فرهنگی در معماری معاصر ایران شده است.

۳-روش تحقیق

این تحقیق به لحاظ محتوا، کیفی به شمار می‌رود که اساس ان پژوهش تاریخی-تحلیلی می باشد. در این روش یافته ها به روش بررسی داده های اولیه به صورت روایی سازماندهی و تحلیل خواهند شد. داده های اولیه عموما یافته هایی هستند که از طریق بررسی های داده های اولیه مانند مقالات، کتب، اسناد و مدارک به دست می آیند که از آرشیو کتب ها و مقالات مختلف داخلی و خارجی به دست می آیند.

۴- پیشینه تحقیق

جدول ۱- فهرست استایل‌های مناسب برای تدوین مقاله

ردیف	تاریخ	نویسندگان	منبع	عنوان	نتایج یافته ها
۱	۱۳۴۸	وحید قبادیان	کتاب	معماری در دارلخلافه ناصری (سنت و تجدد در معماری معاصر تهران)	در این کتاب به بررسی به بررسی تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران در دوره قاجار، پهلوی اول و پهلوی دوم و مقایسه مهمترین ساختمآن‌های این دوران در شهر تهران پرداخته است، معماری قاجار به حق اصول، مبانی و الگوهای قدیم ایران را ارتقا بخشید و نو آوری هایی را در فضا بوجود آورد. لیکن بنظر می رسد. قوت لازم خلق معماری نوین را نداشت. معماری پهلوی اول آبشخور ۳ جریان معماری بودن معماری اواخر قاجار، مدرنیسم و سبک نئوکلاسیک باستان گرا(سبک ملی)، این جریانات در دوره پهلوی دوم به یک جریان تاثیر گذار معماری مدرن تبدیل شد. معماری مدرن شکل گرفته در دوره پهلوی دوم عمدتا از مجرای کارهای معماران و اندیشه های جریان ساز اروپا از جمله سبک بین الملل، لوکوربوزیه، و غیره حمایت می شد. ما حصل آن صورت ایرانی معماری مدرن با لنوان معماری «شبه مدرنیستی» نام گذاری گردید.

۲	۱۳۸۸	امیر بانی مسعود	کتاب	معماری معاصر ایران	هدف اصلی این کتاب تجزیه و تحلیل عصر نوگرایی به سنت بر ساختمآن‌های شاخص ناصری در تهران برده است. پدیده سنت و تجدد دوعامل بسیار مهم کلیدی در معماری معاصر تهران است. خاستگاه و ریشه با این در ریشه یابی این دو پدیده در معماری تهران،می‌تواند در تحلیل شرایط امروزین معماری ما نقش موثر و کلیایی داشته باشد.
۳	۱۳۷۸	علی اکبر قطبی	مقاله	هویت و معماری امروز ایران	به منظور روشن شدن حقیقت مفهوم هویت، سعی شده از سه بخش اصطلاح شناسی وبررسی مفاهیم هویت در معماری معاصر ایران در حوزه های علوم اجتماعی علوم انسانی، و معماری ، شهرسازی مورد بررسی قرار گیرد. این مقاله در نهایت به این نتیجه می رسد که هویت پیش از آنکه معطوف به گذشته باشد به بینش افراد مرتبط است. زمان حال را در بر می‌گیرد و تقاضا برای بهره مندی از آن ریشه در نیازهای فردی و جمعی شهروندان در محیط شهر باشد.
۴	۱۳۸۹	سعیده سلطانی مقدم	مقاله	معماری در دوره پهلوی اول	در این مقاله معماری دوره پهلوی اول پرداخته است. در این دوره در نگرش به باستانگرایی خود به دو دوره ساسانیان و هخامنشیان توجه بیشتری دارد. در نگاه معماری عناصری که مورد بهره برداری و یا تقلید قرار گرفتند به دو گونه بود. عنایر مشخص معماری در بنا نظیر ستونها، سرستونها، پایه ستونها، پنجره ها، ورودیها، قوس ها و دهانه ها. دومین عناصر تزیینی نظیر نقوش برجسته حجاریها، مجسمه ها، کنگرهی بام و..

۵- مبانی نظری

۵-۱- بررسی معماری در دوره قاجار (۱۳۰۶- ۱۱۹۶ش)

از ویژگی های سبک معماری قاجاریه می‌توان به دروازه های تزئینی این دوره همچون سردر ورودی به شهرهایی نظیر تهران اشاره کرد. (پوپ، ۱۳۹۶) احداث کاخهای باشکوه نیز در این دوره رواج داشت و کاخ هایی نظیر شمس العماره، کاخ ابیض، کاخ گلستان و با زیباترین وجه پدید آمدند. (پوب، ۱۳۹۹) سبک معماری این قصرها که با نقاشی های دیواری و کاشی کاری نفیس همراه است پیشرفت معماران قاجاری را به بهترین صورت نمایان می سازد. (اسکار چپا، ۱۳۷۶) معماری نظامی از جمله ساخت قلعه های نظامی و سربازخانه‌ها نیز در دولت قاجاری موردتوجه روز افزونی قرار گرفت. این سبک معماری البته از نفوذ معماری غربی بویژه فرانسوی بی تأثیر نبود و نمونه کامل آن میدان توپخانه تهران می باشد. رواج معماری غربی در دوره قاجاریه شدت گرفت و مسافرت شاهان این سلسله به کشورهای اروپایی بخصوص در عهد ناصر الدین شاه و مظفرالدین شاه موجب شد که کاخ ها و بناهایی مشابه عمارات اروپایی در تهران و سایر شهرهای ایران احداث گردد. کاخهای تاریخی مجموعه فرهنگی گلستان نفوذ معماری اروپایی در ایران را به خوبی نمایان می سازند. (پوپ، ۱۳۶۹).

۵-۲- بررسی معماری در دوره پهلوی اول (۱۳۲۰- ۱۳۰۴ ش)

- اهداف مهم و عمده رضا شاه از تبلیغ ناسیونالیسم باستان گران

معماری در این دوره در نگرش به باستان گرایی خود به دو دوره ساسانیان و هخامنشیان توجه بیشتری دارد، در نگاه معماری عناصری که مورد بهره برداری و یا تقلید قرار گرفتند به دو گونه بود. عناصر مشخص معماری در بنا نظیر ستون ها، سرستونها، پایه ستون ها، پنجره ها، پلکان، ورودی ها، قوس ها و دهانه ها. دومین عناصر تزیینی نظیر نقوش برجسته می حجاری ها، مجسمه ها، کنگره بام و در دوره پهلوی اول هنرمندان معماری ایرانی و غربی که سازنده بناهای دولتی و آموزشی و صنعتی بودند، برای اولین بار با نوعی انتخاب تاریخی روبرو شدند. معماران اگر چه متاثر از فضای سیاسی باستان گرایی بودند، توانستند با تعدد بناهای ساخته شده فضای معماری باستان گرایی را تنوع بخشند. نمونه این بناها کاخ شهربانی دربند، بانک ملی، مدرسه فیروز بهرام و ساختمان فرش (صارمی، ۱۳۷۶، ص ۴۲)

۵-۳- شیوه های رایج معماری دوره رضاشاهی

معماری اواخر قاجار؛ سبک معماری اوایل مدرن؛ معماری نئوکلاسیک اروپا با تلفیق موتیف های ایران

اولین گرایش معماری در این دوره را می‌توان همان معماری اواخر قاجار با تلفیق عناصر وارداتی دانست. معماران سنتی در ایران دوره رضاشاهی بیشترین حامیان این گرایش بودند. در این دوره اکثریت مردم جهت سات ساختمآن‌های کوچک و معمولی

مانند شانه ها و ساختمآن‌های تجاری اغلب موارد به مهندس معمار مراجعه نمی کردند و با کمک معماران سنتی اقدام به ساخت آن‌ها می نمودند معماران سنتی این دوره با آموزه های سنتی خود و با الگوبرداری از ساختمآن‌های مهندسان طراح و سعی می کردند که جنبه ها و نکته های معماری جدید را با روش های آنچه سود از معماری بناهای مسکونی و تجاری دوره پهلوی اول حاصل شد.لذا ساختمآن‌های این دوره را می‌توان در اصل تداوم همان سبک معماری دورگه قاجار اواخر دوره ناصری با کمی تغییر در مصالح و تکنیک ساخت دانست (بانی مسعود، ۱۳۸۸، ص ۲۷).

دومین گرایش معماری این دوره (گرایش به معمار اوایل مدرن) عمدتا از سوی معماران خارجی و تحصیل کردگان ایرانی در خارج از کشور حمایت می شد. معماری مدرن شکل گرفته در این دوره و در اصل معماری مدرنی بود که تحت تاثیر معماری مکتب وین و هنر و معمار یاکسپرسیونیسم آلمان قبل از سال ۱۹۳۰ میلادی قرار داشت. این شیوه تا حدودی تحت تاثیر تزئینات جنبش آرت نروی فرانسه بود.» (بانی مسعود ۱۳۸۸، ص ۱۸۷).

۵-۴- معماری اوایل مدرن

- معماری صنعتی – معماری مستعمراتی

سومین گرایش معماری، که در اصل می‌توان آنرا به‌عنوان سبک معماری دوره پهلوی اول نامید، معماری نئوکلاسیک اروپایی با تلفیق موتیف های ایرانی عمدتا ایران باستان است. این سبک در دوران بعدی به خصوص در دوره پهلوی دوم ، به‌عنوان «سبک ملی» نام گذاری شد. در اصل این سبک چیزی نیست مگر خوانش معماری فاشیسم اروپا، عمدتا معماری آلمان هیتلری از زاویه معماری نئوکلاسیک اروپایی که با چاشنی موتیف های ایران باستان (تخت جمشید) و دوران اسلامی (به خصوص در کارهای نیکلای مارکوف) رنگ و بوی ایرانی یافت» (بانی مسعود، ۱۳۸۸، ص ۱۹۰).

- شهرسازی نوین

و سال های ۱۳۰۰ ش با روی کار آمدن رضاخان نشان داد که آهنگ تغییرات و تحولات در زمینه شهرسازی به گونه های غیر منتظره شتاب گرفته است ساختار قدرت در دوره پهلوی اول بهره همه جانبه از اهرم های مناسب و جدیدی بود که توانست جامعه را بیشتر به شکل روانی، زیر اقتدار خود در آورد. این اقتدار در همه زمینه ها اتفاق افتاد که جامع ترین، موثرترین و قوی ترین آن‌ها شکل جدید شهر بود. (محمدی، ۱۳۷۵، ص ۲۰۵).

این تغییر با روی کار آمدن رضاخان شروع شد. رضاشاه با اتکا به بیگانگان خصوصیات یک دولت واحد تمرکزگرا را متکی بر انگیزه آرمان گرایانه باستانگرایی به وجود آورد. این تمرکزگرایی در شهرسازی چهره بود را به روشنی نشان داد. سرو سامان دهی با الگوی خطوط راست که میراث فرن ۱۹ بود مدل خوی برای این کار شد، خیابآن‌های اصلی و فرعی دامنه شهر را از هم مشخص می کردند. نتیجه این کار ایجاد یک شهر گشاد با یک هسته مرکزی بود که بیانگر نظام متمرکز و واحد بود. (فقیه، ۱۳۷۹، ص).

۵-۵- معماری پهلوی معماری برون گرا

به نظر می رسد، ساختار قدرت جدید در این سو به موفقیتی شایان توجه دست یافت و با ارائه یک معماری برون گرایی شهری به سرعت فرهنگ برون گرایی را پیاده کرد. حکومت با استفاده از شهرسازی ناخواسته و در یک کمیت فراوان و در واقع با ارائه مصداق های شهرسازی توانست برون گرایی، برگرفتن حجاب، نمایش بی نقاب و عرض اندام را تعریف کند و دیوارهای کج و معوج و ناهنجار گذشته زمینه مناسبی را برای جانشینی ساختمآن‌هایی که با عظمت و پرجلوه تعریف می شدند، فراهم سازد. خیابآن‌های عریض و کوچه های صاف هم چونان که خود را در معرض نمایش می گذاشت به معماری گذشته فرصت عرض اندام داد(کیانی، ۱۳۷۹، ص ۱۸۳).

در این دوره پنجره ها یکی پس از دیگری به روی کوچه ها و خیابآن‌های جدید الاحداث گشوده می شوند دیوارهای حیاط کوتاه تر هم شکیل تر می شوند. خیابآن‌های پهن و کوچه های نوخاسته، میدان دید کافی در اختیار بینندگان رهگذر می گذارند و صاحبان بناها ناگزیرند به حکم ضرورت و ابرو در عرضه آن چه که به نمایش می گذارند سلیقه بیشتری به خرج بدهند و سلیقه دیگران را نیز در نظر بگیرند. (رجبی، ۱۳۵۵، ص۱۱۲).

۵-۶- نماهای شهری در دوره پهلوی اول

از آنجایی که اندیشه تمرکزگرا، سنت شکن، تجددطلب و مدرن و دارای اسلوب نظامی در دوره بیست ساله ظهورکرد. ساختار دولت نیز به گونه ای شد که چنین تفکری را به اجرا در آورد: ۱- بالاتر قرار گرفتن ساختمان از سطح زمین و نیز نمایش آشکار در وسط و محل ورودی ساختمان تقریبا در تمامی بناهای این دوره مشاهده می شود. آمدن بنا از سطح زمین بر سیما و شکوه آن تاکید می کند. ۲- ورودی های بلند و ستون های مرتفع و کشیده. در بناها اگر چه از یک نگاه به معماری دوره قدرت گرایی آلمان و آغاز قرن بیستم و از نگاه دیگر به عظمت و قدرت باستان گرایانه ایران کهن نظر دارد، هرچه باشد در پی اقتدار و عقلمت است. ۳- نمای بناهای دوره رضاشاهی بیشترین استفاده را از نشانه ها و عناصر خطی – عمودی برده است. ستون ها و پنجره ها

بیشترین نقش را در این کاربرد داشته اند تا بتواند بر ایجاد حس ابهت و شکوه بنا بیفزاید. به خلاف این حرکت عمودی خود بناها در جهت افقی کشیده شده اند و به صورتی سنگین و حجیم بر زمین نشسته اند(مختاری طالقانی، ۱۳۸۸ف ص۷۰).

۵-۷-عوامل موثر در معماری دهه سی تا شصت

۱- برنامه های ساختمانی دولت در سطح مملکت و فعالیت مهندسان مشاور
۲- تغییرات سریع جمعیت شهرها
۳- افزایش سطح در آمد ملی و نحوه فعالیت بخش خصوصی
۴- بوجود آمدن قوانین شهر سازی طرحهای جامع و مقررات حاکم بر ساختمان
۵- مسیر حرکت معماران و نقش انجمن معماران و نحوه اجرای کنکور معماری
۶- آموزش معماری
۷- تحولات فنی و فن آوری

۵-۸- دهه سی

- اکثریت با معمارانی بود که به صورت بازاری کار می کردند
- این دوره دوره فعالی در ساخت و ساز بود
- کارهای معماری در قیاس مسکن توسط دانشجویان انجام می شد
- معماران بنام به کارهایی در مقیاس وسیع مشغول بودند
- جو آموزشی نیز به همین منوال در دانشکده فنی از بین رفته بود
- معماری در این دهه التقاطی بود.

۵-۹- دهه چهل

- با ورود دانشجویان خارج رفته دوره پویا و جدیدی در معماری آغاز شد
- این گروه تمام وقتشان را صرف آموزش مدرن معماری کردند
- روش و روند التقاطی و بازاری در هم شکست
- معماری شکل نوین و برجسته ای پیدا کرد که با دهه قبل متفاوت بود

۵-۱۰- مسیر حرکت معماران

تا دهه بیست در ایران دانشکده و مدارس عالی در آموزش معماری مطرح نبود و معمار به کسی اطلاق می شد یا از طریق موروثی ویا تجربه شخصی در این زمینه اطلاعاتی کسب کرده باشد. در این میان فعالیت عمومی جایی نداشت بناهای بزرگ مانند تئاتر سینما استادیوم و نظایر آن که مستلزم داشتن تکنیک علم و هنر معماری است ولی در مجموع بین ساختمانها نوعی هماهنگی و یکپارچگی وجود داشت و تمایل به نو گرایی و ابداع بسیار کم بود. در زمانی که در اروپا ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ م(۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ش) بزرگ ترین معماران دنیا متولد شدند معماران ایران همچنان یکنواخت به کار خود ادامه می داند.

۵-۱۱- آغاز تحول در معماری

را با شروع دوره پهلوی و استفاده از معماران خارجی در برنامه های دولتی و به خصوص پس از جنگ جهانی دوم و رواج ارتباطات و سپس با رونق گرفتن هنر کده معماری و بازگشت دانشجویان معماری از خارج تحولاتی عمیق و سریع در این زمینه آغاز شدو طبقه جدیدی از معماران تحصیل‌کرده دست اندر کار ساختن شدند. با روشن شدن اذهان عمومی توقعات و تقاضای مردم از ساختمان تغییر کرده و وسیع تر شد و طبیعتا نوع تازه ای از معماری و روابط بین معمار مهندس و صاحب کار ایجاد گشت که به تدریج به صورت کنونی در آمد. یکی از دورآن‌های شاخص تلفیق معماری غرب و ایران از آغاز دهه سی و عمدتا در دهه چهل و پنجاه شمسی در زمان سلطنت پهلوی دوم بوده است. در این زمان تعدادی از معماران بر جسته هم چون سیحون نادر اردلان – کامران دیبا حسین امانت – کوروش فرزامی – علی سردار افخمی و غلامرضا فرزانمه ساختمآن‌های مهم و ارزشمندی را طراحی کردند که در آن‌ها به شیوه ای بدیع و ترکیبی زیبا تلفیق این دو معماری کاملا متفاوت صورت پذیرفت. بدین ترتیب حتی قبل از آن که معماری پست مدرن در غرب و نهایتا در کشورهای دیگر گسترش یابد نوعی معماری مدرن ایرانی که توجه به تمدن فرهنگ و تاریخ ایران داشت در کشور ما رشد نمود.

۶- بحث ونتایج

۶-۱- معماری مسکونی دوره قاجار

در دوره قاجار معماری ساختمآن‌های مسکونی به سطح خاصی از طرح و اجرا رسیده بود.خانه‌ها طبق اصول و موازین اخلاقی اسلامی که در آن زمان حاکم بر جامعه بود طراحی می شد و در فضاسازی‌ها محرمیت ها که در فرهنگ ایرانی یکی از مهمترین

اصول بوده،رعایت می شد.در این دوره طراحی بگونه ای بود که فضاهای خانه پاسخگوی نیازهای ذاتی و فطری خانواده بوده و ارتباطات و چیدمان پلان کاملا منطبق بر فرهنگ خانواده ایرانی طراحی شده.در همین راستا خلق فضا هایی چون هشتی ، اندونی و بیرونی کامل توجیح شده و موجه بود. به طور کلی معماری دوره‌قاجاریه را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد: دوره اول: از آغاز سلطنت آغا محمد خان تا پایان سلطنت محمد شاه: در این دوره نگاه حاکم بر معماری همچنان نگاهی درونزا و بر مبنای سبک اصفهانی و به کمال رساندن آن می باشد. دوره دوم :از آغاز سلطنت ناصرالدین شاه تا پایان حکومت سلسله قاجار: در این دوره بر اثر مسافرت های ناصرالدین شاه و اخلاف او و همچنین اعزام عده ای از محصلین به اروپا سبک جدیدی در معماری آغاز شد که التقاطی از معماری بومی و معماری غربی می باشد.

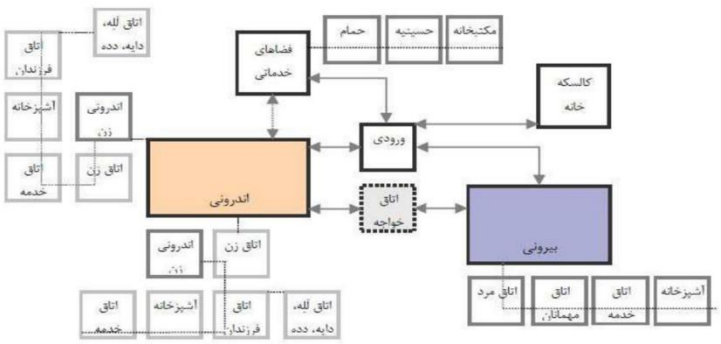
۶-۲- ویژگی های پلآن‌های مسکونی دوره قاجار

معماری قاجار ادامه سبک آذری و اصفهانی و آمیختگی اصیل ایرانی با معماری مدرن ماثر از هنر اروپایی است.پلآن‌های مسکونی در این دوره عموما داری خصوصیات زیر می باشند: شامل اتاق مرکزی ،ایوان با دو ستون در برابر آن ،اتاق های کوچک واقع دراطراف اتاق مرکزی بصورت ساده و مفصل

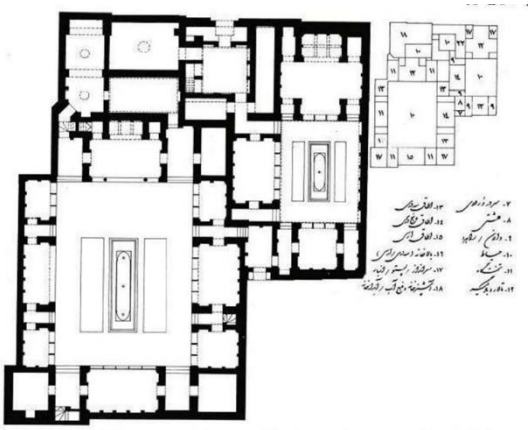
- ✓ پلان‌ها کشیده در امتداد بنا
- ✓ ایجاد چشم انداز وسیع پنجره
- ✓ ایجاد زیر زمین با طرح های زیبا
- ✓ تعبیع حوض خانه
- ✓ رواج بادگیرها برای خنک کردن هوا
- ✓ ایجاد سرستون ها در ورودی ها
- ✓ ایوآن‌های بلند
- ✓ ایجاد پله ها در دو طرف در محوری اصلی بنا
- ✓ تبدیل سه دری به دودری و واردشدن نور مستقیم به داخل بنا
- ✓ تنوع وسبکی و گشایش فضا های بیشتر
- ✓ آمیزه ای از معماری ایرانی و اروپایی
- ✓ قرار گرفتن ورودی در جهتی که همسایگی نبوده وبه معبر محدود است
- ✓ قرار گرفتن ورودی ها ته نسبت اهمیت محرمیت فضا های داخلی در طرفین اصلی و فرعی
- ✓ طبنی ،حوضخانه،کله ای و ایوان در راستای محور اصلی بنا
- ✓ سه دری ها در راستای محور فرعی
- ✓ شکل ورودی ها هندسی و متقارن
- ✓ حیاط بیرونی و اندرون

شکل۱ : رسم الگویی از خانه حاج محمد حسن امین الضرب پس از سال ۱۲٤٤ ه.ق: ۱: اندرونی ۲: بیرونی ۳: حسینه.م اخذ: مهدوی،۱۹۹۹

شکل۲ : نقشه منزل میرزا یوسف خان بیان الملک.ماخذ: مهدوی،۱۹۹۹



نمودار۱: ساختار خانه بر اساس حریم های جدا



شکل۳: پلان خانه سنتی بیرونی واندرونی محله ملرزگاه یزد. دوره قاجار.ماخذ:موزه ابگینه

جدول۱: مشخصات معماری مسکونی دوره قاجار

دوره	عوامل موثر برمعماری	ویژگی های معماری	ویژگی های اصلی پلان
قاجار	سنت فرهنگ مذهب ورود عناصر اروپایی	توجه رعایت محرمیت ها در فضاسازی استفاده از فرم های درون گرا تلفیق معماری ایرانی واروپایی	پلان‌های کشیده در امتداد بنا و تنوع وسبکی وگشایش فضاهای بیشتر. قرار گرفتن ورودی ها ته نسبت اهمیت محرمیت فضا های داخلی در طرفین و فرعی. حیاط بیرونی واندرونی

در معماری قاجار مهمترین عامل در طراحی فضا ها فرهنگ حاکم برطرز زندگی جامعه بوده.گرچه در پایان این دوره با ورد عناصری جدیدی ازفرهنگی جدید روبرو هستیم اما معماری معاصر قاجار اصول ،مبانی و الگو های قدیم معماری ایران را ارتقاء بخشید و نوآوری هایی از نظر فضا به وجود آورد(بانی مسعود، ۱۳۸۷؛ ۵۷).

۶-۳- معماری مسکونی دوره پهلوی اول

در دوره معماری پهلوی اول بر اثر تحولات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی اصول معماری طراحی تغییر کردو بدلیل حسنه شدن ارتباطات با کشورهای غربی فرهنگ غرب وارد معماری شد و کارهایی به وجود آمد که در آن عناصر معماری مدرن و اروپایی در هم آمیخت. استفاده از مهندسان نو گرا باعث ورود سبک و ایده به معماری و عناصر ساختمانی شد.و ساختمآن‌ها بر اساسا فرهنگ غربی که فرهنگ معماری روز بود ساخته شدند.گرچه در اوایل این دوره برای ساختمان‌سازی مسکونی همچنان معماری سنتی نزدیک به دوره قاجاریه استفاده می شد شیفتگی دستگاه حاکم به تجدد و مدرنیزه باعث تلاش برای ایجاد شهر هایی مشابه کشورهای پیشرفته غری شد.در نتیجه درآغاز دوره پهلوی اول مهمترین خصلت کذشته ایران را تغییرداد و بنا ها در همه حوزه ها و دسته بندی های ساختمانی به ناگهان از درون به بیرون چرخش داده شدند(کیانی،۱۳۸۳، ۲۳۴). این چرخش ابتدا در افکار شکل گرفت .در این دوره داخل بنا نتوانست تاثیرات روابط فضای پیشین را در خود جای دهد. یکی از اثرات بارز برون گرایی در این دوره ایجاد پنجره ها در جداره خارجی خانه وبه سمت کوچه و خیابان بود. در و فضاها ساختمان رو به تقلیل رفت. در این دوره اولین بار معماران غیر ایرانی برای ساخت بناهای دولتی وارد ایران شدند.در ادامه ساختار بناهای خصوصی ومسکونی تابع و پیرو بناهای دولتی شد. معماری پهلوی اول به سه سبک طبقه بندی می شود:۱- معماری سنتی۲- سبک بین المللی۳- گرایش المان(اکسپرسیونیسم آرمانگر)

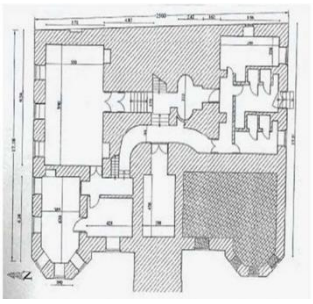
۶-۴- ویژگی های پلآن‌های مسکونی دوره پهلوی اول

- ✓ ایجاد پیش ایوانی
- ✓ اختلاف سطح از زمین
- ✓ داشتن پله از یک، دو یا سه طرف
- ✓ ستون های مدور یا چند وجهی
- ✓ طرح های سه اتاقه ،پنج اتاقه یا بیشتر که اکثرا (توی در توی) با یکدیگر ارتباط داشته باشند
- ✓ خانه‌ها عموما دارای یک حیاط بیرونی بوده و حیاط اندرونی حذف شده
- ✓ اصل قرار گیری ورودی در وجوه جانبی محور اصلی و فرعی و اهمیت محور اصلی هنوز معتبر است
- ✓ شکل حضور عناصر اصلی پیشین مانند طنب، حوضخانه، کله اب و ایوان سرتاسری رنگ باخته

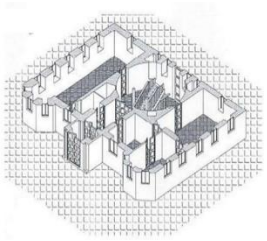
- ✓ فضاهای ورودی از بین رفته و هشتی یا فضا های داخلی بلا واسطه با معبر در ارتباط است
- ✓ ورودی در مجاورت معبر
- ✓ راه پله مرکزی و ایوآن‌های بیرون زده

۶-۵- آموزه های معماری دوره معاصر میانی و نزدیک

در اوایل دوران پهلوی اول، برای ساختمان‌سازی مسکونی، معماری سنتی نزدیک به دوره قاجاریه و بعدا در مایه طرح های ترکی سازی (با طرح پیش ایران و با اختلاف سطح از سطح زمین و داشتن پله از یک، دو و یا سه جهت) و با ستون های چوبی، سنگی مدور یا چند وجهی و یا اجری اصطلاحا آجر فلکه در پیش ایوان و مسقف بودن آن به شکل ساده و یا استفاده از گچ بری و نقاشی های چشم نواز در طرحهای سه اتاقه، پنج اتاقه و یا بیشتر که اکثرا «توی در توی» و با یکدیگر ارتباط داشته، معمول گردید. در این دوره، نماسازی بناها کم و بیش همچون دوره قاجاریه بود و از آجر «مهری» و با نقوش مختلف استفاده می شد. همچنین، انواع قوس های باربر در اسکلت سازی و نماسازی ها، و در درگاه ها از قوس های چند گمانه زیبای کلیل و کلاله و انواع دیگر مورد استفاده قرار می گرفت (تصویر۴و۵).



شکل٤: پلان زیر زمین منزل احمد قوام،اوایل دوره پهلوی اول.ماخذ:موزه ابگینه



شکل۵: پلان طبقه اول منزل احمد قوام بدون پیش پله ها و .. ماخذ:موزه ابگینه

جدول ۲: تحلیل و مشخصات معماری دوره پهلوی اول

دوره	عوامل موثر برمعماری	ویژگی های معماری	ویژگی های اصلی پلان
پهلوی اول	روابط سیاسی وضعیت اقتصادی ورود معماران خارجی	ورود سبک های غربی استفاده از فرم های برونگرا تلاش برای تجدد ومدرنیزه عدم توجه به نیازهای فرهنگی و سنتی استفاده از تکنولوژی	ایجاد پیش ایوانی اختلاف سطح از زمین وداشتن پله از یک،دو یا سه طرف ستون های مدور یا چند وجهی خانه‌های عموما دارای یک حیاط بیرونی بوده وحیاط اندرونی حذف شده راه پله مرکزی وایوآن‌های بیرون زده

در مقایسه معماری پهلوی اول با قاجار می‌توان در یافت که در این دوره عناصر معماری در پلان متاثرو متکی بر عوامل و پدیده های خارجی بوده.در این دوره استفاده از علوم و فنون که تا آن زمان در معماری سنتی ما کم بود باعث معماری کامل نشد و نشان داد که معماری کامل داشتن یک بینایی اجتماعی را طلب می کند.

۶-۶- معماری مسکونی دوره پهلوی دوم

در دوره پهلوی دوم معماری ایران به مرحله ای رسسید که کاملا هم سو و هماهنگ با معماری مدرن شده .در این دوره بازگشت دانشجویان ایرانی که برای تحصیل به خارج از ایران رفته بودند و در کنار آن معماران و محققان خارجی و بعدها دانشجویان فارغ التحصیل دانشکده هنرهای زیبا معماری ایران را از معماری سنتی قاجار جدا کرده و به سمت سبک و سیاق غرب سوق داده. درصد زیادی از کارهایی که در زمینه ساخت و ساز مسکن انجام می شد توسط دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا طراحی و اجرا شده و معماران گذشته به فراموشی سپرده شدند ..بعد از سال ۱۳۳۸ شاهد ساخت و ساز ویلاهای خصوصی بوده ایم که از فرهنگ غرب وارد کشور شده بودند.که از اوایل سلطنت ناصرالدین شاه معماران ایرانی همواره تلاش خود را در جهت ایرانی نمودن این سوغات فرنگ کرده اند. یکی از دورآن‌های شاخص تلفیق معماری غرب و ایران از آغاز دهه های سی و عمدتا در دهه چهل و پنجاه شمسی در زمان سلطنت پهلوی دوم بوده است.در این معماری همراه سعی در جهت تلفیق معماری بومی ایرانی و خصوصیات جهانی عصر مدرن در کالبد فیزیکی بنا داشت. سبک های دوره پهلوی دوم به دو قسمت تقسیم می شوند:

۱: معماری دوران پهلوی دوم قسمت اول الف)معماری بوم گرا ب)معماری نوگرا اولیه(نو پرداز) ج)نوکلاسیسم ایرانی

۲: معماری پهلوی دوم قسمت دوم الف)معماری التقاط ب)معماری نوگرا متعالی(نوپردازی) ج) بساز بفروشی د) انبوه سازی مدرن

۶-۷- ویژگی های پلآن‌های مسکونی دوره پهلوی دوم

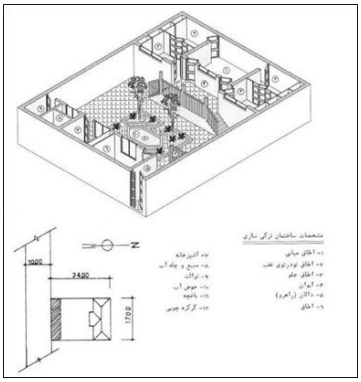
- ✓ ایجاد ایوآن‌های عظی و مرتفع در ورودی ها
- ✓ مرکزیت بتا با ستون ها
- ✓ استفاده از نقش تخت جمشید
- ✓ بالاتر قرار گرفتن ساختمان از سطح زمین و نیز نمایش آشکار آن در وسط و محل ورودی ساختمان
- ✓ شکل گیری بالکن و پدیده بالکن سازی در نمای خیابان

۶-۸- آموزه معماری دوره پهلوی دوم

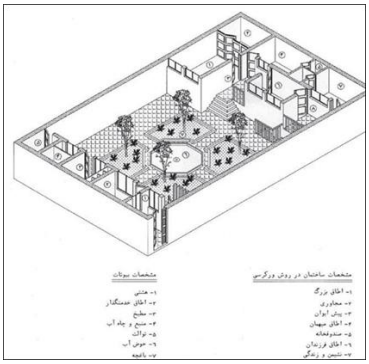
در اوایل دوره پهلوی دوم، از طرح هایی همچون ترکی سازی، زیرزمین برجسته ، و (ور کرسی) و «کوره پوش» با سقف های شیروانی و چوب پوش (تیرپوش) و بعدا طاق ضربی در بین تیرآهن با نماهای ساده استفاده می شد(شکل ۶و۷)

۶-۹- اثر معماری بی هویت در ساختمان‌سازی های معاصر

در اواسط دوران پهلوی اول و خصوصا پهلوی دوم ناگهان ساختمان‌سازی کشور به خصوص بناهای مسکونی، دچار بیهویی شد؛ غرب گرایی مسئولان تراز اول کشور و گرایش آن‌ها به زندگی و افکار غربی و نیز سوق دادن افکار مردم به سمت آن، اشاعه غرب زدگی را در بین مردم به همراه داشت. این غرب گرایی بر ساختمان‌سازی ها به خصوص بناهای مسکونی، اثر مستقیم گذارد تا جایی که اصل طراحی و محرمیت های فضاهای بیرونی و اندرونی، طرح های ترکی سازی، ور کرسی و طرح های اتاق سازی در اطراف حیاط دست‌خوش فراموشی و جایگزین آن ملاکهای غرب پسندانه شد و سرانجام طراحی فضاهای مسکونی، به سوی بی توجهی به خواسته ها و دیدگاه های باطنی مردم و به طور کلی به سوی بی هویتی کشیده شد.



شکل٦: پلان وموقعیت وپلان ساختمان ترکی سازی(دوره پهلوی اول ودوم)ماخذ:موزه ابگینه



شکل۷: پلان ساختمان ور کرسی ساز(دوره پهلوی دوم) منبع: موزه ابگینه

- **نماسازی های غربی**

در این زمان، نماسازی ها از روند معنوی سنتی و هنر آفرینی های اصیل ایرانی جدا شد و به طرف ساختاری ساده و غربی کشیده شد در این برهه از زمان، طرح ها و ساختار بناها به خصوص مسکونی، برگرفته از شیوه های غرب شد و نماسازی ها، بیش تر مانند نماهای غربی آن روز، به صورت سیمانی در انواع گوناگون تخته ماله ای، تگرگی، ماهوتی، چکشی، آب ساب موزاییک و غیره در آمد. در مواردی، برای نماسازی ها از آجر کاری ساده رج چینی و آجر گل بهی استفاده گردید و به جای قوس های زیبای کلیل و کلاله و چند کمانه، از هر هیَندی مستقیم در نعل درگاه ها بهره گرفته شد. علاوه بر آن، پنجره گسترده به شکل مربع مستطیل چند لتی، در نمای ساختمآن‌ها به کار رفت. خلاصه آن که این روند ناهنجار. هر روز به شکلی، سبب از بین رفتن هویت بسیار اصیل معماری بی همتای سنتی ایران که همواره موردتوجه جهانیان بود، شد تا جایی که در زمانی بسیار کوتاه، مردم ما و حتی بسیاری از مهندسان و دانشجویان رشته های معماری و عمران، پدیده های بسیار ارزشمند هنر معماری ایرانی و معنویت آن از جهت فلسفه و اصل درون گرایی و شیوه های بیرون گرایی و ویژگی های اخلاقی و بسیاری از کمالات به حق را فراموش کردند.ازاین‌رو، این معماری عظیم و عزیز و بسیار ارزشمند ایرانی، دست‌خوش پریشانی جدی،سردرگمی و بی منطقی گردید.

- **ساختمان‌سازی کلاف در گم**

متأسفانه کشوری که قرن هاست مهد هنر معماری جهان بوده، همیشه و همواره پیشرو و ابداع کننده زیبایی ها و خلاقیت ها در ساختمان‌سازی بوده، دنیای جستجوگر و پرتاب و خروش را همواره به خود معطوف داشته و همواره کشورهای مختلف و متمدن جهان تحت تأثیر و اقتباس از معماری و هنرهای آن بوده است، هم اکنون به فراموشی سپرده شده است و معماری شگرف آن را از

یاد برده ایم و همگی ما، از آن همه عزت و اعتبار هنری و ارزش های والای معنوی، نه فرسنگ ها، که دنیاها دور شده و به سوی ساختمان‌سازی های بی هویت و کلافی سردرگم کشیده شده ایم که امروز همگان شاهد آنیم.

۶-۱۰- آپارتمان سازی

آپارتمآن‌ها با طرح های کاملا وارداتی غربی و بدون نماسازی های منطقی، معماری شهری کشور را به شدت دچار مخاطره ساخته است. در واقع، روند منفور آپارتمان سازی، آن هم با روش های کاملا غلط در کشور، روز به روز در حال پیشروی است. طرح های اپن، بدون توجه به حریم و حرمت و محرمیت فضاها برای اعضای خانواده، متأثر از فرهنگ غرب، این مردم با فرهنگ کهن را دچار سردرگمی ساخته است. متاسفانه در سالهای اخیر ساختن برجهای بلند با توجه به بی نیازی جامعه به آن‌ها، متداول گشته است؛ البته بدون توجه به تمامی مسائل جنبی و انسانی از جمله مقاومت در برابر زلزله، و نیز بدون توجه به پی سازی های گسترده و عمیق «رادیه ژنرال» و بدون داشتن شمع های طویل در زیر پی سازی و دستک زنی های متقارن به پی و جزییات اجرایی دقیق به خصوص در سایر موارد اجراها به مانند بادبندها و بی توجهی به جوشکاری ها و موارد بسیار دیگر. برج ها، حریم بسیاری از بناهای خرد و کلان اطراف خود را کاملا از میان برده اند. طرح های باز در برج ها، نماسازی های بسیار بی منطق در هر یک به شکلی، وجود در و پنجره در هر ساختمان به نوعی و در اندازه ای در کنار ساختمان دیگر، ساختمانهای غیر منقارن، عقب، جلو، باریک، پهن و کوتاه و بلند بودن هر ساختمان در جوار ساختمان دیگر و به نوعی و فرمی دیگر، نماسازی ساختمانها هر یک به شکلی و با مصالح گوناگون چون انواع س یمان بری باروک یونانی، نماسازی با انواع اندودهای شیمیایی، نماسازی ها با انواع سنگ کاری و عدم اتصالی اصولی و اسکوپ سنگ با اسکلت بنا، نماسازی ها با قاب بندیهای آینه سیاه «رفلکسی» که در مواردی خطر آفرین و تولید کننده گرما و انعکاس های ارتعاشی است که اثرات روانی متعددی در بر دارد و بسیاری دیگر، اصول ناهنجاری را در ساختمان‌سازی کشور به وجود آورده است.

۶-۱۱- تلاش های آموزشی برای بهینه سازی ساختمان

در دانشکده های معماری و شهرسازی، تدریس و پژوهش توأمان وجود دارد. بهره گیری از عکس و اسلاید و فیلم های علمی و عملی درباره شیوه های گوناگون طرح و اجرای ساختمان‌سازی در دنیا، توجه به استراکچرهای معماری و اجرایی عمران، پرسپکتیوهای مختلف، مبانی نظری و عملی معماری شهری، در کنار واحدهای در سی مثل مقاومت مصالح و استاتیک برای رشته معماری و دروس محاسباتی و تکنیکی و اجرایی برای رشته عمران موردتوجه استادان و دانشجویان است، علاوه بر این که پژوهش های بسیاری نیز به شکل فردی و یا گروهی دنبال می شود. با این حال، پس از فراغت از تحصیل به تمام مباحث آموخته شده عمل نمی شود؛ چرا که حوزه های اجرایی کشور برخلاف حوزه های دانشگاهی، توجه چندانی به این مباحث ندارند. ازاین‌رو، فرهنگ معماری این ملت که همواره موردتوجه دنیا بوده است. دچار مخاطره جدی شده است؛ به طوری که اجراهای صددرصد غلط، جان انسانهای بسیاری را در زلزله های متعدد گرفته است. زلزله بویین زهرا در سال ۱۳۴۱، زلزله جنوب خراسان در سال ۱۳۵۷، زلزله شمال و شمال غرب در سال ۱۳۶۹ و دلخراش ترین آن‌ها زلزله بم در سال ۱۳۸۲، باید ما را به خود آورد تا اصول معماری ایرانی و اصول معماری و عمران دانشگاهی را جدی بگیریم و نه تنها در حوزه دانشگاه بلکه در حوزه اجرایی شهری نیز به آن پایبند باشیم.

جدول۳: تحلیل ومشخصات دوره پهلوی دوم

دوره	عوامل موثر برمعماری	ویژگی های معماری	ویژگی های اصلی پلان
پهلوی دوم	روابط سیاسی وضعیت اقتصادی ورود معماران ایرانی تحصیل‌کرده خارج تحولات اجتماعی	همسویی وهماهنگی با معماری مدرن استفاده از فرم های برونگرا استفاده از تکنولوژی تلفیق معماری بومی ایرانی و خصوصیات جهانی عصر مدرن	ایجاد ایوآن‌های عظیم ومرتع در ورودی ها مرکزیت بنا با ستون ها استفاده از نقش تخت جمشید بالاتر قرارگرفتن ساختمان از سطح زمین ونیز نمایش اشکار ان در وسط ومحل ورودی ساختمان شکل گیری بالکن وپدیده بالکن سازی در نمای خیابان.

اصل محرمیت و درون‌گرایی، در طول تاریخ معماری ایران، همیشه جایگاهی خاص و ویژه داشته است. درون‌گرایی در معماری، سبب شده بود تا معماران تزیینات داخلی را به تزیینات بیرونی ترجیح بدهند و کمتر به بیرون بنا توجهی می شد و در نهایت سادگی معماری بیرونی، ساخته می شد. برونگرایی از جمله ویژگی های معماری دوران پهلوی است و همین امر، معماری دوران پهلوی را با دوران قبل خود که قاجار بود، متفاوت می ساخت.

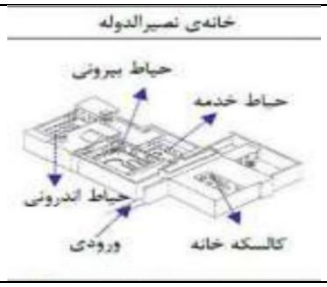
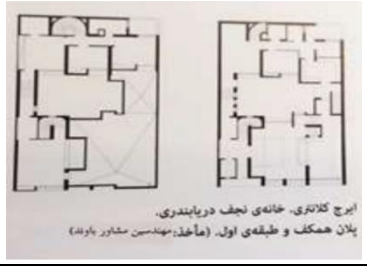
نتیجه گیری

معماری هر ملت همواره نمودی از فرهنگ، هویت و سنتهای هر ملت بوده که در طول تاریخ همواره دستخوش تغیرات ناشی از آن‌ها بوده است.در این پژوهش با توجه به بررسی مطالعات می‌توان به این حقیقت دست یافت که سیر تحولات فرهنگی مردم و

حکومت ها در طی دوران قاجار تا پهلوی دوم تاثیر مستقیم بر معماری خانه‌های مسکونی داشته.از طرفی خانه به‌عنوان کوچک‌ترین جزع از ساختمآن‌های شهری اولین مکان برای نمود آیتم های هویتی و شخصیتی هر ملت بوده است، ازاین‌رواین سیر تحول فکری را می‌توان با تحول در نوع فضا ها و پلآن‌های ساختمآن‌های مسکونی بخوبی مشاهده کرد.

در اینکه شیوه معماری و شهرسازی پهلوی با از هم دریدن بافت قدیم و تغییر ساختار الگوی معماری بناها ضمن تخریب مهمترین فضاهای شهر سنتی،سازمان مدنیت و ساختار اقتصادی و اجتماعی و شالوده شهر کهن را بدون توجه به پیامدهای ویرانگر چنین مداخلاتی(خصوصا بافت قدیم شهر ارومیه)جای شبهه ای نیست اما وارداتی انگاشتن نوگرائی رضا خانی،نادیدن تاریخ تجددخواهی از عباس میرزا تا مشروطیت است حتی اگر این تجدد خواهی با خواست بیرونی هم سو شود و حتی اگر مستبدانه اعمال گردد نمی‌توان مداخلات معماری و شهرساری رضا خان را عرضی،صوری،خودسرانه و بی هیچ پشتیبانه تئوریک و از پیش اندیشیده ای تلقی نمائیم. میراث تجدد خواهانه ملت استبداد زده ایران پس از برگزیدن امنیت مستبدانه در مقابل آزادی اغتشاش انگیز،ناگریز به دستگاهی دیوان سالار منضبط پناه آورد که ایده هایش را محقق کند و در این راستا ، معماری و شهرسازی محمل این رویا بود.اشتباه اصلی آنجائی رخ داد که وضع موجود "بافت شهری"، مانعی در جهت نیل به تجدد فرض شد و برای حذف آن ساده ترین راه یعنی بهره گیری از نسخه های آزموده شده در بلاد مترقی پیش گرفته شد. همچنین بررسی ها و مطالعات انجام شده نقش وافر و تعیین کننده حکومت در تغییر معماری خصوصی را آشکار می سازد و نشان می دهد که دولت در بخشی از معماری مردمی تاثیر گذارده و اهداف معمارانه اش را محقق نموده است. حکومت از دو جنبه در معماری بخش خصوصی تاثیر نهاده است: بعد غیر فیزیکی و بعد فیزیکی. از یک سو تحولات چندجانبه غیر فیزیکی که دولت در زندگی مردم به وجود آورد و ابعاد مختلف سیاسی و برنامه ای، سیاسی نظامی، اقتصادی -برنامه ای و فرهنگی اجتماعی را در بر می گرفت. در واقع فضا، شرایط و اوضاعی ایجاد گردید که در معماری مردمی هم مؤثر واقع شد. از سویی دیگر با پیاده کردن معماری مورد نظرش یعنی معماری معاصر غربی در ابنیه دولتی و عمومی، الگوهایی را به جامعه عرضه کرد و در تغییر خواسته ها و رویکرد معماری مردمی تاثیر گذارد. بنابراین در دوره پهلوی به ویژه پهلوی اول، نقشعوامل دولتی این بود که عمدتا موجب شوند تغییرات در معماری که از اواسط قاجار ایجاد شده بود و شامل معماری التقاطی قرن ۱۹اروپا در بناهای خصوصی و حکومتی بود، ادامه یابد و با تداوم دگرگونی های به وجود آمده از اواسط قاجار، شیوه های جدیدی در معماری مردمی بر معماری غربی بروز نماید.

جدول٤: جمع بندی

دوره	عوامل موثر بر معماری	ویژگی های اصلی پلان	نمونه پلان
قاجار	سنت فرهنگ مذهب ورود عناصر اروپایی	پلآن‌های کشیده در امتداد بنا و تنوع وسبکی وگشایش فضاهای بیشتر. قرار گرفتن ورودی ها ته نسبت اهمیت محرمیت فضا های داخلی در طرفین وفرعی. حیاط بیرونی واندرونی	
پهلوی اول	روابط سیاسی وضعیت اقتصادی ورود معماران خارجی	ایجاد پیش ایوانی اختلاف سطح از زمین وداشتن پله از یک،دو یا سه طرف ستون های مدور یا چند وجهی خانه‌های عموما دارای یک حیاط بیرونی بوده وحیاط اندرونی حذف شده راه پله مرکزی وایوآن‌های بیرون زده	
پهلوی دوم	روابط سیاسی وضعیت اقتصادی ورود معماران ایرانی تحصیل‌کرده خارج تحولات اجتماعی	ایجاد ایوآن‌های عظیم ومرتع در ورودی ها مرکزیت بنا با ستون ها استفاده از نقش تخت جمشید بالاتر قرارگرفتن ساختمان از سطح زمین ونیز نمایش اشکار ان در وسط ومحل ورودی ساختمان شکل گیری بالکن وپدیده بالکن سازی در نمای خیابان.	

پژوهش نشان می دهد که باتغییراوضاع سیاسی ، اقتصادی و اجتماعی وورود فرهنگ غربی به ایران و تلفیق آن با معماری سنتی و بومی فرم و پلان مسکن ها نیز تغییر کرده. با ورود این فرهنگ و تغییر رویه معماری بر اساس مد ، تغییر در محرمیت ها ،تبدیل برون گرایی به درون گرایی،مختصر شدن فضا های خانه،تلفیق فضا های خصوصی و عموی، تغییر روش در دسترسی ها و... همه نشان دهنده تحول فکری مصرف کنندگان از سنت به مدرنیته بوده است. رعایت محرمیت ها در پلاّن‌های دوره قاجار با ورود فرهنگ غرب توسط حاکمان و دانش آموختگان در غرب و تزریق این فرهنگ به معماری بومی ایران و تلفیق آن با سنت ایرانی ،معماری مدرن ایرانی را به وجود آورده که به فرم های برون گرا و مختصر شده در پلاندورآن‌های پهلوی منجر شده است. که درست یا غلط بودن این تلفیق خود بحثی جدا است.

منابع

۱. ارمغان ،مریم، (۱۳۹۲)،«معماری و فرهنگ در خانه‌های اعیانی در دوره ی قاجار»،تهران،پژوهش های انسان شناسی ایران.
۲. بانی،مسعود،امیر،(۱۳۸۸)،«معماری معاصر ایران»،تهران،نشر هنر معماری قرن.
۳. پلان ساختمان موزه آبگینه از سازمان میرات فرهنگی وگردشگری استان تهران(با ترسیم مجدد در روش گرافیکی)
۴. پوپ، ارتور،(۱۳۶۶)، «معماری ایران»، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران، فرهنگیان.
۵. رجبی، پرویز،(۱۳۵۵)، «معماری ایران در عصر پهلوی»،تهران، دانشگاه تهران
۶. زمرشیدی،حسین،(۱۳۹۰)،« آموزه های معماری ایرانی و ساختمان‌سازی مسکونی از دوره ی قاجار تا به امروز» ، تهران ،فصل نامه مطالعاتی شهر ایرانی.
۷. قبادیان، وحید، ، (۱۳۸۳)، «معماری در دارالخلافه ناصری(سنت و تجدد در معماری معاصر تهران)»،تهران،نشر پشوتن.
۸. قطبی، علی اکبر، (۱۳۷۸)،« هویت و معماری امروز ایران»، مجله اینه خیال، شماره ۱۰.
۹. فقیه،نسرین،(۱۳۷۹)، «اغاز معماری وضوابط معماری در تهران»،تهران،هنرهای معاصر، بی تا.
۱۰. کیانی ،مصطفی،(۱۳۸۶)، «معماری دوره ی پهلوی اول»، تهران،موسسه مطالعات تاریخ ایران.
۱۱. کلوانی، وحید، ،.(۱۳۹۱)،«سیر تحول اتاق ها از زمان قاجاریه تا به امروز نمونه موردی خانه‌های مسکونی شهر تبریز»،اولین همایش ملی اندیشه ها و فناوری نودر معماری.
۱۲. سیدیان، علی.(۱۳۹۳)، «گونه شناسی مسکن ،مطالعات موردی پلاّن‌های خانه‌های مسکونی در دوره ی قاجار ،پهلوی و معاصر شهرستان آمل با نگرش اقلیمی و شکلی»،دومین همایش ملی هنر تبرستان.
۱۳. مهدوی نژاد، محمد جواد ،(۱۳۹۱)، تهران،انتشارات علم معماری
۱۴. صارمی، علی اکبر، (۱۳۷۶)، «ارزش های پایداری در معماری ایران»، تهران، میراث فرهنگی.
۱۵. محمدی، محمود،(۱۳۷۵)، «تغییر ساختار قدرت در ایران وتغییر شکل شهر»، تهران،میراث فرهنگی.
۱۶. مختاری طالقانی،(۱۳۸۸)، «تلفیق مدرنیسم ومعماری ایرانی»، بی جا، بی نا.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

سـینمای آرام

محمد مهدی صدرفراتی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۲۶
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۰۷
کد مقاله: ۳۱۵۲۷

چکـیده

«سینمای آرام[۲]» مفهومی نسبتا جدید با عمری کمتر از ده سال است. این اصطلاح فیلم هایی را توصیف می کند که با زمان واقعی در زندگی عادی مطابقت بیشتری دارد. در این مقاله ابتدا ویژگی ها و نمونه های این سینما را ذکر می کنیم و سپس به دو نظریه عمده درباره چرایی شکل گیری این سینما اشاره می کنیم. نظریه اول معتقد است سینمای آرام برای مقابله با سینما سریع و فانتزی هالیوود یا بالیوود ظهور کرده است. در حالی که نظریه دوم استقلالی نسبی برای آن قائل است و معتقد است سینمای آرام رویکردی واقع گرایانه به سینما و مفهوم زمان در فیلم دارد. به نظر می رسد این دو نظریه قابلیت جمع شدن با یکدیگر را دارند.

واژگـان کلـیدی: سینمای آرام، واقع گرایی، زمان، برداشت بلند

۱- دانش آموخته دکتری فلسفه، دانشگاه ملبورن *sadrforatim@unimelb.edu.au*

2- Slow Cinema

۱- مقدمه

در دنیایی زندگی می کنیم که سرعتِ همه چیز به ناچار بالا رفته است. پیشرفت خودروها، رایانه ها و اینترنت زندگی پرشتابی برایمان به ارمغان آورده‌اند. در جهان امروز سرعت فضیلت است و آهستگی اگر نکوهش نشود، چندان مورد استقبال نیست. سینما نیز از این قاعده مستثنی نیست. باجه فیلم های اکشن/رزمی/هیجانی که سرعت بالایی دارند از رونق خوبی برخوردار است و سرمایه گذاران علاقه زیادی به تولید چنین آثاری دارند. چنین رویکردی نه تنها روی ذائقه سینمایی مردم تاثیر گذاشته، بلکه سبک زندگی و دغدغه های آنها را نیز تغییر داده است. در این دنیایِ جدید زندگی عادی ملال آور است و زندگی خوب، فانتزیِ سریعی است که مراحل کُند آن حذف شده است. حتما فیلم هایی را دیده اید که قهرمان داستان ضعف یا مشکل بزرگی دارد. در این فیلم‌ها، فیلمساز در چند برش کوتاه و احتمالا با یک موسیقی انگیزشی تلاش های شبانه روزیِ قهرمان را به تصویر می کشد و در کمتر از چند دقیقه ضعف یا مشکل او را برطرف می کند[۱]. این رویکرد نشانگر دنیایی است که در آن منطق داستانی از منطق زندگی پیشی گرفته است. بلا تار (Béla Tarr) فیلمساز مشهور لهستانی معتقد است: نسل امروز منطق داستان را درک می کنند اما «نمی توانند منطق زندگی را دنبال نمی کنند[۲]».

اما در همین دنیای سریع، یا شاید در پاسخ به این دنیا، شاهد رویش مفهوم جدیدی با عنوان «سینمای آرام» هستیم. در این مقاله کوتاه قصد دارم این مفهوم را شرح دهم و چندی از عوامل شکل گیری و دلایل استقبال از آن را مورد بررسی قرار دهم. اصطلاح «سینمای آرام» در مطالعات سینمایی اصطلاح نسبتا جدیدی است. جاناتان رامنی (Jonathan Romney) اولین کسی است که در سال ۲۰۱۰ این عبارت را معرفی کرد. او در تعریف سینمای آرام از صفاتی همچون «مینیمال»، «شاعرانه»، «تامل برانگیز» و با «حس شدید زمانمندی» استفاده کرد (Romney 2010, p. 43-44). نام مقاله او «در جست و جوی زمان از دست رفته» برگرفته از رمان مشهوری از مارسل پروست نویسنده فرانسوی است[۳]. در واقع سینمای آرام گرایشی به سوی فیلم های با سرعت کم و نزدیک به زندگی واقعی است. گرچه اصطلاح «سینمای آرام» عمری کمتر از ده سال دارد، اما فیلم های آرام قدمتی طولانی و وسعتی بین المللی دارند. به عنوان مثال فیلم سازان مشهوری چون آندری تارکوفسکی، رابرت برسون، میکلانژو آنتونیونی و یا حتی عباس کیارستمی در دسته فیلم سازان سینمای آرام قرار می گیرند. یکی از معروف ترین آثار سینمای آرام فیلم «خواب» (۱۹۶۴) ساخته اندی وارهول (Andy Warhol) هنرمند آمریکایی است که شش ساعت خوابِ یک شاعرِ مشهور را به تصویر می کشد. او در همان سال فیلم دیگری با نام «اِمپایر» ساخت که هشت ساعت فیلمبرداری ساده از ساختمان امپایر در شهر نیویورک است. این شکل اغراق آمیز از سینمای آرام کندی و واقعیت زندگی را به بینندگان یادآوری می کند.

فارغ از این شکل اغراق آمیز، سینمای آرام تلاش می کند تجربه بهتری از زمان را به بینندگان القا کند. آندری تارکوفسکی و معتقد است «مولفه غالب و قدرتمندِ فیلم، در واقع ریتم و بیانِ گذر زمان در قاب تصویر است» (Tarkovsky 1968, p. 113). پس فیلم خوب فیلمی است که قاب های زمانمند بهتری ارائه کند. واقعیت این است که فیلم، بدون گذر زمان به مجموعه عکس‌هایی بدون ماجرا تبدیل می شود. اما آنچه سینمای امروز فراموش کرده این است که زمان واقعی بسیار کندتر از سرعت تخیلات ماست. سینمای امروز به سوی فانتزی و غیرواقع گرایی پیش رفته و به دنبال خود مردم را نیز از واقعیت دور و بیزار کرده است.

۲-زمان در سینمای آرام

در فیلم های «سینمای آرام» زمان همانند زندگی عادی به کندی می گذرد و اتفاقاتِ هیجان انگیز در کمترین حد ممکن رخ می دهد. داستان مینیمال است؛ بدین معنا که فراز و فرود چندانی ندارد و گاهی به فیلم های مستند نزدیک می شود. از لحاظ تولید مینیمال بودن به معنای استفاده از بازیگران غیرحرفه ای، میزانسن های طبیعی و دکور و گریم ساده و سبک است. از لحاظ فنی سینمای آرام با استفاده کم از زوم های سریع یا قاب های عجیب، حرکت های کمِ دوربین و برداشت های طولانی همراه است. بر خلاف فیلم های تجاری هالیوود یا بالیوود که سرعت کات ها بسیار زیاد است (مثلا فیلم «اولتیماتوم بورن» در ۱۰۵ دقیقه ۳۲۰۰ شات دارد که میانگین هر کات تقریبا دو ثانیه است!)، در سینمای آرام شاهد برداشت هایی طولانی هستیم. به عنوان مثال فیلم II Oxhide (2009) ساخت چین در بیش از دو ساعت تنها هفت کات دارد. گرچه کارگردان فیلم جیاین لیو (Jaiyin Liu) از

---

۱ علی شریعتی در کتاب «بازگشت به خود و نیازهای انسان امروز» طنز تلخی را تعریف می کند که در آن خبرنگاری برای مصاحبه با خانواده اولین فضانورد به منزل او می رود. وقتی در می زند، کودکی در را باز می کند. خبر نگار می پرسد پدرت کی باز می گردد؟ کودک پاسخ می دهد ساعت ۲ و ۳۵ دقیقه و ۷ ثانیه. سپس می پرسد مادرت کی باز می گردد؟ کودک می گوید: مادرم رفته نان بخرد و معلوم نیست کی برگردد (ص ۶۲).

۲ *http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php*

۳ شهرت این رمان به خاطر تمرکز وسواس گونه روی جزئیات زندگی و تاکید بر زمان در شکل گیری آنها است.

اعضای خانواده خود برای این فیلم استفاده کرده است، اما زوایای دوربین، دیالوگ ها و حتی صدای محیط با دقتی وسواس گونه ساخته و پرداخته شده اند. در بخش زیادی از این فیلم شاهد میز وسط آشپزخانه هستیم که خانواده لیو دور آن جمع می شوند و خمیرهای خود را آماده طبخ می کنند. در عین حال که دوربین از نشان دادن چهره آنها امتناع می کند و تنها به دیالوگ ها اکتفا می کند، صدای کار با وردنه و قاشق و چنگال و کارد به عنوان موسیقی متن قلمداد می شود. پس فیلم آرام همانند فیلم های دیگر نیاز به تدارک، تمرین و دقت های بسیار زیاد دارد، اما ساده و مینیمال به نظر می آید. خانم لیو پیش از این نیز در سال ۲۰۰۵ فیلم Oxhide I را دقیقا با همین ساختار ساخته بود که در جشنواره بین المللی برلین موفق به کسب جوایزی درخشان شد. این فیلم نیز با زمانی در حدود دو ساعت تنها در ۲۳ برداشت ضبط شد. یعنی میانگین هر برداشت حدود ۵ دقیقه است. پژوهشگران معتقدند در چند دهه اخیر میانگین طول هر برداشت (ALS[1]) به شدت کاهش یافته است (Cutting et al. 2011). مسلما مشاهده فیلم هایی با برداشت های طولانی، سخت و طاقت فرساست و از میزان فانتزی آن به شدت کاسته شده، اما تجربه ای اصیل و واقعی را ثمر می دهد.

گرچه مشاهده فیلم های آرام سختتر از مشاهده فیلم های سریع است، اما در میان آنها می توان آثار دلچسبی یافت که به جان نشسته و تامل برانگیزند. به عنوان مثال برخی از فیلم های آرامِ برسون، آنتونیونی، جیم جارموش، بلا تار، سمیرا مخملباف و عباس کیارستمی در میان آثار کلاسیک سینمای آرام محسوب می شوند. به عنوان مثال فیلم «طعم گیلاس» (۱۳۷۶) ساخته کیارستمی روایتی کُند اما شاعرانه از مبارزه قهرمان فیلم با مرگ و زندگی است. صدای طبیعت و استفاده کمینه از موسیقی، اتفاقاتی که خارج از قاب رخ می دهد و داستانی عمیق، انسان را مجبور می کند کمتر به ادراکات بصری خود تکیه کند و از صدا و بالاتر از آن از قوه تفکر خود بهره بگیرد تا مساله ذهنی کارگردان را درک کند. در انتهای این فیلم و بیشتر فیلم های سینمای آرام بیننده ای که فعالانه تلاش کرده، احتمالا خسته است. اما خستگی او دلنشین و ادامه دار است. حتی ممکن است در میانه فیلم های کیارستمی بینندگان به خواب بروند، که این نیز لزوما نقطه ضعف محسوب نمی شود. کیارستمی در مصاحبه ای با جمشید اکرمی در سال ۱۹۹۷ گفته بود «من فیلم هایی را ترجیح می دهم که در آن بینندگان در سالن سینما به خواب بروند. این فیلم ها به قدری خوبند که اجازه یک چرت آرام را می دهند»[2]. بر خلاف فیلم های تجاری که ابتدا ذهن ما را آشفته می کنند و بعد از مدت زمانی از خاطر ما محو می شوند فیلم های آرام در زمانی طولانی تر با ما سفر می کنند.

۳-هدف سینما آرام

پیش از آنکه به اهداف و اغراض سینمای آرام بپردازیم، باید به این نکته توجه کنیم که سرعت و آهستگی مفاهیمی نسبی هستند. به همین دلیل فیلم هایی که در اینجا با عنوان سینمای آرام معرفی کردیم ممکن است برای برخی آرام و برای برخی هم آوا با زندگی روزمره شان باشد. به بیان دیگر هر چقدر یک بیننده زندگی و ذهن خود را با سرعتِ دنیای مدرن سریع کرده باشد فیلم های بیشتری برای او آرام و ملال آور می شوند. اما کسانی که بیشتر در زمان واقعی زندگی و تامل کرده اند ممکن است فیلم های آرام را نیز با سرعتی مطلوب مشاهده کنند.

دو نظر مشهور درباره هدف سینمای آرام وجود دارد: نظر اول معتقد است سینمای آرام برای مقابله با سینمای سریع و بازگرداندن انسان به حالت طبیعی خود تالیف شده است. لوچیا نجیب در مقاله خود «سیاست آرامش و دام های مدرنیته» می نویسد «سینمای آرام نشانگر وجود سینمای سریع است» (Nagib 2015, p. 26). او معتقد است سینمای آرام یادآور بلایی است که مدرنیته بر سر ما آورده و ما را از حالت طبیعی خود خارج کرده است. از معتقد است سینما برای بیش از ده هزار سال است که به صورت تصورات، تخیلات، اندیشه ها و تجربه های انسان ها وجود داشته است. اما مدرنیته و تکنولوژی خصوصا در دوره اخیر سرمایه داری نتوانسته است به صورت تمام و کمال نبوغ و خلاقیت های ذهن بشر را بازنمایی کند. سینمای آرام در امتداد بحث قدیمی کلاسیک/مدرن درهای جدیدی برای نمایش و شرح تجربیات بشر باز می کند. پس ملاحظه می شود که نجیب سینمای آرام را با تمام ویژگی های تکنولوژیک و فرمی اش در راستای بحث درازدامنِ سنت/مدرنیته و برای حمایت از گسترش روحیه خلاق بشر می بیند.

نظریه دوم معتقد است سینمای آرام به صورت مستقل جریانی واقع گرا و در ادامه جریانی است که بر روی ادراک حسی و تجربه پدیداری از فیلم تاکید می کند. همه آنچه درباره سادگی فرمی و محتوایی فیلم های این سینما گفتیم نشانگر واقعگرایی رویکرد آن است. یعنی فیلم های آرام واقعیت زندگی را تصویر می کنند. البته ورود تکنولوژی دوربین های دیجیتال این امکان را به هنرمندان داده است که برداشت های طولانی داشته باشند حال آنکه تا چند دهه پیش چنین امکانی وجود نداشت. تیاگو دی لوکا

---

۱ *Average Length of Shots*

2 *https://lareviewofbooks.org/article/sleeping-through-kiarostami/#!*

(Thiago de Luca) در مقاله خود «واقع گرایی حواس» با تایید تاثیر تکنولوژی دیجیتال در ایجاد سینمای آرام معتقد است «واقع گرایی در فیلم همواره امری انتخابی بوده است. به بیان دیگر نتیجه استراتژی های عامدانه است» (De Luca 2011, p. 183). این همان نکته ای است که درباره فیلم Oxhide اشاره کردیم، یعنی کارگردان به طور عامدانه تلاش کرده فیلم را به روند واقعی زندگی نزدیک کند. او در نگارش و تمرین روی دیالوگ ها وسواس و دقت زیادی به کار برده است، و از قصد طول برداشت ها را طولانی کرده است. داستان این فیلم نیز نمایشگر زندگی عادی یک خانواده چینی است که گذران زندگی حول میز نهارخوری آنها شکل می گیرد. به همین خاطر است که واقع گراییِ سینمای آرام با مستندنگاری واقعیت تفاوت دارد. دی لوکا معتقد است سینمای آرام یک «سرمایه گذاری پدیدارشناسانه روی واقعیتِ روی پرده است» (ibid, p. 189).

البته هر دوی این نظرات قابل جمع است: یعنی می توان در عین حال که این سینما را اعتراضی به سرعت زیاد سینمای مدرن دید، حرکتی واقع گرایانه و در امتداد سینمای تجربی دید. در واقع نظریات دوگانه ای که در این بخش معرفی کردیم لزوما بر خلاف یکدیگر نیستند، بلکه اشاره به عوامل موثر در شکل گیری این گونه از فیلم سازی هستند. به همین خاطر است که هم دی لوکا و هم نجیب در مقالات و کتب خود به کرات به این دو عامل در کنار یکدیگر اشاره می کنند. به بیان دیگر واقع گرایی سینمای آرام را می توان پاسخی به واقعیتِ موجود در دنیای سریع و فانتزی مدرن دید. اما کدام یک واقعی ترند؟ انسان امروزی که بخش زیادی از عمر خود را با رایانه و اینترنت و خودروهای سریع تجربه می کند واقعیتِ جدیدی را تعریف کرده که متفاوت از واقعیتِ کلاسیک و آرام است. پس احتمالا واقعیتی که سینمای آرام نماینده آن است، واقعیت گم شده در دنیای مدرن است. آندره بازن (André Bazin) معتقد است «یک نوع واقع گرایی وجود ندارد، بلکه واقع گرایی چندگانه داریم. هر دوره متوجه ویژگی های خودش است به طوری که تکنیک و زیبایی شناسی آن چیزی را که یک نفر از واقعیت می خواهد را ثبت و ضبط می کند و نمایش می دهد.» (Bazin 1997, p. 6)

نتیجه گیری

سینمای آرام بر مفهوم زمان واقعی در فیلم تاکید می کند. به نظر می رسد در دنیای سریع و مدرن امروز این گونه فیلم ها وصله‌ای ناموزون و بدقواره هستند. بخش بزرگی از مخاطبان سینما از فیلم های آرام لذت چندانی نمی برند. سینما و تلویزیون رسانه هایی هستند که معمولا در دسته «هنری» یا «سرگرمی» دسته‌بندی می‌شوند. هر چقدر تاکید و تمرکز روی حوزه «سرگرمی» بیشتر شود سینمای سریع و فانتزی محبوب تر می شود و هر قدر به دسته «هنر» نزدیکتر شویم سینمای آرام جلوه بیشتری پیدا می کند. از سوی دیگر سینمای سریع فانتزی و غیرواقع گرایانه است، ولی سینمای آرام مخاطب را به دنیای واقعی می‌چسباند. در هنر نقاشی نیز برخی معتقدند آثار انتزاعی از جمله دستاوردهای دنیای مدرن و پس از آن است. این مساله نشان می‌دهد سینمای آرام یا سریع لزوما بد یا خوب نیستند، بلکه پاسخ های مختلفی هستند که انسان در پاسخ به تغییرات پیرامونش نشان می دهد.

منابع

1. Bazin, A. (1997) Bazin at Work, Translated by Alain Piette, Edited by Bert Cardullo, Routledge Press.
2. Cutting, J.E, et al. (2011) "Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years", Iperception, 2(6): 569–576.
3. De Luca, Tiago (2011), “Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema”, in Lúcia Nagib, Chris Perriam and Rajinder Dudrah (eds), Theorizing World Cinema (London and New York: I. B. Tauris), pp. 183–206.
4. Nagib, L. (2015) “The politics of slowness and the traps of modernity”. In Slow Cinema. Traditions in World Cinema, Edinburgh University Press. pp. 25-46.
5. Romney, J. (2010). “In Search of Lost Time”. Sight & Sound, Vol.20 (Issue. 2): 43–44.
6. Tarkovsky, A. (1968) Sculpting in Time: Reflections on the Cinema, Translated by Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

بررسی طرح در کاشی‌کاری دوره قاجار در تهران (مطالعه موردی: کاخ موزه گلستان)

مریم رضایی انور[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۲۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۴/۲۸
کد مقاله: ۱۳۹۷۷

چکـیده

معماری و تزئینات وابسته به آن در ایران زمین همواره دارای اهمیت بوده و در ادوار مختلف دارای ویژگی‌های خاص خود است. هنر کاشی‌کاری به دنبال تکامل شیوه‌های سفالگری به وجود آمد و مانند سایر هنرها در اثر گذر زمان دچار تغییرات شایان توجهی شده‌است، لذا بررسی آن امری ضروری برای علاقمندان و پژوهشگران این هنر می‌باشد. زمانی که صحبت از کاشی‌کاری به میان می‌آید همه به دنبال آن هنر در عصر صفوی می‌گردند. این مقاله درصدد پاسخ به این سوال‌هاست که آیا نقوش کاشی‌کاری از حیث طرح در این دوره دارای تنوع می‌باشند؟ آیا کاربرد این هنر تغییری یافته است؟ تهران در زمان قاجار به عنوان پایتخت ایران انتخاب شد در نتیجه در این مقاله کاشی‌کاری این شهر مورد مطالعه قرار گرفته‌است. برای بررسی دقیق‌تر، کاخ گلستان در تهران به عنوان نمونه انتخاب شده‌است. روش تحقیق این مقاله توصیفی-تحلیلی بوده و روش گردآوری اطلاعات به صورت مطالعات کتابخانه‌ای و براساس منابع دست اول می‌باشد. نتایج این بررسی‌ها نشان می‌دهند که طرح کاشی‌کاری در این دوره از تنوع بیشتری برخوردار است و کاربرد آن‌ها نیز علاوه بر امکان مذهبی (به خصوص دوره صفوی) در مکان‌هایی مانند مدارس، خانه‌های اعیانی، تکایا، مراکز آموزشی و کاخ‌ها نیز دیده می‌شوند.

واژگـان کلـیدی: کاشی‌کاری، قاجار، تهران، کاخ گلستان

۱- کارشناسی ارشد ارتباط تصویری دانشگاه معماری و هنر پارس؛ *Maryam.r.anvar@gmail.com*

۱- مقدمه

عناصر تزئینی، بخش جدایی‌ناپذیر بناها در ایران باستان و به ویژه دوران اسلامی بوده‌است. هنر کاشی‌کاری نیز به عنوان یکی از هنرهای تزئینی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این هنر در طول مدت حیات خود دچار تغییرات زیادی از حیث طرح و رنگ و کاربرد شده‌است. این هنر در دوره قاجار در ادامه حفظ جنبه زیبایی‌شناسانه از نظر طرح دارای تنوع بیشتری نسبت به ادوار گذشته است. هدف اصلی این تحقیق مطالعه و بررسی طرح کاشی در دوره قاجار در تهران می‌باشد چراکه از آن زمان تهران به عنوان پایتخت انتخاب گردید و به تبع آن توجه به معماری و تزئینات وابسته به آن در پایتخت مورد توجه قرار گرفت، بدین منظور شاهان قاجار شماری از برجسته‌ترین هنرمندان را در پایتخت گرد آوردند. در این جستار کاخ موزه گلستان به عنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفته است.

۲- روش پژوهش

در این پژوهش روش گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و دست اول بوده و به روش توصیفی- تحلیلی به مطالعه نقوش کاشی‌کاری از حیث طرح در دوره قاجار در تهران پرداخته شده و کاخ گلستان به عنوان نمونه به روش انتخابی گزینش شده‌است.

۳- پیشینه پژوهش

کاشی‌کاری در ایران سابقه طولانی دارد و از دوره تیموری تا پایان دوره قاجار، کاشی مهم‌ترین عنصر تزئینی بناها و مهم‌ترین دستاورد ایران در زمینه تزئینات معماری بوده‌است. باور عموم مردم براینست که هنر قاجار نسبت به ادوار گذشته کیفیت قابل توجهی نداشته و همچنین دارای نوآوری نمی‌باشد، درنتیجه درباره هنر این عصر کمتر پژوهش انجام گرفته است. در مورد کاشی‌کاری منابع مختلف و متفاوتی وجود دارد که در بخش منابع پایانی برخی از آن‌ها فهرست شده‌اند از جمله "تزئینات وابسته به معماری دوران اسلامی" به کوشش محمد یوسف کیانی، "سیری در هنر و معماری ایران" نوشته حسین یاوری، "از طهران تا تهران" نوشته حمیدرضا نوروزی طلب و "بناهای مذهبی تهران" نوشته کامبیز حاجی قاسمی. ولی در مورد این هنر در دوره مذکور به طور اخص به ندرت مقاله‌ای نگارش شده‌است.

۴- کاشی‌کاری دوره قاجار

ایرانی‌ها در طول تاریخ چه پیش از اسلام و چه بعد از اسلام همواره به معماری اهمیت داده و در انواع شکل‌های آن موفق بوده‌اند. در میان عناصر معماری عنصر تزیین اهمیت ویژه‌ای دارد. سرچشمه آرایش‌های معماری ایران به وسعت تاریخ آن و ارتباط با دنیای پیرامون است. به همین علت، همواره در تزیینات ایرانی شکل‌هایی از هنر بومیان آغازین فلات ایران، ایلام، بین‌النهرین، شرق دور و مصر تا حجاری‌های تخت‌جمشید و نقش‌برجسته‌ها و گچ‌بری‌های ساسانی به چشم می‌خورد. هنرمندان ایرانی از تجربه‌های دیگران استفاده و آن را در گنجینه‌ی هنری خود تثبیت کرده‌اند و به آن کاربرد ایرانی داده‌اند. (پوپ، ۱۶۵،۱۳۸۵) هنر ساختن خشت‌های دارای لعاب و ظروف سفالین لعاب‌دار، انواع گوناگون کاشی ساختمانی همواره برای پوشاندن سقف‌ها و سطح دیوارها و گنبدها و تزئین نمای بیرونی و درونی ساختمان‌ها به کار رفته است. هنر کاشی‌سازی به دنبال تکامل شیوه سفالگری ابتدایی و هنر لعاب دادن سفال به وجود آمده‌است. ایرانیان باستان شیوه سفالگری و کاشی‌سازی را از مردم نواحی مصر، نینوا و بابل آموختند و بر پایه آن سبکی تازه پدید آوردند. بعد از اسلام این هنر در تمامی ممالک اسلامی به صورت هنری و تزئینی به اوج شکوه رسید ولی ایران به جایی رسید که هیچ کشوری فراتر از آن نرفت. (تلخیص، مصاحب،۲۱۴۲،۱۳۵۶)

آغامحمدخان قاجار در ۱۲۱۰ تهران را به پایتختی انتخاب و در آن تاجگذاری کرد. پادشاهان قاجاری در آن ثبات حاصل فعالیت‌های ساختمانی را تجدید و تشویق کردند، و بدیهی است که یکی از صناعات عمده وابسته به معماری کاشی‌کاری بوده است. در نظر عموم کاشی‌کاری قاجار منحط و مطرود به شمار آمده است، خصوصا در مقایسه با مدرسه مادرشاه در اصفهان که نمونه عالی و نهایی آن هنر شناخته شده بود؛ بگذریم از اینکه به عقیده برخی با معماری مدرسه مادرشاه، همه هنرهای ایران در مرکز اصفهان به اوج کمال خود رسیده و متوقف مانده بوده است. با این همه کاشی‌کاری در دوره قاجاریان باطل و بی‌بیان نماند، بلکه از درهم آمیختن سنت‌های فنی و طراحی با شمایلگری و نگاره‌گزینی سرزنده و شوق‌انگیز خود حیات و حرکت تازه‌ای به آن هنر بخشید. افزون بر این باید متذکر بود که در عهد قاجاری کاربست کاشی‌کاری محدود و متوقف به بنای مساجد و مزارها و بقاع و خانقاه‌ها نماند، بلکه شامل کاخ‌ها و عمارت‌های اعیانی و دروازه تزئینی شهرها و نهادهای دولتی نیز گردید؛ که در آن صورت می‌توان تصویر کامل‌تر و تعادل یافته‌تری از نوع و کاربرد کاشی‌های تزئینی در عصر قاجار و از آن پس را به دست آورد.

(فریه،۱۳۷۴، ۲۹۰) در ایام رونق و رواج نقاشی روی کاشی، به ویژه دوران حکومت ناصرالدین شاه قاجار تهران، مرکزی پرکشش برای جلب و جذب بسیاری از هنرمندان سنتی از جمله کاشیکاران چیره‌دست و توانمند شهرهای بزرگ شد. برخی هنرمندان باسابقه و صاحب تجربه به شوق عرضه و آشکاری ذوق و استعداد هنری‌شان راهی پایتخت شدند. (سیف،۱۳۷۶، ۴۲)

جدول۱-بناهای دارای کاشی‌کاری دوره قاجار در تهران(مأخذ: نگارنده)

ردیف	نوع بنا	نام بنا	ردیف	نوع بنا	نام بنا
۱	بناهای مذهبی و آرامگاهی	آستان حضرت شاه عبدالعظیم	۱۶	بناهای درباری (کاخ)	عمارت مسعودیه
۲		امامزاده زید	۱۷		قصر فیروزه
۳		امامزاده عبدالله	۱۸		کاخ سلطنت آباد
۴		امامزاده صالح	۱۹		کاخ صاحبقرانیه
۵		امامزاده قاسم	۲۰		کاخ-موزه گلستان
۶		امامزاده قاضی صابر	۲۱	خانه ها	خانه اعلم السلطنه
۷		بقعه سرقبر آقا	۲۲		خانه امیربهادر
۸		خانقاه صفی علیشاه	۲۳		خانه فاضل عراقی
۹	مساجد و مدارس	مسجد امام (شاه سابق)	۲۴		خانه قوام السلطنه (موزه آبگینه)
۱۰		مسجد حاجی عبدالنبی نوری	۲۵		خانه محسن مقدم (موزه مقدم)
۱۱		مسجد و مدرسه سپهسالار	۲۶		خانه میرزا محمد قوام الدوله
۱۲		مسجد جامع تهران	۲۷		خانه وثوق الدوله
۱۳	سر در و دروازه	دروازه نو (دروازه غار یا دروازه محمدیه)	۲۸		کاخ یا باغ فرمانیه
۱۴		سر در باب همایون	۲۹	مرکز آموزشی	مدرسه دارالفنون
۱۵		سر در باغ ملی	۳۰	تکایا	تکیه دولت

۵-طرح‌ها و نقوش کاشی‌های دوره قاجار

نقوش و طرح‌های کاشی‌ها در این دوره تنوع بسیاری دارند. به نظر می‌رسد که کاشی‌کاران این دوره تلاش داشتند تا هر چیز زیبایی که در طبیعت می‌دیدند، هر باور و داستان عامیانه‌ای که در ذهن مردم جای داشت و سینه به سینه و نسل به نسل منتقل می‌شد را به صورت واقع‌گرایانه یا انتزاعی، با توجه به نوع بنا (مذهبی یا غیرمذهبی) روی کاشی نقش کنند. با توجه به بررسی های انجام شده، نقوش کاشی‌های این دوره را می‌توان به هشت دسته اصلی طبقه بندی کرد که در زیر به شرح و توصیف آنها می‌پردازیم.

۵-۱- نقوش هندسی

هندسه در دوره اسلامی میراث تمدن‌های ایران پیش از اسلام، بین‌النهرین، مصر و یونان است. در این تمدن‌ها به طور گسترده از هندسه برای مساحی زمین، سیستم‌های آبرسانی، ساخت بناها و محاسبات نجومی استفاده می‌شد. در اواخر سده دوم هجری بسیاری از رساله‌های دانش هندسه از زبان پهلوی، یونانی و سریانی به زبان عربی ترجمه شدند و به تدریج هندسه در تمدن

دوران اسلامی اهمیت والایی یافت. در واقع، شکل‌ها و ساختمان هندسی با مفاهیم نمادین، کیهانی و فلسفه اسلامی سازگاری داشت.

در معماری، پیروی کامل از اصول هندسی در نقشه‌ها و نماها مبنای هماهنگی و نظمی بود که از ویژگی‌های هنراسلامی به شمار می‌رود. طرح‌های تزئینی مبتنی بر هندسه، تمام سطوح را زیر پوشش می‌گرفت و فواصل خالی چهارچوب هندسی، با برگ‌های به‌هم‌پیچیده و سبک‌دار (استیلیزه) و طرح‌های گلدار پر می‌شد. رابطه نزدیک میان هندسه، کیهان‌شناختی و نمادگرایی سبب می‌شود که طراحان بخشی از معانی و مفاهیم مذهبی را در طرح‌ها بگنجانند. بسیاری از این طرح‌ها جنبه تجریدی ندارند، بلکه دارای مفهومی مقدس و مذهبی‌اند. بسیاری از هنرمندان از این مفاهیم مطلع بوده و آن‌ها را از طریق نقش‌ها بیان کرده و تفسیر آن‌ها را به بازدیدکنندگان واگذار کرده‌اند. طرح‌های هندسی بر نظام شبکه‌ای استوارند. در این نظام شبکه‌های هندسی به واحدهای مشخصی تقسیم و با توالی منظمی تکرار می‌شوند. این روش، روشی کاربردی و مفید برای ساختار نقوش است. در این نظام تعداد واحدهای همسان را در محلی که باید تزئین شوند، با تقسیم‌بندی اولیه تعیین می‌کردند.

مهم‌ترین نقش‌مایه‌های هندسی عبارتند از مثلث، مربع، مستطیل، لوزی، شمسه‌های هشت، نه ده و دوازده پر، نیم‌شمسه، ربع‌شمسه، پنج و شش و هشت ضلعی منظم، ترنج تند و کند، ستاره‌های پنج و شش پر و غیره.

۵-۲- نقوش گیاهی و جانوری

این نقوش در غالب بناهای این دوره فراوان دیده می‌شود. موتیف‌های سنتی اسلیمی و ختایی در اجراهای متفاوت شامل بخش اعظمی از این نقوش می‌شود. طرح‌های گیاهی واقعی الهام دهنده‌اند و اغلب گل و برگ‌های قراردادی هستند. ریشه آن‌ها به یک گل و برگ طبیعی باز می‌گردند، مثل گل و برگ نیلوفر، برگ نخل، تاک و برگ کنگر. در طرح‌های گیاهی دوره قاجار همچون گذشته در ترتیب‌های افقی، عمودی، مورب و زیگزاک بر زمینه‌ها رسم می‌شوند. ترنج، سر ترنج، انواع شاخ و برگ‌های اسلیمی، گل، برگ و شکوفه‌های ختایی، با گل‌های سه، چهار، پنج و شش پر، گل‌های مطبق، طرح‌های گلدانی، گل مرغ، سرپرندگان، طرح‌های بته جقه، انواع گلواره‌های قراردادی، دسته گل، نگاره‌های ابری، دوایر حاشیه مرواریدنشان، نگاره‌های برگ نیزه‌ای و رواج گل و برگ، شاخه و میوه‌های طبیعی و منظره در نقوش کاشی‌کاری است. (ریاضی، ۱۳۹۵، تلخیص ۶۳-۵۴)

۵-۳- نقوش مناظر معماری

در اکثر بناها درباری و شخصی و در برخی از بناهای مذهبی این دوره شکل ساختمان‌ها و مناظر معماری در قاب‌های هندسی یه تصویر کشیده شده‌اند. این قاب‌ها غالباً در مرکز یا در لچکی‌های یک قاب بزرگ یا طاق‌نماهایی با نقوش اسلیمی و ختایی نمایش داده شده‌اند. این قاب‌ها شامل بناهایی با معماری اسلامی و اروپایی هستند که در مواردی فیگورهای انسانی در فضاهای معماری به گفتگو مشغول هستند. این نقوش اغلب از نقاشی‌ها خصوصاً نقاشی‌های دیواری، کارت پستال‌ها، کتاب‌ها و نقاشی پشت شیشه الهام گرفته‌اند. همچنین در تک‌کاشی‌هایی به شیوه سیاه قلم برخی از بناهای ایرانی و غربی به تصویر کشیده شده که برگرفته از کارت پستال‌ها و کتاب‌های چاپ‌سنگی، کتاب‌ها و عکس‌برگردان‌های اروپایی است و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در کاخ‌موزه‌های گلستان، خانه مقدم، خانه‌های شخصی، سفارت ایتالیا،مسجد سپهسالار، آستان شاه عبدالعظیم، مسجد نصیرالملک و ... مشاهده کرد. (گالدیری،۱۳۸۳،۱۲)

۵-۴- نقوش انسانی

نقوش انسانی همچون دیگر نقوش در ابعاد و شکل‌های گوناگون و با اجراهای بسیار متنوع شامل بخش شایان ملاحظه‌ای از نقوش کاشی‌کاری‌های این دوره می‌شود (ریاضی،۱۳۹۵،۶۴) زیرا که از موضوعات مهم این دوران چهره‌نگاری است. نقاشان دربار قاجار، شبیه‌سازی و بازسازی چهره شاهان را در حالات متفاوتی انجام می‌دادند. مانند نقش چهره در حالت نشسته روی صندلی، ایستاده، نشسته همراه با پشتی که شخص به آن تکیه داده که همگی از خصوصیات ویژه چهره‌نگاری این دوران و این آثار محسوب می‌شود. (جلالی جعفری،۱۳۸۲، ۴۰-۳۹)

۵-۵- نقوش اسطوره‌ای

رایج‌ترین نقش اسطوره‌ای در بناهای این دوره نقش شیر و خورشید، فرشته‌های بالدار و خورشید خانم است. فرشته‌های بالدار غالبا برهنه و به صورت قرینه نقش شده‌اند که تاج کیانی را در میان دست‌های خود نگاه داشته‌اند. در مواردی این فرشته‌ها عبارت "نصر من الله و فتح قریب" و "صاحب الزمان ادرکنی" را پاسداری می‌کنند. نبرد شیر و اژدها و شیرهای شمشیر به دست نیز روی کاشی‌های نمای بسیاری از بناها ترسیم شده و حتی در کاخ گلستان در لچکی‌های طاق نماها نبرد شیر و گوزن و شیر و بز نیز نقش شده‌است. استفاده از نقوش اسطوره‌ای غالباً در بناهای درباری و شخصی دیده می‌شود و در بناهای مذهبی کمتر استفاده شده‌است. هر چند می‌توان به نمونه‌هایی از آن در آستان شاه‌عبدالعظیم (نقش خورشید خانم) که روی کاشی‌ها نقش شده‌است، اشاره کرد.

۵-۶- نقوش روایتی

این نقوش را می‌توان به دو دسته طبقه‌بندی کرد: نقوشی که از کتاب‌های ادبی و مذهبی اقتباس کرده‌اند و نقوشی که بیانگر زندگی روزمره هستند. داستان‌های شاهنامه خصوصاً نبرد رستم با دیو سفید و جنگ رستم و سهراب روی کاشی‌ها ترسیم شده‌است (دروازه دولت و دروازه نو). علاوه بر شاهنامه فردوسی، داستان‌های هزار و یک شب، پنج گنج نظامی و متون ادبی نیز الهام‌بخش کاشیکاران بوده‌است.

از داستان‌های مذهبی، داستان یوسف و یعقوب پیغمبر به کرات در کاشی‌ها تصویر شده‌است. از دیگر داستان‌های مذهبی می‌توان به داستان قربانی شدن اسماعیل، داستان یوسف و زلیخا و مریم مقدس و مسیح اشاره کرد. همچنین واقعه عاشورا نیز در برخی از بناها چون تکیه معاون الملک به تصویر کشیده شده است. سنتوری‌های برخی از بناها خصوصاً در شیراز و کاخ گلستان (زیرزمین تالار آینه) حجاری‌های ساسانی روی کاشی‌ها نقش شده‌است. در دسته دوم نقوش روایتی که به نوعی زندگی روزمره را به نمایش می‌گذارند می توان به مجالس بزم، مجالس شکار و جنگ، گردش در گلدشت و صحرا، صحنه هایی از حرم‌سرا، مجالس درس پیر و جوانان، گردش و سفر با اسب، صحنه‌هایی با ورزش‌های باستانی، صحنه‌هایی از بازار و ... اشاره کرد که البته زندگی طبقه حاکم و اقشار خاصی از جامعه را منعکس می‌کند و تا حدی وضعیت فرهنگی و اجتماعی آن‌ها را نشان می‌دهد و به زندگی و فعالیت افراد فرودست جامعه نظر کمتری دارد.

۵-۷- نقوش فرنگی

از زمان شاه عباس به بعد به تدریج استفاده از نقوش و تصاویر اروپایی در زمینه‌های گوناگون مورد توجه قرار گرفت و در دوره قاجار به اوج خود رسید. هنرمندان و کاشیکاران انواع نقوش گیاهی، گل و گلدان، مناظر طبیعی، حیات وحش، منظر معماری، تک چهره‌های زنان و ... را که برگرفته از منابع اروپایی (آثار، اشیا، کتاب‌ها، کارت پستال‌ها و ...) بود روی کاشی‌ها نقاشی می‌کردند. نمونه‌هایی از این کاشی‌ها در کاخ‌موزه گلستان و موزه مقدم موجودند.

۵-۸- نقوش نظامی

این نقوش نظامیان و ابزار نظامی چون توپ، تفنگ و مسلسل را به نمایش می‌گذارد که بیانگر اهمیت ارتش و تغییر البسه و ساز و برگ نظامیان دوره قاجار است. نمونه‌های این نقوش در کاشی‌های سر در باغ ملی و کاخ گلستان دیده می‌شوند. (تلخیص، ریاضی، ۱۳۹۵، ۶۶-۶۵)

۶-کاخ-موزه گلستان

در زمان آغامحمدخان ارگ سلطنتی تقریباً در شمال تهران قدیم قرار داشت و به مرور به دلیل توسعه شهر و پیدایش محله‌های جدید در مرکز شهر قرار گرفت. پیشینه ارگ سلطنتی تهران و بعضی از ساختمان‌های داخل آن مربوط به دوره صفویه است و ادامه ساخت و سازها در دوره زندیه و فتحعلی شاه انجام شد. (ذکا، ۱۳۴۹، ۱۸) در زمان ناصرالدین شاه اغلب ساختمان‌ها تخریب یا بازسازی شدند. ساخت و سازهایی نیز در زمان پهلوی اول و دوم انجام شد و با پیروزی انقلاب اسلامی مجموعه کاخ گلستان تغییر کاربری داد و از آن پس این مجموعه کاخ-موزه گلستان نام گرفت. این مجموعه شامل بناهای مختلفی است که در این نوشتار کوتاه به اختصار در مورد بخش‌هایی از آن که دارای کاشی‌کاری مربوط به دوره قاجار است، صحبت خواهد شد.

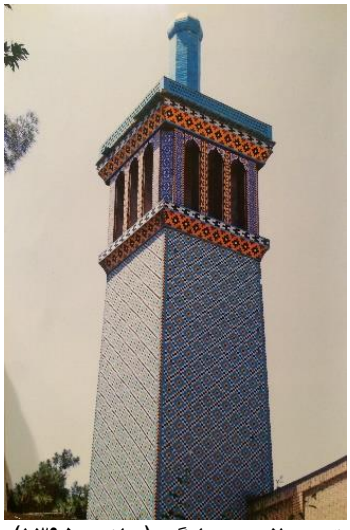
۶-۱- عمارت بادگیر (ضلع جنوب شرقی)

عمارت بادگیر در زمان فتحعلی شاه ساخته شد و در زمان ناصرالدین شاه توسط حاج علی‌خان حاجب الدوله تغییرات قابل توجهی در آن انجام شد. این عمارت ضمن داشتن گوشواره‌ها و بالاخانه‌ها و دهلیزها، دارای تالار بزرگی است که اورسی و ستون‌ها و دیواره‌ها و سقف آن تماماً با نقاشی و زرنگاری و آینه‌کاری پوشیده شده‌است. در زیر تالار و عمارت مذکور حوضخانه وسیعی وجود دارد که در چهار گوشه آن چهار بادگیر از کاشی‌های معرق آبی و زرد و سیاه با قبه‌هایی زرین قرار گرفته است. تصویر ۱ تزئیناتی از عمارت بادگیر که مشرف بر حیاط کاخ می‌باشد را نشان می‌دهد. دو نگهبان همیشه مراقب در دو فریم کاملاً انحصاری به صورت قرینه در دو طرف درب ورودی اجرا شده‌اند. زمینه زرد این دو عنصر انسانی باعث تاکید بر روی آن‌ها و جدا کردن این دو تصویر از بقیه فضا می‌گردد. قسمت‌های هلالی بالای تصاویر نگهبان‌ها با خطوط منحنی دیگری تکرار می‌شوند و با شبه اسلیمی‌های بالای درب ارتباط هارمونیک برقرار می‌کنند.

تصویر ۲ برج بادگیر را نشان می‌دهد. در این برج تزئینات فراوان حتی در بالاترین نقطه بادگیر وجود دارد. کاشی‌کاری این برج مبتنی بر لوزی‌های تکرار شونده هستند. تصویر ۳ تزئینات دیگری از عمارت بادگیر است. بخش بالایی تصویر که کاشی‌کاری خاصی با زمینه زرد و روشن و ملایم است با اسلیمی‌های مواج پر شده است. در دو گوشه تصویر شیری در حال شکار دیده می‌شود.

همچنین نقوش دیگری به رنگ‌های بسیار ملایم، به عنوان ختایی‌های مکمل در لابه‌لای ایم اسلیمی‌ها قرار دارند. در تصویر ۴ نمونه بارزی از تنوع و در عین حال هماهنگی را در نقوش هندسی می‌توان دید. (تلخیص، گودرزی، ۱۳۸۸، ۱۹۹-۲۰۲)

تصویر۱- عمارت بادگیر (گودرزی،۱۳۸۸)



تصویر۲- برج بادگیر (ریاضی،۱۳۹۵)

تصویر۳- عمارت بادگیر (گودرزی،۱۳۸۸)

تصویر۴- عمارت بادگیر (گودرزی،۱۳۸۸)

۶-۲- عمارت شمس العماره (ضلع شرقی)

شمس العماره یکی از بناهای مرتفع و شاخص تهران قدیم است. ناصرالدین شاه پس از سفر اروپا تمایل پیدا کرد که ساختمان بلندی نظیر بناهای فرنگ در پایتخت خود بسازد تا از بالای آن خود و زنانش بتوانند منظره شهر و دورنمای اطراف را تماشا کنند. در تصویر ۵ بخشی از تزئینات طرفین یک درب در کاخ شمس العماره نشان داده شده است. داخل فرم بیضی شکل صحنه افسانه‌ای با فیگور و عناصر انسانی کار شده است. (تلخیص، همان، ۱۸۱) تصویر ۶ صفی از عوامل و نیروهای تشریفاتی مربوط به دوره قاجار را نشان می‌دهد که ضمن ارائه لباس و تزئینات مربوط به این افراد، از طرفی گرایشی ظاهرا طبیعت‌گرایانه و از طرف دیگر با فضای خیالی نیز ارتباطی جدی دارند. به جز آسمان که با یک نوانس از کمرنگی به پررنگی حرکت می‌کند، بقیه عناصر نه آنچنان مادی و جسمی محض و نه آنچنان غیرمادی و غیرمتجسد می‌باشند. (همان، ۱۹۵) بعضی از قسمت‌های این کاشی‌کاری در گذشته دچار ریختگی شده بودند که در دوره پهلوی دوباره‌سازی و نصب شدند. (ریاضی،۱۳۹۵،۱۹۳)

تصویر۵- شمس العماره، صف نوازندگان(ریاضی،۱۳۹۵)

تصویر۶- نبرد رستم و دیو سفید (ریاضی،۱۳۹۵،۱۹۶)

۶-۳- ایوان تخت مرمر (ضلع شمال غربی)

در حدود سال ۱۳۰۰ هجری به دستور ناصرالدین شاه در بعضی از قسمت‌های داخلی و خارجی ایوان تخت مرمر و اتاق‌های اطراف آن تغییراتی داده شد که به طور کلی شامل موارد زیر است:

در خارج ایوان اورسی‌های اتاق‌های دو طرف ایوان یا گوشواره‌ها که به علت وجود نقاشی‌های صورت شاهان ایران به نقاشخانه معروف بود برداشته شد و به جای آن‌ها در هر دهنه، سه پنجره دو لَتی با طاق‌های هلالی مشابه پنجره‌های اروپایی نصب شد. طاق‌های بالای ایوان با کاشی معرق تزیین شده است. کاشی‌های جرزها و کتیبه‌ها و ترنج و لچکی‌های نمای ایوان را که اغلب به طرح قدیمی بودند، تعویض کردند و با کاشی‌های طرح گلدانی و چدنی تزیین نمودند. (تلخیص، ذکا، ۱۳۴۹، ۷۲-۷۵)

در تصویر ۷ بخشی از تزئینات بیرونی ایوان تخت مرمر دیده می‌شود. پنجره‌های کوچک، درب‌ها و ستون‌ها مانع از اجرای نقوش متنوع و فراوان هنرمند نشده‌اند. کتیبه تصویر ۸ با فرم دایره‌ای آبی رنگی که در میان دارد شاخص است. تصویر شیری نه چندان طبیعی به همراه یک گراز این دایره را تزئین کرده است و از این منظر، کاملاً با بقیه نقوش اطراف نسبتی متفاوت دارد. تصویر ۹ یکی از نقوش منحصربفرد از نظر طراحی فرم در کاخ است. حتی پالت رنگی یا معدل رنگی آن را در کمتر نقش دیگری در کاخ گلستان می‌توان یافت. ترنج‌های سه‌گانه که گل‌های طبیعی ضعیفی را در خود جای داده‌اند، خاکستری‌های ملایم و حتی نقوش حاشیه، حالتی اشرافی به این نقوش داده‌اند. (تلخیص، گودرزی، ۱۳۸۸، ۱۴۶-۱۴۷)

تصویر۷- ایوان بیرونی تخت مرمر (گودرزی، ۱۳۸۸)

تصویر۸- ایوان بیرونی تخت مرمر (گودرزی، ۱۳۸۸)

تصویر۹- ایوان بیرونی تخت مرمر (گودرزی، ۱۳۸۸)

۶-۴- تالار ظروف (ضلع شمالی)

تصویر ۱۰ نمای بیرونی این تالار را با کاشی‌های برجسته، نشان می‌دهد. در متن کاشی‌ها، قاب‌هایی هشت ضلعی و چهار ضلعی طراحی و صحنه‌های معماری و گل و بوته نقاشی شده و حاشیه‌های آن‌ها با پیچک‌های اسلیمی تزیین شده است. (ریاضی، ۱۳۹۵، ۱۹۸)

تصویر ۱۰- تالار ظروف، کاشی نقش برجسته (ریاضی، ۱۳۹۵)

۶-۵- سرسرای تالار آینه

کاشی‌های این سرسرا بسیار زیبا و در نوع خور بی‌نظیر است و در شمار بهترین کاشی‌های مصور دوره قاجار هستند. اندازه این کاشی‌ها متفاوت بوده و اغلب دارای نقوش برجسته می‌باشند. رنگ غالب در آن‌ها آبی لاجوردی است. در تصاویر ۱۱ و ۱۲ در مرکز سرسرای مجلس بار عام، ناصرالدین شاه روی سه ردیف کاشی بازنمایی شده و شاه در مرکز این مجلس روی صندلی نشسته است. در سمت راست او دولتمردان قاجاری در حالی که دست‌های خود را به هم مشت کرده‌اند به حالت خبردار و احترام ایستاده‌اند. در سمت چپ نیز شخصیت‌های نظامی که احتمالاً نمایندگان دولت‌های خارجی هستند، به صف ایستاده‌اند. در دو سوی این مجلس همانطور که در تصویر شماره ۱۳ مشخص است، سوارکارانی در حالیکه بازهای شکاری در دست دارند به مرکز صحنه نزدیک می‌شوند. در یک تک کاشی (تصویر شماره ۱۴) لحظه تیراندازی ناصرالدین شاه نشان داده شده که شباهت زیادی به صحنه شکار گراز خسرو پرویز در طاق بستان دارد. (تلخیص، همان، ۱۹۹-۲۰۱)

تصویر ۱۱- تالار آینه، کاشی هفت رنگ نقش برجسته (ریاضی، ۱۳۹۵، ۲۰۰)

تصویر۱۲- تالار آینه، صحنه سلام(ریاضی، ۱۳۹۵، ۱۹۹)

تصویر۱۳- تالار آینه (ریاضی، ۱۳۹۵)

تصویر ۱۴- تالار آینه، ناصرالدین شاه در حال شکار (ریاضی، ۱۳۹۵)

نتیجه گیری

فرهنگ و هنر و تحولات گوناگون در دوره قاجار نشیب و فرازهای بسیاری دارد، بدین جهت منتقدان دارای عقاید گوناگون در مورد این دوره هستند و در بسیاری از موارد توجه چندانی به هنر آن عصر نکرده‌اند. شاید یکی از دلایل این بی‌توجهی تفکر حاکم بر رژیم پهلوی بوده که تلاش داشته هنر این دوره را نادیده انگارد. سابقه هنر کاشی‌کاری در ایران به دوران باستان باز می‌گردد. طبق بررسی‌های به دست آمده از این پژوهش، کاشی‌کاری در دوره قاجار دارای کاربردهای بیشتری نسبت به ادوار گذشته بوده و دیگر منحصراً در مساجد و اماکن مذهبی دیده نشد تا آن‌جا که ردپای این هنر را می‌توان در خانه‌ها یافت. در این دوره هنرمند اصراری سنتی به حفظ تعادل دارد و در بسیاری موارد از قرینه‌سازی کمک گرفته است. نوعی تجمل‌گرایی و اشرافیت پنهان در کاشی‌کاری این دوره به چشم می‌خورد. این مساله را می‌توان در انتخاب رنگ زرد و نارنجی و همچنین در استفاده از طرح‌های گل و برگ و مناظر و معماری دید. تزئینات کاشی‌کاری این دوره همان طور که در کاخ گلستان دیده می‌شود مبنای خود را بر تنوع گذاشتند و این تنوع را، در نقوش به کار رفته به راحتی می‌توان مشاهده کرد. بدین ترتیب مجموعه‌ای از آثار کاشی‌کاری با موضوعات مختلف از جمله تصویر رجال حکومتی، نقوش گیاهی و هندسی، شخصیت‌های تاریخی، داستان‌های ادبی و کهن، وقایع روز و مراسم رسمی در مکان‌های متنوع به وجود آمد که سابقه‌ای در گذشته نداشت.

منابع

۱. پوپ، آرتور (۱۳۸۵)، سیری در هنر ایران، فرش و فرشبافی، جلد ششم، ترجمه مصطفی ذاکری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

۲. جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲) نقاشی قاجاریه، تهران: نشر کاوش قلم

۳. حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۷۷)، بناهای مذهبی تهران، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی و سازمان میراث فرهنگی

۴. ذکا، یحیی (۱۳۴۹)، تاریخچه ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی

۵. ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۵)، کاشی‌کاری قاجار، تهران: انتشارات یساولی

۶. سیف، هادی (۱۳۷۶)، نقاشی روی کاشی، تهران: انتشارات سروش

۷. فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزان

۸. کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۶)، تزئینات وابسته به معماری دوران اسلامی، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی

۹. گودرزی(دیباج)، مرتضی (۱۳۸۸)، آینه خیال، تهران: انتشارات سوره مهر(وابسته به حوزه هنری)

۱۰. مصاحب، غلامحسین (۱۳۵۶)، دایره المعارف فارسی بخش اول از جلد دوم، تهران: انتشارات فرانکلین

۱۱. نوروزی طلب، حمیدرضا (۱۳۸۶)، از طهران تا تهران، تهران: انتشارات یساولی

۱۲. یاوری، حسین (۱۳۸۸)، سیری در هنر و معماری ایران، تهران: انتشارات سیمای دانش

پژوهش در هنر و علوم انسانی

گونه‌شناسی الگوی هشتی در معماری مسکن درونگرای ایران؛ اصفهان، یزد، کاشان
متین خلاق دوست، حسام معروفی

مطالعه ساختار و تزئینات مسجد مدرسه حیدریه در دوره سلجوقی
زهرا عسگری، عبدالرضا چارئی

تاریخ برده‌داری آمریکا و سینما اقتباس از رمان‌های الکس هیلی، تونی موریسن و آلیس واکر: تقابل فضای ذهنی متن و تصویر
غزاله ابراهیم زاده

واکاوی فیلمنامه‌های سینمایی انیمیشن ایران در دهه ۹۰
پیام زین العابدینی، مهسا حاجی محمد ابراهیم

مقدمه‌ای بر تحلیل تأثیر نفوذ فرهنگی غرب بر معماری مسکونی معاصر ایران در دوران قاجار و پهلوی
زهره پور اعتصامی

سینمای آرام
محمد مهدی صدرفراتی

بررسی طرح درکاشی‌کاری دوره قاجار در تهران؛ مطالعه موردی: کاخ موزه گلستان
مریم رضایی انور

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

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

ISSN:2538-6298