۳۰
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی: ۳۰)، آبان، جلد یک

مطالعه تطبیقی ساختار کالبدی خانه‌های سنتی دوره قاجار؛ نمونه موردی: شهر تهران و تبریز
سیروس جمالی، نادیا خندانی

مطالعه کاربرد استیجینگ در انیمیشن
پیام زین‌العابدینی، فاطمه تقی زاده

بازتاب طبیعت در فرم و محتوای قالی‌های هریس
عبداله میرزایی، فاطمه باقری زاده

خلق جهانی جدید برای هنرمند بر اساس شرایط کرونا
شمیم شهلا

نشانه‌شناسی نقش‌مایه‌های عناصر چهارگانه در ایران باستان
فاطمه ملک ثابت

بررسی انواع پوشش سر مردان و زنان در دوره صفوی
ملیحه تقوی باغان

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی۳۰)، آبان ۱۳۹۹

۳۰

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، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴ کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ www.RAHS.ir Shij.journals@gmail.com
۰۲۱ ۳۳۲۰۲۴۸۷ / ۰۲۱ ۳۴۴۵۳۱۳۱

چاپ

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

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
مطالعه تطبیقی ساختار کالبدی خانه‌های سنتی دوره قاجار؛ نمونه موردی: شهر تهران و تبریز سیروس جمالی، نادیا خندانی	۱
مطالعه کاربرد استیجینگ در انیمیشن پیام زین‌العابدینی، فاطمه تقی زاده	۱۳
بازتاب طبیعت در فرم و محتوای قالی‌های هریس عبداله میرزایی، فاطمه باقری زاده	۲۵
خلق جهانی جدید برای هنرمند بر اساس شرایط کرونا شمیم شهلا	۳۵
نشانه‌شناسی نقش‌مایه‌های عناصر چهارگانه در ایران باستان فاطمه ملک ثابت	۵۱
بررسی انواع پوشش سر مردان و زنان در دوره صفوی ملیحه تقوی باغان	۶۳

سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی: ۳۰)، آبان ۱۳۹۹
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی: ۳۰)، آبان ۱۳۹۹، جلد یک

مطالعه تطبیقی ساختار کالبدی خانه‌های سنتی دوره قاجار (نمونه موردی: شهر تهران و تبریز)

سیروس جمالی[1]*، نادیا خندانی[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۷/۰۵
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۸/۰۴
کد مقاله: ۸۸۲۴۸

چکـیده

خانه‌ها از جمله مهم‌ترین گونه‌های معماری هستند که تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعه در آن‌ها قابل مشاهده است. دوره قاجار از مهم‌ترین اعصار تاریخی ایران است که تغییر عمده در معماری و شهرسازی آن رخ داده است. این دگرگونی‌ها با کاهش تدریجی مبانی گذشته و نیل آن به‌سوی مفاهیم جدید در حوزه معماری مسکونی بوده است. به‌گونه‌ای که ساختار هم گون و یکپارچه خانه‌های سنتی را به عرصه چالش میان سنت و تجدد و ابزار تفاوت‌ها و تمایزات طبقاتی مبدل نمود. این پژوهش با رویکرد کیفی و در دو بخش، تاریخی–تفسیری و نیز قیاسی به بررسی اجمالی نظام ساختار کالبدی حاکم بر معماری عمارت‌های تهران و تبریز، پرداخته است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که معماری مسکونی قاجار در گذر از جهان سنت به تجدد، با استقرار برون‌گرایی به‌جای درون‌گرایی و اعمال تغییرات کالبدی و فضایی و تزئینات معماری، تحولی عظیم را پشت سرنهاده است. این تغییرات، تحت تأثیر رویکردها و عوامل مختلف نظری و اجتماعی در بخش‌های مختلف ایران متفاوت بوده، به‌گونه‌ای که نمود تجدد و فرهنگ غربی در خانه‌های تهران بیشتر از تبریز بوده است.

واژگـان کلـیدی: مطالعه تطبیقی، خانه‌های سنتی، ساختار کالبدی، دوره قاجار

۱– استادیار گروه معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز (نویسنده مسئول) *siroos.jamali77@gmail.com*
۲– دانشجوی دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

۱- مقدمه

در معماری سنتی ایران، ساخت خانه و محل سکونت امری فرهنگی بوده که در ارتباط مستقیم با سنت، اقلیم و نگرش فرهنگی-اجتماعی مردم است، به‌گونه‌ای که خانه نمودی از خود انسان و تجلی‌گاه سنن فرهنگی آن جامعه تلقی می‌شود (پورمند و ریخته‌گران، ۱۳۸۵). درواقع در ایران، خانه‌های تاریخی به‌عنوان بخشی از صفحات زرین هویت مردمان این سرزمین هستند (کوپایی، ۱۳۹۰، ص۳-۴) که در ساختار بخش اعظمی از هر بنا یا شهر، الگویی از نسبت‌ها و روابط استفاده‌شده است (الکساندر، ۱۳۸۶، ص ۷۴). طبق نظر راپاپورت، محیط مجموعه ای از روابط بین اشیاء و همچنین اشیاء با انسان تعریف شده است و سازماندهی آن را بر مبنای الگویی نظام مند می داند. فضا یک ساختار نظام مند است؛ یک ساختار هندسی و معماری (نجومیان، ۱۳۹۰). هندسه پلان، فرم، شکل و جهت گیری در خانه‌های سنتی بیشتر تحت تأثیر عوامل محیطی و طبیعی بوده است (الموساد[1]، ۱۳۹۰)، طوری که عوامل دیگر نظیر اقتصاد نیز در شکل دهی به خانه‌های سنتی موثر بوده اند، لذا الگوی معماری خانه ها در بافت سنتی متاثر از نظام طبیعی است (فرح بخش و همکاران، ۱۳۹۶). مروری بر تاریخ معماری ایران نشان می دهد که معماری دارای روند مشخص و دنباله دار بوده است، به‌گونه‌ای که با دوره های قبل و بعد خود رابطه منطقی داشته است؛ اما در دوران قاجار شاهد گسست در معماری این سرزمین هستیم (اکبریان، ۱۳۹۳). در واقع، تسلط تمدن جدید غرب بر فرهنگ کهن ایرانی قابل مشاهده است (بانی مسعود،۱۳۹۴، ۷۳). در اوایل این دوره سبک و سیاق سنتی عمده ترین حجم بناهای مسکونی را شکل داده ولی با اوج گیری نفوذ فرهنگ و تمدن غربی از اواسط قاجار، بهره گیری از هنر معماری غرب در طرح خانه ها افزایش پیدا کرده و به تدریج زمینه ظهور خانه‌هایی به سبک تلفیقی و دو قطبی شدن سبک های رایج را فراهم آورد. روند گرایش به معماری غرب به همین جا ختم نشده و در سه دهه پایانی عصر قاجار، خانه‌هایی به سبک کاملا غربی توسط رجال متمول و متنفذ قاجاری پدید آمد (قبادیان، ۱۳۸۳، ۲۴۵). آنچه که موجب این دگرگونی و گسست در معماری شده است، دگرگونی فکری و فرهنگی جامعه ایرانی است که از دوره صفویه آغاز و در دوران قاجار و به خصوص پهلوی اول به نهایت خود رسید، این دگرگونی و تحول در ابتدا در هنر هایی چون نقاشی و تزیینات در دورهی صفوی به وجود آمد اما از آنجایی که این تغییرات هنوز چندان در معماری تاثیرگذار نبوده اند، آغاز دوره گذار در معماری ایران را باید دوره قاجار دانست (اکبریان،۱۳۹۳). معماری این دوره از زاویه خلاقیت فضایی، دوره با ارزشی محسوب شده و در جایگاه برتر و تکامل یافته تر از دوره های قبلی خود نظیر زندیه و صفویه قرار می گیرد، چراکه در این دوره خلاقیت فضایی افزایش می یابد (میرمیران، ۱۳۷۹، ۵۴-۵۶)؛ بنابراین معماری قاجار به حق اصول، مبانی و الگوهای قدیم معمار ی ایران را ارتقا بخشید و نوآوری از نظر فضا ایجاد کرد. لیکن به نظر می رسد قدرت خلق معماری نوین را نداشته، بنابراین هنر و فرهنگ ایرانی در این دوران گامی به‌سوی تفکر مدرن بر نداشته بلکه حرکتی ناخودآگاه در مسیر اسطوره ای انجام داد (بانی مسعود، ۱۳۹۴، ۷۵). مساله اصلی تحقیق، استخراج و تبیین شاخصه های سنت و تجدد در معماری مسکونی قاجار از طریق بررسی پیشینه پژوهش و توصیف، تحلیل و مقایسه خصوصیات معماری و شاخصه های کالبدی فضاها در دو شهر تهران و تبریز خواهد بود؛ بنابراین برای بررسی هدف پژوهش و مشخص نمودن روند منطقی تحقیق می توان پرسش اصلی تحقیق را به صورت زیر بیان نمود: روند تحول عناصر و ساختار های کالبدی فضاهای خانه‌های تبریز و تهران در دوره قاجار به چه صورتی بوده است؟

۲- پیشینه تحقیق

برای جلوگیری از اطاله کلام، سابقه پژوهش نویسندگان در قالب جدول تدوین و ارائه شده است.

جدول۱. پیشینه تحقیق (ماخذ: نویسندگان، ۱۳۹۹)

	نویسندگان	عنوان تحقیق	رویکرد	منبع
۱	مشبکی اصفهانی، علیرضا، مشبکی اصفهانی، محمدرضا	مقایسه تطبیقی نظام حاکم بر معماری عمارت های مسکونی دوران قاجار در تهران و شیراز با نگرش کالبدی	با ارزیابی و مطالعه تطبیقی خانه‌های دوره قاجار در دو شهر تهران و شیراز، به بیان ویژگی های بارز معماری خانه‌های دوره قاجار پرداخته و میزان تحول و تجدد در خانه‌های تهران نسبت به شهرهای دیگر بیشتر بوده در حالی که پایبندی خانه‌های شیراز به سنت کهن معماری ایران بیشتر بوده است.	دو فصلنامه تخصصی- پژوهش در هنر و علوم تخصصی، سال چهارم، ۱۳۹۸
۲	تهرانی، فرهاد، آیوازیان، سیمون، حق جو، امیر، سلطان زاده، حسین	سیر تحول اندام های اصلی خانه‌های تبریز از دوره قاجار تا دوره پهلوی دوم	بررسی ساختار فضایی و عناصر موجود در اندام های اصلی خانه‌های تبریز در دوره قاجار و پهلوی و اهمیت این عناصر در تحول چهره کالبدی شهر	فصلنامه علمی- پژوهشی معماری، شهرسازی، صفه، سال۲۹، پاییز ۹۸.

1- Almusaed

	نویسندگان	عنوان تحقیق	رویکرد	منبع
۳	شاهزمانی سیچانی، لادن، قاسمی سیچانی، مریم	تحلیل هندسه پلان مسکن آغاز سده معاصر در اصفهان بر پایه سازمان دهی فضایی	نتایج حاکی از این است که خانه‌های برون گرای این بازه زمانی کوشک مانند و نیمه برون گرای آن تنها در یک جبهه بسته بودند. کالبد بنا در تمامی نمونه ها در ضلع شمالی، فضای عمومی در وسط ساخت رو به جنوب فضای خصوصی در شرق و غرب و نیمه خصوصی در شمال واقع گشته است.	مدیریت شهری، شماره ۴۹، سال ۱۳۹۶.
۴	بیاتی، حامد	بررسی نقش حیاط در سازماندهی خانه‌های تاریخی؛ مطالعه موردی، خانه‌های دوره قاجار تبریز	الگوی فضایی خانه ها و نقش حیاط در خانه‌های قاجار تبریز مورد بررسی قرار گرفته است.	دومین کنفرانس ملی معماری و منظر شهری پایدار، ۱۳۹۴
۵	بانی مسعود، امیر	معماری معاصر ایران	بررسی نحوه مواجهه ایرانیان با عالم جدید و تأثیر آن در معماری ایران که از دوران قاجار تا سه دهه بعد از انقلاب اسلامی بوده و همچنین بررسی بناهای و معماری های موجود.	نشر هنر معماری قرن، چاپ ششم، ۱۳۹۴
۶	رمضان جماعت، مینا، اکبری، زینب	تحولات بافتی تهران در دوره قاجار تغییرات ایجاد شده در نحده قرار گیری خانه ها نسبت به معابر شهری	بررسی شهرسازی جدید در تهران در دوره قاجار و ایجاد معابر جدید و بررسی خانه‌های محله عودلاجان تهران	جامعه شناسی تاریخی، دوره ۵، شماره۱، تابستان ۱۳۹۲.
۷	رمضان جماعت، مینا، نیستایی، جواد	جلوه های سنت و تجدد در فضاهای ورودی خانه‌های تهران دوره قاجار	اشاره به کلیات سبک های معماری مسکونی تهران در دوره قاجار، فضاهای ورودی خانه‌های قاجار بسته به تأثیر پذیری از معماری سنتی ایران و معماری غرب، به سه گروه با شاخصه های متفاوت سنتی، تلفیقی و جدید تقسیم می نماید.	نشریه هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی، شماره ۴۴، ۱۳۸۹.
۸	کی نژاد، محمدعلی، شیرازی، محمدرضا	خانه‌های قدیمی تبریز	بررسی خانه‌های تبریز در دوره های زندیه، قاجار و پهلوی و تحلیل و بررسی خانه ها از دیدگاه معماری	انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۹.
۱۰	نقره کار، عبدالحمید	درآمدی بر هویت معماری اسلامی در معماری و شهرسازی	بررسی و پرداختن به هندسه و تناسبات در معماری غرب و معماری ایران با دوره بندی قبل از اسلام و بعد از اسلام و سپس کاربرد آن در معماری و همچنین رابطه آن با طبیعت (الگو برداری، رویارویی و هماهنگی و تکمیل).	وزارت مسکن و شهرسازی، تهران، ۱۳۸۷.

۳- روش تحقیق

پژوهش حاضر در راستای هدف و سوال مطرح شده به شیوه تاریخی- تفسیری و با روش تحلیل محتوا صورت گرفته است. از حیث چارچوب نظری در مرحله اول بررسی مختصری در مورد معماری دوره تاریخی قاجار و تعاریف مورد نظر صورت گرفته و در مرحله بعد نمونه های موردی انتخاب شده و با مطالعات کتابخانه ای و بازدیدهای میدانی از حیث پیشینه تاریخی بررسی شده است و در نهایت با منطق قیاسی به مطالعه تطبیقی نظام ساختاری حاکم بر معماری این عمارت ها با نگرش کالبدی و فضایی صورت پذیرفته است. روش نمونه گیری، خوشه ای تصادفی است که جامعه آماری آن، انتخاب خانه‌های اعیانی موجود با فواصل مشخص تاریخی از اوایل دوره قاجار تا اواخر این دوره در دو شهر تهران و تبریز می باشد.

۴- مروری بر ادبیات موضوعی

۴-۱- پیشینه‌ای از شهر تهران در دوره قاجار

تهران را می توان مرکز فرهنگی دوره قاجار نام برد. سلاطین قاجار علاوه بر توجه به معماری و ساخت آثار و ابنیه ممتاز، بر تمرکز قدرت در تهران نیز معطوف بودند. این سیاست بر ساخت قشون منظم به سبک اروپایی، تشکیل و توسعه دیوان سالاری و تشویق تعلیم و تعلم جدید قرار داشت. برخورد فناوری اروپایی با فرهنگ سنتی ایرانی در دوره ناصری، به پذیرش آرام اندیشه ها و مظاهر مادی غرب مخصوصا در تهران انجامید که نبرد سنت و تجدد در اواسط حکومت ناصرالدین شاه به اوج خود رسید. معماری با سبک غربی از بناهای دربار آغاز و سپس طراحی شهری تهران را نیز در برگرفت؛ بنابراین تهران که تا اواسط دوره ناصری

صفات شهرهای ایرانی- اسلامی داشت بر اثر التقاط فرهنگی و عوارض غربی، علاوه بر گسترش تدریجی مناسبات سرمایه دارای و سلطه اروپا، به لحاظ جغرافیایی و فرهنگی نیز دچار ظواهر فرهنگ مادی اروپا شد. به‌گونه‌ای که بخش قدیم شهر ویژگی سنتی خود را حفظ کرده ولی بخش جدید شهر با دارا بودن ساختمان‌هایی به سبک و شیوه اروپایی از شیوه سنتی ایران جدا شد. در واقع تهران در دوره ناصری از مهم‌ترین ادوار تاریخی خود را شاهد بود (بانی مسعود، ۱۳۹۴، ۷۶- ۸۲). اندیشمندان و نویسندگان بسیاری دلایلی را برای ورود اندیشه های جدید غرب و تأثیر گذاری آن بر سنت معماری مسکن تهران بیان کرده اند که از جمله می توان به فرهنگ ناپخته سلسله قاجار و رکود اقتصادی (آپم پوپ، ۱۳۸۷، ۱۴۱۱)؛ بازگشت تحصیل کردگان اروپا رفته به ایران و اجرای معماری کارت پستالی توسط آن‌ها (قبادیان، ۱۳۸۳، ۶۸)؛ اعمال نفوذ بیگانگان و تبلیغات آن‌ها (پیرنیا، ۱۳۶۹، ۲۷۰)؛ افزایش ارتباط ایران با اروپا (نصیری انصاری، ۱۳۵۰، ۲۸۰)؛ تعدد سفر به اروپا و همراه داشتن آثار هنری آن‌ها (صارمی، ۱۳۷۶، ۱۴۳)؛ داشتن احساس عقب ماندگی در مقابل پیشرو بودن علمی، هنری و فنی غرب (نوحی، ۱۳۷۴، ۶۱۴)؛ کارایی بهتر شیوه های غربی و شیفتگی در مقابل مظاهر معماری مدرن غرب (قبادیان، ۱۳۸۳، ۲۲۶)؛ حضور مهندسین، معماران و معلمین غربی در مدرسه دارالفنون (حبیبی،۱۳۸۴، ۲۳۸)؛ معرفی شیوه های شهرسازی غربی و گونه‌های جدید معماری و تزئینات توسط مهندسان غربی (پاکدامن، ۱۳۷۳، ۵۴) نام برد.

۴-۲- پیشینه ای از شهر تبریز در دوره قاجار

تبریز یکی از مهم‌ترین شهرهای ایران به شمار می آید. این شهر زمانی پایتخت ایلخانیان و همچنین دورانی پایتخت سران صفوی و دارالسلطنه در دوران قاجار بوده است. بعد از انتخاب تهران به‌عنوان پایتخت، تبریز به‌عنوان دومین شهر ایران، همواره میزبان ولیعهدان قاجار بود. در دوره قاجار مخصوصا در زمان سلطنت فتحعلی شاه، آذربایجان به سبب جنگ های ایران و روس، مرکز نظامی ایران و شهر تبریز در حقیقت پایتخت دوم ایران شد. معماری خانه‌های تبریز در شکل گیری فضاهای اصلی و ارتباطی با معماری شهرهای مختلف دارای تفاوت عمده نبوده ولی شرایط اقلیمی، ارتباط با کشورهای غربی مخصوصا قفقاز و ترکیه آن را منحصربه فرد کرده است (بانی مسعود،۱۳۹۴، ۱۷۴- ۱۷۷).

۴-۳- معماری دوره قاجاریه

یکی از مهم‌ترین فضاهای معماری، مسکن است که در ارتباط مستقیم با انسان قرار دارد، مسکن از ریشه سکون، به معنای نهفته و آرام گرفته شده است، در واقع مسکن، مکانی برای تفکر، ذکر و تقدس دهی به زندگی انسان است (هاشم پور، کی نژاد، ۱۳۹۱). معماری دوره ی قاجار را می توان به دو بخش تقسیم کرد:

الف) بناهای دوره اول ۱۲۰۷- ۱۲۶۶ ه. ق مقارن با ۱۸۰۰-۱۸۵۰ م که همزمان با حکومت آقا محمدخان قاجار، فتحعلی شاه، محمد شاه و اوایل حکومت ناصرالدین شاه.

از جمله ویژگی های آن‌ها می توان به موارد زیر اشاره کرد:

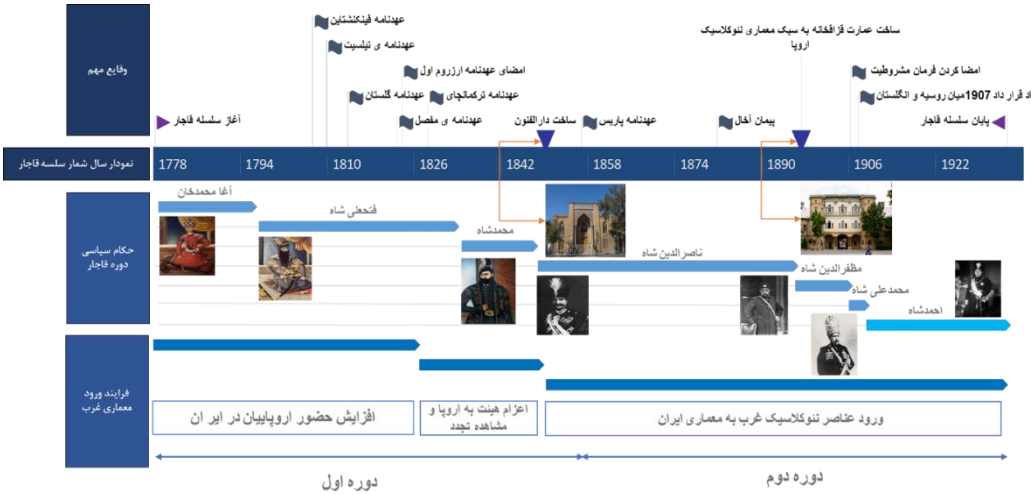
۱. ساختمان‌های عمدتا درون گرا ۲. شکسته شدن نماهای داخلی با عقب نشینی طبقه دوم ۳. دیوارهای باربر، طاق های محدب، قوس های جناغی، سازه های سنتی نظیر طاق و تویزه، طاق آهنگ، طاق کلمبو و چهار بخش ۴. استفاده از مصالح بنایی و تیر تخته های چوبی جهت ساخت کالبد بناها ۵. استفاده از آجر، کاهگل، گچ و سنگ و کاشی در نماهای بناها (مشبکی اصفهانی، ۱۳۹۸).

معماری این دوره در ادامه معماری سنتی دوره های شاهان گذشته ایران بوده و تا دوره ی میانی حکومت قاجاریه به طور قطعی ادامه یافته است (سلطان زاده و همکاران، ۱۳۹۸). بناهای مسکونی این دوره، شامل ورودی، هشتی، اتاق مرکزی، ایوان با دوستون در جلوی آن و اتاق‌های کوچک تر واقع در اطراف اتاق مرکزی که همه به شیوه معماری اصیل ایران در ادوار گذشته بوده که در این دوره با ابتکار های جدید تر و نفوذ عناصر معمار غرب در جزئیات و ساخت و ساز تکمیل شده است (ساریخانی، ۱۳۸۴). از جمله عناصر معماری غربی می توان به ایجاد سرسرای ورودی یعنی، پله هایی که از وسط سرسرا شروع شده و در قسمت پاگرد به دو شاخه در جهت مقابل یکدیگر تا بالا ادامه دارند، این عنصر متاثر از معماری روسیه بوده و از دوره ناصرالدین شاه به بعد معمول شده است (نصیری انصاری، ۱۳۵۰). ایجاد پنجره به سمت خیابان با نرده های تزئینی و سقف شیبدار به‌جای سقف های مسطح و گنبد دار و تزئینات ستون ها و سر ستون ها به سبک روکوکو (اعتصام، ۱۳۷۴).

ب) بناهای دوره دوم ۱۲۶۶-۱۳۴۴ ه. ق مقارن با ۱۸۵۰-۱۹۲۵ م که همزمان با حکومت ناصرالدین شاه، مظفرالدین شاه، محمد شاه و احمد شاه.

شروع دوره معماری التقاطی از دوره ناصری شروع می‌شود. اولین تغییرات کوچک و ناچیز بوده و در ابتدا قانون مندی الگوهای معماری ایرانی بر بنا حاکم بوده، ولی با گذشت زمان جریان تغییرات به صورت موج گسترده ای شهرهای مهم را تحت تأثیر قرار

می دهد (سلطان زاده و همکاران، ۱۳۹۸). در این دوره، معماری و شهرسازی همانند سایر مظاهر زندگی ایرانیان تحت تأثیر نو گرایی غرب قرار گرفت و شکل و نحوه طراحی و ساخت ساختمان به سمت جهان غرب گرایش پیدا کرد (مشبکی اصفهانی، ۱۳۹۸). هجوم عناصر جدید در دو شاخه آغاز شد:۱. عناصر و عوامل تزئینی ۲. الگوهای فضایی. همزمان با حکومت مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه، احمد شاه تا پایان سلسله قاجار مهم‌ترین واقعه تاریخی یعنی، برخورد سنت و تجدد و وقوع انقلاب مشروطه صورت گرفته بود. تغییرات در شهرنشینی و مقررات شهرسازی با کنار رفتن معماران سنتی و روی کار آمدن معماران تحصیل کرده ایرانی در خارج از کشور، تحت تأثیر تفکر جدید غرب "مدرنیسم" با مشخصه فردگرایی در خلق فضاهای معماری آغاز شده است (سلطان زاده و همکاران، ۱۳۹۸). از ویژگی های این دوره می توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱. ساختمآن‌ها دارای نماد نئوکلاسیک ۲. تقارن در نمای اصلی و پلان ۳. استفاده از بام های شیبدار بعضا با نماد سنتوری ۴. قوس های نیم دایره به‌جای قوس های جناغی معماری سنتی ۵. ستون ها و تزئینات کلاسیک و تصاویر واقع گرا ۶. بالکن بالای سردرورودی ۷. ایجاد ترکیبات حجمی در جداره و کنج بناها (مشبکی اصفهانی، ۱۳۹۸). نمودار تایم لاین دوره قاجار و اتفاقات مهم این دوره که باعث تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعه و نیز ایجاد تغییرات مهم در معماری و شهرسازی شده است در شکل ۱ قابل مشاهده است.



شکل ۱- نمودار تایم لاین دوره قاجار (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

۴-۴- تحولات فرهنگی و تأثیر آن بر ساختار کالبدی خانه ها

ساختار ذهنی و ادراک انسان برگرفته از محیط خود بوده و هویت او در چارچوب فضا و مکان مورد ادراک خود شکل می گیرد و هویت بشر و مکان لازم و ملزوم یکدیگرند (شولتز،۱۳۸۲). به اعتقاد کوپر خانه دارای دو جزء متفاوت است؛ فضای داخلی متشکل از فضای محصور درونی و خصوصی و صورت خارجی که شامل فضای باز و عمومی است (امین پور و همکاران، ۱۳۹۴). ساخت یک مسکن پدیده ای فرهنگی بوده و شکل، سازمان و نظم فضایی آن متاثر از محیطی فرهنگی است که مسکن به آن تعلق دارد. عواملی چون اقلیم، فن و تکنولوژی نیز در لایه های بعدی شکل دهی به پیکره ساختمان قرار دارد (راپاپورت، ۱۳۸۹)، به‌گونه‌ای که هیلیر منطق فرهنگی–اجتماعی فضا را به صورت زیر توصیف کرده؛ ابعاد اجتماعی و فرهنگی موجود در پیکره بندی فضایی، چون قواعد گرامری در شکل دهی به متون ادبی است، در واقع ویژگی های اجتماعی و فرهنگی ساکنان هر منطقه، از جمله عوامل مهم در شکل گیری ساختار فضایی سکونت گاه به شمار می آیند (هیلیر[1]، ۱۳۸۶: ۷۷). این نظریه در ساختمآن‌های تاریخی که به شکل بومی ساخته می شده اند، شدت بیشتری داشته و عناصر ساختمان و هماهنگی هندسی در ساخت و ساز با دقت بیشتر کنترل و اجرا می شده که خود سبب پایداری اجتماعی–فرهنگی فضا شده است (سلطان زاده و همکاران، ۱۳۹۸). در واقع خانه نهادی است که در راستای یک رشته مقاصد پیچیده ایجاد شده و یک ساختار صرف نیست بلکه فضا یک ساختار نظام مند است، ساختاری که دارای نظم و سلسله مراتب بوده به‌گونه‌ای که سازماندهی و ترکیب فضاها و عناصر بر اساس برخی از اصول کالبدی شکل گرفته اند (مهدوی نژاد و ناگهانی، ۱۳۹۰). یکی از این اصول محورها و تقارن می‌باشد. در خانه ها همیشه تقابل با بیرون در پی سازماندهی درون بوده است و در ساختار هندسی خانه تأثیر بسزایی داشته است (ویقلی[2]، ۱۳۷۳). نقش خانه، ایجاد یک واحد اجتماعی است. خانه را نمی توان جدا از اجتماع یا بستر آن مطالعه کردو باید بخشی از نظام اجتماعی و فضایی شهر، شامل خانه و

1- Hillier
2- Wigley

شیوه زندگی، مجتمع زیستی و منظر مورد بررسی قرار گیرد. در معماری سنتی ایران، خانه مهم‌ترین فضای معماری بوده که در تلفیق با فرهنگ، اقلیم، هنر بومی در هر منطقه جغرافیایی نمود و عناصر فضایی خاصی داشته است. به طور کل، سیر تحول خانه‌های ایران نظم ساختاری خاصی داشته که در طول تاریخ تحولات چشمگیری نداشته است؛ ولی از دوره قاجار با توجه به تحولات اساسی در ساختار سیاسی و اجتماعی ایران، تحولات اساسی در خانه‌ها صورت پذیرفت (سلطان زاده و همکاران، ۱۳۹۸).

۵- معرفی نمونه‌های موردی دوره قاجار شهر تهران

۵-۱- خانه وثوق الدوله (قوام)

خانه قوام الدوله، این بنای تاریخی در تهران، سرچشمه، خیابان امیر کبیر، کوچه میرزا محمود وزیر که از آن به‌عنوان خانه وثوق الدوله هم نام برده می‌شود، قرار گرفته است. مجموعه قوام الدوله در تاریخ ۱۲۵۳ ه.ق در دوطبقه احداث شده است که در ابتدا مساحتی حدود ۱۲ هزار متر مربع داشته است که در حال حاضر فقط بنای موجود باقی مانده (همان خانه اندرونی و بیرونی) و دستخوش تغییرات بسیاری شده است. این خانه در زمان محمدشاه قاجار برای یکی از صاحب منصبان دوره قاجاریه به نام میرزا محمد قوام الدوله آشتیانی ساخته شده است. این خانه در سال ۱۳۷۷ با شماره ۲۰۲۴ در فهرست آثار ملی ایران ثبت شده است. از ویژگی های خاص آن می‌توان به وجود دو بادگیر و یک شیروانی در بام بنا اشاره کرد. درسرای وثوق الدوله باید به نظم و تقارنی اشاره کرد که با آجر و چوب در نمای ساختمان به وجود آمده است .وجود هفت دری در این بنا از جمله مهم‌ترین عوامل زیبایی آن محسوب می‌شود. شایان ذکر است: که مرمت اساسی بنا در فاصله سال های ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۰ به دست استاد محمد کریم پیرنیا انجام گرفت و مرمت کاشی های قاجاری نیز تحت نظر استاد حبیبیان انجام شده است (آرشیو میراث فرهنگی تهران، ۱۳۸۸).

شکل ۲- خانه وثوق الدوله

شکل ۳- خانه وثوق الدوله

۵-۲- خانه امام جمعه

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

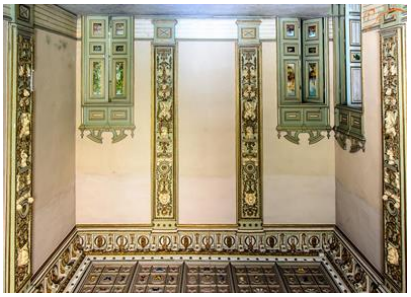
شکل ۴- خانه امام جمعه

شکل ۵- خانه امام جمعه

۵-۳- خانه مستوفی الممالک

خانه مستوفی الممالک یکی از دست نخورده ترین خانه‌های تاریخی تهران است که در محله تاریخی سنگلج تهران واقع شده است. خانه مستوفی در دوره ناصری در سال ۳۰۱۱ ه ق (هزارو دویست و هفتاده و دو هجری شمسی) ساخته شده است .ورودی اصلی ساختمان در ضلع شمال شرقی مجموعه قرار داشته که دارای درب دو لنگه چوبی بزرگ و سر در قوس دار است و میدانی بزرگ هم در جلوی آن قرار داشته است .در قسمت ایوآن‌ها در ایوان جنوبی در سطح زیرزمین از ستون های سنگی استفاده شده و در طبقه اول از ستون های چوبی اندود شده است (آرشیو میراث فرهنگی تهران، ۱۳۸۸).

شکل ۶- خانه مستوفی الممالک



شکل ۷- خانه مستوفی الممالک

جدول ۲. بررسی عناصر و تزئینات خانه‌های دوره قاجار شهر تهران (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

نام اثر	عناصر و تزئینات	توضیح
وثوق الدوله		- آیینه های قدیمی با گچبری، آجر کاری و چوب. - ستون‌ها و سرستون های مرمرین به سبک اروپایی. - نقاشی های دیواری با موضوعات مختلف از قبیل وقایع تاریخی مهم، چهره پردازی‌ها، نگارگری‌ها و مناظر که تمام سطوح داخلی دیوارها را پوشاند.
امام جمعه		- تزیینات مفصلی با نقاشی، گچ بری و آیینه‌کاری - تصاویر زنان با پوشش غربی و تلفیق طرح‌های غربی گچبری در کنار هر آیینه - ارسی های قدیمی چوبی با شیشه های رنگی الوان در مشبک ها
مستوفی الممالک		- انواع گچبری فرنگی و درهای چوبی نقاشی شده و دارای نقوش حیوانات، افسانه هایی با سر انسان و بدن شیر و ... - اقتباس از سبک معماری فرانسوی - تالار آینه با تزیینات و نقش‌های فراوان

۶- معرفی نمونه‌های موردی دوره قاجار شهر تبریز

۶-۱- خانه امیر نظام گروسی

این خانه که اکنون موزه قاجار تبریز بوده و در سال ۱۳۷۰ با شماره ثبتی ۱۷۴۹ در فهرست آثار ملی کشور قرار گرفته است. این خانه در زمان نایب السلطنه عباس میرزا در حدود سا ل های ۱۱۹۸-۱۲۰۱ خورشیدی احداث شده است .زیربنای این خانه در دو طبقه و زیر بنای ۱۵۰۰ متر مربع است .این خانه کاملاً درون گرا است و یک مسیر باریک منتهی به ورودی دسترسی آن را ممکن می کند. طبقهٔ بالا دالآن‌ها به ایوان سرتاسری با ۱۶ ستون راه دارند .تزیینات خانه برگرفته از معماری دورهٔ قاجار است و بیشتر از شیشه های رنگی و آینه کاری در فضای داخلی اتا قها و گچ بری ها و تزیینات منقوش در نمای خانه استفاده شده است. این عمارت در دو طبقه و با زیربنای ۱۵۰۰ مترمربع ساخته شده است. در طبقه بالا پنجره های مشبک اُرُسی با شیشه های رنگی، گچبری های نمای شمالی و جنوبی، آینه کاری ها و گچبری های تالارهای داخلی و جانبی به زیبایی مجموعه می افزایند (سلطان زاده و همکاران، ۱۳۹۸).

شکل ۸ - خانه امیرنظام گروسی

شکل ۹- خانه امیرنظام گروسی

۶-۲- خانه حیدرزاده

عمارت تاریخی واقع در منطقه مقصودیه شهر تبریز است که در سمت جنوب ساختمان شهرداری تبریز قرار دارد. طبق تحقیقات صورت گرفته این خانه در حدود سال ۱۸۷۰ م توسط حاجی حبیب لک ساخته شده است. این خانه در سال ۱۳۷۸ در فهرست میراث ملی ایران با شماره ۲۵۲۴ به ثبت رسیده است. این خانه به متراژ ۹۰۰ متر و دارای دو طبقه می باشد. این خانه دو حیاط اندرونی و بیرونی دارد که به وسیله خانه از یکدیگر جدا شده اند. مجموعه دارای راه پله مرکزی است که دسترسی به حوضخانه، طنبی و اتاق های جانبی و نشیمن را میسر می سازد. زیر زمین با انواع طاق پوشیده شده ولی سقف اتاق های فوقانی مسطح است (آرشیو میراث فرهنگی آذربایجان شرقی).

شکل ۱۰- خانه حیدرزاده

شکل ۱۱- خانه حیدرزاده

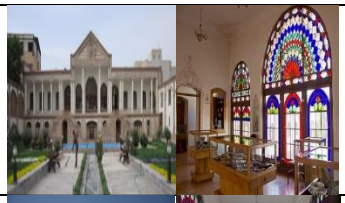
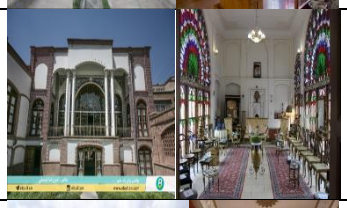
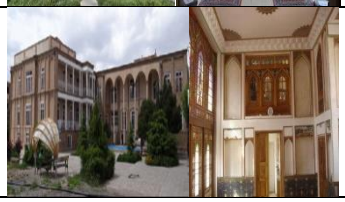
۶-۳- خانه گنجه ای زاده

این خانه تلفیقی است از معماری دورۀ قاجار و معماری دورۀ پهلوی اول در محله تاریخی مقصودیه، روبروی دانشکده معماری واقع شده است. این اثر در ۸ مرداد ۱۳۸۱ با شماره ثبتی ۶۰۲۱ به‌عنوان آثار ملی ایران ثبت شده است. خانه ۴۰۰۰ مترمربع و در زیربنایی ۷۳۰ مترمربعی ساخته شده است .خانۀ گنجه ای زاده از نظر دوره شناسی به دو دورۀ تاریخی تقسیم می‌گردد و مطالعات میدانی و ثبتی بنا نشان می دهد که کالبد کهن این خانه بخش شرقی آن است که مربوط به اوایل دورۀ قاجار بوده و کالبد الحاقی جانب غربی آن متعلق به اوایل دورۀ پهلوی است. قسمت شرقی به شکل درو نگرا و بخش غربی برو نگرا است. آجر مصالح اصلی نما است و از عناصر معماری نئوکلاسیک مانند سنتوری و سرستو ن های کرنتین در جبهۀ غربی استفاده شده است (سلطان زاده و همکاران، ۱۳۹۸).

شکل ۱۲- خانه گنجه ای زاده

شکل ۱۳- خانه گنجه ای زاده

جدول ۳. بررسی عناصر و تزئینات خانه‌های دوره قاجار شهر تبریز (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

نام اثر	عناصر و تزیینات	توضیح
امیرنظام گروسی		- پنجره‌های مشبک ارسی با شیشه‌های رنگی - گچ بری ها و آیینه کاری های طنبی و تالارهای داخلی - ستونهای استوار و آجرکاری سقف قسمت حوضخانه
حیدرزاده		- طبقه‌ی زیرین این بنا شامل اتاقی بزرگ با حوضچه‌ای فواره‌ای مزین شده با آجرها و سقف‌های رنگارنگ - پنجره‌های چوبی و شیشه‌های رنگی - معماری این بنا به تقلید از معماری روس تزاری است.
گنجه ای زاده		- حفاظت ازاره هر دو بخش از بنا با سنگ‌های اسپراخون - آجری بودن نماهای خارجی و زیرزمین‌ها - پیش‌آمدگی اتاق‌های گوشوار به‌عنوان ایوان ستون‌دار

نتیجه گیری

مقایسه اخیر حاکی از آن است که معماری مسکونی قاجار در گذر از جهان سنت به تجدد تحولی عظیم و پرشتاب را تجربه کرده است. نمود اصلی آن را می توان در خانه‌های برون گرای دوره دوم قاجار که در تضاد با مفاهیم فکری و کالبدی معماری سنتی ایران و در پی تغییر فکری، فرهنگی و اقتصادی ایجاد شده در آن زمان، مشاهده کرد. فضاهای نوینی خلق شده و تنوع فضایی افزایش یافته است، فضاها به سبکی و گشادگی بیشتری رسیده اند، بنابراین این مرحله به‌عنوان مرحله ی تکامل معماری قدیم ایران از منظر شفافیت، سبکی و گسترش فضاها مطرح می‌شود. لازم به ذکر است تجدد گرایی در خانه‌های تهران نسبت به شهر تبریز بیشتر بوده و خانه‌های تبریز در عین استفاده کردن از عناصر وارداتی و تأثیر پذیری از معماری خانه ها از شیوه غربی، به معماری سنتی پایبندتر بوده است.

معماری خانه ها در شکل گیری فضاهای اصلی و ارتباطی تفاوت عمده ای نکرده و اغتشاش پدید آمده در فضاها، در نمای خانه بیشتر منعکس نشده است. در واقع با وجود نزول نسبی معماری، تزئینات آجری و آجرکاری به بلوغ کامل رسیده است. با استناد به توضیحات بالا، مقایسه تطبیقی ویژگی های ساختاری و تزئینات خانه‌های تهران و تبریز در دو دوره ی قاجار به صورت جداول زیر ارائه شده است:

جدول ۴- مقایسه تطبیقی ویژگی های فضایی و ساختار کالبدی خانه‌های دوره قاجار در شهر تهران و تبریز (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

عناصر	خانه‌های دوره اول	خانه‌های دوره دوم قاجار
نظام گردشی	- ورودی: مشخص کردن شان و منزلت اجتماعی و مذهبی مالک و وجود تزئینات باشکوه بر سردر و گاه آیات قرآنی به صورت کتیبه - وجود دو سکو در طرفین ورودی درب خانه جهت استراحت - ورودی به فضای داخلی در نمای ساختمان دیده نمی‌شود و ورود به بنا از طریق جلو خان گودنشسته - استفاده از دالان به‌عنوان حد واسط بین اتاق ها - عدم ارتباط عمودی در نقاط مرکزی پلان - عدم وجود ورودی مستقیم به اتاق ها و وجود اتاق‌های تودرتو - نظام گردشی ورودی: جلوخان، هشتی، دالان، حیاط.	- عناصر اصلی کم کم حذف شده و کاسته شدن از عظمت و تزئینات آن - حذف شدن تدریجی سکوهای طرفین خانه ها - ورودی کاملا مشخص و استفاده از سردر های مجلل به‌جای جلوخان و یا بعضا ایوان - ورودی مستقیم از ایوان به اتاق ها - ارتباط عمودی نمایان و ترجیحا نقاط مرکزی پلان - نظام گردشی ورودی: حیاط، راه پله، ایوان مرکزی، سرسرا، اتاق.

عناصر	خانه‌های دوره اول	خانه‌های دوره دوم قاجار
حیاط و عناصر آن	– حیاط در اغلب خانه ها به صورت اندرونی و بیرونی – شکل گیری فضاهای اصلی در اطراف حیاط و اختصاص حیاط اندرونی مختص ساکنان خانه – ساختار حیاط به صورت چهارباغ	– حیاط به شکل واحد و نه به صورت اندرونی و بیرونی – یک یا دو وجه حیاط به بیرون جداره خارجی و گاه به صورت مشبک – وجود انواع حوض ها به شکل بیضی و دایره
پلان و فضاهای اصلی	– جهت گیری بر اساس رون سنتی معماری ایرانی – پلان درونگرا و حیاط محور با حداقل یک حیاط اندرونی و بیرونی – تقسیم بندی پلان به دو جبهه تابستان نشین (جبهه جنوبی) و زمستان نشین (جبهه شمالی) – توالی و تکرار یکسان در فضاهای اصلی نظیر: شاه نشین، حوض خانه و اتاق های بخش اصلی – شاه نشین اکثرا در مرکز بنا و حوض خانه نیز برای استفاده در تابستان واقع در زیرزمین	– عدم تقلید به جهت گیری و استقرار بنا بر اساس رون های سنتی – برون‌گرایی، فقدان حیاط مرکزی و محوریت راه پله و سرسرای ورودی – قرارگیری فضاهای اصلی سکونت در ضلع جنوبی و فضاهای خدماتی در ضلع شمالی – تغییر ترتیب قرارگیری فضاهای اصلی، انتقال شاه نشین به طبقه اول – حذف حوض خانه و اختصاص مرکزیت بنا به پله ها
فن ساختمان	– شیوه اجرایی سنتی با استفاده از خشت، آجر و کاه گل – سقف گنبددار یا تیرپوش مسطح با تیرهای چوبی	– استفاده از آجر و خشت – سقف تیرپوش مسطح با تیرهای چوبی و بام شیروانی با سازه خرپای چوبی
درون‌گرایی و برون‌گرایی	– اغلب خانه‌ها از بیرون قابل مشاهده نبوده و جداره مشترک بیرونی ندارد – قرارگیری فضا در اطراف حیاط – درونگرایی	– برون‌گرایی در خانه ها به تدریج ظهور کرده و فضای خانه به صورت فضای مرکزی در درون حیاط قرار می گیرد.

جدول ۵- مقایسه تطبیقی عناصر و تزئینات خانه‌های دوره قاجار دو شهر تهران و تبریز (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

عناصرنما	خانه‌های دوره اول قاجار	خانه‌های دوره دوم قاجار
بازشوها	– بازشوها بخش مهمی از نمای خانه‌های دوره اول قاجار را تشکیل می دهند.شکل پنجره ها و درها به صورت قوس دار و شیشه های رنگی مخصوصا در اتا ق های شاه نشین یا طنبی است. – اتاق های سه دری و پنج دری دارای توالی در تکرار پنجره ها هستند که قرینگی در نما را ایجاد می کند.	– پنجره ها کم کم از صورت قوس دار خارج و به صورت چهارگوش درآمده، اما دارای قوس اندکی در ضلع بالایی هستند.
تزئینات	– تزیینات بیشتر در نگاره گری ها و گر ه چینی های اتاق طنبی و شاه نشین به صورت پرکار – گچبری ستون های ایوان – استفاده از نقوش هندسی و اسلیمی در ساختار عناصر تزئینی – تزیینات بیشتر در فضاهای داخلی و پیرامون حیاط و تزیینات بیرونی محدود به تزیینات سردر ورودی	– تفاوت ایجاد شده در تزیینات گچ بری سرستون‌ها – استفاده از تزیینات سرستون های کرنتین رومی – استفاده از نقوش گیاهی آزاد و هندسی نئوکلاسیک در ساختار عناصر تزئینی
پله	– پله ها در این دوره نمود بیرونی نداشته و بیشتر به صورت باریک و در فضاهای داخلی و غیر قابل دید ساخته می شدند. به نحوی که دسترسی به اتاق های طبقهٔ بالا با پله های محصور شده در بین دیواره میسر می شد.	– نمود پیدا کردن پله و تبدیل آن به عنصر اصلی در خانه ها به نحوی که دسترسی به طبق دوم از حیاط با پلکان دوگانه و قرینه ایی میسر می‌شد که جرئی از نمای ساختمان محسوب می‌شدند. – پلکان در داخل خانه ها نیز عنصر اصلی بوده و در مرکز ساختمان قرار دارد
نما	– اکثر نماها دارای پنجره هایی قوس دار با شیشه های رنگی – نما در این دوره صرفاً نمای دیده شده از حیاط های اندرونی است و ساختمان از خارج و از فضاهای بیرون نمایی ندارد. – نمای خانها کاملاً قرینه و رعایت این قرینگی در همه قسمت ها	– افزایش ارتباط نما از یک یا دو وجه ساختمان با معابر عمومی به دلیل برونگرایی ساختمان – کم شدن قرینگی ساختمان‌ها به تدریج

منابع

۱. آپم پوپ، آرتر، فیلیس، اکرمن. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)، مترجم: نجف دریابندری و همکاران، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۲. آرشیو میراث فرهنگی آذربایجان شرقی، بناهای تاریخی ثبت شده.
۳. اکبریان، محمدرضا، کلانتریان، سیده مرجان، فرزان یار، حمیدرضا. (۱۳۹۳). خانه‌های بافت تهران قدیم در دوران قاجار و پهلوی،
۴. امین پور، احمد، مدنی، رامین، حیاتی، حامد، دلداده، محمدعلی. (۱۳۹۴). بازشناسی مفهوم مسکن و سکونت بر اساس آموزه های اسلام، فصلنامه مدیریت شهر (۴۰): ۴۷-۶۰.
۵. الکساندر، کریستوفر. (۱۳۸۶). معماری و راز جاودانگی، تهران: روزنه.
۶. اعتصام، ایرج. (۱۳۷۴). بررسی تطبیقی معماری و شهرسازی معاصر ایران و اروپا، مجموعه مقالات کنگره تاریخ-معماری و شهرسازی ایران-کرمان-ارگ بم، جلد۳، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
۷. بانی مسعود، امیر. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران، نشر هنر معماری قرن، چاپ ششم.
۸. پاکدامن، بهروز. (۱۳۷۳). نگاهی کوتاه بر شیوه ها و گرایش های معماری در تهران، تهران، جلد۴.
۹. پورمند، حسنعلی، ریخته گران، محمدرضا. (۱۳۸۵). حقیقت مکان و فضای معماری، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی۲(۴): ۴۳-۶۰.
۱۰. پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۶۹). شیوه های معماری ایرانی، انتشارات موسسه هنر اسلامی تهران.
۱۱. تهرانی، فرهاد، آیوازیان، سیمون، حق جو، امیر، سلطان زاده، حسین. (۱۳۹۸). سیر تحول اندام های اصلی خانه‌های تبریز از دوره قاجار تا دوره پهلوی دوم، فصلنامه علمی-پژوهشی معماری، شهرسازی، صفه، سال۲۹.
۱۲. حبیبی، سیدمحسن. (۱۳۸۴). از شار تا شهر: تحلیلی تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن: تفکر و تاثر، انتشارات دانشگاه تهران.
۱۳. رحمانی، سارا، ندیمی، حمید. (۱۳۹۸). تاملی در کیفیت و معنی محیط، مجله علمی-پژوهشی باغ نظر، ۱۶(۱۷): ۵۱-۶۰.
۱۴. ساریخانی، مجید. (۱۳۸۴). بررسی باستان شناسی معماری دوران قاجار، جلوه هنر، شماره ۲۵.
۱۵. سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان آذربایجان شرقی.
۱۶. شاهزمانی سیچانی، لادن، قاسمی سیچانی، مریم. (۱۳۹۶). تحلیل هندسه پلان مسکن آغاز سده معاصر در اصفهان بر پایه سازمان دهی فضایی، مدیریت شهری، شماره ۴۹.
۱۷. شولتز، کریستیان نوربرگ. (۱۳۸۲). گزینه ای از معماری: معنا و مکان، مترجم: ویدا نوروز برازجانی، تهران: جان جهان.
۱۸. صارمی، علی اکبر، رادمرد، محمدتقی. (۱۳۷۶). ارزش های پایداری در معماری ایران، تهران: میراث فرهنگی.
۱۹. قبادیان، وحید. (۱۳۸۳). معماری در دارالخلافه ناصری: سنت و تجدد در معماری معاصر تهران، چاپ اول، پشتوتن.
۲۰. کوپایی، عبدالله. (۱۳۹۰). حفظ خانه‌های تاریخی همت جمعی را می طلبد، دانش نما، ۳-۴.
۲۱. فرح بخش، مرتضی، حناچی، پیروز، غنائی، معصومه. (۱۳۹۶). گونه شناسی خانه‌های تاریخی بافت قدیم شهر مشهد، از اوایل قاجار تا اواخر پهلوی اول، مطالعات معماری ایران (۱۲): ۹۷-۱۱۶.
۲۲. مشبکی اصفهانی، علیرضا، مشبکی اصفهانی، محمدرضا، (۱۳۹۸)، مقایسه تطبیقی نظام حاکم بر معماری عمارت های مسکونی دوران قاجار در تهران و شیراز با نگرش کالبدی، دو فصلنامه تخصصی- پژوهش در هنر و علوم تخصصی، (۴).
۲۳. مهدوی نژاد، محمدجواد، ناگهانی، نوشین. (۱۳۹۰). تأثیر سواد بصری بر درک زیبایی در آثار معماری، مجله علمی-پژوهشی معماری و شهرسازی آرمان شهر، ۵۱-۶۲.
۲۴. نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۰). تحلیل نشانه شناختی خانه‌های تاریخی کاشان، دانش نما، ۴۹-۶۱.
۲۵. نوحی، حمید. (۱۳۷۴). پدیده حرکت اعوجاجی در تاریخ معماری معاصر ایران: سنت پرستی و سنت ستیزی، مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد۱، ۶۱۴.
۲۶. هاشم پور، پریسا، کی نژاد، محمدعلی. (۱۳۹۱). ارتقای کیفی خانه با عنصر خیرخواهی، فصلنامه مسکن . محیط روستا، شماره ۱۴۰: ۱۳-۲۸.
27. Almusaed, A. 2011. Biophilic and Bioclimatic Architecture. UK: Springer- verlag.
28. Gann, D. M. Salter, A. J. & Whyte, J. K. (2003). Design quality indicators: a tool for thinking. Building research & information, 5(31): 318-333.
29. Hillier, B. (2007), Space in the machine, Cambridge, Cambridge university press.

30. Kelas, R. (2012). The quality life and the environment. Procedia- social and behavioral sciences, (35): 23-32.
31. Nelson, C. (2006). Managing quality in architecture: A handbook for creators of the built environment. Oxford: architectural press.
32. Ronn, M. (2011). Architecture Quality in Competitions: A dialogue based assessment of design proposals. FOR Makademisk, 4(1): 100-115.
33. Van der voordt, T.J.M. (2009). Quality of design and usability: a vetruvian twin. Ambiente construido, porto alegre, 9(2): 17029.
34. Wigley, mark. 1994. The domestication of the house: deconstruction after architecture. Cambridge 227203.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی: ۳۰)، آبان ۱۳۹۹، جلد یک

مطالعه کاربرد استیجینگ در انیمیشن

پیام زین‌العابدینی[1]*، فاطمه تقی زاده[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۷/۰۶
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۸/۰۷
کد مقاله: ۳۳۳۵۹

چکـیده

ساختار هنری و تکنیکی و ویژگی‌های ملموس فیلم، در بیننده پاسخ‌هایی را برمی‌انگیزد. کارگردان با توجه به روایت، موقعیت‌های دراماتیک و ملاحظات تصویری، صحنه را تصویر می‌کند. جریان روایت درون صحنه، با توجه به استانداردهای دراماتیک و تصویری و نحوه قرارگیری دوربین توسط کارگردان خلق می‌شود. چیدمان عناصر مختلف با نظم خاص، در یک نما، اطلاعات زیادی از زمان و مکان و نحوه زندگی شخصیتها، شرایط روحی آنها و غیره به مخاطب می‌دهد. این نحوه چیدمان فضای را خلق می‌کند که استیج کردن قلمداد می‌شود. در استیجینگ فن‌های گوناگونی را می‌توان به کار گرفت که در دید و در نهایت دیدگاه مخاطب تأثیرگذار باشد. مسئله اصلی پژوهش بررسی میزان تأثیر و کارکرد فضاسازی با تأکید بر تکنیک استیجینگ است. روش پژوهش کیفی و با رویکردی توصیفی تحلیلی می‌باشد. بر این اساس مسئله اصلی پژوهش حاضر، واکاوی نحوه استفاده مناسب از صحنه و فضایی است که می‌تواند برای طراحی در نظر گرفته شود تا به فرایند استیج کردن کمک می‌نماید. این پژوهش پس از ارائه مبانی نظری تحقیق تلاش خواهد کرد برای آشکارسازی بحث انیمیشن «وال-ای» را مورد بررسی قرار دهد.

واژگـان کلـیدی: استیجینگ، بلاکینگ، فضاسازی، ترکیب بندی، قاب بندی، میزانسن

۱- دکترای پژوهش هنر، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) *Parozei@yahoo.de*
۲- کارشناسی ارشد کارگردانی انیمیشن دانشگاه سوره تهران

۱- مقدمه

در ایجاد فضاسازی فیلم و انیمیشن، عوامل مختلف، از متن فیلمنامه تا تصویر و صدا دخیل هستند. در تمام این مراحل سازندگان در تلاشند که روایتی را به گویاترین و تاثیرگذارترین شکل ممکن بیان کنند. فضاسازی در حوزه انیمیشن برای دستیابی به بهترین شکل بیان از ابزارهایی استمداد می‌جوید. مقوله استیجینگ در بحث انیمیت از جمله آنها است که با ترکیب عوامل مختلفی چون زمانبندی، بازی و کنش، چینش صحنه، سینماتوگرافی و ... تلاش دارد بیشترین میزان ارتباط با بیننده و انتقال مضمون و حداکثر تأثیر بر آنها را داشته باشد. «ما در تلاش برای دستیابی به بهترین تفسیر ممکن از داده‌های بصری پیش رو، تکنیک های ادراکی «تلخیص شده‌ای» مثل سازماندهی اشکال و اندازه مشابه را به کار می‌گیریم. اشکالی که مشابه اند دسته‌بندی شده و الگویی شکل می‌دهند که منشاء حرکات چشم است. شکل «خوب و سازماندهی شده»، شکلی است که چشمگیر و جذاب باشد و به آسانی ادراک شود، ساده، آشنا و معمولی و متقارن بوده و در زمان امتداد داشته باشد. شکل «بدی» که فاقد این کیفیات باشد را بیننده برای تطابق آن با شکل «خوب» (در ذهن خود) تغییر می دهد. (وارد، ۱۳۹۷: ۱۱۴) در استیجینگ موارد و فن‌های گوناگونی می‌توان به کار گرفت که در دید و در نهایت دیدگاه مخاطب از جریان مشاهده شده تاثیرگذار باشد. بر این اساس مسئله اصلی پژوهش حاضر واکاوی نحوه استفاده مناسب از صحنه و فضایی است که می‌تواند برای طراحی در نظر گرفته شود تا به فرایند استیج کردن کمک می‌نماید. این پژوهش پس از ارائه مبانی نظری پژوهش تلاش خواهد برای آشکار سازی بحث انیمیشن وال-ای را مورد بررسی قرار دهد.

۲-روش تحقیق

روش این تحقیق کیفی به شیوه‌ایی توصیفی/ تحلیلی و با رویکردی فرمالیستی است. در این روش منابع اصلی مورد استفاده، کتب و اسنادی است که از دوره‌های گذشته به جای مانده، و همچنین از اسلاید، فیلم و سایر تکنولوژی‌های ضبط وقایع تاریخی نیز استفاده می‌شود. اسنادی که در پژوهش اسنادی مورد استفاده قرار می‌گیرند عمدتاً شامل اطلاعات و نتایجی است که توسط نویسندگان و پژوهش‌گران قبلی در حوزه مورد بحث فراهم گردیده‌اند. همچنین برای آشکارسازی بحث و بر اساس انتخاب هدفمند انیمیشن«وال-ای» مورد مداقه قرار خواهد گرفت.

۳- زمینه‌های ایجاد استیجینگ

هدایت چشم بیننده. یکی از قدرتمندترین راه‌های هدایت چشم مخاطب برای اینکه بگوییم به جایی که من نگاه می کنم نگاه کن، این است که بیننده جهت نگاه کاراکتر حاضر در صحنه را دنبال کند (Glebas,2009:180). «نگاه خوب» توجه خود را معطوف به چیزی می‌کند که آن را هنر والا می‌داند و از صراحت و وضوح نظری و روش شناختی پرهیز می کند. بدین گونه عملکرد این روش به منزلهٔ نوعی خبرگی بصری است. (رز، ۱۳۹۴: ۸۰) آنچه که مطرح شد هنر فیلم و سینما را معطوف به شرایط و فضایی نمود که بتواند بیشترین تاثیرگذاری را بر مخاطب مهیا کند. فیلم‌سازان پس از درک بازخوردهای مختلف مخاطبان، هنرمندان و منتقدان به آثارشان، نیاز به توجه و ایجاد فضاسازی ویژه‌ایی که به استیجینگ شهرت یافت را ضروری یافتند. زمان‌های بسیاری در تاریخ سینما، استیجینگ یک بحران برای فیلم‌سازی بوده است. از ابتدای دهه ۱۹۰۰ تا دهه ۱۹۷۰، از کارگردانان در شرکت‌های فیلم‌سازی در هر اقلیمی که کار می‌کردند، انتظار می‌رفت متن را به صحنه تبدیل کنند. این کار شامل فیلم‌نامه‌نویسی، و خلق واکنش‌های دراماتیک کاراکتر در فضا بود. در سیستم استودیویی، استیجینگ پایه کار کارگردان بود. متخصصین نورپردازی، لباس، طراح صحنه وجود داشتند، امّا کارگردان مسئول شکل دادن به نمایش روی صحنه بود ....، استیجینگ فیلم پایه در «تئاتر» دارد، برخلاف تکنیک‌های تدوین که «کاملاً سینمایی» هستند. (Bordwell, 2005: 7-8)

۴- استیجینگ

فاکتور اولیه در استیجینگ یک صحنه منطق کنش‌هاست. برای کریوگرافی اینکه می‌خواهیم استیجینگ به صورت کاملا طبیعی باشد یا بر اساس اشکال دراماتیک انجام شود، اهمیت دارد. گونه‌ای که کارگردان بین این دو فاکتور تعادل ایجاد کند، نوع قرارگیری دوربین او را تعیین می‌کند. کارگردان استیجینگ را با توجه به فیلم‌نامه انجام می‌دهد. اینکار جای‌گیری ابتدایی بازیگران را مشخص می‌کند. فرای اصول طبیعی، درجات مختلفی از استانداردهای دراماتیک و تصویری وجود دارد که کارگردان می‌تواند برای کادربندی کنش از آنها استفاده کند. (D.Katz, 2004: 43) بخشی از موفقیت در استیجینگ به این بستگی دارد که مخاطب به چه سرعتی آنچه تصویر شده را می‌بینند. برخلاف خواندن یک کتاب، مخاطب می‌تواند به تصویر یک نگاه سریع اندازد، مهم است که پیام تصویر را به سرعت بگیرد. (ibid: 101) نورپردازی، کارگردانی هنری، تصمیمات در مورد لنز و تدوین همه برای کنترل روند داستان کمک می‌کنند، اما زمانی که بحث استیجینگ است، نگرانی اصلی ما اندازه نما و چگونگی جای‌گیری موضوع در کادر است...، آخرین مجموعه‌ای که در استیجینگ لحاظ می‌شود ملاحظات تصویری است. آنها عبارتند از المان‌های گرافیکی همچون ترکیب‌بندی، کادربندی، نورپردازی و ویژگی‌های لنز تصویربرداری. تجسم ویژگی‌های تصویری یک نما بسیار آسانتر است زیرا آن‌ها به نسبت وابستگی کمتری به نماهای قبلی و بعدی خود دارند. (D.Katz, 2004: 23)

۴-۱- استیجینگ در انیمیشن

استیجینگ کلی‌ترین اصل از اصول انیمیت است. به این دلیل که محدوده‌های زیادی را پوشش می‌دهد و عقبه آن به تئاتر برمی‌گردد. اگرچه مفهوم آن بسیار دقیق است (Thomas & Johnston, 1981: 53) استیجینگ مرحله‌ای از انیمیشن است که ما بیشترین توجه را به جای‌گیری کاراکتر و اشیاء محاصره‌کننده او در محیط اطرافش می‌دهیم. (T.Byrne, 1999: 96) نقش هنرمند لی‌اوت، طراحی و رسم کردن استیج است. که شخصیت و جلوه‌های ویژه انیمیشن در آن قرار می‌گیرند. و علاوه بر آن طراحی نماها و چیدمان دوربین‌ها. لی اوت‌ها از روی پانل استوری برد طراحی می‌شوند. (T.Byrne, 1999: 12) تصمیم اینکه دوربین چه چیزی را در هر صحنه باید ببیند، وظیفهٔ هنرمند لی اوت است. او زاویه دوربین و چگونگی و کجایی حرکت دوربین را تعیین می‌کند. این حرکات به انواعی از نما تقسیم‌بندی می‌شوند که بسیار مشابه دوربین در فیلم‌های زنده عمل می‌کند. (Hart,1997:130-134) در انیمیش آنچه که مورد توجه اساسی است «ابتدا باید استیجینگ کاراکتر را مورد نظر قرار دهیم و بعد لی اوت را در اطراف آن طراحی کنیم. توجه کنید که بیننده برای دیدن اتفاقات می‌آید.» (T.Byrne, 1999: 75) هنگامی که در یک فیلم انیمیشن دایره‌ای گسترش پیدا می‌کند، ادراک ما باید میان حفظ ثبات فاصله و دریافت تغییر اندازه، یا حفظ ثبات اندازه و تغییر فاصله دست به انتخاب بزند. ادراک ما با سبک سنگین کردن این فاکتورهای تعیین‌کنندهٔ سادگی، موقعیت دوم را بر می‌گزیند.(آرنهایم، ۱۳۸۶: ۳۳۹) اگر بخواهیم در یک فیلم انیمیشن نشان دهیم که شی با سرعتی ثابت از ما دور می‌شود...، [باید] سرعت شئ نیز به تدریج کاهش پیدا کند. (آرنهایم، ۱۳۸۶: ۳۴۲) نورمن مک‌لارن[1] می‌گوید: انیمیشن هنر طراحی که حرکت می کند نیست بلکه هنر حرکتی است که طراحی شده. ما باید دربارهٔ نتایج بعدی تصویر متحرک در برنامه‌ریزی استیج بیندیشیم...، یک فیلم خوب شامل ترکیب‌بندی‌های برنامه‌ریزی شده با نماهای با استیج متفاوت است...، معمولا نقطهٔ اوج فیلم با تصاویری که در آن نقش وجود دارد ساخته می‌شود. کج کردن زاویه دوربین کنتراست‌های بالا در سایه‌روشن، ریتم خوب، نماهای بسته و نماهای عریض‌تر و همین‌طور یک ترکیب‌بندی آزاردهنده در پس‌زمینه ما را به آن سمت هدایت می‌کند. (Bacher, 2008: 78)

۴-۲- عوامل اصلی در استیجینگ

۴-۲-۱- ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی عبارت است از چیدمان یکپارچهٔ بخش‌های هنری که ذاتی آن «فرم هنری» به حساب می‌آیند. می‌توان موسیقی، گام‌ها در یک رقص، شکل‌ها در نقاشی، کلمات روی کاغذ، عناصر دیداری در درون قاب فیلم، و غیره را تالیف یا به اصطلاح «ترکیب‌بندی» کرد. (تامپسون، بوون، ۱۳۹۳: ۲۷) ترکیب‌بندی عبارت از آرایش عوامل و عناصر تصویر در فضای قاب تصویر(رحیمیان، ۱۳۸۳: ۸۳) چیزی که بیشتر به انطباق پروسه ترکیب بندی بر پرده مربوط می‌شود، ایده ترکیب توالی وابسته است. به عبارت فیلمی، مهارت قرار دادن یک واحد تصویری در کنار دیگری در میزانسن و یک نما در پس نمای دیگر در جریان روایت. (Ingham, 2017: 30) ترکیب‌بندی یا چیدمان در اینجا همان ساختاری است که عامل ایجاد ارتباط میان عناصر بازنمودی و گذرا می‌شود و در نهایت این دو الگو را در قالب مجموعه‌ای معنی‌دار در هم می‌آمیزد.(کرس و لیوون، ۱۳۹۶: ۲۴۲) عناصر هنر بصری– خط، شکل، ارزش نور، بافت و رنگ– که فرم مبتنی بر آن‌هاست، به ندرت به خودی خود وجود دارند. نیروی آن‌ها در کلیت اثر به هم می‌پیوندد. (اوکریک و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۳) راه‌های زیادی برای استفاده از عناصر ترکیب‌بندی به منظور خلق توهم فضای سه‌بعدی در قاب فیلم یا ویدئو وجود دارد. از جملهٔ روش‌های رایج عبارت‌اند از خطوط مورب، اشیای پیش‌زمینه و پس‌زمینه، اندازهٔ شئ، حال و هوا، عدسی‌های باز یا دور فوکوس و نورپردازی. (تامپسون، بوون، ۱۳۹۳: ۶۱)

۴-۲-۲- قاب‌بندی

همه فرهنگ‌ها از مرزهای مشخصی در اطراف محوطه اثر یا سطح تصویر بهره برده‌اند که عموما قاب تصویر نامیده می‌شود. در آغاز سازماندهی تصویری باید قاب تصویر به روشنی مشخص گردد. همین که شکل و نسبت قاب معین گردید، همه عناصر هنری و کاربردشان تحت تأثیر آن خواهد بود. (اوکریک و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۶–۴۵) هرچه قاب‌بندی یک عنصر پررنگ‌تر یا به عبارتی مستحکم‌تر باشد، به همان میزان نیز عنصر قاب‌بندی شده واحد اطلاعاتی مستقل‌تری به حساب می‌آید. آنچه می‌تواند ماهیت مستقل عنصری قاب‌بندی شده را پررنگ تر جلوه دهد، بافتی است که عنصر در آن ظاهر می‌شود...، نبود «قاب‌بندی» بر ماهیت گروهی تأکید می‌کند و بودن آن بر فردیت و تمایز موجود میان افراد.(کرس و لیون، ۱۳۹۶: ۲۷۹)

۴-۲-۳- میزانسن[2]

"میزانسن" یعنی قسمتی از کار فیلم‌سازی که روی صحنه انجام می‌گیرد، مثل بازی دادن هنرپیشه‌ها، انتخاب جا و حرکت دوربین، نورپردازی و غیره، در مقابل عمل مونتاژ که بعدا انجام می‌شود (برادران ابراهیمی، ۱۳۹۱: ۳۷). میزانسن روابط این عناصر و

1 Norman Mclaren
2 Mise-en-scene

عوامل در یک صحنه و مجموعه‌ای از نماهای متوالی است.(رحیمیان، ۱۳۸۳: ۸۳) "میزانسن" به تعبیری دیگر و نزد منتقدان فیلم دخالت در فضای پلاستیک (محسوس و مادی) است، در مقابل "مونتاژ[1]" که دخالت در زمان پلاستیک است. از آغاز سینما، "مونتاژ" در مقابل "میزانسن" دو زمینه اصلی کشاکش بین منتقدان و نظریه‌پردازان فیلم بوده است. "میزانسن" اعتبار بیشتری برای دستکاری در این ماده به فیلم‌ساز می‌دهد. کاری را که "مونتاژ" با زمان می‌کند، "میزانسن" با مکان و در مکان انجام می‌دهد. به قول ژان لوک گدار[2] فیلم‌ساز فرانسوی، این دو عامل از هم جدا نیستند و "مونتاژ" جزء اساسی "میزانسن" است و کار این دو با هم، آن است که در فیلم به واقعیتی روانی و معنوی دست یابند، که از حد واقعیت پلاستیک[3] (مادی و محسوس) درگذرد. به تعبیری دیگر "میزانسن" یعنی نحوه استفاده از کلیه عناصر مادی و عینی‌ای که روبروی دوربین قرار دارد. (برادران ابراهیمی،۱۳۹۱: ۳۸)

۴-۲-۴- استوری‌بورد

استوری‌بورد، داستان را در تعدادی تصویر ثابت روایت می‌کند (معمولا طراحی‌های کلیدی)، و مستقیم از فیلم‌نامه تولید می‌شود...، اصول کارگردانی بر پایه ایجاد استوری‌بورد از شروع تا پایان یک پروژه استوار است.(شرایمن، ۱۳۸۹: ۳۵-۳۲) استوری-بورد راه بسیار راحتی است که اطمینان یابیم تمام هنرمندانی که روی پروژه درحال کار هستند دیدگاه یکسانی از پروژه دارند. این‌گونه همه می‌دانند چه چیزی در چه زمانی رخ می‌دهد و چگونه به نظر می‌رسد. همچنین استوری‌بورد یک عنصر حیاتی برای جلوه‌های ویژه است که هر روز مهم‌تر و پیچیده‌تر از قبل، در انیمیشن و بازی‌های کامپیوتری استفاده می‌شود. (T.Byrne, 1999: 162-164)

۴-۲-۵- نحوه چیدمان تاثیرگذار در فضا

چیدمان بر جایی که دوربین و تجهیزات ضبط صدا مستقر می‌شوند هم اثر می‌گذارد و این امر عملاً می‌تواند تأثیر مهمی بر چارچوب‌بندی نما بگذارد. (لوئیس، ۱۳۹۴: ۱۲۹) چیدمان‌ها محیطی را ایجاد می‌کنند که جایگاه و زمان فیلم را تعیین می‌کند. چه محیط یک چیدمان خاص تاریخی باشد، چه متعلق به امروز و در یک فضای آشنا باشد، چه تخیلی باشد، و چه مکانی باشد که فیلم-ساز خودش ساخته (همان: ۱۳۶) می‌توانیم صحنه‌های مختلفی را با جنس بافتی متفاوت پیوند دهیم...، ساختار یک فرش به ما احساس لطافت و مجذوب‌کننده‌ای می‌دهد در حالی که سرامیک و کاشی ما را سمت سردی و سختی سوق می‌دهد و برای ما فضایی غمگین همراه با حس سرما می‌سازد.(شرتر، ۱۳۹۴: ۲۹) وسایل صحنه ممکن است اینقدر مهم باشند که پیرنگ را عوض کنند.(لوئیس، ۱۳۹۴: ۱۵۰-۱۴۱)

۴-۲-۶- نقش رنگ در ترکیب بندی

رنگ در خدمت اهداف متعددی در ترکیب‌بندی هنری است...، رنگ را می‌توان به روش‌های زیر استفاده کرد:

۱. برای بخشیدن کیفیت فضایی به گستره تصویر

الف) رنگ می‌تواند با تفاوت‌های ارزش نور تکمیل، یا حتی تعویض گردد، و از این طریق به اثر کیفیتی تجسمی ببخشد.

ب)رنگ می‌تواند با برقراری تعادل متقابل میان حرکت پیش‌زمینه و پس‌زمینه گستره تصویر جذابیت ایجاد کند.

۲. برای خلق حال و هوا و نمادین کردن مفاهیم

۳. به مثابه وسیله‌ای برای بیان احساسات و عواطف شخصی

۴. به مثابه ابزار سازماندهی ترکیب‌بندی برای جذب و هدایت توجه

۵. برای نیل به جاذبه زیبایی‌شناسی از طریق نظامی از روابط رنگی خوش‌ساخت

۶ برای مشخص نمودن اشیا از طریق ترسیم خصایص ظاهر بیرونی آن‌ها(اوکریک و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۴۷-۲۴۶)

۴-۲-۷- وسایل صحنه

وسایل صحنه را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: وسایل صحنه که بر روی صحنه قرار می‌گیرند نظیر مبل و میز و صندلی، چراغ و حتی چیزهایی چون تخته سنگ و کنده‌ی درخت درصحنه‌های فضای باز؛ لوازم زینتی که بر صحنه آویزان شده یا روی سایر وسایل قرار می‌گیرند چون تصاویر، پرده، ظروف، انواع زیور آلات کم بها؛ و اسباب و لوازم دستی که همراه بازیگران است چون سیگار، سیگار برگ، پیپ، اسلحه، پول و مانند آن. تمامی این چیزها در آشنایی ما با زمان و مکان وقوع نمایش و ماهیت افرادی که این لوازم متعلق به آنها و مورد استفادهٔ آن‌هاست موثرند.(هولتن، ۱۳۸۴: ۱۲۲)

1 Montage
2 Jean-Luc Godard
3 Plastic

۴-۲-۸- نورپردازی

نور حالت صحنه را شکل می‌دهد و فضا و تداوم بصری ایجاد می‌کند.(وارد، ۱۳۹۸: ۳۵۵) تعیین نحوه ترکیب نور و رنگ‌مایه‌ها یکی از مهمترین و پیچیده‌ترین وظایف فیلم‌بردار است...، می‌توانیم با تغییر رنگ‌مایه عمومی تصویر احساس بیننده را در اختیار داشته باشیم. به طوری که نورپردازی شدید و ایجاد رنگ‌مایه‌های درخشان به درک مثبت بیننده از تصویر منتهی می‌شود. درحالی که تغییر نور در جهت رنگ‌مایه‌های تیره، به خمودگی روحیه و انزوای احساسی بیننده منجر می‌شود.(رحیمیان، ۱۳۸۳: ۲۰۲-۲۰۱) در فیلم‌ها نیز نورپردازی از پشت برای القای کیفیت شوم تاریکی به یک فیگور مورد استفاده قرار می‌گیرد...، [فیگور] را صرفا به شکلی منفی و به عنوان مانعی بر سر راه نور می‌بینیم. (آرنهایم، ۱۳۸۶: ۴۰۳-۴۰۲)

۴-۲-۹- بافت

کیفیت سطح در هر ماده بافت آن است. بافت به ما اجازه می‌دهد تا ویژگی‌های مختلفی را لمس کنیم، مانند حس نرم، سخت، خشن، کسل‌کننده، عناصر ساده، موج‌دار، سنگ، فلز و غیره.(شرتر، ۱۳۹۴: ۲۶-۲۵) بافت آن عنصر بصری است که بسیاری از اوقات به عنوان بدل برای ارضای یکی از حواس، که همان حس لامسه باشد، ایجاد می‌شود، اما در حقیقت، ما می‌توانیم بافت یک پدیده را با دیدن تنها یا لمس کردن تنها یا با تلفیق این دو بازشناسیم و ارزش آن را دریابیم. ممکن است بافتی فقط کیفیت بصری داشته باشد و فاقد کیفیت ملموس باشد، مانند بافت بصری حاصل از چیده شدن حروف و کلمات کنار یکدیگر، مثل یک صفحهٔ کتاب یا روزنامه و یا بافت شطرنجی قابل دیدن روی یک کاغذ شطرنجی و یا یک نقاشی. (داندیس، ۱۳۹۶: ۸۸)

۴-۲-۱۰- لباس، گریم و مو

لباس، گریم و مو در اثرگذاری کلی بازی یک شخصیت مهم‌اند. آنها برای طرح کلی فیلم یعنی پالت رنگ، درجه سبک‌بندی، زمان و مکان فیلم هم اهمیت دارند...، ما می‌توانیم با ظاهر افراد که به وسیلهٔ بخش لباس، گریم و مو درست شده، جایگاه اجتماعی، شغل و حتی نگرش آن‌ها به زندگی را دریابیم. (لوئیس، ۱۳۹۴: ۱۵۷-۱۵۳)

لباس معرف طبقهٔ اجتماعی، پایگاه اقتصادی و عادات شخصی فرد است و لذا کمک به تصویر کردن شخصیت می‌کند...، بحث در اطراف نقش استعاری لباس دشوارتر است، زیرا این نقش غالبا ظرافت و دقت بیشتری دارد. طراح صحنه اصولا از نماد رنگ، شکل، بافت و مانند آن کمک می‌گیرد تا کمک به انتقال معنا یا حالت نمایش کند.(هولتن، ۱۳۸۴: ۱۱۸-۱۱۷) طراح باید از سبک‌های تاریخی آگاه بوده و قادر باشد سبک خاصی را تجسم نماید.(مارنر، ۱۳۶۷: ۴۶)

۴-۲-۱۱- فیگور

مارسل مارسو[1] بازیگر بزرگ پانتومیم فرانسه می‌گوید: «از پیش‌حرکت‌های بزرگ استفاده کنید» چرا؟ چون آنچه را که قرار است روی بدهد انتقال می‌دهد و مخاطبان می‌بینند چه چیزی قرار است اتفاق بیفتد ...، پیش‌حرکت، انتظار چیزی است که روی می‌دهد. تماشاگر پیش از آنکه به واقع چیزی روی بدهد انتظارش را دارد.(ویلیامز، ۱۳۹۰: ۲۸۰-۲۵۰) کن اندرسن[2] طراح و کارگردان برجستهٔ دیزنی می‌گوید: «پانتومیم هنر بنیادی انیمیشن است. زبان بدن ریشهٔ آن و خوشبختانه جهانی است» ...، باید با بهره‌گیری از پانتومیم حداقل استفاده از کلمات را بکنیم و همه چیز را تا حد ممکن واضح نگه داریم. باید حس کنیم فقط بدن را برای روایت داستان در اختیار داریم ...، اگر کمبود وقت دارید، وقتتان را برای چشم ها صرف کنید. مردم به چشم ها نگاه می‌کنند...، در چشم‌ها «روح» فرد را می‌بینیم، یا شخصیت در چشم‌ها آشکار می‌شود. (ویلیامز، ۱۳۹۰: ۳۲۲-۳۱۵)

۵- تحلیل موردمطالعاتی«انیمیشن وال- ای»

۵-۱- خلاصه داستان انیمیشن «وال-ای»

در آینده‌های بسیار دور، یک ربات آشغال‌جمع‌کن کوچک با گذشت سالیان نوعی از احساس انسانی را در خود ایجاد کرده است. در طول فیلم یه ربات پیشرفته دیگری دل می‌بندد و درگیر سفر فضایی می‌شود که با ایمان به انسان، تلاش برای بازگرداندن زندگی به کرهٔ زمین که سالیان است از بین رفته آغاز می‌شود.

1- Marcel Marceau
2- Ken Anderson

۵-۲- عوامل سازندهٔ انیمیشن «وال-ای»

جدول ۱: عوامل سازنده اثر

کارگردان	Andrew Stanton
نویسنده	Andrew Stanton, Pete Doctor, Jim Reardon
تهیه‌کننده	Lindsey Collins, John Lasseter, Gillian Libbert, Chris Montan, Jim Morris
تدوین	Stephen Schaffer
سینماتوگرافی	Danielle Feinberg, Jeremy Lasky, Martin Rosenberg

۵-۳- تحلیل انیمیشن «وال-ای»

۵-۳-۱- رنگ

در انیمیشن وال- ای استفاده از رنگ‌های گرم با اشباع بسیار پایین، نقش مهمی در القای فضای گرم، غبارآلود، خالی از سکنه و حیات کرهٔ زمین بازی می‌کند. در تصویر ۱ از درجات مختلف اشباع رنگ با خلوص پایین، برای خلق پرسپکتیو و جو استفاده شده است. کنتراست رنگی ضعیف، عدم استفاده از رنگ‌های مکمل، خلوص پایین رنگ‌ها، هرگونه حس سرزندگی، تحرک و انرژی را خاموش کرده و یکنواختی و سکون را انتقال می‌دهد.

در کشتی فضایی که حامل انسانهاست، اکثرا از رنگ‌های مکمل آبی و قرمز استفاده شده، محیط با رنگ غالب آبی، حسی از آرامش و سردی، فضایی رسمی و بدون شور و حرارت را القا می‌کند. در تصویر ۲ با کمک ویژگی بیانی رنگ، ربات سکان کشتی با منطقه‌ای قرمز رنگ در مرکز آن، را به شکلی نمایش می‌دهد که تهدیدآمیز به نظر می‌رسد. این لکهٔ رنگی قرمز، پیام خطر را از همان ابتدایی‌ترین لحظه مواجه شدن مخاطب با ربات، به او انتقال می‌دهد. رنگ سفید لباس کاپیتان کشتی می‌تواند نشانی از صلح‌جویی یا سادگی انسان باشد.

تصویر ۱- از نماهای آغازین و معرف انیمیشن وال-ای

تصویر ۲- نمایی که توسط یک نمایشگر بزرگ در زمین زندگی آینده آنها را برایشان تصویر می‌کند.

۵-۳-۲- رنگ های گرم

رنگ غالب نماهای آغازین انیمیشن وال-ای، درجات مختلفی از رنگ‌های گرم قهوه‌ای و قرمز است. رنگ‌ها چرک و با اشباع پایین هستند که جو غبارآلود و نامناسب برای حیات را نشان می‌دهد. در تصویر ۳، از کنتراست بالای رنگ‌ها بین پیش‌زمینه و پس‌زمینه استفاده شده است. سایه‌های سیاه پیش‌زمینه که به صورت یک قاب، پس‌زمینه‌ای با خانه‌های قرمز رنگ با خلوص بالاتری به نسبت سایر نماها را در خود احاطه کرده، حس خطر، مرگ، هراس را انتقال می‌دهد.

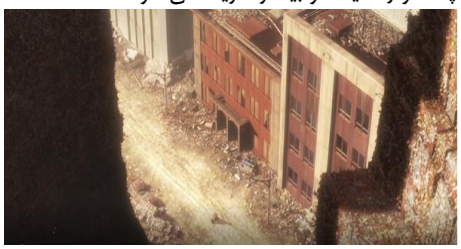
۵-۳-۳- رنگ‌های سرد

کاربرد درجه‌های مختلفی از رنگ آبی (سرد) و سفید (خنثی) در فضای کشتی، حسی از سردی و سکون، آرامش و فاصله دارد. انسان‌ها در فضایی که ربات‌ها برایشان فراهم آورده‌اند در لباس‌هایی به رنگ قرمز، شاد به نظر می‌آیند. خلوص رنگ قرمز بالاست، در نتیجه تضاد شدیدی بین فضای آبی رنگ و سرد، با انسان‌های قرمزپوش وجود دارد. (تصویر۴)

۵-۳-۴- نور

در سکانس‌های مربوط به کرهٔ زمین در انیمیشن وال-ای، از نور، برای ایجاد کیفیت فضایی خاصی که زمین پیدا کرده استفاده شده است. شدت نور پایین، سایه‌های ضعیف، نشان‌دهنده جو غبارآلودی است که جلوی تابش نور شفاف خورشید را سد کرده. نور در نماهایی با کادربندی لانگ‌شات و عمق میدان زیاد، جزئیات فراوانی را برای بیننده آشکار می‌کند. در بعضی نماها استفاده از نورپردازی سبک مایه-تیره، حس تهدید را به بیننده منتقل می‌کند. در تصویر ۵، قرار است بیننده قدم به درون خانه وال-ای بگذارد، با باز شدن در، نور نگاه بیننده را هدایت کرده و به تدریج فضا را آشکار می‌کند. اینجا نور با ارزش روشنایی و تاریکی به ایجاد پرسپکتیو کمک کرده و نمای با عمق میدان زیاد، طبقات مملو از اشیاء را به آرامی به تصویر می‌کشد. در تصویر ۶ نور ابزاری

است برای کیفیت دراماتیک صحنه. وال-ای ریسه‌های چراغی را از سقف خانه آویخته و با روشن کردن آنها روحیه حساس و زیباپسند و رمانتیک او بیشتر تعریف می شود.



تصویر ۳- نمایی از شهر و انبوه زباله‌ها

تصویر٤- نمایی تبلیغاتی از درون سفینه فضایی برای تشویق انسان‌ها به تغییر محل سکونتشان از زمین

تصویر ٥- ورود به خانه وال-ای

تصویر ٦- نمای کامل خانه

در قسمتی از انیمیشن، لکه قرمزرنگی از نور به عنوان یک کاراکتر استفاده شده که هم‌بازی برای وال-ای می‌شود و او را به دنبال خود می‌کشاند و در معرض خطر نابودی قرار می‌دهد. شاید این لکه نور قرمز و بعدا افزایش و تمرکز لکه‌ها بر وال-ای، نشان آغاز مخاطراتی است که از این به بعد در زندگی وال-ای ایجاد می‌شود، همین‌طور عشق به معشوقی بی‌ملاحظه و از جنس برتر.

۵-۳-۵- نوع نورپردازی

در انیمیشن وال-ای غالبا از نورپردازی طبیعی استفاده شده است.

تصویر ۷- برج های زباله و خانه های متروک

۵-۳-۶- سایه‌ها

در تصویر ۷ سایه‌های تهدیدآمیز برج‌های زباله در پیش‌زمینه، محاط بر آثار سکونت انسانی در پس‌زمینه تصویر شده، این می‌تواند نشانگر علت شوم غیرقابل سکونت بودن زمین باشد. شاید صفاتی چون سیری‌ناپذیری، خودخواهی و بی‌ملاحظه‌گی که عاقبت بر زندگی خود انسان سایه افکنده او را مجبور به هجرت کرده است.

۵-۳-۷- بافت تصویر

در انیمیشن وال-ای، در نماهای آغازین از بافت با کیفیات لامسه‌ای و بصری برای انتقال غبارآلودگی و فرسودگی و کهنگی اشیاء بهره برده شده که کنتراست زیادی با بافت صیقلی و پاکیزه فضای درون سفینهٔ فضایی دارد. در تصویر ۸، بافت مچاله و خاک‌آلوده کاغذ روزنامه و پول‌ها، بافت خاک و بافت طرح‌های نقش شده بر خاک که اثر چرخ ربات‌هاست، تأکید بر بی‌ارزش بودن پروت و غیرمسکونی بودن زمین برای مدت‌های مدید دارد. بافت بصری حروف بزرگ تیتر روزنامه: "زمین پوشیده از زباله شده است."، نشان‌دهنده اهمیت این موضوع در زمان چاپ روزنامه است.

تصویر ۸- پول و کاغذباطله ارزش یکسانی دارند

تصویر ۹- نما از بانکی متروکه در انیمیشن وال-ای

در تصویر ۹ شاهد ساختمان یک بانک بزرگ هستیم. بافت با کیفیت بصری حروف سردر بانک، مشخص، درشت و واضح است ولی بافت لامسه‌ای غبار و زنگار نشسته بر سطح نیمه‌درخشان حروف را نشان می‌دهد. ترکیب این دو بافت معرف ساختمانی است که زمانی اهمیت بسیار داشته و اکنون به متروکه‌ای مخروبه بدل شده است.

۵-۳-۸- متن و زمینه(پیش زمینه، میان زمینه، پس زمینه)

در تصویر ۱۰ دوربین در حال دور شدن از شخصیت اصلی مشغول کار می‌باشد. او در حال ساخت برج زباله‌ای است که با عقب رفتن دوربین ده‌ها مورد از آن در پس‌زمینه به چشم می‌خورد. سه سطح زمینهٔ تصویر در اینجا آشکارکنندهٔ حجم انبوه زباله جمع-آوری شده توسط وال_ای، نظم و کار پیوستهٔ او و قدمت فعالیتش است. پس‌زمینه تصویر باید ساده باشد تا توجه بیننده را از موضوع اصلی دور نکند. اما در تصویر ۱۱ پس‌زمینه پل‌های بزرگ بدون ستونی را نمایش می‌دهد که به دلیل ملاحظات روایی، دو سطح دیگر زمینه را تحت تأثیر خودش قرار داده است. پیش‌زمینه و میان‌زمینه مملو از ربات‌های ازکارافتاده‌ای است که فضای کمی از تصویر را اشغال کرده‌اند.

تصویر ۱۰- برج های زباله

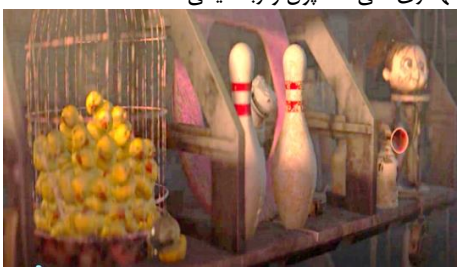
تصویر ۱۱- پل‌های پیچ در پیچ و زندگی ماشینی

۵-۳-۹- طراحی بر اساس شخصیت

یکی از راه‌های روایت داستان و تعریف شخصیت به مخاطب، ایجاد فضای شخصیت با استفاده از آرایش صحنه و لوازم صحنه است. چیدمان منظم درون خانه وال-ای، اشیائی که درون طبقات نگهداری می‌کند، آنچه آویزان از سقف است یا بر روی زمین، همگی در همین راستا طراحی شده است. در تصویر ۱۲ می‌توان بخشی از شخصیت کاراکتر را در وسایل صحنه دید. به طور مثال علاقه او به اشیاء رنگی و وسایل بازی و هر آنچه کنجکاوی او را برمی‌انگیزد، همین‌طور داشتن تعدادی لوازم جانبی برای تعمیر خودش، نشانه شخصیت دوست‌داشتنی، کاوشگر و در عین‌حال محافظه‌کار اوست.

۵-۳-۱۰- تفکیک رویداد صحنه

در تصویر ۱۳ رویداد صحنه یا جوهر دراماتیک صحنه، بی‌ارزشی ثروت است. عرضه و تقاضایی وجود ندارد. و برای احتمالا تنها موجود متحرک روی کرهٔ زمین پول هیچ کاربردی ندارد. به همین علت، وال-ای در هنگام عبور از روی پول‌ها، آن‌ها را برنمی‌دارد و نگهداری نمی‌کند. پول و زباله یکی است.



تصویر ۱۲- اشیاء مورد علاقه وال-ای

تصویر ۱۳- وال-ای در حال عبور از روی اسکناس‌ها

۵-۳-۱۱- بازیگری(فیگور، سیلوئت)

در تصویر ۱۴ وال-ای به محل ربات‌های اسقات شده می‌رود و قطعهٔ مورد نظرش را می‌بیند. برای مقایسه، چرخش را بالا می‌آورد و چندین بار به چرخ خودش و چرخ ربات دیگر نگاه می‌اندازد. دوربین در زاویه‌ای قرار دارد که فرم بدنی وال-ای، و تمام اکت‌های او را به وضوح نشان می‌دهد. بیننده از نمای قبل متوجه خرابی چرخ وال-ای شده و حالا برانداز کردن‌های او می‌گوید که احتمالا جایگزین مناسبی برای چرخ معیوب پیدا کرده است.

تصویر ١٤- وال-ای به دنبال قطعه نو برای تعویض می‌گردد.

با استفاده مناسبی که از بازی کاراکتر شده نیازی به دیده شدن صحنه تعویض چرخ نیست و در نمای بعد، با نمایش چرخ سالم و حرکت هموار وال–ای، ضمن ایجاز در روایت، نقطه مبهمی برای بیننده باقی نمی‌ماند.

۵-۳-۱۲- ترکیب بندی تصویر

۵-۳-۱۲-۱- مناطق مثبت و منفی کادر

در تصویر ۱۵ فضای مثبت، تابلوهای تبلیغاتی نورانی و با رنگ‌های مکمل آبی و قرمز برای ایجاد جذابیت تصویری و تأثیر بر مشتری است که مردم را به مصرف گرایی تشویق می‌کند. تعداد بسیار این تابلوها نشان از اوج فاجعه‌ای دارد که ما آن را در فضاهای منفی می‌بینیم از انبوه زباله، محیط‌زیست از بین رفته و زمین لم یزرع. اینجا فضای مثبت تصویر علت ایجاد فضای منفی به صورتی است که در تصویر ارائه شده است. در فضای مثبت تصویر، باریکه‌ای از یک بیلبورد قرمز رنگ در سمت راست پیش-زمینه تصویر، وضعیت کنونی کرهٔ زمین را خطرناک می‌نماید.

۵-۳-۱۲-۲- مناطق حاشیه و مرکز

در تصویر ۱۶ در مرکز، تصویری بزرگ از کشتی فضایی، به صورت یک مدینه فاضله نمایش داده شده، و در اطراف تصویر، در دو حاشیهٔ باریک، نمایی از شهر غیر قابل سکونت دیده می‌شود. آنچه در مرکز است بیشترین توجه را جلب می‌کند. اینجا انسان، به جای جبران مافات و بهبود شرایط زمین و سالم‌سازی آن، تمرکز بر ایجاد راهی برای رها کردن زمین و فرار از آن داشته است.

تصویر ۱۵- تابلوهای تبلیغاتی

تصویر ۱۶- تصویر تبلیغاتی کشتی فضایی

۵-۳-۱۲-۳- منطقه آرمانی

نیمه بالای تصویر، به آنچه مطلوب و مورد انتظار است مربوط می‌شود، و نیمه پایین، واقعیت موجود را نشان می‌دهد. در تصویر ۱۷، سکان کشتی فضایی در ابتدای نما، در دستان انسان و تحت کنترل اوست. بعد از اینکه کاپیتان سکان را رها می‌کند، در سطح او قرار می‌گیرد. با این تفاوت که پاهای انسان از پایین کادر خارج شده اما ربات به فضای بالای کادر متصل است. به این تعبیر که انسان موجودی واقعی و با خطاهای طبیعی است. ولی ربات بدون خطا بوده و به فضای آرمانی نزدیک‌تر است. موقعیت آسیب‌پذیر انسان در برابر ماشین در این نما دیده می‌شود.

۵-۳-۱۲-٤- تعادل، توازن، فشار، تقارن

در تصویر ۱۸ فضای درون صفحه نمایش در کادر، متعادل و متوازن و قرینه است. در آن یک مرد و یک زن در موقعیتی برابر و قرینه و همین‌طور حالت بدنی یکسان قرار دارند. رنگ‌های مکمل قرمز و آبی در صفحه نمایش، متعادل و متقارن استفاده شده‌اند. دو ربات در موقعیت یکسان در خدمت این دو انسان هستند. هیچ قسمتی از ترکیب‌بندی از جمله خطوط، جهت‌ها، اشکال، قرینگی را بر هم نزده است. تصویری از یک فضای آرام و بی‌نقص. این تقارن در قسمت‌های مشهود شهر دیده نمی‌شود. با این حال توازنی که در ترکیب‌بندی آن وجود دارد هیچ‌گونه فشار یا انرژی را انتقال نمی‌دهد.

تصویر ۱۷- معرفی کاپیتان و سکان هوشمند کشتی فضایی

تصویر ۱۸- تبلیغ فضای درونی سفینه فضایی

۵-۳-۱۲-۵- روابط شکلی

در تصویر ۱۹ از اشکال اولیه، دایره و مربع و مثلث، زیاد استفاده شده است. که نشان از ابعاد مختلف شخصیتی وال-ای دارد. در ساعت‌ها، با وجود اینکه شکل اصلی مربع است. اما درون همهٔ آن‌ها، فرم دایره وجود دارد. مربع احساسی از کمال، ثبات، قرینگی و یکنواختی را به ما انتقال می‌دهد. دایره حسی از تحرک، پویایی، لطافت، انعطاف را تداعی می‌کند. وال-ای درحالی که به عنوان یک ربات، ظاهرا دقیق، منظم، با ثبات است، در درون انعطاف‌پذیر، لطیف و حساس است. مثلث‌های استفاده شده در تصویر، همه متساوی‌الساقین و متعادل و استوار هستند و دو ساق آن به نسبت قاعده، کشیده‌تر است که ایستایی و توازن و پایداری و شاید رشد و تعالی را نشان می‌دهد. نمای کلی خانه وال-ای نیز مکعب مستطیلی ساده و کاملا متقارن است که درونش در طبقات منظم، اشیاء بسیاری را در طول سالیان جمع‌آوری کرده و از آن‌ها با وسواس مراقبت می‌کند. فرم خانه شاید کنایه‌ای از ظاهر رباتی وال-ای باشد که در تضاد با ابعاد شخصیتی متنوع و حساس و تکامل‌یافته درونی اوست.

۵-۳-۱۲-۶- پرسپکتیو و استفاده از عمق میدان

پرسپکتیو در تصویر ۲۰ دو نقطه‌ای است. دوربین در زاویهٔ Eye level فضا را واقعی و دوستانه تصویر کرده. وضوح تصویر در تمام نقاط وجود دارد و عمق میدان زیاد است. احساس عمق در تصویر با کمک هم‌پوشانی اشیاء و اشخاص، تغییر اشباع رنگ‌ها، تغییر در اندازه‌ها ایجاد شده است. عمق میدان زیاد به بیننده کمک می‌کند که در یک نگاه سریع با روال زندگی انسان‌ها در سفینه فضایی آشنا شود.

تصویر ۱۹- زباله های محبوب وال-ای

تصویر ۲۰- درون کشتی فضایی

۵-۳-۱۲-۷- فضای داخل و خارج کادر

در تصویر ۲۱ از نمای قبل که لانگ‌شات حرکت کاراکتر و رسیدن او به سر یک دوراهی می‌باشد، به نمای نزدیک به کاراکتر برش زده شده است. پس‌زمینه به دلیل نمای نزدیک وضوح ندارد و ترکیب‌بندی کادر متمرکز بر کاراکتر در پیش‌زمینه است. وال-ای و سوسک کوچکی که دوست اوست، در سمت چپ کادر در حاشیه موجود، به سمت راست تصویر یعنی حاشیه جدید نگاه می-اندازند. وال-ای به دنبال انتخاب راه درست بین دوراه روبرویش است و بیننده با توجه به نمای لانگ‌شات قبل، از وجود دوراهی مطلع است و موقعیت مکانی وال-ای را می‌داند. بنابراین توجه کاراکتر به فضای سمت راست خارج کادر، نشان از انتخاب مسیر سمت راست دارد. هرچند در این نما کادر بسته است و فضایی مربوط به رویداد صحنه یعنی انتخاب مسیر، در خارج از قاب قرار دارد.

۵-۳-۱۳- اندازه نما، زاویه دوربین، ایستایی یا حرکت

در تصویر ۲۲، رویداد صحنه، شناساندن شخصیت به مخاطب از نمایی نزدیک است. بنابراین در یک نمای نزدیک، با زاویه دوربین سرپایین و با حرکت حساب شده دوربین به دور شخصیت، بیننده به آرامی با شخصیت آشنا می‌شود. جزئیات تمام وجوه بدنه وال-ای، نحوه کار کردن و در نهایت اسم او که بر روی بدنه نوشته شده را می‌بینند. با این فاصله دوربین، پس‌زمینه محو و تمرکز بیننده کاملا روی وال-ای در پیش‌زمینه است. زاویه دوربین نیز با حرکت دوربین بنا بر ملاحظات روایی تغییر می‌کند.

تصویر ۲۱- وال-ای در مسیر محل رباتهای ازکارافتاده

تصویر ۲۲- معرفی ربات وال-ای

۶- نتیجه گیری

استیجینگ جامع‌ترین اصل از اصول انیمیت است که محدوده های بسیاری را پوشش می دهد و عقبه آن به تئاتر باز می‌گردد. در سینمای روایتگر، اصلی ترین کار کارگردان استیجینگ است که توسط آن فیلمنامه تبدیل به صحنه شده و واکنش های دراماتیک کاراکتر در فضا خلق می شود. پروسه آزمون چیدمان‌ها و سازماندهی‌های مختلف، برای پیدا کردن بهترین ارائه ممکن، همان استیج کردن نماها است. بهترین در اینجا یعنی شفاف‌ترین و دراماتیک‌ترین حالت بیان تصویری یک روایت. در واقع، استیجینگ ارائه هر ایده است به نحوی که کامل و واضح باشد. یک کنش استیج می‌شود تا فهمیده شود، یک شخصیت درک شود، حالت چهره دیده شود، یک وضعیت روانی بر بیننده تأثیر بگذارد. هر کدام از اینها در صورتی که به طور مناسب استیج شده باشد به بیشترین میزان خود با بیننده ارتباط برقرار می‌کند. مهمترین معیار موفقیت، رسیدن به "هدف داستان" است. ایجاد یک موقعیت خاص که باعث پیشبرد داستان می‌شود.

منابع

۱. آرنهایم، رودولف. (۱۳۸۶). هنر و ادراک بصری: روانشناسی چشم خلاق، مجید اخگر، انتشارات سمت
۲. برادران ابراهیمی، آرزو. (۱۳۹۱). میزانسن میدان عمیق، انتشارات جامعه نو
۳. داندیس، دونیس. (۱۳۹۳). مبادی سواد بصری، مسعود سپهر، انتشارات سروش
۴. روی تامپسون، کریستوفر جی. بوون. (۱۳۹۳). دستور زبان نما، محمد گذرآبادی، نشر ساقی
۵. رز، ژیلیان. (۱۳۹۴). روش شناسی تحلیل تصویر، سیدجمال الدین اکبرزاده جهرمی، ناشران پژوهشکده فرهنگ، هنر و ارتباطات، مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما
۶. رحیمیان، مهدی. (۱۳۸۳). سینما: معماری در حرکت، انتشارات سروش
۷. سینت جان مارنر، ترنس. (۱۳۶۷). طراحی صحنه در فیلم، مهدی رحیمیان، انتشارات سروش
۸. شرتر، جورجینا. (۱۳۹۴). طراحی صحنه در سینما، رعنا امینی، انتشارات روزنه
۹. کرس، گونتر. لیوون، تئوون. (۱۳۹۶). خوانش تصاویر دستور طراحی بصری، سجاد کبگانی، ویراستار فرزان سجودی، انتشارات هنر نو
۱۰. لوئیس،جان. (۱۳۹۳-۹۴). اصول سینما (درآمدی بر تحلیل فیلم)، احسان شاه قاسمی
۱۱. مرل ای. شرایبمن. (۱۳۸۹). کارگردان آماده می شود، محمد صدیقیان، نشر ساقی
۱۲. وارد، پیتر. (۱۳۹۷). ترکیب بندی تصویر در سینما و تلویزیون ، حمید احمدی لاری، انتشارات آبا
۱۳. ویلیامز، ریچارد. (۱۳۹۰). راهنمای جامع انیمیشن: آنچه درباره انیمیشن باید بدانیم، فریده خوشرو، انتشارات آبان
۱۴. هولتن،اورلی. (۱۳۸۴). مقدمه بر تئاتر آینه ی طبیعت، محبوبه مهاجر، انتشارات سرو

15. Bordwell, David. (2006). The way Hollywood tells it, The regent of the university of California
16. Bordwell, David. (2005). Figures traced in light: On cinematic staging, University of California press
17. D. Katz, Steven. (2004). Cinematic Motion: A workshop for staging scenes, Michael Wiese production
18. Glebas, Francis. (2009). Directing the story, Focal press/ Elsevier
19. Hart, Cheristofer. (1997). How to draw animation, Watson- Guptill Publication
20. Ingham, Michael. (2017). Stage-Play and Screen-Play The intermediality of theatre and cinema, Routledge
21. P Bacher, Hans. (2008). Dreamworlds, Production design in animation, Focal press\ Elsevier
22. T.Byrne, Mark. (1999). The art of lay out and storyboarding, Leixbp, co. kildare
23. Thomas, Frank, Johnston, Ollie. (1981). The illusion of life Disney animation, Walt Disney productions

The usage of Staging in Space Design and the Architecture of an Animation

Abstract

Animation is an intuitive art with an exclusive expression method. The fantasy world of animation is more about image and creating the movement than it is about dialogue and audio text. This approach requires special spacing performed by Staging, related to factors such as composition, camera and player movement, location of the player in the frame, use of field and depth features, visual techniques and more. Steging is the effective interpretation of a narrative in a concise and intuitive way that plays an effective role in summarizing the explicit or implicit expression of the performing situation. Spacing and proper use of the scene help in the process of staging and ultimately conveying the message properly. Staging involves a variety of techniques that can influence the viewer and ultimately his/her view point. The main issue of the research is to investigate the impact and function of spacing with emphasis on Stageing technique. The research method is qualitative and with a descriptive-analytical approach. Accordingly, Steging usage will be scrutinized in three animations, Wall-E, Princess Kaguya, Ernst and Celestine, which is made in three different parts of the world, with different cultural and productive exclusivity. The results show that staging plays a significant role in the complete feedback of the narrative and the creation of mental and objective relationships between the animated film and the viewer.

Keywords: Staging, Blocking, Spacing, Compositing, Framing, Mise-en-scene

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی: ۳۰)، آبان ۱۳۹۹، جلد یک

بازتاب طبیعت در فرم و محتوای قالی‌های هریس

عبداله میرزایی[1]*، فاطمه باقری زاده[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۶/۱۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۷/۲۲
کد مقاله: ۳۲۲۲۳

چکـیده

هنرهای صناعی ایران به عنوان بخشی از میراث فرهنگی و هنری این سرزمین، همواره بستری برای انتقال سنت‌های بومی ایرانیان در طول تاریخ بوده اند. این هنرهای بومی و سنتی متناسب با شرایط طبیعی و جغرافیایی هنرمندان تولیدکننده ویژگی‌های هویتی خود را به دست آورده‌اند. در این بین قالی‌های دست بافت ایرانی بویژه در مناطق عشایری و روستایی به عنوان یکی از شاخص‌ترین صنایع بومی ایران تصویری روشن و تمام نما از جغرافیا، طبیعت و فرهنگ بافندگان را به نمایش می‌گذارد. منطقه قالی بافی هریس به عنوان یکی از مطرح‌ترین تولیدکننده قالی‌های ایرانی در سبک روستایی است. ویژگی‌های شاخص در فرم و محتوای قالی‌های این منطقه باعث شده است تا قالی هریس ضمن کسب هویتی یگانه و منحصر به فرد در جغرافیای قالی ایران، از شهرت جهانی نیز برخوردار باشد. هدف از این پژوهش مطالعه تاثیر طبیعت و جغرافیای منطقه در مولفه‌های فنی و محتوایی قالی‌های هریس می‌باشد. از این رو، شناسایی تاثیر طبیعت بر فرم و محتوای قالی‌های منطقه هریس به عنوان سوال اصلی پژوهش طرح گردید. در ادامه با انجام مطالعات میدانی و بررسی فرآیندهای طراحی و تولید قالی منطقه به شناسایی کیفیت ارتباط طرح و نقش و فرآیند تولید با شرایط اقلیمی و طبیعی منطقه پرداخته شد. نتایج نشان دادند بازتاب شرایط کوهستانی، آب و هوای سرد و مرطوب، پوشش گیاهی و شیوه زندگی ساکنان منطقه در طرح و رنگ و بافت قالی‌های هریس مشهود بوده و باعث تمایز این قالی‌ها از انواع مشابه شده است.

واژگـان کلـیدی: قالی هریس، طبیعت، جغرافیا، هنرهای صناعی، طرح و نقش

۱- استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز (نویسنده مسئول) *a.mirzaei@tabriziau.ac.ir*
۲- کارشناسی ارشد فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

۱- مقدمه

وجود پیوندهای استوار میان مؤلفه‌های فنی و بصری قالی‌های مناطق مختلف با طبیعت پیرامونی بافندگان از ویژگی‌های شاخص قالی‌های ایرانی می‌باشد. در دهه‌های اخیر با تجاری شدن تولید و غلبه معیارهای تجاری این ویژگی بویژه در قالی‌های شهری رو به افول نهاده است. با این حال قالی‌های روستایی و عشایری هنوز بازتابی از ویژگی‌های اقلیمی و طبیعی پیرامون را به نمایش می‌گذارند. این ویژگی‌ها برخاسته از مظاهر طبیعت پیرامون و فرهنگ مناطق به واسطه ذهن خلاق هنرمندان طراح و بافندگان محلی در فرم و محتوای قالی‌ها ظاهر می‌شوند. با توجه به اینکه این مؤلفه‌ها پشتوانه فرهنگی و هویتی قالی‌های دستبافت را به نمایش می‌گذارند، لذا مطالعه و شناخت پیوندهای پنهان و آشکار میان طبیعت و قالی دستبافت در مناطق مختلف می‌تواند به هویت بخشی و استحکام مبانی نظری و هنری قالی ایران کمک شایانی کند.

در جغرافیای قالیبافی ایران مناطقی هستند که علیرغم اهمیت اندک سیاسی، جغرافیایی و ناشناخته بودن در داخل کشور، در میان علاقه‌مندان خارجی و داخلی هنر–صنعت قالیبافی ایران از شهرت خوبی برخوردارند. شهرستان هریس یکی از این مناطق می باشد که فرم و محتوای شاخص و یگانه قالی‌های آن، شهرت و اعتبار جهانی برای این منطقه به همراه آورده است. قالی‌های این منطقه به واسطه برخورداری از ویژگی‌های طبیعی و اقلیمی خاص، از چنان شاخصه‌هایی برخوردارند که حتی یک نمونه از آنها برای اطلاق این قالی‌ها به منطقه‌ی هریس کافی است. شیوه اجرای نیمه هندسی نقوش، صراحت بیانی در طرح و نقش با خطوط خشن و زوایای تیز، رنگ‌های زنده و تند، پرزهای بلند قالی از ویژگی‌های شاخص در قالی‌های هریس می‌باشند. (تصویر۱). این ویژگی‌ها به همراه تراکم یا رجشمار پایین باعث شده است قالی هریس علیرغم قرارگیری در ردیف درشت بافت‌ترین قالی‌های سبک روستایی ایران به عنوان ارزشمندترین آنها نیز به شمار آید. می‌توان گفت این هویت یگانه قالی هریس برآمده از پشتوانه خاص اقلیمی، فرهنگی و منطقه‌ای شهرستان هریس است که باعث شهرت فراگیر برای این قالی‌ها شده و رقبای داخلی و خارجی را برای مثنی برداری از قالی‌های این منطقه تحریک نموده است. به گونه‌ای که در دهه‌های اخیر نمونه‌های مشابه و تقلیدی بسیاری از قالی‌های هریس درداخل و خارج کشور بافته شده است. از این رو مسأله اصلی پژوهش حاضر مهجور ماندن پیوندهای میان فرم و محتوای قالی‌های هریس با طبیعت پیرامون است که باعث کمرنگ شدن تدریجی ارزش‌های فرهنگی این قالی‌ها نزد مخاطبان شده است. لذا ضروری است با درک این پشتوانه‌های عظیم، مبانی و پیوندهای قوام بخش قالی‌های ایرانی مطالعه و در تقابل با نمونه‌های خارجی، اصالت و غنای هویتی قالی‌های ایرانی را حراست شود.

در ارتباط با مساله پژوهش، سوالات تحقیق عبارتند از، ۱- بازتاب ویژگی‌های طبیعی شهرستان هریس در فرم قالی‌های هریس چگونه است؟ ۲- بازتاب ویژگی‌های طبیعی شهرستان هریس در محتوای قالی‌های هریس چگونه است؟

این پژوهش از نوع پژوهش‌های کیفی است که با رویکرد توصیفی–تحلیلی و با استعانت از داده‌های حاصل از منابع کتابخانه‌ای و حضور مستمر و تجربیات زیسته محققین در میدان تحقیق (شهرستان هریس) به انجام رسیده است.

تصویر ۲- قالی هریس، خطوط زاویه‌دار و ترنج بزرگ از ویژگی‌های قالی هریس است. (منبع: مطالعات میدانی)

۲- پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش‌هایی که در زمینه تأثیرات اقلیم و جغرافیا انجام شده است را می‌توان در دو گروه طبقه‌بندی و معرفی کرد. پژوهش‌های مرتبط با تأثیر اقلیم بر هنرهای وابسته به معماری، و پژوهش‌های مرتبط با هنرهای صناعی و دستبافته‌ها. این پژوهش‌ها در ادامه معرفی شده‌اند. عبدالحسینی(۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان "سازگار کردن طراحی خانه‌های مسکونی تبریز و باکو با فرهنگ و اقلیم بومی"، عنوان می‌کند که معماری محل سکونت انسان‌ها بیش از هر چیزی به نحوه زندگی، ادارک و برداشت آنها و نیز ویژگی‌های جغرافیایی محل سکونتشان بستگی دارد.

ویسه و همکاران(۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان "ارائه روش‌های مناسب در استفاده از مصالح بوم‌آورد"، به چنین نتیجه‌ای رسیده‌اند که مصالح بوم آورد به ساختمان کیفیت "بومی" یا تعلق به محل می‌دهد که خوشایند و دلپذیر است و عنوان می‌کنند که در پهنه‌های اقلیمی سخت مانند پهنه‌هایی با زمستان‌های شدیداً سرد و پهنه‌هایی با تابستان‌های بسار گرم و خشک و پهنه با تابستان‌های خیلی گرم و مرطوب استفاده از جرم حرارتی در اکثر مواقع سال نمی‌تواند آسایش حرارتی را تأمین کند. لازم است در این پهنه‌ها از لایه عایق حرارتی مانند پشم، چوب یا الیاف گیاهی در قسمت خارجی دیوار و بام ساخته شده با مصالح بنایی استفاده شود.

لاجوردی(۱۳۸۷) با بررسی "تأثیر اقلیم بر شکل‌گیری مساجد مناطق گرم و خشک (مطالعه موردی مساجد بافت قدیم شهر کاشان)"، بیان می‌کند که در بناهای مساجد کمتر از چوب استفاده شده و این امر چند دلیل دارد. یکی این که چوب در منطقه کاشان یافت نمی‌شود، دوم آنکه وجود موریانه‌ها در خاک کاشان هر نوع وسایل چوبی را از بین برده است و سوم آنکه چوب کارایی خشت و گل را در مناطق گرم و خشک ندارد .مصالح مورد استفاده در ساخت مساجد شهر کاشان بیشتر از جنس مواد گلین بوده‌اند. این مواد گرما را کمتر از خود عبور داده و در عوض رطوبت را به خوبی از خود عبور می‌دهند.

موحد و فتاحی(۱۳۹۲) در طرح پژوهشی به "بررسی نقش اقلیم و محیط در شکل‌دهی فرم سازه مسکن روستایی استان فارس"، پرداخته‌اند و در طی این پژوهش به این نتیجه رسیده‌اند که مجموعه‌ای از عوامل در شکل‌گیری معماری روستایی استان فارس قابل شناسایی هستند که تنوع معماری روستایی در استان فارس مدیون نقش آفرینی غیرقابل اغماض هر کدام از این عوامل است. این عوامل به صورت یک الویت ثابت در تمامی روستاها دیده و ادراک نمی‌شود، بلکه بسته به موقعیت اقلیمی و جغرافیایی و نیز بافت فرهنگی روستا، الویت تأثیرگذاری عوامل تغییر می‌کند.

ولی بیگ، ناسخیان و نظریه (۱۳۹۷) در پژوهشی باعنوان "تحلیل اثر شرایط اقلیمی بر روی فرم کلی و اجزای سازنده یخچال‌های سنتی در ایران"، بیان می‌کنند که در ناحیه گرم و خشک نیمه بیابانی شمالی مانند تهران و قم پلان یخچال‌ها به صورت مستطیل بوده و در مناطق کویری و گرم و خشک بیابانی پلان به‌صورت دایره در آمده است. این تغییر فرم پلان به دلیل کاهش سطح تماس بنا با اشعه‌های قائم خورشید است.

شریفیان، شیرینجانی و حبیبی(۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان "تأثیر اقلیم بر شکل‌گیری عناصر معماری سنتی بافت شوشتر و دزفول" تأثیر عناصر معماری سنتی در این شهر را مورد بررسی قرار داده‌اند و با رسیدن از کمیت به جزئیت در معماری سنتی، تمامی عوامل مربوط به طراحی اقلیمی در این شهر در شکل‌گیری عنصر معماری شوادان بیان شده است و همچنین همخوانی اقلیم با ابعاد و تناسبات شکل‌گیری عنصر معماری سنتی شوادان، در بافت شوشتر بررسی گردیده است.

رمضانی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای به موضوع "اقلیم، مدرس بی ادعای هنر ساباط در گذر زمان"، پرداخته است و در نتیجه این پژوهش بر تأثیر اقلیم در نحوه شکلگیری شهرها و ایجاد تزیینات وابسته شهری و به صورت موردی موضوع ساباطها در شهرهای کویری تأکید نموده است.

مینورسکی(۱۳۷۵) در پژوهش خود "تأثیر عوامل جغرافیایی بر هنر ایران"، را بررسی کرده و هدف او سعی در معرفی مسائل کلی بوده و در نتیجه چندان به جزییات پرداخته نشده است.

باباجمالی و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان "زمین بوم‌های اجتماعی و افتراق‌های هنری در ایران نمونه موردی فرش دستباف در ایران مرکزی"، به این نتیجه رسیده‌اند که مکان به آن مفهومی که در علوم جغرافیا و به خصوص زمین ریختشناسی به آن پرداخته می‌شود، در شکل‌گیری هویت سکونتگاه‌های ایران نقشی انکارناپذیر دارد. به‌طوری که هرچه از سمت زمین بومهای شهری به سمت زمین بوم‌های روان دور شویم، تفاوت‌های ساختاری و ظاهری دستبافته‌ها بارزتر می‌شوند. این بدان معناست که افتراق‌های هنری در زمین بوم‌ها از تفاوت محیطی آنها پیروی می‌کند.

ابرقویی‌فرد و حسینی‌نسب(۱۳۹۷) در پژوهشی با موضوع "تأملی بر نقش و تأثیر محیط بر هنر بومی مردم بلوچ"، به این نتیجه رسیده‌اند که تأثیر محیط بر شکل یافتن و چگونگی هنرهای بومی در اقوام بلوچ در دو سطح می‌باشد، ۱. پاسخگویی به نیازهایی فیزیکی که وابسته به شرایط محیطی هستند، ۲. پاسخگویی به نیازهای غیرفیزیکی نظیر تداوم فرهنگی و ثبات هویتی که نشانگر استمرار زیست یک گروه انسانی در محیطی معین هستند.

اسکندرپور و فهیمی‌فر(۱۳۹۵) در مقاله خود با عنوان "مطالعه تأثیر عناصر موجود در طبیعت بر نقوش گلیم جیرفت"،عنوان می‌کنند که اغلب بافندگان گلیم، علاوه بر جنبه‌ی زیبایی و تزئینی اثر، به بیان باورها، علایق و افکار خود در آنها پرداخته‌اند. همچنین تأکید می‌کنند که بدون شک این نقوش هندســی، تنها جنبه‌ی تزئینی، فرمالیســتی و صوری ندارد، بلکه برداشتی از طبیعت پیرامون و زندگی روزمره‌ی مردم را نشان می‌دهد که به صورت رمزگرایانه‌ای به تصویر درآمده است.

با توجه به این امر که پژوهشگرانی چون ادواردز(۱۳۶۸)، حشمتی‌رضوی(۱۳۸۷)، عزیزی و نوایی(۱۳۸۷)، میرزایی(۱۳۸۸)، میرزایی(۱۳۹۰)، محمدی و وندشعاری(۱۳۹۳) در مورد ویژگی‌های فنی و طرح و نقش قالی‌های هریس تحقیق نموده‌اند، ولی این منابع تأثیر اقلیم شهرستان هریس در فرم و محتوای قالی‌های این منطقه را مورد بررسی قرار نداده‌اند. لذا پژوهش حاضر به لحاظ اینکه به رویکردی جدید در رابطه با قالی‌های هریس پرداخته است، مستقل از پژوهش‌های گذشته می‌باشد و از این حیث، بدیع بودن موضوع مشخص می‌شود. بدین جهت، وجود تحقیقاتی بر مبنای این مفاهیم نیز می‌تواند در درک و شناخت بهتر آثار هنری، کمک کننده باشد.

۳- نقش طبیعت در هنر و فرهنگ

با توجه به اینکه در شکل‌گیری فرهنگ، تمدن و هنر ایران از دوران ماقبل تاریخ تا کنون، طبیعت و مظاهر آن همواره نقش بسزائی داشته است لزوم توجه به بحث طبیعت و ماهیت و نقش آن در شکل‌گیری هنر ایران احساس می‌شود. واژۀ طبیعت در نگاه اول ما را به یاد محیط و سرزمین دست نخورده‌ای می‌اندازد که هنوز بشر آن را، تغییر نداده است. در فرهنگ لغات در این باره چنین آمده است: «طبیعت= سرشت، نهاد، سجیه، سرشتی که مردم به آن آفریده شده‌اند، مزاج و فطرت» (عمید، ۱۳۷۹: ۱۳۹۵).

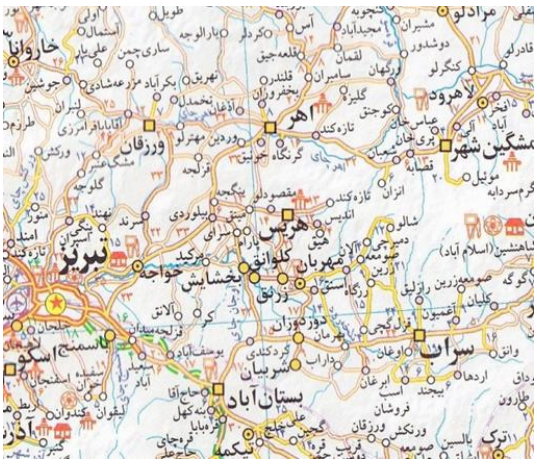
طبیعت ظرف فرهنگ و خانۀ بزرگ انسان است بخش عمده‌ای از فرهنگ و هنر جامعه در رابطه با طبیعت و در جریان تلاش انسان برای سازگاری یا چیرگی برآن پدید آمده است. «سمپل، جغرافیدان آمریکایی در تبیین جبر محیطی می‌نویسد: انسان زاده زمین است. البته این بدان معنا نیست که انسان را به منزله طفل زمین به شمار آوریم، بلکه نظرش آن است که زمین سازنده انسان است، زمین به انسان غذا می‌دهد، اُرگانیسم او را می سازد و فعالیت‌های وی را در قالب محیط شکل می‌دهد و افکار و اندیشه‌های او را در بستری که محیط تعیین کرده است راه می‌برد» (منقول در، کاوندی و شاددل،۱۳۹۲: ۹۷–۹۸). بررسی سنت‌ها و قرار و قانون‌های اجتماعی و آموزه‌های دینی در آئین‌های گوناگون در سراسر جهان نشان می‌دهد که مردمان هر روزگار به هر آئین و راهی که بوده‌اند و به هر مذهب و عقیده‌ای که ایمان داشتند با درک اهمیت طبیعت و بر پایۀ همین باورها، همواره به طبیعت با نگاهی مقدس می‌نگریستند. وجود درختان، گیاهان و کوه‌های مقدس (ساوالان و سهند در آذربایجان) که تقریباً در همۀ فرهنگ‌ها و تمدن‌ها از دیر باز منبع نیروها و الهامات ناشناخته به حساب می‌آمدند، گواهی بر این مدعا است. «طبیعت برای انسانهای ابتدائی تنها منزل و ماوی و اسباب زندگی و غذا نبود، همه چیز او بود. حتی خدا او، خدای خیر و محبت و خدای شر و مصیبت» (بازرگان، بی تا: ۸).

طبیعت به دو شکل در تمدن‌های گذشته با فرهنگ و هنر در ارتباط بوده است، یکی وقتی که به طور مستقیم مورد بهره‌برداری انسان واقع می‌شود همچون رودخانه‌ای که آب آن مورد استفاده قرار می‌گیرد و یا مرتع و جنگلی که در کشاورزی و دامپروری از آن بهره‌برداری می‌شود. دوم وقتی که عنصر طبیعی مانند کوه، جنگل، دریا و ستاره و خورشید و مانند آن خود به خود به عنصر فرهنگی و آئینی تبدیل می‌شود (رود ارس یا آراز، کوه های سهند و ساوالان در فرهنگ آذربایجان). یعنی بدون بهره‌برداری مادی و عینی از مظاهر طبیعت و فقط با تاکید بر جنبه‌های ناشناخته و مبهم آن که از احساس نیاز به پرستش در انسان ناشی می‌شود. آنچه به این شکل (صورت دوم) از طبیعت وارد فرهنگ و هنر جامعه می‌شود. از طبیعت و از انسان مایه می‌گیرد. بنابراین هنر بویژه هنر سنتی از جمله قالی بافی با زندگی مردم و طبیعت عجین شده است، امری است که – حداقل در گذشته – همواره وابسته به طبیعت بوده است. اگر هنر یک جامعه را جزئی از فرهنگ آن جامعه بدانیم و با توجه به اینکه «عامل فرهنگ (باورها، اعتقادات، اسطوره‌ها،...) و صورت‌های رفتاری که بر پایۀ آنها پدید می‌آیند (آداب، رسوم و آئین‌ها و...) بار بر عامل و عارضۀ طبیعی می‌شوند و آن را به یک عنصر فرهنگی تبدیل می‌کنند» (میرشکرایی، ۱۳۸۴: ۲)، بنابراین چون فرهنگ از طبیعت ریشه گرفته و وابسته به طبیعت است، هنر نیز با الهام از عناصر طبیعی و مظاهر آن همپای فرهنگ به حیات خود ادامه می‌دهد.

اگر نگاهی به تاریخچۀ قالی و روند رو به تکامل آن از زمان درهم تنیدن الیاف گیاهی تا رسیدن به دستبافته‌ای پشمین و لطیف بیاندازیم، متوجه می‌شویم این دستبافتۀ بشری که ریشه در تاریخ و فرهنگ ایران دارد، هیچگاه جدا از طبیعت و محیط اطراف هنرمند قالیباف نبوده است. از تاروپود گرفته تا پرز و پشم قالی به طور مستقیم از طبیعت گرفته شده‌اند. به طرح و نقش که برسیم می‌بینیم که رنگ‌های مورد استفاده در نقش کردن قالی تا چند دهۀ قبل تماماً از طبیعت اطراف هنرمند بافنده و رنگرز گرفته می‌شد. به طور کلی فرش ایران را تا قبل از رواج رنگ‌های شیمیایی می‌شد اجتماع حساب شدۀ عناصر طبیعی دانست که در نتیجۀ تفکر و خلاقیت هنرمند بافنده گرد هم می‌آمده‌اند تا جلوه‌ای دیگر از مظاهر طبیعت را بازگو کنند. کسانی که فنون بافت فرش را ابداع کردند و آن را به صورت امروزی در آوردند، عشایر و چادرنشینانی بودند که رابطۀ نزدیک و ملموسی با طبیعت

داشتند. آنان روی زمین می‌نشستند، غذا می‌خوردند، و روی زمین می‌خوابیدند. بنابراین فرش‌ها برای آنان تنها مرز و جداکننده از طبیعت به شمار می‌رفت و منطقی بود که هر آنچه که در آن نقش می‌بست نیز برگفته از طبیعت باشد. از این رو «نقشمایه‌ها و طرح‌های فرش مجموعه برداشت‌های نقش‌پردازان و هنرمندان گمنام این صنعت دستی از طبیعت اطراف می‌باشند که طی سالیان متمادی عمر خویش به آنها دل بسته و از آنها الهام گرفته‌اند» (دانشگر، ۱۳۷۲:۵۴۲). پس طبیعت همواره منبع اصلی برای الهام هنرمندان و خالقان طرح‌ها و نقوش قالی بوده است.

میزان تمایز، تفاوت و گوناگونی عوامل اقلیمی که خود برآمده از تفاوت‌هایی در نوع طبیعت و همچنین موقعیت جغرافیای مناطق مختلف است، حوزه‌های اقلیمی متفاوتی در جهان پدید آورده که هریک ویژگی‌های خاصی دارد. محیط طبیعی عاملی بسیار مؤثر در جهت ادامه حیات و معیشت انسان است. همچنین تنوع محیطی در ایجاد تفاوت فرهنگی در اجتماعات انسانی نقش اساسی دارد. در واقع هویت و فرهنگ نمودی از پایه و اساس جغرافیای جامعه انسانی در سطوح قومی و ملیتی است. «هر کدام ازگروه‌های انسانی فرهنگ ویژه‌ای دارند که متأثر از ابعاد فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، زیستی و محیطی آنان است» (کاویانی‌راد،۱۳۸۴: ۸۲). قالی‌بافی نیز یکی از شاخص‌ترین هنرهای بومی و فرهنگی ایران محسوب می‌گردد که از ویژگی‌های محیطی و فرهنگی حاکم بر منطقه تاثیر پذیرفته است. «هراثر هنری همانند فرش، چون بخواهد مفهوم هویت سرزمینی را در حکم زبان واحد ملت یا قومی معین نمایان سازد، باید درون خود ویژگی‌هایی از تاریخ، سنت، مذهب و فرهنگ ملی را همراه داشته باشد و جزیی از ارکان مادی و معنوی آن سرزمین محسوب شود» (بابا جمالی و دیگران،۱۳۹۳: ۴). از جمله قالی‌هایی که درون خود ویژگی‌های فرهنگ، هویت و جغرافیای محیط را به همراه دارد، قالی‌های شهرستان هریس است. شهرستان هریس (تصویر ۲) یکی از مناطق قالیبافی در استان آذربایجان‌شرقی می‌باشد که سابقه‌ای طولانی در امر قالیبافی دارد. قالی این منطقه دارای ویژگی‌های منحصر به‌فردی از نظر طرح و نقش، شیوه بافت و رنگرزی است که این ویژگی‌ها باعث شهرت جهانی قالی‌های این منطقه شده است. «عمده شهرت این قالی‌ها به‌واسطه داشتن طرح و نقش نیمه هندسی و نیمه گردان در کنار استفاده از رنگ‌های حاصل از طبیعت منطقه است. شهر هریس به‌واسطه وسعت، جمعیت و موقعیت جغرافیایی و سیاسی به عنوان مرکز شهرستان، همواره از اهمیت خاصی در تولید فرش این منطقه برخوردار بوده است» (میرزایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵).



تصویر۲- موقعیت شهر هریس و مناطق اطراف نسبت به مرکز استان (مؤسسه گیتاشناسی)

۴- شرایط اقلیمی شهرستان هریس

کوهستان‌های غربی که دامنه‌های غربی رشته کوه‌های فلات مرکزی ایران و سراسر کوه‌های زاگرس را در بر می‌گیرند از مناطق سردسیر کشور به شمار می‌آیند. شرایط اقلیمی این مناطق به گونه‌ای است که به دلیل ارتفاع زیاد، برودت هوا و افت دما بیشترین ریزش‌های جوی در آنها رخ می‌دهد. استان آذربایجان شرقی به دلیل قرار گیری در این منطقه «همواره تحت تأثیر بادهای سرد شمالی و سیبری و بادهای مرطوب دریای سیاه و مدیترانه و اقیانوس اطلس قرارگرفته است به علاوه، بادهای محلی نیز تحت تأثیر شرایط طبیعی استان از سوی کوهستان‌های بلند و دریاچه‌های ارومیه و خزر به سوی دشت‌ها و جلگه‌ها می‌وزند. آذربایجان‌شرقی یک منطقه سردسیر و کوهستانی است و از لحاظ تقسیم‌بندی‌های اقلیمی جزو مناطق نیمه‌خشک به حساب می‌آید و میانگین بارندگی سالیانه ۲۵۰ الی ۳۰۰ میلی‌متر می‌باشد. موقعیت کوهستانی و عرض جغرافیایی استان از عوامل برودت و سرمای قسمت اعظم این منطقه است. شهرستان هریس با مرکزیت شهر هریس که محور اصلی تحقیقات این پژوهش است در ۶۰ کیلومتری تبریز و در شمال شرق استان آذربایجان شرقی در مجاورت شهرهای اهر، بستان آباد، تبریز، سراب و مشگین شهر قرار

گرفته است. آب وهوای هریس نیز مانند سایر مناطق استان‌آذربایجان شرقی به‌طور کلی نیمه خشک و بسیار سرد محسوب می‌شود و به لحاظ داشتن خاک جلگه‌ای از مناطق مستعد کشاورزی می‌باشد. حدود ۷۰ درصد از وسعت این شهرستان را اراضی جلگه‌ای و ۳۰ درصد آن را مناطق کوهستانی تشکیل می‌دهند. با این حال شهرستان هریس به طور کلی دارای زمستان‌های بسیار سرد و یخبندان و تابستان‌های ملایم می‌باشد. متوسط درجه حرارت حداقل ۲۵- در زمستان و حداکثر ۳۵ درجه در تابستان می باشد. در شهرستان هریس زمستان‌ها طولانی، سرد و سخت بوده و تا چند ماه از سال، زمین پوشیده از یخ، و فصل بهار در این نواحی کوتاه مدت است.

تصویر ۳- کارگاه رنگرزی در هریس (منبع: مطالعات میدانی)

۵- بازتاب طبیعت در قالی هریس

با توجه به شیوه زیست مردمان منطقه هریس که در منطقه‌ای سرد و کوهستانی سکونت دارند و غالباً شغل و پیشه‌ی آنها کشاورزی و دامپروری است، در تعامل نزدیک با طبیعت هستند و در زمینه هنرهای بومی نیز تأثیر زیادی از محیط پیرامونشان پذیرفته‌اند. میزان تاثیرپذیری به گونه‌ای است که حتی نامگذاری شهر هریس هم بازتاب دهنده جغرافیای آن منطقه است. در وجه تسمیه نام هریس نظرات متفاوتی وجود دارد که وجه مشترک آنها نقش طبیعت در این نامگذاری است. « واژه هریز مرکب از سه جز است: هَر"سرد"، ری "رودخانه"، ایز"نشانه زمین" پس هریز یعنی زمین رودخانه سرد. و یا واژه "اَهریز" مرکب از"اَه" یعنی کوه یا کوهستان، "ری" یعنی رودخانه، "ایز" یعنی زمین یا محل. پس اَهریز یعنی محل رودخانه کوهستان. و نیز واژه "اَهریس" مرکب از واژه "اَه" یعنی کوه، یا "اَهر" یعنی کوهستان، "ایس" هم پسوند مکان است و معنی آبادی و شهر را می‌دهد. پس اَهریس یعنی آبادی و شهری که صاحب کوهستان است» (فرزانه، ۱۳۷۸ : ۲۲). به دلیل پراکندگی روستاها و اقلیم سرد منطقه هریس، کشاورزی در این شهرستان به طور فصلی صورت می‌گیرد. به علت وجود مراتع و دیمی بودن زمین‌های زراعی، اکثر مردم به دامپروری و کشاورزی مشغول هستند و همین امر باعث گردیده پشم گوسفند در منطقه به وفور تولید و در دسترس اهالی قرار گیرد، پشم گوسفندان برای تولید انواع دستبافته‌ها و قالیبافی به مصرف می‌رسد و دسترسی به پشم‌های مرغوب گوسفندان، یکی از دلایل گسترش قالیبافی در این خطه می‌باشد. به طور کلی خواص و کیفیت پشم به عواملی نظیر ظرافت، طول، رنگ، درخشندگی و پیچش (جعد) و نوع و نژاد دام بستگی دارد. ظرافت پشم مهم‌ترین عامل تعیین کننده ارزش اقتصادی آن می‌باشد. یکی از ویژگی‌های قالی‌های هریس دوام بالای آن است. به‌گونه‌ای که در صورت استفاده صحیح، دچار فرسودگی نمی‌شود و برای مدت زمان طولانی قابل استفاده خواهد بود.

۶- رنگدانه‌ها و رنگرزی

هر اقلیم و منطقه جغرافیایی به فراخور شرایط جوی و محیطی حاکم بر منطقه، طبیعت و پوشش گیاهی خاص خودش را دارد. درواقع پوشش گیاهی هر رویشگاه نتیجه‌ای است از شرایط بومشناسی و عوامل زیست محیطی حاکم بر آن منطقه و به مثابه آینه تمام نمای ویژگی‌های بومشناسی و نیروی رویشی آن منطقه محسوب می‌شود. اقلیم و نوع پوشش گیاهی هر منطقه تعیین کننده

نوع رنگزاهای مورد استفاده در رنگرزی قالی‌های آن منطقه است. استفاده از رنگ‌های گیاهی پایه و اساس در قالی‌های هریس می باشد و غالباً این رنگ ها در طیف‌های تیره و به اصطلاح تلخ به کار می‌روند(تصویر ۳).

از رنگ‌های مورد استفاده در قالی‌های منطقه هریس می‌توان رنگ‌های: سرمه‌ای، قهوه‌ای، قرمز روناسی، صورتی، مسی، سبزتیره، مشکی و آبی اشاره کرد. از گذشته تا کنون به علت وجود مواد و گیاهان رنگزا در این منطقه اکثر مردم برای رنگرزی خامه مصرفی خود به صورت سنتی از آنها استفاده می‌کنند. رنگندانه‌های گیاهی که در این اقلیم و مناطق اطراف بدست می‌آمدند عبارتند از: روناس، پوست انار، پوست گردو، پوست‌پیاز، اسپرک، برگ‌مو و برگ سماق. نام برخی از رنگ‌هایی که از رنگدانه‌های مذکور تولید می‌گردد می‌توان از: چهره‌ای (قرمز لاله‌ای)، خانیم سونا(قرمز روشن)، آللیق(لاکی، عنابی)، تیرمه‌ای(تیره تراز مله ای شتری)، توخ آل(زرشکی، قهوه‌ای)، توخ یاشیل(سبزسیر)، سرمه‌ای، دمیر رنگی(موشی) نام برد (تصویر۴).

تصویر ۴- مستوره رنگ‌های اصلی قالی‌های منطقه هریس

خامه قالی‌های هریس از پشم‌گوسفندان زنده و از نوع مرغوب با رنگ‌پذیری بالا می‌باشد. «برابر اظهار برخی گزارش‌ها آب هریس دارای املاحی است که رنگ‌پذیری را بیشتر می‌کند. عده‌ای بر این اعقاداند که قلیایی بودن(دارای PH ۷/۷۹) آب هریس چربی پشم را حل می‌نماید» (فرزانه، ۱۳۷۹: ۲۱۰). در گذشته پس از مرحله چیدن پشم گوسفند، به جهت آماده سازی پشم گوسفند برای رنگرزی، پشم‌ها را در رودخانه با گیاهی بنام اَشنان که به زبان آذری"چووغان" گفته می‌شود، می‌شستند. این گیاه در مراتع و صحرای منطقه هریس می‌رویید. لازم به ذکر است که شخصی که پشم‌ها را با گیاه چووغان در رودخانه شست و شوی می‌داد، چووغانچی نامیده می‌شد. «بر اثر سوزاندن ساقه و برگ گیاه اَشنان املاح موجود در گیاه به صورت خاکستر باقی می‌ماندکه با نام قلیا در شستشوی لباس که در ایام گذشته مرسوم بوده است کاربرد دارد» (ادنانی و دیگران،۱۳۹۲: ۳).

در اثر سوزانده شدن این علوفه مقادیری نمک کربنات سدیم تولید خواهد شد و چنانچه مواد حاصل از سوزاندن اَشنان، در آب قرار گیرد، ایجاد کف غلیظ پایدار می‌نماید. در گذشته از ترکیبات طبیعی گیاهی، حیوانی و معدنی متعددی بعنوان مواد پاک کننده طبیعی به جهت شستشوی البسه، بدن و مو استفاده می‌گردید. «قِلی نام ماده‌ای است که از سوختن گیاه اَشنان حاصل می‌گردد. بدین ترتیب که زمین را گود کرده و اَشنان تازه را در آن می‌ریزند. نی، خار، و هیزم روی آن ریخته و آتش می‌زنند. مایعی که از آن خارج شده سفت و منجمد می‌شود. هرچه اَشنان رطوبت و چسبندگی بیشتری داشته باشد، قِلی بیشتری تولید می‌شود که به صورت قطعات بزرگ و کوچک در می‌آید. قلی جزو اصلی صابون است» (تقوی شیرازی و دیگران، ۱۳۹۶: ۴۴۰).

قالیبافی در آذربایجان شرقی بر پایه دو شیوه شهری‌باف و روستایی‌باف قرار دارد، که قالی‌های شهرستان هریس به جهت ویژگی‌های فنی و بصری و سبک قالیبافی در ردیف قالی‌های روستایی قرار می‌گیرند. با توجه به شرایط اقلیمی که بر منطقه هریس حاکم است، این منطقه دارای برودت هوا و سرمای طولانی می‌باشد. در ایام گذشته بافندگان هریسی قالی را صرفاً محصولی کاربردی به جهت جلوگیری از سرما و به عنوان زیرانداز عایق در برابر سرما تولید می‌کردند. بنابراین در هنگام تولید، ظرافت معیار نبوده و در نزد اهالی منطقه جنبه‌ی تزیینی و دکوراتیو نداشته است و هدف از درشت‌بافت بودن و یا پرگوشت چیدن قالی نیز به دلیل استفاده از یک زیرانداز گرم کننده بوده است که در عین حال از نفوذ سرما و رطوبت که ویژگی شاخص در اقلیم سرد و مرطوب منطقه هریس است جلوگیری نماید.

۷- طرح و نقش

بافندگان هنرمند هریس نیز با مشاهده عناصر طبیعت اطراف اقدام به انتزاعی کردن آنها نموده و برداشت ذهنی خود را از آنها بر روی فرش ثبت می‌کنند. این بافندگان با روش خاص خود که ریشه در فرهنگ و طبیعت منطقه نیز دارد، اقدام به انتخاب بهترین عناصر و بهترین شیوه انتزاع برای بیان مقصود خود می‌نمایند. که از آن با نام زبده گزینی در هنر یاد می‌شود (میرزایی،۱۳۹۰: ۱۳). طرح و نقشه‌های بدیع و منحصر به فرد قالی‌های منطقه هریس را خطوطی شکسته که از ترکیب خطوط افقی، عمودی و مایل می‌باشد، تشکیل می‌دهند. بهرهگیری از خطوط شکسته و نوک تیز در نقوش قالی‌های هریس، بی تأثیر از شرایط جغرافیایی و کوهستانی منطقه نیست. تخته سنگ‌هایی با لبه های تیز و خطوط دندانه دار کوهستان‌های شهرستان هریس و انواع خطوط در طبیعت هر یک به نحوی در ضمیر افراد بومی اثر می‌گذارند. واکنش چشم و مغز انسان نسبت به خط، واکنشی غریزی است ولی چون به دیدنشان عادت کرده‌ایم به تأثیر روانی آنها توجهی نمی‌کنیم. «فارابی دانشمند ایرانی، اختلاف اخلاق و روحیات را در نتیجه اختلاف آب و هوا می‌داند و می‌گوید مردم در هر منطقه که زندگی می‌کنند تحت تأثیر وضع آب و هوا، زمین، عوامل جغرافیایی و اوضاع اقلیمی آن می‌باشند. مکان‌های مختلف تأثیرات متفاوتی در روحیات و رفتار افراد دارد» (نقره‌کار و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۲).

طرح و نقشه فرش با رجشمار قالی رابطه مستقیم دارد. هرچه بافت قالی درشت‌تر باشد، تراکم قالی کمتر می‌شود و در نتیجه میزان رجشمارش کمتر خواهد بود. قالی‌های درشت بافت همچون قالی‌های هریس، رجشمار پایین دارند. قالی‌های هریس با رجشماره ۱۸ تا ۲۵ بافته می‌شود. با پایین آمدن رجشمار، تراکم بافت هم کمتر می‌شود و در نتیجه طرح و نقش به فرمی شکسته تبدیل می‌گردد. قالیبافان هریس در گذشته از نقشه استفاده نمی‌کردند و نقوش قالی رابه طور ذهنی می‌بافتند و یا اغلب از طرح قالیچه‌ی دیگری(اورنک) و یا نقشه های کوچک که بر پارچه ای ترسیم یافته است(دستمال نقشه)، یاری می‌جستند. «دستمال نقشه ها که در زبان محلی به آنها"چشنی" نیز می‌گویند عبارتند از: یک تکه پارچه چلوار ساده سفید رنگ در اندازه ۳۰×۲۰ سانتی متر تا ۴۰×۳۰ سانتی متر که طرح و نقشه مورد نظر جهت بافت بر روی آن کشیده شده است» (میرزایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵). (تصویر ۵).

تصویر ۵- یک نمونه از چشنی یا دستمال نقشه که به عنوان الگوی بافت قالی در هریس استفاده می‌شد. (منبع: مطالعات میدانی)

نتیجه‌گیری

هویت و فرهنگ برآیندی از پایه و اساس جغرافیای جامعه انسانی در سطوح قومی و ملیتی است و بازتاب تعاملات انسان‌ها با محیط پیرامونشان در بستر هنرهای بومی متأثر از اقلیم و پیروی از الگوهای مشترک زیستی و عوامل فرهنگی صورت می‌پذیرد و با استمرار در طی گذشت زمان تکامل می‌یابد. هنرهای بومی و روستایی ایران به عنوان کاربردی‌ترین هنر و نیز به‌مثابه تولیدی فرهنگی، غالباً در مناطق روستایی و عشایری و در محل سکونت صنعتگران بومی تولید می‌شود. هنرهای بومی ایران، به سبب دارا بودن ویژگی‌هایی همچون شهرت، اصالت، هویت و اعتبار جهانی، بخشی از درآمد ارزی مورد نیاز کشور را تأمین می‌کنند. بخش قابل ملاحظه‌ای از هنرهای بومی ایران را زیراندازها (قالی، انواع گلیم، گبه، جاجیم، پلاس، زیلو، نمد و...) تشکیل می‌دهند. در هر زیستگاه اقلیمی، قالی و انواع دستبافته‌هایی وجود دارند که فرآیند تولید هریک از آنها متأثر از عوامل محیطی، ساختار و قواعدی است که در آن مکان‌ها بوجود آمده‌اند. هرچند فرش دستبافت مناطق مختلف در ساختار و کلیت، وجه اشتراک زیادی با هم دارند اما در مؤلفه‌های بصری، فنی، طرح، رنگ، ساختار و ابعاد و ... دارای تفاوت‌هایی هستند. در این پژوهش، با بررسی عوامل

اکولوژیک و محیطی که بر منطقه هریس حاکم است، عنوان شد که این منطقه دارای برودت هوا و سرمای طولانی و طبیعتی سخت و کوهستانی می‌باشد. بنابراین دلیل ویژگی پرگوشتی و درشت‌بافی قالی‌های هریس بدین امر است که بافنده می‌خواهد از آن بعنوان یک زیرانداز پشمین گرم کننده و عایقی برای سرما استفاده کند. به عبارتی کوه‌های سربه فلک کشیده و آب و هوای سرد و خشن منطقه با زمستان های طولانی، باعث به وجود آمدن قالی‌هایی شده است که از نظر درشتی بافت، ارتفاع پرزها و شکسته بودن طرح و نقش، کاملا با ویژگی‌های جغرافیایی چنین محیطی سازگارند. در ایام گذشته بافندگان هریسی قالی را صرفاً محصولی کاربردی به جهت جلوگیری از سرما و به عنوان زیرانداز عایق در برابر سرما تولید میکردند و مؤلفه هایی که بر سختی، ضمختی، استحکام و ویژگی‌های گرمایشی قالی های هریس می‌افزود را نیز مورد استفاده قرار می‌دادند. بدین جهت در هنگام تولید، ظرافت معیار نبوده و در نزد اهالی منطقه جنبهی تزیینی و دکوراتیو نداشته است بلکه هدف از درشتبافت بودن و یا پرگوشت چیدن قالی نیز به دلیل استفاده از یک زیر انداز گرم کننده است. هرچه بافت قالی درشت‌تر باشد، تراکم قالی کمتر می‌شود و در نتیجه میزان رجشمارش کاهش خواهد یافت. بنابراین با پایین آمدن رجشمار و تراکم بافت، طرح و نقش قابلیت به نمایش گذاشتن ظرافت و خطوط پر پیچ و خم خود را از دست داده و به فرمی شکسته تبدیل می‌گردد. در این پژوهش عامل دیگری که در رابطه چرایی علت خطوط شکسته و هندسی در طرح و نقش قالی‌های منطقه هریس مطرح گردید، این است که چنین فرمی از خطوط درطرح و نقش آن بر محیط سخت و کوهستانی زندگی بافندگان آن منطقه دلالت دارد. زیرا انواع خطوط در طبیعت هر یک به نحوی در ضمیر، ذهن و روحیات افراد اثر می‌گذارند. هر پدیده‌ای که پیرامون انسان رخ می‌دهد، به غیر از اینکه معنا و مفهومی در ذهن او ایجاد می‌کند بر رفتار، خلق و خوی و کنش‌های او اثر می‌گذارد. به عبارتی هر اثری که بدست انسان خلق می‌گردد، بازتابی از روحیات و ذهن وی می‌باشد. بیان ویژگی‌های فنی و بصری در قالب فرم و محتوای قالی‌های منطقه هریس، بدان معنا نیست که قالی‌های این منطقه دارای بعد زیبایی نیستند، چرا که ویژگی‌های مزبور، دارای مشخصه‌های منحصر بهفردی از نظر طرح و نقش، شیوه بافت و رنگرزی است که این ویژگی‌ها باعث شهرت جهانی قالی های هریس گردیده است.

منابع

۱. ادنانی، مهدی؛ غلامی، پرویز؛ حیدری، قدرت الله و مرادی، محمدرضا (۱۳۹۲)، «بررسی مقدماتی گیاهان دارویی شورروی (مطالعه موردی -حاشیه دریاچه نمک قم)»، مجموعه مقالات اولین همایش ملّی مدیریت منابع طبیعی، دانشگاه گنبد کاووس.

۲. باباجمالی، فرهاد؛ رامشت، محمدحسین؛ محمدی، محمود و مقیمی، ابراهیم (۱۳۹۳)، «زمین‌بوم‌های اجتماعی و افتراق‌های هنری در ایران نمونه موردی فرش دستباف در ایران مرکزی»، مطالعات تطبیقی هنر، سال چهارم، شماره ۷.

۳. تقوی شیرازی، مریم؛ شجاعی، آسیه؛ علی اصل، ژاله و علی اصل، فاطمه (۱۳۹۶)، «شوینده‌های طبیعی البسه از دیدگاه طب سنتی ایران. طب سنتی اسلامی ایران»، سال هشتم، شماره ۴.

۴. دانشگر، احمد (۱۳۷۲)، «فرهنگ جامع فرش ایران»، چاپ اول، تهران: انتشارات دی

۵. فرزانه هریس، محرم(۱۳۷۸)، «شهرستان هریس و جلوه‌های طبیعی، اجتماعی و هنری زیبای آن»، چاپ اول، قم: نشر نوید اسلام

۶. عمید، حسن (۱۳۷۹)، «فرهنگ فارسی عمید»، تهران: امیرکبیر

۷. عمید، حسن (۱۳۹۵)، «فرهنگ فارسی عمید»، تهران: امیر کبیر

۸. کاوندی، سحر و شاددل، طیبه (۱۳۹۲)، «تأثیر عوامل جغرافیایی بر اخلاق»، اخلاق زیستی، سال سوم، شماره ۹.

۹. کاویانی‌راد، مراد (۱۳۸۴)، «بنیادهای جغرافیایی فرهنگ ایرانی»، مطالعات راهبردی، سال هشتم، شماره ۲۷،ص۸۲

۱۰. میرزایی، عبداله. (۱۳۸۸) ، «بررسی تأثیر کیفی دستمال‌نقشه‌ها در طرح و نقش قالی‌های هریس»، گلجام، شماره ۱۴.

۱۱. میرزایی، عبداله (۱۳۹۰) ، «طرح‌ها و نقشمایه‌های رایج در قالی‌های هریس»، همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دستباف ایران و جهان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.

۱۲. میرشکرایی، محمد (۱۳۸۴) ، «فرهنگ و میراث طبیعی»، کتاب ماه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴.

۱۳. نقره‌کار، عبدالحمید؛ حمزه‌نژاد، مهدی و دهقانی تفتی، محسن (۱۳۸۹)، «بررسی تأثیر محیط طبیعی بر رفتار و اخالق از دید متفکران اسلامی و نتایج آن در طراحی محیط مصنوع»، آرمانشهر، شماره ۵.

A Reflection of Nature in the Form and Design of Heriz Rugs

Abdollah Mirzaei[1], Fateme bagherizadeh[2]
1- Ph.D. Assistant Professor, faculty member for Tabriz Islamic Art University.
(a.mirzaei@tabriziau.ac.ir)
2- M.A Student in Carpet, Tabriz Islamic Art University

Abstract
Iranian handmade arts as a part of cultural and artistic heritage of the country have always provided a context for transferring Iranian local traditions throughout history. These local and traditional arts have their identity specifications according to the natural, environmental, and geographical conditions of the artists producing them. Iranian handwoven rugs especially in nomadic and rural areas as the most prominent Iranian local handmade industry represent the geography, nature, and culture of weavers. Heriz is known as one of the most important producers of Iranian rural-styled rugs. The prominent features in form and design of rugs woven in Heriz have given a unique identity in the geography of Iranian rugs leading to a global reputation. This study aimed to explore the effect of nature and the regional geography on technical and design components of Heriz rugs. To this end, the main question address in this study was related to the effect of nature on the form and design of Heirs rugs. Therefore, using field studies on the process of designing and weaving rugs, we investigated how identify, quality, design, and the weaving process are associated with the climatic and environmental conditions.
The results indicated mountainous conditions, cold and mild climate, vegetation, and lifestyle of the people living in this region are represented in design, color and weaving patterns of Heriz rugs distinguishing these rugs from similar hand-woven rugs

Keywords: Heriz Rug, Nature, Geography, Artifacts, Design and Pa

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی: ۳۰)، آبان ۱۳۹۹، جلد یک

خلق جهانی جدید برای هنرمند بر اساس شرایط کرونا

شمیم شهلا[1*]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۷/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۸/۲۵
کد مقاله: ۷۷۴۵۱

چکـیده

در سال‌هایی که فضای مجازی در زندگی نفوذ پیدا نکرده بود، هنر خود را با حضور مردم معنی می‌کرد. اثر هنری زمانی شناخته می‌شد که توسط مردم و در مکان‌های خاص تفسیر و تاویل می‌شد، اگر روزی به دلیل یک اتفاق ناخوشایند چون شیوع بیماری‌های واگیردار تمام فعالیت‌های هنری ممنوع و به زمانی نامعلوم موکول می‌شد، هنرمند وظیفه‌ی خود را فراموش و هنر در پستویی نهان می‌شد. جهان با فضای مجازی شکل دیگری به خود گرفت، طوری که در روزگار کرونایی هنرهای متفاوتی خلق شد. این مقاله با رویکردی توصیفی، تطبیقی شکل گرفته است و فرض دارد به مسیرهای جدیدی بپردازد که باعث ایجاد آثارهنری با حس زیبایی شناسانه در روزگار کرونا شده است. مسیرهایی که به کمک فضای مجازی توانسته است اتفاقات مثال زدنی را خلق کند که منجر به نامیدن جهانی جدید برای هنرمند و هنر شود.

واژگـان کلـیدی: کرونا، زیبایی شناسی، هنر، جهان هنرمند، فضای مجازی

۱- کارشناس ارشد پژوهش هنر؛ *shamim.shahla@yahoo.com*

۱- مقدمه

همیشه تصور می‌کردیم خلق هنر مساوی است با زمان دیده شدن‌اش توسط هنر دوستان، مخاطبان و اهالی آن هنر. خالق زمانی که از خلق کردن اثری رها می‌شد آن را در معرض دید قرار می‌داد تا با دیده شدنش، مورد قضاوت قرار گرفتن‌اش و اظهار نظرهای مختلف راجع به آن اثر، جهان هنرمند و هدف او از خلق و ساختن چنین اثری بیان شود و به زبان آورده شود اما نه با کلامِ هنرمند بلکه با تفسیر و تاویل هنر و اثر ساخته شده. در واقع هنر بعد از خلق شدن از هنرمند جدا می‌شود و انگار دیگر به او وابسته نیست. قطعا برای هنرمند این لحظات سخت است که بتواند از اثر خود دست بکشد چرا که اثر تبدیل به موجودی مستقل شده است که خودش باید از ماهیتش دفاع کند، خودش باید بتواند به واسطه موجودیت‌اش خود را معرفی کند و به نحو احسن خود را به عرصه‌ی ظهور برساند. اما به ناگاه ما خود را در موقعیتی یافتیم که می‌بایست در قرنطینه و دور از اجتماع باشیم و دیگر امکان دیدار حضوری با اثر هنری و مکان مختص به نمایش آن اثر وجود نداشت و چاره‌ی هم جز هماهنگ شدن با روزگار جدید نبود. کما اینکه شاهد بودیم در تمام دنیا، روزگار مردمان با وجود ویروس کرونا چگونه گذشت و می‌گذرد. تنهایی، دوری از خانواده و عزیزان، بی خبر بودن از تمام اتفاقات همیشگی، تعلیق کردن کارهای روزمره برای مدتی نامعلوم و همه چیز در حالتی از ابهام قرار گرفتن برای مدتی که قابل پیش بینی نیست، قطعا تاثیرات منفی بر روح و روان همه گذاشت و همه از لحاظ احساسی و روانی دچار دگرگونی‌هایی شدند که گاه تا مرز افسردگی هم پیش می‌رفت و همه شبیه به همدیگر با احساسات مشابه روزها را می‌گذرانند.

پاک کردن این احساسات و برگرداندن حال و احوال خوب و همیشگی به زندگی مردم نیاز به یک منجی داشت که با وجودش و حضورش بتواند تغییری مثبت ایجاد کند و چه منجی بهتر از هنرمند و اثرش که قطعا خود به وظیفه‌اش آگاه است. وظیفه‌ی ایجاد تغییری مثبت در زندگی مردم، وظیفه‌ی آگاه کردن در جهت مثبت و ایجاد شور و نشاط و امید به روزهای بهتر و حال بهتر در میان مردم که قطعا از عهده‌ی هنرمند برمی‌آید. البته که هنرمند خود نیز درگیر همین وقایع و قید و بندها است، هنرمند خود نیز شامل مردمی می‌شود که در گوشه‌ی منتظر تمام شدن فضای بسته و قرنطینه مانند است اما خب چه می‌شود کرد که قرعه‌ی فال به نام هنرمند زده‌اند تا منجی این شرایط باشد.

وقتی از نقش شبکه‌های اجتماعی در روزگار کرونا و نقش هنرمند در این مسیر می‌نویسیم بی مهابا ذهنمان به سمت کنسرت‌ها، تئاترها و فیلم‌های آنلاین، برگزاری کلاس های آنلاین کارگردانی کسانی همچون مارتین اسکورسیزی، بررسی ساختار فیلم و مصاحبه به طور آنلاین با افرادی چون ژان لوک گدار، گفتگوی آنلاین فیلسوفان معاصر دنیا می‌رود. زمانی که هنرمند برای عرضه‌ی اثری، خود را در برابر فضای مجازی دید و چاره‌ی نداشت جز اینکه ساخته‌اش را در چنین بستری منتشر کند، میبایست به فکر یک تحول و تغییر در خلق کردن و نحوه‌ی ارائه نیز باشد چرا که این بار بستر و مکانی که مخاطب شاهد و بیننده اثر یا آثار هنری خواهد بود بسیار متفاوت است با مکان‌های همیشگی ارائه هنر. اگر همیشه ما در یک سالن کنسرت عظیم شاهد هنرنوازی نوازندگان و خوانندگان بودیم، حالا هر نوازنده‌ی به تنهایی باید قطعه‌ی را بنوازد که با در کنار هم قرار گرفتن همه‌ی نوازندگان و خواننده به صورت فردی ولی در نگاهی جمعی بتوانند اثری را ارائه دهند که قابل قبول باشد. البته که باید در حین دیدن یا شنیدن یک اثر هنری که با ارائه‌ی متفاوت از قبل خود را در معرض نمایش قرار داده‌اند، به خود قول دهیم که منتظر یک اتفاق خارق العاده و بی نظیر در این مسیر جدید نباشیم. چرا که نه ما نه هنرمند در مدینه‌ی فاضله زندگی نمی‌کنیم که همه چیز دقیق، با کیفیت، زیبا و قابل تحسین باشد. حتما و قطعا در این مسیر جدید آزمون و خطاهای بسیاری پیش آمد و پیش خواهد آمد که اقتضای شرایط جدید و نابلدی در یک ارائه و طرحی نو است. اما این را فراموش نکنیم که همین ارائه‌ی کج دار و مریز قرار است معرفی کننده‌ی هنرمند و جهان او باشد، جهانی که حتی اگر به روزهای همیشگی قبل از کرونا برگردیم که حتما این روزها تکرار خواهد شد، باز آثار هنری روزهای قرنطینه و ممنوع بودن هر چیزی را به یاد خواهیم داشت و به نیکی و تحسین از آن ها یاد خواهیم کرد. پس می‌شود به این سخن صحه گذاشت که روزگارکرونا باعث ایجاد جهانی جدید و متفاوت برای هنر و هنرمند شد.

جهانی که خود را با توجه به شرایط جدید و ناگهانی، به روز کرد و مخاطب و مردم را تنها نگذاشت. شاید بشود گفت که هم ما مخاطبان باید از فضای مجازی ممنون باشیم، هم هنرمند که به واسطه‌ی آن توانست نگاه و زاویه‌ی دیدِ خود و جهانش را به گونه‌ی تغییر دهد که اثر خلق شده متفاوت دیده شود. شاید اگر این روزگار را تجربه نمی‌کردیم هیچ وقت هنرمند به این مسیر نگاه نمی‌کرد که می‌شود کنسرت گروهی را هر کسی با ساز و هنر خودش در محیط خودش به نمایش بگذارد، شاید هیچ کس در هیچ گوشه‌ی دنیا فکر نمی‌کرد روزی می‌تواند با ژان لوک گدار صحبت کند ولو با هزاران فرسنگ دوری و هزاران شاید دیگر که اگر کسی قبل از کرونا به ما می‌گفت ما با لبخندی بر گوشه‌ی لب می‌گفتیم نشدنی است اما حالا با چشمان و گوش‌های خودمان دیدیم و شنیدیم و از سر گذراندیم.

۲- تاریخچه فضای مجازی

همیشه وقتی صحبت از حضور و نقش فضای مجازی در زندگی امروز مردم به میان می‌آید، همه‌ی نگاه‌ها به سمت تاثیرات منفی این فضا بر روی عوامل مختلف برمی‌گردد و همه سعی در بر شمردن معایب و نقایص این فضا بر روی زندگی دارند و خواهند داشت. اما با وجود ویروس کرونا و چسبیدن این ویروس به زندگی ما مردم، توانستیم به وجود تاثیرات و نقش مهم و مفید فضای مجازی در این روزگار برسیم و این محاسن و اثرات قابل توجه را بشماریم و شاهد ایجاد تغییر در زندگی مردم با وجود شبکه‌های اجتماعی شویم. در واقع فضای مجازی تبدیل به بستری مناسب و آماده شد برای خلق و به نمایش گذاشتن آثار مختلف توسط هنرمندان در هر زمینه و رشته‌ای و اینگونه شد که هنرمند خود را مجبور کرد آثاری را خلق کند و از آثاری رونمایی کند که با روزگار کرونا و بستر فضای مجازی تناسب داشته باشد و از طرفی مخاطب و اهالی هنر و مردم نیز با دیدن این آثار از طریق شبکه های اجتماعی بتوانند نظر و نقدهای خود را بیان کنند و متوجه تغییری جدید در زندگی خود بشوند.

وقتی صحبت از فضای مجازی به میان می‌آید مردم اغلب به کامپیوتر و وسائل ارتباطی از این دست فکر می‌کنند که به اینترنت متصل است در حالیکه این فقط بخش بسیار کوچکی از فضای مجازی را تشکیل می‌دهد. فضای مجازی در واقع نامی است که تعداد زیادی از کاربردهای امروز فناوری‌های جدید ارتباطی را در برمی‌گیرد. این نام نخستین بار به وسیله ویلیام گیبسون در رمان نورومنسر در سال (۱۹۸۴) ابداع شد. دیدگاه گیبسون خود به خود به وجود نیامده بود و دگرگونی‌های مبتنی بر فناوری انجام شده در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ نقش زیادی در ظهور این اصطلاح داشت. ظهور فضای مجازی در واقع درست بعد از پایان جنگ جهانی دوم و با راه افتادن موج فناوری‌های جدید کامپیوتری در فرم اولیه‌ی آن اتفاق افتاده (شاه قاسمی، ۱۳۸۵ : ۱۰۶).

کلمه فضای مجازی سایبر اسپیس از درون کلمه cybernetics[1] که در سال ۱۹۴۸ به وسیله نوربرت ونیر ابداع شده بود، پدید آمده است . سایبر نتیکس علم نظریه کنترل است و در مورد سیستم‌های پیچیده به کار می‌رود. کلیه سیستم‌هایی که با روش های خود فرمایی اداره می‌شوند در واقع سیستم‌های سایبر نتیکسی هستند، گاهی اوقات این کلمه در معنایی غیر از معنای اولیه آن مثلا به معنای قانون گذاری و قانون مدنی به کار می‌رود. دلیل این نوع نام گذاری به پیچیدگی این نوع قوانین مربوط می‌شود. ارتباط واژه‌ی فضای مجازی سایبر اسپیس و سایبر نتیکس هم به مسئله پیچیدگی برمی‌گردد (همان، ۱۰۷).

مارشال مک لوهان که ناقد ادبیات و رسانه‌های ارتباطی بود، نشان داد موقعیت رسانه‌های ارتباطی، تعیین کننده‌ی محتوای فکری و ادراک معنایی ما هستند که ادراک حسی تازه‌ای را برای ما ساخته‌اند. موقعیت و بستر شبکه‌های اجتماعی که توانایی‌اش بیش از پیش برای ما مشخص و عیان گشت با به تصویر کشاندن و پخش کردن اتفاقات متفاوت و متنوع در سراسر جهان از جمله همراهی کردن هنرمندان برای ارائه‌ی هنر باعث شد آن تصور و آگاهی همیشگی ما از دیدن اثر هنری تغییر کند و نگاه و دیدگاه دیگری جایگزینش شود و به واسطه‌ی این مسیر جدید، قطعا نوع ادراک و آگاهی مخاطب هم تغییر می‌کند. کما اینکه این اتفاق با دیدن کنسرت‌ها، تئاترهای آنلاین، فروش و عرضه‌ی نقاشی‌های خلق شدن در محیط قرنطینه، صحبت کردن و همکلام شدن با بزرگان هنر در شبکه‌های اجتماعی، رخ داد و ادراکی متفاوت و سرشار از هیجان به وجود آمد.

مک لوهان از وجود تاریخی و پی در پی سه کهکشان در افق زندگی و دانایی آدمی نام می‌برد، نخستین را کهکشان شفاهی خواند که از آغاز پیدایی انسان هوشمند بر کره ی زمین تا سال ۱۴۳۶ میلادی ادامه یافت. در این کهکشان آدمیان با یکدیگر ارتباطی حضوری و رودر رو داشتند، گاه می‌نوشتند اما نوشتار بنیان تمدن‌هایی نبود که می‌ساختند. در ارتباط زنده‌ی زبانی و گفتاری خود و نیز در اساس آموزش زندگی فرهنگی شان مدام امکان می‌یافتند تا بدفهمی‌ها و خطاهایی را که پیش می‌آمد، تصحیح کنند. فضای زندگی آنان بسته بود و فرهنگ نمی‌توانست به گونه‌ای تاثیر گذار میان آنان گسترش یابد. بین ساختار آگاهی شنیداری و آگاهی خواندنی تفاوت بزرگ وجود داشت، تفاوتی که خاصه در جنبه‌های عملی خود را نشان می‌داد و از این رهگذر در هنر و تولید دستی و.. آشکار می‌شد. کهکشان دوم را گوتنبرگ خوانده است. این کهکشان تا زمانی که رسانه‌های ارتباطی جدید پدید آمدند ادامه یافت و مک لوهان به طور استعاری اختراع تلفن و تلگراف را پایان آن دانست. ارتباط در دوره‌ی دوم اساسا متکی به کتابت بود و شکل حضوری و زنده مدام بیشتر نقش حاشیه‌ی می‌یافت. او نشان می‌دهد که چگونه با ابزار بیان جدید یعنی همراه با الفبا، کتابت و خواندن، اساس زندگی آدمی به میزانی که مدام افزایش می‌یافت، آموزش سهل‌تر و تا حدودی استوار به غیاب آموزگار شد یعنی کتاب نقشی بارها مهم تر از حافظه‌ی استادان یافت. کهکشان سوم با ابداع رسانه‌های همگانی جدید و خاصه با انقلاب الکترونیک و انفورماتیک آغاز شده است و بنا بر نوشته‌های مک لوهان ما هنوز در دوران انتقال و گذار به آن به سر می‌بریم. ارتباط سازنده‌ی فرهنگ در این دوران مدام بیشتر به رسانه‌های جدید وابسته شده است: رادیو، تلویزیون؛ کامپیوتر، بانک‌های اطلاعاتی، ماهواره، فیلم‌های چند بعدی، روبات، گوشی همراه همه توانایی تبدیل نظام‌های متفاوت نشانه‌ای را به یکدیگر دارند (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۵۵و۴۵۶).

۱- سایبر نتیکس یا علم نظریه کنترل

۳- واقعیت مجازی و فضای مجازی

واقعیت مجازی از دو واژه مجازی و واقعیت تشکیل شده است. مجازی به معنای نزدیک و واقعیت به عنوان چیزی است که ما انسان‌ها تجربه می‌کنیم. بنابراین اصطلاح واقعیت مجازی به معنای نزدیک به واقعیت و معمولا آن را به یک نوع خاص تقلید از واقعیت تعریف کرده‌اند. هدف از ایجاد واقعیت مجازی نمایش اجسامی یا هر اتفاقی با محیط‌های مجازی است به نحوی که تا حد ممکن مشابه دنیای واقعی باشد. واقعیت مجازی مفهوم حضور و حضوراز راه دور را در بر می‌گیرد. حضور به معنای حسِ بودن در محیط زیست و حضور از راه دور به معنای حضور از طریق رسانه ها مثل تلفن، تلویزیون، شبکه‌های اجتماعی. بنابراین واقعیت مجازی شبیه سازی واقعی اجسام به صورت مجازی است اما فضای مجازی ایجاد ارتباط بین فردی در دنیای مجازی تحت پوشش اینترنت است. فضای مجازی استعاره‌ای برای توصیف محیط غیر فیزیکی ایجاد شده توسط سیستم‌های کامپیوتری است. دنیای مجازی کاربرد گسترده‌ای در سبک و کار آموزش و پرورش و شبکه‌های اجتماعی دارد. با ظهور و رشد ارتباطات الکترونیک کلمه فضای مجازی وارد ادبیات روزمره شده (توانا، هاشمی،۱۳۹۳: ۱۴).

فضای مجازی زمینه را برای ارتباط فرهنگ‌ها، تبادل نظر و گفتگو میان آنها مهیا می‌کند. این مهم می‌تواند باید و نبایدهای فرهنگی را در مواجهه با هم تحت تاثیر وادارد. ارتباط عظیم شبکه‌ای و چفت شدن فرهنگ‌ها در هم از جهتی می‌تواند منفی باشد. زیرا منجر به حاشیه رانده شدن سنت‌ها می‌شود و از طرفی می‌تواند مفید باشد زیرا استفاده صحیح از آن می‌تواند عامل توسعه و پیشرفت تلقی گردد (همان، ۱۶).

از این نظر می‌تواند مفید باشد که هر انسانی در روزهایی که مجبور به خانه نشینی و دور بودن از اجتماع بود، هر انسانی که در خانه‌ی خود در گوشه‌ی از جهان فقط از طریق رسانه‌ها اخبار و احوالات جهان را دنبال می‌کرد، به واسطه همین شبکه‌های اجتماعی می‌توانست بیننده کنسرت‌های آنلاین از بهترین هنرمندان جهان باشد، می‌توانست با بزرگان سینما همچون ژان لوک گدار و مارتین اسکورسیزی از طریق فضای لایو اینستاگرام همراه و حتی همکلام شود، می‌توانست آثار سینمایی کشور خود را به صورت آنلاین ببیند و در عین حال از فضای ویروس کرونا هم دور باشد، میتوانست با فرهنگ‌ها و هنرهای مختلف جهان بیشتر آشنا و هنرمندان مطرح بیشتری را بشناسد و هزاران دلیل برای مفید بودن این اتفاق و می‌توان نگاهی منفی هم داشت یا حتی ضررهای فضای مجازی به خصوص در روزهای آلوده به ویروس کرونا را شمرد که به واسطه‌ی در دسترس بودن همگانی اتفاق‌های هنری، هر کسی بدون اطلاع، آگاهی، سواد و یا تجربه‌ی کاری در آن زمینه‌ی هنری به خودش اجازه می‌داد که راجع به خوب بودن یا بد بودن اثر اظهار نظر کند و نظرات و سلایق غیر علمی خود را بیان کند، البته که از حق نگذریم گاهی این نظرات بسیار درست هم بودند یا یکی از دیگر از نقاط منفی را می‌توان به خود هنرمندان هم اطلاق کرد که به دلیل سهل الوصول بودن فضای مجازی و نیاز نداشتن به طی کردن مراحل مجوز، چاپ، انتشار و کارهای مرسوم اداری برای دیدن شدن یا به نمایش درآمدن یک اثر هنری، گاهی هنرمند بدون فکر کردن، ایده داشتن و یا توجه کردن به سلیقه‌ی مخاطب صرفا به دلیل آسان بودن مسیر با سرعت کارهای خود را منتشر و در معرض عموم قرار می‌داد. در صورتی که می‌شد تشخیص داد آن کارها نه هنر هستند و نه می‌توان شخص صاحب کارها را هنرمند نامید یا اینکه خیلی از مردم به واسطه تجربیات کم و نامحسوس در یک زمینه‌ی کاری و هنری به خودشان اجازه می‌دادند آموزش‌های آنلاین را برگزار کنند در صورتی که در واقعیت همان شخص خود نیاز به آموزش و یادگیری داشت و دلایل بسیار دیگری که می‌شود برای ضررهای فضای مجازی و در دسترس بودن همگانی آن مطرح کرد.

۴- تاثیر فضای مجازی بر ادراک و آگاهی انسان

موریس مرلو پونتی از تاثیر گذارترین پدیدار شناسان فرانسوی قرن بیستم است. در پدیدار شناسی مرلو مفهومی به نام لحم flesh[۱] مطرح می‌شود که به معنای لمس کردن، لمس فیزیکی تصور می‌شود که هم شرط به وجود آمدن آگاهی است و هم اصلی است که موجد حس کردن و معرفت پیدا کردن است. اگر این لمس صورت نگیرد هیچ ادراکی توسط انسان شکل نمی‌گیرد. البته این نظر نمی‌تواند مطلق باشد چرا که در روزها و شب‌های قرنطینه و دست و پنجه نرم کردن با ویروس کرونا، از طریق فضای مجازی آثاری به نمایش درآمدند و دیده شدند که عاری از هرگونه ایجاد لمس فیزیکی از طرف بیننده، مخاطب بود و با این شرایط باز اثر دیده شد و قطعا موجب درک و آگاهی از جانب مردم در مورد اثر هنری شد. البته می‌شود گفت این نظرات و عقاید مخاطبان عام نسبت به یک اثر درفضای مجازی با سلایق و دیدگاه‌های مخاطب خاص و داوران و منتقدان هنری متفاوت است ولی در کل نمی‌توان گفت بدون لمس هیچ ادراکی صورت نمی‌گیرد. جهان ادراک از نظر مرلو پدیدار شناس به معنی جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم و زندگی روزمره خود را در آن می‌گذرانیم. او می‌گوید جهان واقعی این جهان نور و رنگ و این منظره جسمانی که فقط با پژوهش‌های روش‌مند دانشمندان آشکار می‌شود، نیست. او اساسا دستاورد عظیم فلسفه را کشف دوباره‌ی جهان می‌داند.

۱- لحم، لمس کردن یا لمس فیزیکی

پس می‌شود گفت همه‌ی ما در دوران کرونا تبدیل به فیلسوف شدیم، فیلسوفی که می‌بایست با توجه به شرایط جدید طوری خود را هماهنگ کند که بتواند از زوایای جدید به زندگی بنگرد. از راه نویی به علاقمندی‌ها و امیال خود سر بزند و با نگاهی جدید جهان را کشف کند. هنرمند این مسیرها را امتحان کرد تا به اینترنت ، فضای آنلاین و شبکه های اجتماعی رسید تا جهان خود را کشف کند. مخاطب نیز تمام این راه ها از سر گذرانده تا در انتها او هم فضای مجازی را دستاویزی برای درک جدید برای جهان در نظر گرفت.

۵- زندگی توام با فضای مجازی

امروزه با پیشرفت ابزارهای ارتباطی الکترونیکی می‌توان گفت محدودیت‌های بسیاری از زندگی انسان‌ها حذف شده است، از طرفی افراد برای برقراری ارتباطات نیازی به طی مسافت‌های طولانی و هزینه کردن وقت ندارند. اما طبق دیدگاه مرلو پونتی انسان از این جهت که در روابط انسانی در جهان شرکت می‌کند، سوژه‌ای محدود است و آزادی بی حد و حصر ندارد. او می‌گوید:" عمل تو خود توست، تو خودت را در تعاملات خود می‌یابی، معنای تو خود را در مسئولیت تو، در نفرت تو و کینه‌ی تو، در عشق تو و در خلاقیت تو نشان می‌دهد". می‌توان گفت سوژه بدن مندی که در روابط مجازی شرکت می‌کند، درگیر مسئولیت نسبت به ارتباطات انسانی خود در فضای مجازی است. سوژه بدن مندِ حاضر در دهکده‌ی جهانی همچنان در محدودیت های زندگی می‌کند که این محدودیت‌ها ناشی از درگیر بودن او در روابط انسانی او هستند (عسگری، نظر نژاد، ۱۳۹۶: ۷۶).

پس می‌توان این نظر را یک نوع نگاه منفی دانست راجع به نمایش گذاشتن آثار هنری در فضای مجازی و دیده شدن آن از طریق مخاطب چرا که سوژه که همان مخاطب است یکسری محدودیت‌ها هنگام ادراک و دیدن و ابراز نظر دارد و نمی‌تواند آزاد و بی قید و شرط خود را رها کند و هر آنچه که دیده است را به زبان بیاورد چرا که اثر هنری در محیطی غیر معمول خود را به نمایش گذاشته است. از طرفی هنرمند نیز همانند مخاطب دیگر آزاد و رها نیست و مجبور است با توجه به بستر نمایش، خود را محدود کند و طوری اثرش را بیان کند که متناسب با فضای مجازی باشد. در واقع می‌شود گفت هر دو طرف با یکسری محدودیت‌ها روبرو هستند که شاید خود نسبت به آن آگاه باشند اما با این وجود، باز آنها به طرف همدیگر می‌روند و ابراز نظر می‌کنند.

فناوری اینترنت هزینه‌های ارتباطی را کاهش داده و محدودیت‌های جغرافیایی را از بین برده است. امروزه ارتباطات رایانه‌ی و اینترنتی شبکه‌ای جهانی را به وجود آورده که حوزه‌های متنوع زندگی را تحت تاثیر خود قرار داده است. شبکه‌های اینترنتی ارتباطات آنلاین را برای کاربران خود فراهم می‌کنند که موجب تعامل سریع و آسان آنان با یکدیگر می‌شوند. در دنیای دیجیتالی امروزه پیشرفت‌های حاصل از فناوری اطلاعات و ارتباطات یا حوزه‌های زیادی را تحت تاثیر خود قرار داده است از جمله می‌توان گفت دنیای دیجیتال شیوه ارتباطات انسان و زندگی اجتماعی را عمیقا تحت تاثیر خود قرار داده است. مقصود از فضای مجازی در دنیای دیجیتال کنونی فضاهایی است که بر بستر اینترنت قرار داشته و امکان برقراری ارتباطات و شکل گیری تعاملات را بین افراد انسانی بدون مجاورت و حضور فیزیکی از سراسر جهان امکان پذیر می‌کنند. همچنین در این فضاها کاربران امکان به اشتراک گذاشتن صوت، تصویر، ویدیو و متن را دارند (عسگری، نظر نژاد، ۱۳۹۶: ۷۳).

انسان کنونی علاوه بر ویژگی‌های فردی در روابط انسانی سنتی گذشته، درگیر در روابط گسترده مجازی است و از طریق مواجهه با اعیان موجود در فضای مجازی به اطلاعات گسترده‌ای دسترسی دارد. که این امر پیچیدگی ذات ادراک انسان کنونی را نشان می‌دهد. انسان کنونی علاوه بر استفاده از حواس پنج گانه‌ی خود برای ادراک حسی در جهان طبیعی، جهان انسان گسترده‌ای را از طریق فضای مجازی ادراک می‌کند و معناهای بی شماری را از جهان طبیعی و جهان ادراک انسان کنونی با نگاه پدیدار شناسانه مرلو چالش‌های فراوانی پیش روی انسان مدرن را به تصویر می‌کشد (همان۷۹).

پس همین که فضای مجازی به نوعی باعث گسترش و ایجاد تغییر در درک و آگاهی مردم در هر زمینه‌ی می‌شود را می‌توان به فال نیک گرفت. در این روزگار مهم آگاهی، سواد و درک بیشتر از اوضاع و اتفاقات پیرامون زندگی آدمی است و فضای مجازی با گذشت چندین سال توانسته است کمی در این پیشرفت و تغییر موثر باشد. این تاثیر آرام و سلانه سلانه بر زندگی آدمی نقش بسته است اما به واسطه‌ی مورد توجه بودن شبکه های اجتماعی و تمرکز کردن بر روی فضای مجازی در روزگار درگیر با کوید ۱۹، این نقش و وظیفه بیشتر دیده و مورد توجه قرار گرفته است.

۶- هنر، هنرمند، مخاطب هنر

هنر به معنای خاص به معنای ساختن و درست کردن و به هم پیوستن آمده است. آرت یا تخنه techne[1] بر هنر و نحوه خاص آن اشاره داشته و در ارتباطی تنگاتنگ با پوئیسیس poesies[2] به معنای محاکات یا ابداع قرار می‌گیرد که در یونان قدیم مترادف با شعر فرض شده و با صور عالم خیال در ارتباط قرار داشته است. کلمات تخنه و پوئیسیس در عصر ماقبل یونانی از معنای ماورایی و غیبی برخوردار بودند که پس از آغاز متافیزیک فاقد معنای عِلی پیشین گشته و به هر گونه مدل ساختن، گرد هم آمدن و صورت دادن به اجزا اطلاق می‌شود. زمانی تخنه به معنای تکنولوژی نبود بلکه ابداع و فراهم آوردن امر حقیقی در امر زیبا تخنه و پوئیسیس نامیده می‌شد. تخنه در زبان یونانی فن و صنعت معنا می‌شود و مرادف معنای خاص از هنر قرار می‌گیرد. از منظر ارسطو هنر به معنای خاص تخنه دو گونه است: هنری که در صدد تکمیل کار طبیعت است مثل کارهای ساخته شده و هنری که به محاکات و تقلید زیبایی طبیعت می‌پردازد مثل هنرهای زیبا (یاسینی، ۱۳۹۳: ۱۷).

تمامی هنرها به دو گروه تقسیم می‌شوند، هر هنرمندی دست کم باید از خود بپرسد که آیا برای دیگری خلق می‌کنم یا برای خودم؟ البته آفرینشی که خودمحورانه و صرفا برای خود هنرمند باشد، آفرینش محسوب نخواهد شد. نیچه در نگاهش به فلسفه هنر به غایت‌ها یعنی غایت‌های موقتی می‌اندیشد نه به شیوه‌ها. از نظر او هنرمند باید از خود بپرسد آیا در آن هنگام که چیزی خلق می‌کنم یعنی زمان ظهور اثر فقط تابع خواسته‌ها و آرمان‌های خودم هستم یا به تمایلات مخاطبان احتمالی‌ام که همیشه وجودشان را فرض می‌گیرم، نیز می‌اندیشم؟ بنابراین فراموش کردن جهان به معنای برج عاج نشینی هنرمند و مردم گریزی او نیست بلکه صرفا از درون نگری هنرمند و مقاومتش در برابر سلطه‌ی عوامل بیرونی خبر می‌دهد. هر آفرینش هنری باید به معنای عمیق کلمه بدون غایت بیرونی باشد اما از خودمحوری نیز اجتناب کند. خودمختاری هنرمند یعنی پایبندی به قوانین شخصی که غالبا بهترین شیوه‌ی جلب مخاطب است و بهترین شیوه برای از دست دادن مخاطبان غالبا سر سپردن به خواسته‌های آنان به هر قیمتی است. می‌توان اینجا تمایزی مهم را تشخیص داد: آثاری که گویی برای مخاطب آفریده می‌شوند و انتظارات او را برآورده می‌سازند و تقریبا به واسطه‌ی برآورده ساختن این انتظارات شناخته می‌شوند و در مقابل آثاری که مخاطب خود می‌آفرینند. تفاوت هنرمندان را می‌توان در سه محور اصلی بررسی کرد: در تاریخ: تحولات مفهوم هنرمند در طول تاریخ، در یک رشته هنری خاص: تقابل میان هنرمند حرفه‌ای و هنرمند آماتور و بر اساس روابط میان هنرها: مقایسه‌ی جایگاه‌های مختلف هنرمند در رشته‌های گوناگون هنری (سوانه، ۱۳۹۵: ۹۲).

هنرمند اصطلاحی است که پیدایش آن به پایان قرن هجدهم بازمی‌گردد تا پیش از آن تاریخ، از نقاش یا شاعر صحبت می‌شد و نه از هنرمند. اگرچه تا پیش از قرن هجدهم واژه‌ی هنرمند به شکل اسم به کار نمی‌رفت اما به شکل صفت و برای توصیف مهارت و زبر دستی استفاده می‌شد. در ابتدای قرن نوزدهم بود که واژه‌ی هنرمند برای اشاره به موسیقیدان‌ها، کمدین‌ها و بازیگران به کار رفت. بنابراین واژه‌ی هنرمند با انحراف تدریجی از معنای اولیه‌اش علاوه بر نقاشی و شعر به سایر رشته‌های هنری نیز تسری یافت. این واژه ضمن گسترش دامنه کاربردش دلالت‌های نمادینش را نیز به همراه آورد و آن‌ها را به همه هنرها تسری داد مانند کشش درونی، بی بند و باری، نکبت زدگی، الهام، نبوغ، جنون، مالیخولیا و... (همان، ۹۴).

ما به هنرمند هم ایمان داریم و هم به او شک می‌کنیم. به او ایمان داریم برای آنکه به کارش نیازمندیم. دوره به راستی عجیبی است. دوره‌ای که در آن به هنرمند احساس نیاز کرده‌ایم. دوره‌ای که هنرمند را وا نهاده‌ایم که به گونه‌ای کار کند که دیگر هیچ معیار عینی برای داوری درباره فرآورده‌اش برای مان وجود نداشته باشد. دوره انقلاب‌های پی در پی صنعتی، بی ثباتی سیاسی، توسعه شهری شتابان و سایر دگرگونی‌های گزافه آمیز اجتماعی و در یک کلام از خود بیگانگی. هنرمند در جامعه چه بسا که از فراورده‌ی کارش بیگانه یا جدا شود ولی از جهاتی دیگر از خود بیگانگی‌اش از هر کارگر دیگری کمتر است کار او بخشی طبیعی از زندگی کلی اوست. او خود تعیین کننده، ارزیابی کننده و ارضا کننده خویشتن خویش است و فرآورده او حتی اگر فرسنگ ها از او جدا شود با هویت او یگانه است. هر چند که ما به این انسان خود بسنده‌ی استثنایی ایمان داریم و از او همچون پادزهر نمادینی در برابر یکنواختی‌هایی بهره می‌جوییم که جهان به ارث برده‌مان بر ما تحمیل می‌کند. شک هم به او داریم، زیرا از هر گونه معیار داوری بی بهره‌ایم و با استیصال و درماندگی، چشم و گوش بسته، اصالت کارش را می‌پذیریم. می‌خواهیم که هنرمند یکسر آزاد باشد. ولی ترس از آنکه مبادا ایمانمان را به سخره بگیرد، نمی‌توانیم آزادی او را تا آنجا تاب بیاوریم که پا از گستره فهم و درک ما بیرون نگذارد. وضعیتی تناقض آمیز است و پر واضح است که خرسند کننده نیست. آن بخش از مردم که علاقه ای به هنر دارند، دلشان می‌خواهد به گذشته بنگرند زیرا با آن احساس ایمنی می‌کنند (لنتین،۱۳۹۱: ۴۱۷).

۱- فن، صنعت، هنر

۲- تقلید یا محاکات

۷- هنرمند در دوران مدرن

گوناگونی هنر مدرن نقش بسیار متفاوتی در تغییر جایگاه هنرمند در ذهن ما ایفا می‌کند. از آنجا که هنرمند هر روز وسیله‌های بیان و شیوه‌های نوینی برای کار خود می‌یابد باید او را همچون یک سازنده و یک اجرا کننده، نوعی کارگر در میان کارگران باز شناسیم. مانند روزگار امروز ما که به دلیل شرایط خاص و ممنوعیت به نمایش گذاشتن هنرها، هنرمند وسیله‌ی بیان جدید و متفاوتی برای خود را پیدا کرد و مخاطب از طریق این شیوه متفاوت با اثر ارتباط برقرار کرد. این بار هنرمند اجرا کننده از بین تمام راه‌های ارائه‌ی هنر، به فضای مجازی روی آورد و قبول کرد که با وجود تمام محدودیت‌ها اما اثر یا آثارش از راه شبکه‌های اجتماعی به نمایش گذاشته شود. می‌توان گفت این سازنده در طی مسیر فکر و تامل و آزمون و خطا برای جایگزین محل ارائه هنر، به مخاطبان و موقعیت جدید به مخاطبان و مردم هم فکر کرده است تا راهی را برگزیند که به سلامت هیچ کدام از طرفین لطمه‌ی وارد نشود و در عین حال یک تجربه‌ی جدید رقم بخورد.

جهان امروز جهانی است که دائم تولیدات خلق الساعه و فنا و نابودی‌های آنی را خصوصا در حوزه فرهنگ عامه می‌پروراند، جهانی است که جامعه انسانی را مواجه با دو جهان موازی نموده است. جهان اول: واقعی، جهان دوم: مجازی. جهان اول جهانی است که در آن زندگی و فعالیت اجتماعی عینی جریان دارد. جهان دوم جهانی است که انسان را در مواجهه با واقعیت‌های مجازی قرار می‌دهد. در جهان مجازی انسان با سرزمینی بی مرز و چند فرهنگی و در عین حال برخوردار از فضای واحد مواجه است. جهان دوم جهانی است با قاعده‌های خاص و در عین حال خالی از هر نوع قانون و ضابطه‌ی عقلانی. جهان مجازی جهانی است با جهت گیری‌های مشخص و در عین حال فارغ از هر نوع جهت گیری ماندگار و هزاران خصیصه متضاد که هم در درون این جهان جمع شده است و هم در مواجهه با جهان واقعی موجب تولید تضاد، تناقض و امور متزاحم می‌شود. تضادهایی که ضمن به وجود آوردن ظرفیت‌های جدید و همچنین توسعه‌ی قدرت انتخاب، عامل بن بست، سردرگمی و ناکامی‌های جبران ناپذیر نیز می‌تواند باشد. بدیهی است که تقسیم بندی جدید جهان به جهان اول و جهان دوم به تقسیم بندی‌های قدیم جهان به جهان قدیم، عقب افتاده، در حال توسعه و توسعه یافته مبتنی نیست بلکه این تقسیم بندی متکی بر واقعیت، مجاز، مصداق و معنی است (عاملی، ۱۳۸۲: ۱۴۴).

۸- مخاطب در دوران مدرن

یکی از ابعادی که اینترنت در آن توانایی‌های خود را به رخ می‌کشد عرصه ارتباطات میان فردی است. کاربران اینترنت در این حوزه گونه‌ای جدید از ارتباطات را با ارزش‌ها و هژمونی[1] متفاوت با زندگی روزمره خود فرا می‌گیرند و همین عامل باعث می‌شود تا آنها با گونه‌ای جدید از ارتباط آشنا شوند. پیر بوردیو جامعه شناس و مردم شناس، بر این باور است که افراد اجتماع می‌توانند رفتارهایی عقلایی داشته باشند بدون اینکه عقلایی باشند. در جامعه شناسی اصلی وجود دارد و آن اینکه در آنچه عاملان اجتماعی انجام می‌دهند دلیلی هست که باید آن را یافت. او با طرح مفهوم فضایی اجتماعی تلاش می‌کند تا صفت تعریفی از شیوه ارتباط عناصر اجتماعی با یکدیگر، تحلیلی طبقاتی از کنش‌ها و انتخاب‌های افراد در جامعه ارائه کند. او فضا را مفهومی می‌داند که فهم آن متضمن فهم دنیای اجتماعی در قالب روابط است (جاروندی، فرقانی، ۱۳۸۸: ۴۱).

در دنیای جدید ذهنیت انسان معاصر از دایره بسته محل زندگی بیرون رفته و به طور نسبی نگاهی جهانی پیدا کرده است. فرصت‌ها و ظرفیت‌ها را محدود به فرصت و ظرفیت‌های محل نمی‌بینند و نگاهی فرا محلی دارد. انسان معاصر که دائم در معرض تولیدهای جهانی است، بر این اساس ذهنیت او نسبت به زندگی ایده‌آل، تولید مطلوب و اندیشه و دانش بشر، بازخورد یک فرآیند جهانی است. افراد جامعه‌ی که در جهان امروز زندگی می‌کنند و جهانی، جهانی شده را تجربه می‌کنند. باید ذهن‌هایی جهانی داشته باشند، ذهن‌هایی که ورای تمام بحث و نظرها پیرامون فرایند جهانی شدن، معطوف به دنیایی بدون مرز و محدودیت باشد که در آن دیگر میان سفید و سیاه یا غرب و شرق تفاوتی وجود نداشته باشد و در جهانی جدید و جهانی شده، جهانی بیندیشند (نیکخواه، تفرشی، ۱۳۹۵: ۳۹).

۹- اثر هنری در دوران مدرن

معرفی آثار هنرهای صناعی در فضای مجازی از مدت‌ها پیش با گسترش امکانات فضای مجازی آغاز شده است یکی از این موارد فعالیت مجازی در زمینه موزه‌ها است. هنرهای مردمی، ملی، بومی در میان بسیاری از جوامع معاصر از اهمیت بسیاری برخوردارند. برخی از این هنرها با تعابیر مختلفی یاد می‌شود (صنایع دستی، هنرهای صنعتی و حتی هنرهای خود آموخته) اما این موضوع از اهمیت این هنر نمی‌کاهد به نحوی که بسیاری از موزه‌های تخصصی در جهان به حفظ، نگهداری و ارائه آثار در این

۱- سلطه گری، کنترل، تسلط

حیطه می‌پردازند. بدیهی است که فعالیت این مراکز یکی از مهم ترین قدم‌هایی است که در جهت حفظ و اشاعه این هنرها و در نتیجه اشتغال هنرمندان آنها به تولید هر چه بیشتر آثار برداشته می‌شود. این مراکز صرف نظر از کارکرد فرهنگی‌شان که در ماموریت آنها تعریف شده است وظیفه مهمی در عرصه اطلاع رسانی این هنرها بر عهده گرفته‌اند. آنها با نمایش تصویری آثار هنرمندان مردمی، مخاطب را با این آثار مواجه نموده است و در تحریک ذائقه وی برای خرید و استفاده از تولیدات هنرهای صناعی سهم مهمی را ارائه می‌کنند. نتیجه فعالیت این مراکز از جمله آن است که آثار هنرهای مردمی جنبه‌های کارکردی پیدا نموده و در عرصه عرضه و تقاضا و بازار تولید جایی را به خود اختصاص داده‌اند. در این میان آرشیوهای دیجیتالی که در موزه‌های مجازی طراحی می‌شوند، سهم بسزایی در عرضه تولیدات هنرهای صناعی دارند(یاسینی، ۱۳۹۳: ۲۰).

۱۰- وظیفه‌ی هنرمند

در روزگارانی به سر می‌بریم که اگر از هنرمندان بپرسید که چرا دست به آفرینش آثار هنری می‌زنند، گمان می‌کنم تنها شمار اندکی از آنان به شما پاسخ می‌دهند که برای مخاطب می‌آفرینند. این نکته که هنرمند برای مخاطب نمی‌آفریند در برابر واقعیت ارائه‌ی اثر به مخاطب و جنبه‌ی ارتباطی آن و ارزش تفسیر و تاویل گیرنده چندان اهمیتی ندارد. به راستی تا اثر به دیگری ارائه نشده به اندیشه‌ی در سر مولف بیشتر شبیه است تا به واقعیتی زیبایی شناسانه. تنها آنجا که اثر با دیگران ارتباط یابد واقعیت پیدا می‌کند. از هر زاویه‌ی که به تولید اثر بنگرید، مثلا نیت مولف را نکته‌ی مرکزی بشناسید یا تاثیر شرایط تاریخی و اجتماعی را بر ذهنیت مولف برجسته بدانید و... سرانجام جایی ناگزیر می‌شوید که به این جنبه‌ی ارتباطی اثر چشم اندازه شیوه‌ی رویارویی مخاطب توجه کنید. انکار کردنی نیست که بسیاری از مجازهای بیانی و قاعده‌های نوشتاری وابسته به نظریه‌ی بیان فقط به دلیل اعتبار مخاطب پدید آمده اند. کمتر نویسنده‌ای را می‌یابید یا شاید هنرمندی را که بنویسد یا بسازد و در ذهن خود خواننده یا مخاطبی آرمانی نیافریند، مخاطبی که متن و اثر خطاب به اوست(احمدی، ۱۳۷۵: ۳۹۱).

هنرمندان اغلب از ما انتظار دارند که کارشان را نه صرفا به عنوان فرآورده‌های نهایی بلکه همچون مجموعه پیچیده‌ای از فعالیت‌ها بنگریم. کار هنری بیش از هر چیز یک فرایند آفرینش است، هرگز به عنوان یک فراورده صرف تجربه نمی‌شود. در لحظه‌ای که آن را می‌بینیم، البته اگر ببینیم به گونه‌ای ساخته شدن آن را تجربه می‌کنیم. بنابراین چنانچه کار هنرمندان مختلف را بررسی کنیم ملاحظه خواهیم کرد که تفاوت‌های بین آنها، ماهیت اجتماعی دارند. برای مثال ساخت گراها اغلب با مصالحی کار می‌کنند که نه تنها محصول کارخانه‌ای اند بلکه همچنین نمادی از جهان فناوری‌اند. شخصیت هنرمند به هیچ وجه در کارش غایب نیست. اما بخشی از کار دیده شدنی او را هم تشکیل نمی‌دهد. او کار خویش را بر طبق رابطه‌های شکلی یا فرمی که ریشه در ریاضیات دارند، ساخت بندی می‌کند. هر نسخه دقیق از کار او مانند لنگه دوقلوی آن است. اگر بخشی از این سازه هنری شکسته شود می‌توان جای آن را با قطعه‌ای که با همان مواد و به همان اندازه ساخته شده باشد پر کرد. این هنرمند چه بسا در کسوت یک پژوهنده ظاهر گردد ولی مفاهیم مستتر در فرایند کاری او مفاهیم اجتماعی‌اند و از نوعی همنوایی با محیط مادی وی و رابطه‌ی سازنده و خوشبینانه با کلیت جهان جکایت دارند. فعالیت او، الگوی یک زندگی اجتماعی است. در قطب دیگر هنرمندی قرار دارد که فقط و فقط با انگیزه ناخودآگاه کار می‌کند. هنرمندی که فعالیتش اساسا معطوف به حصول تصاویر ذهنی ناخودآگاه خویش است (لینتن، ۱۳۹۱: ۴۲۳ و ۴۲۴).

وظیفه‌ی هنرمند به عنوان سازنده و ما به عنوان مخاطب در چنین شرایطی که به تازگی در حال تجربه کردن آن هستیم، چگونه خواهد بود؟ گاهی اثر هنری خود به تنهایی و مستقل نمی‌تواند معرفی کننده‌ی خود باشد و هنرمند نتوانسته است کافی و وافی اثری را بسازد که هدفش‌اش و جهان‌اش در آن نمود داشته باشد بلکه اثری ناقص ساخته است که حتما نیاز به یک راهنما برای بیان اهداف هنرمند دارد و چه کسی بهتر و مناسب‌تر از خود هنرمند برای پاسخ به اهداف و رفع نواقص. گاهی بنا بر اتفاقات غیر قابل پیش بینی شده که منجر عدم حضور هنر در مجامع می‌شود مانند یک اتفاق که در پی آن مکان‌های عمومی چون گالری‌ها بسته شود، سینماها و تئاترها بسته شود و هیچ جمعی در کنار همدیگر قرار نگیرند که دقیقا منظور نگارنده وجود روزهای قرنطینه و ممنوع بودن هر اجتماعی به دلیل کرونا یا ویروس کوید۱۹در جهان است که به دلیل این اتفاق ناگهانی هر آنچه که نیاز به دیده شدن در جمع و مکان‌های هنری داشت، ممنوع گردید و هنرمند به ناگاه بر خلاف تمام روزگاران گذشته که اثر خود را در جلوی دیدگان مخاطب در مکان‌های خاص قرار می‌داد، خود را با اثری تنها در محیطی قرنطینه شده پیدا کرد که نه می‌توانست هنر خود را از آن محیط خارج کند نه می‌توانست از نظرات و نقدهای مخاطبان آن هنر برخوردار شود. از طرفی هنردوستان، اهالی هنر و نویسندگانی که وظیفه‌ی پرداختن به هنر بعد از خلق شدن را داشتند خود را در شرایطی یافتند که نه می‌توانستند به طور کامل و با دقت همیشگی هنر تازه خلق شده را ببینند نه می‌توانستند با افراد شبیه خودشان راجع به آن هنر صحبت کنند و نه حتی قادر به دیدن و همکلام شدن با هنرمند بودند چرا که همه مجبور به دوری کردن از همدیگر بودند. پس این فرد پژوهنده و سازنده تصمیم می‌گیرد راه جدیدی را امتحان کرد و کج دار و مریز جلو برود. این راه جدید، فضای مجازی و شبکه های اجتماعی است و مسیر نامنظم که حاکی از نابلدی است، اشاره دارد به روزهای ابتدایی که نوازنده به تنهایی می‌نواخت، خواننده به تنهایی می‌خواند،

بازیگری به تنهایی بازی می‌کرد تا واکنش مخاطب را ببینند و مشکلات و محدودیت‌های فضای مجازی را بسنجند که آرام آرام توانستند کنسرت‌های آنلاین و تئاترهای آنلاین را به نمایش بگذارند و خیل وسیعی از مخاطبان را با خود همراه کنند البته نیازی به گفتن نیست که این مسیر و تجربه فقط مربوط و منوط به ایران نیست بلکه اتفاقی است که همه‌ی جهان در حال سپری و تجربه کردن آن هستند.

مولف یا خالق در جریان خلق اثر هنری یا نگارش همواره مخاطبی فرضی در برابر خود می‌یابد. همانطور که نقاش، تماشاگر پرده‌ی نقاشی خود را در ذهن مجسم می‌کند و مدام چند گام به عقب می‌رود تا نتیجه‌ی کار خود را از نگاه تماشاگری فرضی مشاهده کند. چشم نقاش همواره دو موقعیت متفاوت آفریننده/تماشاگر را می‌آفریند. طرح اثر ادبی در ذهن مولف نیز یک داستان می‌سازد. اما نکته اینجاست که همین طرح برای هر خواننده یا مخاطبی ، سازنده‌ی داستانی تازه است. نویسنده راهی ندارد که تمامی خوانندگان اثرش را با داستان فرضی و ذهنی خود آشنا کند. پس از پایان نگارش یا ساختن، مولف مکالمه با خواننده‌ی فرضی را رها می‌کند. یعنی خیلی ساده او از یکسوی این مکالمه حذف می‌شود. از اینجا مکالمه‌ی خواننده و متن آغاز می‌شود. می‌توان بر اساس نظر امبرتو اکو این را گفت که دو گونه متن یا اثر وجود دارد یکی خواننده و مخاطب معمولی را قبول دارد در این حالت سرنوشت متن یا اثر را خواننده‌ی معمولی تعیین می‌کند اما متنی دیگر یا اثری دیگر خواهان آفریدن مخاطب تازه‌ی است. اینجا متن مولف را می‌سازد و دامنه‌ی مکالمه‌ی متن و خواننده را مشخص می‌کند و خود از صحنه خارج می‌شود (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۶۸).

هنرمند دیگر کسی نیست که وقت خود را صرف آفرینش اثر هنری کند بلکه او کسی خواهد بود که بتواند خودش را همچون هنرمند بازشناساند. در نهایت امروزه دغدغه‌ی هنرمند دیگر هنر یا حتی اثر هنری نیست بلکه مسئله‌ی او شناخته شدن است. هنرمند امروز، به جز برخی استثناها به جای تولید آثار ماندگار هنری، بیشتر به دنبال شناخته شدن سریع در بازار پر نوسان هنر در جامعه‌ی متلاطم و ناپایدار است. در واقع می‌توان گفت هنرمند معاصر باید مثل یک مدیر شرکت رفتار کند. او مدیر شرکت هنری شخصی خودش است و محصولاتش را از طریق یک شبکه‌ی بین المللی توزیع به فروش می‌رساند. در هر حال هنرمند بودن به معنای همچون هنرمندان رفتار کردن است یعنی پذیرفتن یک نقش و خود را به صحنه آوردن. هنرمند برای شناخته شدن به این همان گویی دچار شده است. او دائما از هنرمند، هنرمند می‌سازد (سوانه، ۱۳۹۵: ۹۵).

۱۱- نظر مخاطب و اثر هنری در بستر فضای مجازی

امروزه اینترنت به فضایی تبدیل شده است که کاربران می‌کوشند فارغ از سلسله مراتب ارزشی، جهان روزمره خود را به اشتراک در این عرصه جدید بگذارند. اما ویژگی عمومی کنش در فضای مجازی تا حد زیادی برخاسته از سلیقه‌ها و منش افراد در زندگی روزمره است. یکی از ویژگی‌هایی که برای اینترنت بر می‌شمارند، توانایی آن در برقراری امکان حضور دور برای کاربران و از بین بردن مرزها و ارزش‌های جغرافیایی است که در نتیجه‌ی آن وابستگی‌های جغرافیایی کاربران همواره ضعیف می‌شود. آنچه نباید از نظر دور داشت این است که فضای مجازی به عنوان زمینه کنش، امکانات جدیدی را در اختیار کنشگران این عرصه قرار می‌دهد مثل ارتباطات کلامی، امکان ارتباطات رو در رو، استفاده از ارتباطات کلامی و بصری، امکان گفتگوی طولانی زنده و مبحث ارائه و نمایش هنرهای مختلف از طریق فضای مجازی که بیشتر از دلایل و موارد دیگر این روزها مورد توجه قرار گرفته است.

گستردگی فضای مجازی باعث شده است که یک سوژه از شرق بتواند از موقعیت فعلی سوژه دیگر در غرب جهان مطلع شود بدون اینکه مسافت میان شرق و غرب را طی کند. با این حال سوژه‌های بدن مند یعنی انسان همچنان به مکان وابسته‌اند چرا که هریک از آنها به این علت که دارای بدن هستند باید جایی باشند. سوژه بدن‌مند حاضر در فضای مجازی درگیر انتخاب‌های گذشته خود است چرا که او بدن‌مند و دارای بَعد زمانی است. برای مثال هر سوژه در گذشته انتخاب‌هایی انجام داده است و امکاناتی در اختیار دارد. انتخاب‌های بعدی چنین سوژه‌ای در گرو تصمیمات گذشته‌ی او است. چرا که امکان محدود برای کسب تجربه و ادراک در اختیار سوژه بدن‌مند است و این امر لازمه بدن‌مند بودن است (عسگری، نظر نژاد، ۱۳۹۶: ۷۸).

وقتی از خودمان می‌پرسیم که مردم از رسانه‌ها چه استفاده‌ای می‌کنند خود به خود به سمت رویکرد استفاده و خشنودی کشانده می‌شویم. مخاطب محتوای رسانه را انتخاب می‌کند و توانایی مخاطب بیش از آن است که قبلا تصور شده است. اینگونه مفهومی سازی مخاطب، نظریه استفاده و خشنودی مطرح می‌گردد. این نظر امروزه هم طرفداران و مخالفان زیادی دارد. رویکرد استفاده و خشنودی مثل سایه رویکردها برای ارزیابی پیامدهای انسانی فناوری‌های نوین ارتباطی کاربرد دارد. این رویکرد به دلیل ماهیت آن که مخاطب محور است یکی از موفق ترین رویکردهای ارتباطی در فضای مجازی محسوب می‌شود. هم چنین به دلیل افزایش تنوع و بالا رفتن قدرت انتخاب مخاطب، احتمال دارد این رویکرد در آینده به شاخه‌های چندی تقسیم شود تا بتواند جنبه‌های مختلف انسان فضای مجازی را توصیف کند (شاه قاسمی، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

۱۲- اهمیت تماس با اثر هنری

مقصود از تماس آن شکل مادی است که پیام در آن جای می‌گیرد و به مخاطب یا گیرنده می‌رسد. شکلی که برداشت یا دریافت گیرنده تاثیر زیاد و گاه تعیین کننده دارد. نکته اینجاست که شکل تماس بر شیوه کار هنرمند و حتی برداشت‌های زیبایی شناسانه‌ی او نیز تاثیر زیادی دارد، تاثیری که از جهاتی همانند اثری است که بر مخاطب می‌گذارد. به زبانی نزدیکتر به زبان مباحث امروزی ما می‌توان گفت که در تماس، نسبت میان پیام و رسانه مطرح است. هنرمند به گونه‌ای نسبی از کارایی‌های هنری و فنی رسانه‌ای که با آن کار می‌کند و در قالب آن می‌آفریند با خبر است. اما سوال اینجاست که آگاهی مخاطب از این ویژگی‌های فنی و رسانه‌ای تا چه حد مهم است؟ تاثیر شعری که به شکل چاپی و در کتاب است به کلی متفاوت از تاثیری است که با صدای فلان شاعر و به صورت زنده و حضوری می‌شنوید. ادراک حسی، عاطفی و عقلانی فیلمی که در سالن سینما می‌بینید کاملا متفاوت است با تاثیری که تماشای همین فیلم از طریق تلویزیون یا شبکه نمایش خانگی بر شما می‌گذارد. البته در این میان کسانی هستند که هیچ متوجه این تفاوت نمی‌شوند اما در مقابل افراد دیگری نیز هستند که نه لزوما سینماشناسان و آنها که سر و کارشان به طور خاص با سینماست که آنان هم کیفیت بد تصویری و آوایی و همراه شدن هنر با مسائل جزیی زندگی هر روزه را نمی‌پسندند. اما کسانی هستند که تماشای فیلم به صورت نمایش خانگی را شکل دمکراتیک می‌دانند و ادعا می‌کنند امکاناتی که از این نوع تماشا مثل بازگشت بخش‌های رفته‌ی فیلم، توقف تصویر، تمرکز تصویر، دگرگون کردن نور و رنگ‌ها برای هر تماشاگری فراهم می‌آورد، نقش مخاطب را در ساختن معناها افزون می‌کند (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۴۶).

پس در درک و تاویل اثر هنری از جانب مخاطب تماس مهم است اما نه صرفا تماس فیزیکی. مهم رد و بدل شدن پیام هنرمند از طریق اثر به مخاطب است. این پیام می‌تواند در بستر فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی به دست مخاطب برسد. در واقع می‌شود اینگونه بیان کرد که در دریافت پیام و هدف اثر هنری، هر شخصی از ظن و گمان خود با اثر روبرو می‌شود که باید به این ظن و گمان، فضا و بستر ارائه‌ی اثر را هم اضافه کنیم. اما این نکته را هم فراموش نکنیم که علاوه بر یکسری معیارهای همیشگی و مطلق راجع به داوری و تفسیر اثر هنری که در متن به آن اشاره خواهم کرد، یک سری نظر و دیدگاه متغیر از جانب مخاطب عام به عنوان درک و دریافت پیام اثر هنری رد و بدل خواهد شد که نمی‌تواند با اطمینان و اعتماد مطلق راجع به این نظرات صحبت کرد چون مکان و شیوه ی دیدن اثر برای هر کسی بسته به سلیقه و امکانات و موقعیت متفاوت خواهد بود پس بر این اساس چگونه دیدن اثر هم متفاوت خواهد بود و این مسیر سلسله وار ادامه پیدا خواهد کرد تا منجر به بیان دیدگاه های متفاوتی بشود.

مخاطبان بیش از آنکه متمایل باشند که به هنر در خدمت سیاست مهر تایید بزنند، میل دارند که هنر پیشتاز زیباشناسانه را تحسین و تایید کنند. نگرش‌های ما نسبت به هنرمندان زمانه خودمان نگرش‌هایی که رسانه‌ها به عنوان صدای مردم معرفی می‌کنند، نابسامان تر از آنند که بتوانند با اندیشه هنرمندی کنار آیند که آرمان خود را نه بر کامیابی دنیوی و نه بر دنبال کردن ایده‌های هنرمندانه خویش بلکه بر هدفی انسان دوستانه متمرکز سازد یا هنرمند را موجودی دور از دسترس و بدقلق می‌خواهیم که همچون کیمیاگر دیوانه‌ای طلا برایمان خلق کند و یا انسانی دم دستی که در قالب یک شخصیت اسباب سرگرمی و تفریحمان را فراهم سازد. هم کامیابی هنرمند را می‌ستاییم که به شهرت یک ستاره سینمای موفق رسیده است و هم در عین حال از تصویر هنرمندی لذت می‌بریم که در عزلت و گمنامی برای آوازه پس از مرگش با فقر و محرومیت سر می‌کند. در واقع سعی می‌کنیم هر دوی آنها را داشته باشیم. از این طریق که مشتی از هنرمندان کامیاب و پر آوازه را به گزاف بزرگ می‌داریم و پاداششان می‌دهیم در حالی که هنرمندانی را یکسر نادیده می‌گیریم که چه بسا از همان شایستگی بالاتری بهره مند باشند(لنتین، ۱۳۹۱: ۴۲۰).

۱۳- معیارهای اثر هنری

هنجارها و قواعد زیبا شناختی حساسیت یک جامعه نسبت به آثار هنری در یک مقطع زمانی مشخص را نشان می‌دهند. این قواعد انتزاعی نیستند که بتوان در سراسر تاریخ به کارشان گرفت، اصرار بر احیا و استفاده‌ی دوباره‌ی آن‌ها نوعی نوستالژی برای گذشته را هویدا می‌کند. این نوستالژی اگر چه قابل احترام است اما از درک تحولات هنر در می‌ماند، حتی اگر بتوان چنین قواعدی را از دوران‌های گذشته به روزگار کنونی آورد و باز به کارشان گرفت. باید پذیرفت که این قواعد زیبا شناختی کهن درباره‌ی هنر معاصر قضاوت مطلوبی نخواهند داشت. راه دیگر این است که لذت و شعف زیبا شناختی را معیار کیفیت یا موفقیت اثر در نظر بگیریم. این نگرش چندان جدید نیست. برای همه روشن است که نقص‌های اساسی در یک اثر هنری ما را نسبت به آن بی علاقه یا دلزده می‌کند. بنابراین آیا لذت زیبا شناختی معیار مناسبی برای داوری است؟ بی تردید یافتن معیارهای دشوار یاب زیبا شناختی به ویژه برای هنر معاصر امکان پذیر است. فقط کافی است موانع همیشگی زیبا شناسی یعنی مسئله‌ی داوری، ارزش یابی و سلسله مراتب ارزش‌ها را کنار بگذاریم، چون به سختی می‌توان پذیرفت که لذت به شکل ناب در اثر هنری وجود داشته باشد. من از یک اثر هنری خوشم می‌آید. اما این من هستم که بسته به نوع خلق و خویم، آموزش‌هایی که دیده‌ام و حساسیتم نسبت به هنر این

لذت را بسط و گسترش می‌دهم. لذت به هیچ وجه مختص حوزه‌ی زیبا شناسی نیست و معیاری برای تعیین کیفیت هنری به شمار نمی‌رود. لذت ممکن است یکی از عناصر متعدد داوری باشد. شاید درباره‌ی خودم بسیار بیش تر به من می‌آموزد تا درباره‌ی اثری که پیش رویم قرار گرفته است. سرانجام لذت درباره‌ی کیفیت هنری اثر چیزی به ما نمی‌گوید. لذتی که هنگام خواندن یک رمان پلیسی یا تماشای یک فیلم سرگرم کننده ایجاد می‌شود لزوما به این معنا نیست که اثر پیش رو یک شاهکار و یا حتی یک اثر هنری است. در مقابل رقص مدرنی که برای ذائقه‌ی من نامعمول است یا یک نقاشی واقع‌گرا و بی‌ظرافت، علی رغم هر گونه جذابیت اولیه می‌توانند توجه مرا به خود جلب کنند. در این جا با نکات ظریف بی‌شماری روبه‌رو می‌شویم و در واقع همین تفاوت‌های گاه بسیار ظریف است که به امر زیبا شناختی یعنی آنچه که برای حواس من خوشایند است و امر هنری موضوعیت می‌بخشد(همان، ۳۶۱).

راه حلِ ارائه‌ی تعریف برای معیارهای زیبا شناختی مختص آثار هنر معاصر است. معیارهای زیبا شناختی بیانگر یک موقعیت تاریخی و اجتماعی مشخص‌اند. به بیان دیگر معیارهای بی زمان و پایداری وجود ندارد که بتوان بر مبنای آن‌ها تابلویی از بوتیچلی و اثری از فرانسیس بیکن با موسیقی پالسترینا را با موسیقی لیگِتی ارزش یابی کرد. اگر به دنبال معیار می‌گردیم نباید در یک حوزه ی استعلایی و غیر تاریخی جستجویش کنیم بلکه خود اثر بهترین راهنمای ما خواهد بود. برای مثال روشن است که یک شی نه چندان قابل توجه را نمی‌توان یک اثر هنری موفق و به طریق اولی یک شاهکار در نظر گرفت. همچنین یک ترکیب بندی تصویری موسیقیایی یا ادبی منسجم، شلخته و کاملا فی البداهه و ساخته شده از مواد و فرم‌هایی که بدون برنامه و هدف کنار هم قرار گرفته‌اند به ندرت یک اثر هنری تلقی می‌شود. اثر هنری قاعدتا یک شی، کنش یا ژست است و در نحوه‌ی ارائه از منطق و در شیوه‌ی اجرا از جدیت و دقت بهره می‌برد. بر خلاف پیش داوری‌های رایج، آثار هنری از درون تلاش‌های هنری یا زیبا شناختی گنگ و مبهم بیرون نمی‌آیند و دانشمندان به اشتباه هنر را نتیجه‌ی بازیگوشی می‌دانند. مسلما همه‌ی آثار هنری شاهکار نیستند اما وقتی یک اثر به شاهکار مبدل می‌شود بدین معناست که هنجارهای رایج زمانه‌ی خود را پشت سر گذاشته است. اما فقط گذشت زمان می‌تواند شاهکار بودن یک اثر هنری را ثابت کند(همان، ۳۶۲).

عنصر زیبایی یکی از مهم ترین نکاتی است که باعث پیوند تاریخی هنر و مخاطب شده است. آدمی فطرتا و ذاتا به سمت امر زیبا گرایش دارد و این امر برایش لذت بخش و جذاب است. زیبایی در هنر باعث پیوند هر چه بیشتر اثر هنری و مخاطب می‌شود و در تدوام این ارتباط جایگاه قابل قبولی دارد. امروزه گاهی ما شاهد هنرهایی هستیم که تا حد زیادی با معیارهای زیبایی شناسی فاصله دارند و این امر باعث گسستگی هر چه بیشتر ارتباط اثر هنری با مخاطب می‌گردد تا جایی که مخاطب اغلب حس می‌کند اثر آفریده شده‌ی پیش رویش به قدری شخصی و سلیقه‌ای است که شاید اصلا نیازی به ارائه آن در محیطی عمومی نباشد و این مسئله نشان دهنده عدم ارتباط مخاطب و هنر است (اصفهانی، ۱۳۹۰: ۶۸).

متاسفانه شبکه‌های اجتماعی بخصوص اینستاگرام و فضای لایو آن این امکان را به وجود آورده است که هر کسی که خود را هنرمند و کارش را هنر می‌داند در هر لحظه و موقعیتی بدون صرف وقت، فکر کردن، ایده داشتن یا بکار بردن خلاقیت، زمان گذاشتن بر روی خلق اثر، اثری خام و نازیبا را منتشر می‌کنند و آن را هنر می‌نامند و از طر فداران خود انتظار تایید و تشویق دارند در صورتی که کاری که این اشخاص منتشر می‌کنند را نمی‌توان هنر نامید. منشا خلاقیت هنری عشق به حقیقت زیبایی است و غایت هنر هم آشکاری از جلوه‌های همان حقیقت بی کران است و این زیبایی همان نقطه عطفی است که باعث درگیری مخاطب با اثر می‌شود. کم و کیف این درگیری و ابراز نظر با توجه به اثری که دیده می‌شود و کیفیت اثر و وجود و ماهیت اثر متفاوت است و مخاطب بر اساس یکسری اِلمان‌های مربوط در تحلیل اثر راجع به آن ساخته نظر می‌دهد. این اِلمان‌ها می‌تواند زیبایی، اهمیت دادن به مخاطب، القای مفاهیم فلسفی، نمایان کردن وجوهی از جامعه و دورانی که هنرمند در آن زیسته و هدف هنرمند، تقارن، سلیقه و... باشد. سلیقه‌ی مخاطبین گاه باعث می‌شود اثری شاهکار یا ضعیف قلمداد شود. این امر ریشه در باورها و لایه‌های روحی مخاطب دارد که باعث می‌شود فهمی متفاوت از اثر هنری داشته باشد و این چگونگی ارتباط مخاطب با اثر هنری را پیچیده و پیچیده تر می‌کند و رابطه هنرمند و مخاطب را در فاصله‌ی مه آلود قرار می‌دهد.

۱۴-تاریخچه داوری اثر هنری

حتی در دوران‌های بسیار متمدن کسانی که شایسته‌ی عنوان داور حقیقی در هنرهای زیبا باشند بسیار نادرند زیرا تنها داشتن حسی قوی همراه با احساسی لطیف که با ممارست پخته‌تر شده و با قدرت تحلیل و قیاس کمال یافته و از همه‌ی پیش داوری‌ها عاری شده می‌تواند منتقد را شایسته‌ی تبدیل شدن به چنین شخصیت والایی کند. حکم مشترک این افراد در هر زمان و مکانی معیار حقیقی ذوق و زیبایی است. در واقع دو معیار برای ذوق وجود دارد: از یک سو در داوری‌های کارشناسانی که بی وقفه می‌کوشند حواس خود را تلطیف و مصفا کنند و از دیگر سو در نقطه‌ی برآیند همه‌ی داوری‌ها یعنی تقریبا همه‌ی آن چیزهایی که در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی سرزمین‌ها برای انسان‌ها خوشایند و لذت بخش بوده‌اند (سوانه، ۱۳۹۵: ۱۵۶).

در داوری اثر هنری به لحاظ تاریخی بی‌شک اولویت با ارزش شناسی اثر هنری است. اصطلاح ارزش شناسی axiology[1] معمولا در فلسفه به معنای علم ارزش‌ها است. اثر هنری در سلسله مراتب فلسفی جایگاه مشخصی دارد و به همین سبب گاه از سوی برخی فیلسوفان ارزشمند در نظر گرفته می‌شود مانند فلوطین و گاه بی‌ارزش مانند افلاطون. در واقع اثر هنری نه تنها دارای ارزش است بدین معنا که حامل ارزش‌هایی چون زیبایی است و از طرفی دارای ارزش تجاری هم است، بلکه فی نفسه و به خودی خود یک ارزش محسوب می‌شود. زیر انسان اثر هنری را واجد ارزش‌های متعالی مثل امرخیر و امرحقیقی می‌داند (همان، ۹۸).

ذوق و ارزش را می‌توان معیاری برای داوری در نظر گرفت. زیرا هر آنچه به حواس مربوط می‌شود در محور ذوق جای می‌گیرد اما محور ارزش اساسا فقط به اشیای هنری محدود می‌شود بنابراین اولا ذوق اصطلاحی منحصر به فرد است زیرا گستره‌ی معنایی آن از مادی‌ترین امور آغاز می‌شود و به معنوی‌ترین آنها پایان می‌یابد. ذوق پیش از هر چیز یکی از حواس پنجگانه است کسی که کاملا به حیات مادی آدمی ربط پیدا می‌کند.. در مقابل ذوق معنای والایی هم دارد و یکی از اقواه شریف نفس است، قوه‌ای که وظیفه دارد خوش ذوقی را باز شناسد و متمایز کند. ذوق از نظر کانت قوه‌ی داوری و ارزشیابی زیبایی است و حکم زیبا شناختی یک حکم تاملی به شمار می‌رود، بدین معنا که سوژه از طریق چنین حکمی احساس خود را باز می‌شناسد و احساس خود را از تصور شی مورد تاملش را در می‌یابد. حکم ذوقی همچنین مسئله‌ی مهم سوبژکیتو و ابژکتیو را پیش می‌کشد. قول معروف آن است که هر کسی ذائقه‌ی ویژه‌ی خودش را دارد و از یک رنگ به خصوص خوشش می‌آید و غیره (همان، ۱۵۰).

۱۵- تفسیر و تاویل اثر هنری از جانب مخاطب

می‌توان اینگونه تاویل در اثر هنری را معنا کرد که رابطه‌ی مثلث مانندی میان آن کس که حرف می‌زند(گوینده یا مولف)، آن کس که می‌شنود و پاسخ می‌دهد(شنونده یا مخاطب) و جهان موجود در جهان هنری پا بر جاست. بنابراین در تاویل اثر هنری، دیالکتیکی وجود دارد میان متن و خواننده، دیالکتیک دو جهان یعنی جهان متن و جهان خواننده. جهان متن مجموعه‌ی دلالت‌های متن و جهان خواننده و جامعه، سنت و یک جریان زنده اندیشه است که همگی پیش فرض و الزاماتی را به همراه دارند و در حد تجربه‌ی ماست که دو افق این دو جهان می‌توانند در هم شوند.

امبرتو اکو نشانه شناس و منتقد ادبی، تاویل‌های متفاوت از آثار ادبی و هنری را پذیرفته است و می‌گوید که هر اثر ادبی و هنری اساسا به معنای امکان و توان تاویل است. هر اثر هنری در مجموعه‌ای از تاویل‌ها شکل می‌گیرد و تعریفی از آن که استوار بر یک تاویل باشد، نادرست خواهد بود. به نظر اکو بنیان اثر هنری ابهام است. متن ادبی ایده‌ی خاص را طرح نمی‌کند. افقی از ایده‌های بی شمار و گاه متضاد را می‌آفریند. ابهام سازنده‌ی قوانین روایی است (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۶۹).

روش تاویل ریشه در باور به نقدس متن دارد. گونه‌ای محدود کردن دو جهان بیرونی و درونی است به متن. هرمنوتیک کهن به معنای اصلی و نهایی متن باور داشت. هر متنی که انسان نوشته باشد معنایی دارد که مراد ذهن مولف بوده است و کشف نیت مولف هرقدر هم که کاری دشوار باشد، ناممکن نیست. تاویل در زبان فارسی و عربی به معنای بازگرداندن چیزی به اول، به اصل آغازینش است. ناصر خسرو در جامع الحکمتین نوشته است: "و تاویل باز بردن سخن باشد به اول او و اول همه موجودات ابداعست کو بعقل متحدست و موید همه رسولان عقلست". تاویل متن در حکم کوشش برای راهیابی به افق معنایی اصیل متن است. تاویل در هرمنوتیک کهن استوار بر این باور است که متن به هر رو معنایی دارد خواه ما آن را بشناسیم خواه نشناسیم و این باوری است کلام محوری که به هر دلیل معنا را موجود و حاضر می‌داند جدا از اینکه ما به این حضور آگاه باشیم یا نه. شاخه‌ای معتبر از هرمنوتیک مدرن این بینش کلام محوری را نمی‌پذیرد. اساسا به معنای نهایی و اصیل بی باورند. شاخه‌ی دیگر معنای اصیل را می‌پذیرد و آن را نیت مولف مرتبط می‌داند(همان، ۴۹۷).

ذهن تاویل کننده در آغاز تاویل پاک و خالی نیست. مجموعه‌ای است از پیش داوری‌ها، فرض‌های آغازین و خواست هایی استوار به افق معنایی امروز. این باورها، کنش‌ها، مفاهیم و قاعده‌ها، ضابطه‌ها و محدودیت‌های ذهنی تاویل کننده در حکم زیست جهان اوست. تاویل کننده همواره متن مورد تاویل را چنان بررسی می‌کند که با این زیست جهان همخوان باشد. از این رو تاویل درست یا موفق در هم شدن دو زیست جهان یا دو افق معنایی متفاوت است. باز به همین دلیل تاویل نهایی، قطعی، عینی و درست وجود ندارد. تاویل کننده از زیست جهان خود آغاز می‌کند، طرح آغازینی از معنای متن در سر دارد اما با بررسی دقیق‌تر این طرح دگرگون می‌شود، بدیل‌ها و مسائل تازه‌ی مطرح می‌شوند و خود فراشد تاویل یا شناخت زیر و رو می‌شود. رسالت شناخت زیبایی از آنجا آغاز می‌شود که که اثر هنری چیزی به مخاطب می‌گوید اما نه به روال و شیوه‌ای که بازمانده‌های گذشته یا اسناد تاریخی همیشگی دارند، چیزی به پژوهشگر تاریخ می‌گویند. اثر هنری حرف می‌زند، خواه در گوهر خود زبان شناسیک دانسته شود یا نه. وظیفه‌ی ماست که معنای حرفی را که اثر هنری می‌زند بشناسیم و آن را برای خویشتن و دیگران قابل فهم کنیم. حتی آثار هنری

۱- ارزش شناسی

غیر زبانی نیز در همین چارچوب شناخت هرمنوتیک جای می‌گیرند و باید در خودآگاهی هر شخص ادغام شوند. پس می‌شود گفت ما همواره از راه تاویل زبانی جهان به اندیشه و دانش می‌رسیم. رشد کردن در تاویل زبانی به معنای رشد کردن در جهان است.

۱۶- هنر و ارتباط

تا زمانی که فرستنده‌ای، در بحث ما هنرمندی پیامی را برای گیرنده‌ای یعنی مخاطبی می‌فرستد، شمای ارتباطی قادر به روشن کردن معضل‌های زیبایی شناسانه‌ی که برای این دو سویه‌ی پیام ایجاد می‌شود، هست. حتی اگر هنرمند به این ارتباط باور نداشته باشد یا خواهان آن نباشد هنر کارکردی ارتباطی می‌یابد و می‌توان از راه چنان طرح و شمایی آن را باز شناخت. اما اگر توجه ما یکسر متوجه‌ی پیام اثر، آن هم شکل زیبایی شناسانه‌ی آن باشد آنگاه می‌توان دید که در بررسی شماری از معضل‌ها و مساله‌ها شمای ارتباطی کارایی خود را از دست می‌دهد. اگر فرض کنیم پیام هنرمند از راه شکل اثر یا از راه دیگری مثلا توجه به زمینه‌های اجتماعی یا تاریخی یا روان شناسانه‌ای پیدایی آن از جانب مخاطب به طور کامل درک شدنی است، شمای ارتباطی بسنده خواهد بود. اگر مخاطب یا گیرنده‌ی پیام به هر دلیل نتواند به سرعت تمام آن دلالت‌های ضمنی را دریابد این ناتوانی به معنای روش شناسانه‌ی تکیه بر شمای ارتباطی نخواهد بود بلکه تنها دشواری کار را نشان می‌دهد اما اگر پیام اساسا چیزی رازآمیز باشد از صراحت معنایی بگریزد و به ادراک حسی و حتی بخردانه درنیاید و در آن نه فقط معنا یا معناهایی ظاهری بلکه سلسله مفاهیمی درونی و باطنی باشد آنگاه ما از قلمرو ارتباطات می‌گذریم و به جهانی اسرار آمیز گام می‌نهیم. می‌توان گفت که در میان تمامی عملکردهای فرهنگی، یک کنش و تجربه‌ی خاص هست که در آن پیام رازآمیز است و به طور کامل درک نمی‌شود و این کنش همان عمل زیبایی شناسانه یا تجربه‌های آفرینش و دریافت اثر هنری است. شناخت هنر همچون کنش و تجربه‌ای ارتباطی تا مرحله‌ی ممکن و ضروری است و از جایی تکیه به این روش برای رسیدن به هدف و مقصود کافی نیست(احمدی، ۱۳۷۵: ۴۵ و ۴۶).

۱۷- وظیفه اثر هنری در شکل دادن جهان خود

منش اثر هنری این است که جهان خود را می‌سازد. به دنیای خود شکل می‌دهد. اثر در غیاب مطلق موضوع خود، از جهان خویش خبر می‌دهد. دنیای اثر به سادگی گردهمایی موارد و چیزهای موجود نیست، یک قاب نیست که در آن هر چیز موجود یا ممکن جای گیرد. بلکه جهانی است که جهانیت می‌یابد. جهانی آشنا که خانه‌ی ما می‌شود. اثریت اثر هم با جهان اثر شکل می‌گیرد هم با ساخته شدن. ساختن جهان و شکل گرفتن دو منش اصلی اثریت است. هیدگر وقتی از جهان اثر یاد می‌کند سه واژه را بهم مرتبط می‌کند: اقامت گزیدن، خانه ساختن و اندیشیدن. او می‌گوید که این معنای درست زندگی در این جهان است. به همین شکل این معنای زندگی در دنیای اثر نیز هست. جهان اثر خود اقامت گزیدن است و خانه ساختن و اندیشیدن. هنر با اندیشیدن یکی می‌شود. به همین دلیل نسبت اصیل با اثر یافتن، با لذت و خوشی بازشناخته نمی‌شود. بلکه با پاس داشتن bewahrung[۱] دانستنی است. پاسداران اثر نه در بیرون آن بلکه در درونش جای دارند. باز نه به این معنا که اعتبار اثر زندگی درونی آن باشد بلکه آشکارگی آن است. حقیقت هنری یک مطلق نیست و بدون انسان هم نمی‌تواند وجود داشته باشد. حقیقت هنری، هم شکل‌گیری حقیقت است هم زاده‌ی کار آدمی. از این روست که ریشه‌ی اثر در هنرمند است و ریشه‌ی هنرمند در اثر (همان، ۵۳۶).

۱۸- راه و رسم آفرینش اثر هنری

اثر هنری سمبلی است که واسطه و میانجی جهان طبیعت و جهان اندیشه است. عمل نقد و ارزیابی جمال شناسانه و عمل آفرینش هنری هر دو به نوعی به سمبل تبدیل کردن تجربه هستند که از طریق نیروی تخیل صورت می‌گیرد. خیال و تخیل با کوشش‌های گوناگونی ارتباط می‌یابند که اساسا برای تبیین و توضیح آثار هنری به فرایندهای ذهنی‌ای توجه می‌کنند که لازمه‌ی آفرینش هنری است. تقلید، بازنمایی یا محاکات در وجود انسان امری فطری و غریزی است همچنان که در رفتار و کردار کودکان نیز دیده می‌شود. ما در آغاز از طریق تقلید همه چیز را می‌آموزیم و البته از این فرآیند لذت می‌بریم. به قول ارسطو در فن شعر، همین تقلید منشا هنر است و به روشنی نشان می‌دهد که چرا ما به هنگام آفرینش هنری و تامل و دقت در آثار هنری لذت می‌بریم.

۱- پاس داشتن، حفظ کردن، نگهداری

تداعی معانی نیز یکی دیگر از این راه‌ها برای آفرینش اثر هنری است. که چگونه یک تصور و یک معنا، تصور و معنای دیگری را در ذهن تداعی می‌کند، تداعی معانی مساله‌ای است که از زمان‌های بسیار دور و از دوران ارسطو نیز مورد توجه بوده است. قدرت و توان خیال در ارتباط دادن تصویرها و انگاره‌های مشابه از طریق یکی از عادت‌ها و خصلت‌های ذهنی دیگر ما تقویت و تشدید می‌شود و آن عبارت است از تداعی مبتنی بر مجاورت و نزدیکی، یعنی توانایی یک تصویر برای فراخواندن تصویر دیگری که قبلا با آن پیوند داشته است. از این روست که رایحه سنبلی که ما اکنون آن را استشمام می‌کنیم می‌تواند تصویری از ویلایی را به یاد ما بیاورد که روزگاری را در آن سپری کرده‌ایم. این نوع تداعی آزاد بیشتر می‌تواند خصلت رویا و خواب و خیال باشد تا هنر. این تداعی نیازمند آن است که به وسیله سنجش مهار گردد. از آنجا که حافظه غالبا یک واقعه را به همراه علت و یا به همراه معلولِ آن تداعی می‌کند، این احتمال به نظر می‌آید که همین حالت در اثر ادبی نیز لازم و مطلوب است. در اینجا نیز خیال به وسیله سنجش منضبط و مهار می‌شود زیرا درک علیت موضوعی است که به منطق مربوط می‌شود نه بلاغت نیروی تداعی معانی ذهن را به طور کلی نیرویی مخاطره آمیز می‌داند. تصورات و معانی ممکن است به صورت طبیعی تداعی شوند یعنی مطابق با نظم و ترتیب تجربه و یا به صورت منطقی. اما در بسیاری از موارد انسان‌ها ارتباط ها و پیوندهایی نامعقول و بی اساسی میان تصورات و معانی مختلف ایجاد می‌کنند و همین تداعی‌های تکراری و نادرست موجب می‌شود که عادت‌های مبتنی بر خطا و پیش‌داوری و تعصب بر تفکرشان چیره شود (آر. ال. برت، ۱۳۸۹: ۲۰).

۱۹- نتیجه

پایان هر قرن با بحرانی عمومی در تمامی حوزه‌ها قرین است. با این همه وقتی پایان قرن با پایان هزاره تقارن می‌یابد این بحران با شدت بیشتری احساس می‌شود. در مجلات تخصصی و جراید عمومی می‌خوانیم هنر گرفتار بحران است. با کنار هم قرار دادن بخش‌هایی از بحث و نظرهای سال های اخیر می‌توان چشم انداز یک فروپاشی را نمایان کرد: بازار ورشکسته‌ی هنر، نهادهای هنری ناکارامد، شبکه فرهنگی سردرگم، منتقد هنری ترسو، آموزش هنری بی رمق، نقاشی به درد نخور، هنرمندان شارلاتان و غیره. ظهور و بروز ویروس جهانی کوید ۱۹ با پایان قرن در زندگی ما نمود زیادی داشته و دارد. این دو اتفاق کنار همدیگر منجر به تغییرات اساسی در زندگی شده‌اند. در ابتدای این پاراگراف نوشتیم این بحران عمومی در پایان هر قرن به هنر مربوط می‌شود که دیگر هنرمند اصیل و هنر تحسین برانگیز کم پیدا می‌شود، همه دغدغه‌ی پول را دارند که البته با توجه به شرایط اقتصادی توجه کردن به پول کمترین کاری است که هر کسی باید در قبال زندگی خود انجام دهد. اما اگر روی دیگر سکه را هم ببینیم که از جمله مهم ترین وظایف هنر همواره ایجاد نیازی است که زمان برآورده شدن آن بعدها فرا خواهد رسید. تاریخ هر هنری نشانگر دوره‌های بحرانی‌ای بوده که طی آنها یک قالب هنری خاص در صدد رسیدن و کسب نتایجی است که دست یابی به آنها تنها با پیدایش یک قالب هنری جدید امکان پذیر خواهد بود. پس اگر با اطمینان بگوییم که همین هنر در روزهای بحران و درگیری با کرونا، به فکر نجات روح و روان آدمی افتاد پر بیراه نگفته‌ایم چرا که تنها نجات دهنده‌ی روزهای تنهایی و قرنطینه شده‌ی ما انسان‌ها، هنر و فرهنگ بود و هست اگر این دو با شاخه های متعدد نمی‌توانستند راهی برای ارتباط با ما مردم پیدا کنند قطعا اوضاع ما به گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد.

اما سوال اینجاست که آیا بحران کنونی راجع به هنر و شرایط آن، راجع به هنرمند و کارهای او توهم است یا واقعیت؟ این پرسش را می‌توان به دو شیوه‌ی متضاد تفسیر کرد. این تفسیرها آن قدر متضادند که تاملات عصر حاضر درباره‌ی زیبا شناسی را به یک سرگشتگی عمیق دچار می‌کنند و تلاش برای دستیابی به یک نگرش جامع درباره‌ی وضعیت کنونی را به شکست می‌کشانند. با این حال می‌توان از یک فرضیه یاری گرفت: برای مثال می‌توان پرسید آیا پیدایش یک نظام اقتصادی توانمند در مدیریت کارهای فرهنگی و هنری همزمان به رفع بحران نینجامیده است؟ در واقع طی دو دهه‌ی گذشته نهادها و صنایع فرهنگی رشد بی سابقه‌ی را پشت سر گذاشته اند. مزیت نظام فرهنگی مدرن این بود که تقابل قدیمی بین هنر بورژوا و غالبا نخبه‌گرا و هنر مردمی و توده‌گرا را از میان برداشت. این نظام بر اصل بهره‌وری استوار بود و بیش تر منافع فرهنگی را بین بیش ترین افراد توزیع می‌کرد و با ایجاد یک عشرت آباد بزرگ محیطی را فراهم آورده بود که هر کس بتواند از ارضای امیال و خواسته‌هایش لذت ببرد. این نظام انعطاف پذیر و بی‌قید همه‌ی صورت‌ها و سبک‌های هنر قدیمی، مدرن و معاصر را در خود می‌پذیرد و اگر چه سلسله مراتب ارزشی و تفاوت‌های زیباشناختی را در جایگاهی ثانویه قرار می‌دهد، اما نسبت به ارزش آثار هنری بی اعتنا نیست. با این حال این نظام معیارهای خاص خودش را دارد و البته فقط خبرگان و متخصصان عالم هنر از این معیارها سر در می‌آورند. این معیارها به کمک روش‌هایی خاص قادرند در رابطه با آثار هنر معاصر نوعی تغییر نظر ایجاد کنند. این تغییر نظر البته بیشتر بر شهرت هنرمند مبتنی است تا کیفیات اثر هنری و همین عامل غالبا از چشم مخاطبان پنهان می‌ماند(ژیمنز، ۱۳۹۳: ۳۵۶).

فرانسیس بونژ شاعر قرن بیستم می‌گوید: "من می‌گویم، تو حرف مرا می‌فهمی، پس ما هستیم". چقدر این کلمات رابطه‌ی سه جانبه‌ی هنرمند، اثر هنری و مخاطب را درست روایت می‌کنند. یک رابطه‌ی دو طرفه میان هنرمند و مخاطب که هر دو به

همدیگر برای خلق اثر هنری نیاز دارند و این روایت و داستانی است که ریشه در تاریخ دارد چرا که هنرمند راوی است و داستان خلق اثر هنری خود را روایت می‌کند. هر روایت آغازی دارد و پایانی و این نکته‌ای است که آن را از جهان واقعی جدا می‌کند. گاه به نظر می‌رسد که بعضی از داستان‌ها پایانی ندارند اما این خیال و تصور مخاطب است که پایان را نمی‌پذیرد و نه واقعیت خود داستان. هر روایت سخنی بسته است که از آغاز و انجام یک مجموعه خبر می‌دهد. روایت رشته‌ی از حوادث بسته نیست بلکه رشته‌ای است بسته از حوادث. در واقع روایت را انجامی است همانطور که آن را آغازی است. هر داستان از بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود. رخدادی، قتلی، شرح یک زندگی یا حتی شرح اندیشه‌ای. همگی آنجا که بیان می‌شوند سویه‌ی داستانی می‌یابند و به حوادث داستانی تبدیل می‌شوند. هر راوی همواره ادراک خود را از داستان بیان می‌کند و بر اساس این ادراک پاره‌هایی از حادثه را بر می‌گزیند و پاره‌هایی را کنار می‌گذارد. یعنی هر راوی طرح روایت را می‌سازد. اما هر داستان باید برای مخاطب معنا پیدا کند. یعنی راوی ناگزیر است که ادراک مخاطب را حد روشنگری داستان بداند. باید گونه‌ای دانش مشترک میان راوی و مخاطب وجود داشته باشد. این دانش فرضی و خیالی تعریف ابتدایی روایت و داستان را می‌سازد. داستان همواره روایت سلسله‌ی از حوادث برای کسی است، استوار به گونه‌ای همدلی میان راوی و مخاطب. این همدلی در شکل دست یافتنی است. در هرمنوتیک ادبی این همدلی را مکالمه‌ی دو افق معنایی می‌نامند. مکالمه‌ی که میان متن با مخاطب در می‌گیرد. در ساختار گرایی اساس کار شکل روایت است که بر پایه‌ی آن همدلی میان مخاطب و راوی ایجاد شده است(احمدی، ۱۳۹۱: ۱۶۱).

راز اثر هنری در این است که اثر محصول مولف است. به این معنای ساده که نتیجه‌ی کار پدیدآورنده‌اش محسوب می‌شود اما با اندکی دقت درمی‌یابیم که مولف نیز خود، محصول اثر است. اثر است که به آفریننده‌ی خود امکان می‌دهد تا در مقام آفریننده ظاهر شود. پس هنرمند سرچشمه‌ی اثر است و اثر سرچشمه‌ی هنرمند. هیچ یک بدون دیگری وجود ندارند. هنرمند در اثر هستی می‌یابد و اثر ساختار رخداد، جهان و هنرمند را می‌نمایاند. حتی مخاطب را به زندگی خود راه می‌دهد. متقدم بر هر دوی این‌ها یعنی اثر هنری و هنرمند، چیزی وجود دارد که در نام هر دو آمده است و آن هنر است. به شیوه‌ای خاص و متمایز می‌شود گفت که هنر سرچشمه‌ی اثر هنری و هنرمند است.

به هر حال ما در آن یوتوپیا، همان آرمان شهر یا مدینه‌ی فاضله زندگی نمی‌کنیم و هنرمند نیز در مهلکه‌ی پیکار طبقاتی به سر می‌برد. پس اثر هنری چون هر محصول تولیدی و فکری دیگر در این پیکار نقش‌های متفاوت می‌یابد. در مورد هنر به خوبی آشکار است که شکوفایی هنر در دوره‌هایی به هیچ رو با تکامل همگانی جامعه و نیز با آن پایه‌ی مادی که به اصطلاح استخوان بندی جامعه است تناسبی نداشته باشد. بنابراین اینکه به آثاری که در نهایت خلاقیت و سعی و تلاش یکسری هنرمند در فضایی جدید یعنی فضای مجازی برای مردمی که نیاز به امید و دور شدن مدت زمان کوتاهی از اخبار و اوضاع و احوال ناخوشایند دارند، نمی‌توان ایراد گرفت یا آن آثار را سراسر ایراد خواند چرا که قرار نیست همه چیز خوب، عالی و بی نقص باشد و ما انتظار داشته باشیم این اثر همان کیفیت قبل از شرایط کرونا رو داشته باشد مثل اینکه اگر از کنسرت واقعی خواننده‌ی معروف و هنرمند خاطره‌ی خوبی داریم و به خوبی از آن یاد می‌کنیم ولی در روزگار کرونا ببیننده کنسرت آنلاین او بودیم قرار نیست ایراد بگیریم و بگوییم کیفیت اجرا مانند همیشه نبود چرا که هنرمند نیز درگیر شرایطی است که ما هم تجربه کرده‌ایم و نباید منتظر یک اتفاق خارق العاده باشیم همین که هنرمندان در این روزگار توانستند در فضایی جدید اما محدود، هنر خود را برای مردم به نمایش بگذارند خود قابل تامل است و می‌شود گفت در این روزگار هر تلاشی به هر نحویی قابل تقدیر است.

ما همه به هنر نیازمندیم چنانکه همه به طبیعت نیاز داریم. در هر دو تعادلی وجود دارد. ما به تماس ساده و خودمانی با هنر نیازمندیم. دیگر نباید به گونه‌ای سخن بگوییم که گویی فقط شاهکارهای هنری اهمیت دارند. دیگر نباید به زبان جنگ درباره هنر حرف بزنیم. تک تک هنرمندان می‌توانند کارشان را با تجربه و درک عمیق تر بهبود بخشند ولی هنر فی نفسه پیشرفت نمی‌کند و به طریق اولی هیچ هنری بر هنر دیگر فائق نمی‌گردد. چه بسا هنر الف از هنر ب جسورانه‌تر باشد ولی این بدان معنا نیست که هنر ب از هنر الف نازل‌تر است. هر دو می‌توانند ارزش خاص خود را داشته باشند. هنر از حیثی مهم و ریشه‌ای، از طبیعت تعالی می‌جوید و این توانایی هنر است که می‌تواند بارور کند بی آنکه بمیرد. هنر تجربه‌ی مداوم واقعیت زنده است. این تداوم در هنر و فقط در هنر شناخته می‌شود. در واقع همین تداوم تجربه‌ی واقعیت زنده در پیکر هنر است که نیاز به ارتباط هنری را می‌آفریند (لنیتن، ۱۳۹۱: ۴۲۵).

در نهایت بعد از تمام نظرات و دیدگاه‌های نوشته شده و بیان کرده می‌شود به این نتیجه‌ی قاطعانه رسید که جهان هنرمند، نوع دید و نگاه او به خلق اثر هنری با ورود کرونا به زندگی و دنیا، تغییر کرده است و این تغییر هم می‌تواند مثبت باشد و هم می‌تواند منفی باشد اما تنها چیزی که می‌شود با اطمینان از آن سخن گفت این است که تجربه‌ی هنرمند از هنر، خلق هنر، جهان پیرامون او و رویارویی مخاطب با اثر هنرمند به قبل از کرونا و بعد از کرونا تقسیم خواهد شد. تاثیراتی که این ویروس همرا با خود بر زندگی تک تک انسان‌های دنیا خواهد گذاشت تجربه‌ی است تکرار نشدنی و البته منحصر به فرد چرا که این تاثیرات بر اساس شیوه و نحوه‌ی زندگی هر کسی می‌تواند متنوع و متفاوت باشد. امروز جهان هنرمند و جهان هنر با حضور فضای مجازی که بیش

تر از پیش خود را به رخ کشید، یک جهان دیگر و متغیر است که می‌توانیم با ورود و خلق آثار هنری دراین روزگار، نمود آن را ببینیم و آن را درک کنیم. با توجه به شرایط هنر در این روزها می‌توانیم بگوییم که با ورود ویروس کرونا علاوه بر ایجاد یک سکته و تلنگر در زندگی تک تک ما انسان‌ها که به آن نیاز داشتیم، هنر و هنرمند هم به این تلنگر و وقفه و نگاهی از بیرون به خود نیاز داشت. مطمئنا مسیری که هنرمند و هنر از این به بعد طی خواهند کرد متاثر از چنین روزها است که می‌تواند مسیر شگفت انگیزی باشد البته که این راه و طریق به تنهایی شگفت انگیز نخواهد شد مگر با کمک مخاطب و سلیقه و داوری او که این نگاه و ارزش گذاری مخاطب هم قابل تقسیم به دوره‌ی قبل و بعد از کوید ۱۹ خواهد بود چرا که در این مدت متر و معیارهای داوری بر اساس چگونه ارائه و نمایش دادن اثر هنری تغییر کرده است. پس می‌توانیم امیدوار باشیم به جهانی جدید که مژده از اتفاقات نو می‌دهند.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۵)، « حقیقت و زیبایی»، چاپ دوم، تهران: مرکز
۲. احمدی، بابک (۱۳۹۱)، « ساختار و تاویل متن»، چاپ چهاردهم، تهران: مرکز
۳. اصفهانی، مارال (۱۳۹۰)، « هنر برای که، جستاری پیرامون رابطه مخاطب و هنرهای تجسمی»، ۲۳۰
۴. برت، آل. آر (۱۳۸۹)، «تخیل: از مجموعه ی مکتب ها، سبک ها و اصطلاح های ادبی و هنری»، ترجمه مسعود جعفری، چاپ پنجم، تهران: مرکز
۵. توانا محمد علی؛ هاشمی، سید عبدالله (۱۳۹۳)، « تاثیر فضای مجازی بر سرگشتگی بحران هویتی و فرهنگی» ، پژوهش های سیاسی، ۹
۶. جاروندی رضا؛ فرقانی نازفر (۱۳۸۸)، « تحلیل کنش در فضای مجازی، مطالعه موردی چگونگی انتخاب اسامی مستعار در اتاق های گفتگویی یاهو» ، جامعه شناسی تاریخی، ۲
۷. ژیمنز، مارک (۱۳۹۳)، «زیبایی شناسی چیست؟»، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران: ماهی
۸. سوانه، پیر(۱۳۹۵)، «مبانی زیبایی شناسی»، ترجمه محمد رضاابوالقاسمی، چاپ چهارم، تهران: ماهی
۹. شاه قاسمی، احسان (۱۳۸۵)، « مروری بر زمینه های تاثیر فضای مجازی بر نظریه های ارتباطات» ، رسانه، ۲
۱۰. عاملی، سید رضا (۱۳۸۲)، « دو جهانی شدن ها و جامعه جهانی اضطراب»، مطالعات جامعه شناختی، ۲۱
۱۱. عسگری، مریم؛ نظرنژاد، نرگس (۱۳۹۶)، « پدیدار شناسی ادراک حسی در فضای مجازی بر اسای آرا موریس مرلو پونتی» ، هستی و شناخت، ۱
۱۲. لینتن، نوربرت (۱۳۹۱)، «هنر مدرن»، ترجمه علی رامین، چاپ هفتم، تهران: نی
۱۳. نیکخواه غلامرضا؛ تفرشی امیر علی (۱۳۹۵)، « جهان نگری در شبکه های اجتماعی، مطالعه موردی کاربران تهرانی Facebook»، رسانه، ۱۰۵
۱۴. یاسینی، سیده راضیه (۱۳۹۳)، « بستر کارآفرینی مجازی در حوزه هنرهای صناعی» ، پژوهش هنر، ۶

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی: ۳۰)، آبان ۱۳۹۹، جلد یک

نشانه‌شناسی نقش‌مایه‌های عناصر چهارگانه در ایران باستان

فاطمه ملک ثابت[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۷/۱۹
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۸/۲۲
کد مقاله: ۳۳۹۸۰

چکـیده

پژوهش حاضر به‌منظور «نشانه‌شناسی نقش‌مایه‌های عناصر چهارگانه در ایران باستان» بر آن است تا با توجه بر اهمیت نقش عناصر تزئینی نمادهای پاکی و باروری، تداوم و جایگاه آن را از رهگذر نشانه‌شناسی بیابد. نقوش پاکی و باوری در هنر ایران نیز عاملی گفتمانی است که معنایی ایستا ندارد بلکه گفتمانی را در نظام هنری این سرزمین شکل می‌دهد که در موقعیت‌ها و بافت‌های مختلف می‌تواند معناهایی سیال، پویا، متکثر و متعدد را آشکار سازد. ازاین‌رو گردآوری داده‌های اولیه تحقیق، به روش کتابخانه‌ای بوده و می‌توان نمادهای پاکی و باروری در هنر ایران را با رویکردهای مختلفی مطالعه کرد و در این بین رویکرد نشانه‌شناسی، رویکردی مناسب برای مطالعه‌ی این بخش از هنرهای این مرزوبوم به شمار می‌رود. نمونه‌های مطالعاتی بر اساس چارچوب نظری «نشانه‌شناسی» به روش توصیفی- تحلیلی که روشی است کیفی، مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته‌اند. انتخاب نمونه‌های مطالعاتی به‌صورت انتخابی بوده است. این پژوهش سعی دارد از طریق ابعاد حسی-ادراکی، شناختی، عاطفی، زیبایی‌شناختی، اسطوره‌ای و هویتی به مطالعه، تحلیل و بررسی نقوش پاکی و باروری بپردازد و سعی دارد با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی پرسش اصلی این پژوهش را پاسخ دهد که چگونه می‌توان با رویکرد نشانه‌شناسی به بررسی نمادهای پاکی و باروری در ایران باستان پرداخت؟ بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی، نمادهای پاکی و باروری در هنر ایران باستان گفتمانی است که هر چند نمود زیادی دارد اما معنایی ثابت ندارد. از جمله نتایجی که این پژوهش به آن دست یافت این است که، نمادهای پاکی و باروری در نظام گفتمانی دوران ایران باستان دارای قابلیت‌های متعددی است که با توجه به موقعیت مکانی و زمانی می‌توان وجوه معنایی و نمایشی آن را کشف نمود و در ابعاد گوناگون گفتمانی همواره معنایی سیال و پویا دارد. هم‌چنین می‌توان به این نتیجه رسید که نقش‌مایه‌های عناصر چهارگانه در ایران باستان تنها در حوزه نشانه‌های نمادین فعال است و تنها عنصر آب در مواردی در حوزه نشانه‌های نمایه‌ای فعال می‌شود.

واژگـان کلـیدی: نشانه شناختی، نماد پاکی، نماد باروری، هنر ایران باستان.

۱- کارشناس ارشد طراحی پارچه و لباس و مدرس دانشگاه فنی و حرفه ای حضرت رقیه یزد.

۱- مقدمه

نماد یکی از ابزارهای معرفت و کهن‌ترین و بنیادی‌ترین روش بیان محسوب می‌شود که موجب آشکار شدن مفاهیم می‌گردد که به‌صورت دیگری قابل‌بیان نیستند. نمادها نه فقط جهانی هستند بلکه در طول اعصار باقی مانده و تا به امروز رسیده‌اند؛ در آن‌ها در خطوط متعارف اندیشه قرون و رویاهای نژادی شمول یافته‌اند. نماد، تخیل ما را برمی‌انگیزد و ما را به اقالیم بی‌کلام اندیشه رهبری می‌کند. این اندیشه از آن خود فرد نیست، نماد از فرد فراتر می‌رود و جهانی می‌شود و جزء ذات حیات معنوی است. نماد کلیدی است برای ورود به قلمرویی وسیع‌تر از خودش و وسیع‌تر از انسانی که آن را بکار می‌برد. به گفته کلریج «نماد همواره شریک واقعیتی است که آن را قالب فهم می‌سازد و در عین آن‌که کل را تشریح می‌کند، خودش در نقش جزء زنده واحدی که بیانگر آن است، ثابت می‌ماند» نماد عیناً با موضوع برابر نیست بلکه قسمت‌های ضروری موضوع را نشان می‌دهد تا قابل‌فهم شود. نماد دارای قلمرو وسیعی از امکانات است و درک روابط بنیادین میان اشکال یا ظواهری را که در صورت متفاوت‌اند، امکان‌پذیر می‌سازد (کوپر، ۱۳۷۹: ۴-۳). نماد، ابزاری برای بین مفاهیم است که از دیرباز توسط افراد بشر مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در میان فرهنگ‌ها و مذهب‌های مختلف نمادهای مشترکی وجود دارند که به سبب دستیابی و تجسم تفکر است که بشر و خارج ساختن آن از ابهامات کاربرد فراوان دارد. نماد عین و ذهن را به هم مرتبط می‌سازد و بدین‌وسیله چراغی فرا راه آدمی روشن می‌سازد تا بهتر بتواند جایگاه خوش درک کند. بشر که برای دستیابی به آرمان‌های روزافزون خویش به تمامی عوامل طبیعی و غیرطبیعی، اشیا، جانوران و گیاهان نیازمند است تا راه زندگی را برای پیمودن هموارتر نماید، از آن‌ها ابزاری می‌ساخت برای بهتر رسیدن به کمال و بدین گونه نمادها یکی پس از دیگری از ذهنیت آدمیان نقش گرفت و با عینیت پیوند خورد (غراب، ۱۳۸۴: ۱۵). نماد بیشتر برای وصف احساسات و عواطف و تجارب درونی است تا بیان افکار جمعی و مفاهیم خرد آیین، نماد زبان عاطفه و احساسات است نه زبان منطق. نماد سرشار است از تأثیرگذاری و پویایی، نماد برای بیان معنی، نه تنها به شیوه ای خاص حجاب را کنار می‌زند، بلکه نماد با ساختار ذهن بازی می‌کند (شوالیه، ج۱، ۱۳۷۹: ۲۶). به طور کلی در تاریخ زندگی بشر، تمام اقوام، ملتها، تمدنها، ادیان و باورها از نماد و نشانه فراوان استفاده نمودند و بدون استثناء تمامی آن‌ها زبان و صور سمبلیک را به کار گرفته‌اند زیرا بشر به شیوه زبان رمزی و نمادین بهتر می‌توان مفاهیمی را نمودار سازد که نمی‌تواند به شیوه دیگر تعریف و ارائه نماید. انسان با تمایلی که به نماد پردازی دارد، اشیا و اشکالی را به نمادها و نشانه‌ها تبدیل می‌کند و آن‌ها را در مذهب و هنر، زندگی روزمره هنرهای بصری بکار می‌برد.(میت فورد، ۱۳۸۸: ۱۰) هر یک از ما در طول روز و شب، چه آگاهانه و چه ناآگاه در گفتار، رفتار و در رویای خود از نمادها استفاده می‌کنیم. نمادها خواسته‌های ما را به صورت ملموس درمی آورند در جریان یک ماجرا تهیج مان می‌کنند، به منش و رفتارمان شکل می‌دهند، موجب موفقی یا شکستمان می‌شوند شکل، ترتیب و تفسیر نمادها در معارف نقش اساسی دارد: در تاریخ تمدن و تاریخ ادیان در زبان شناس، قوم شناسی فرهنگی، نقد هنری، روانشناسی، پزشکی می‌توان بر این مجموعه، به نوعی فنون معامله، فنون تبلیغ و سیاست را افزود. این جستار بر آن است تا نماد ها و نشانه های پاکی و باروری در ایران باستان را شناسایی واز رهگذر نشانه- معنا شناختی بیابد. نقوش پاکی و باوری در هنر ایران نیز عاملی گفتمانی است که معنایی ایستا ندارد بلکه گفتمانی را در نظام هنری این سرزمین شکل می‌دهد.

۲- روش شناسی پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی و برپایه روش کیفی و با استفاده از روش نشانه‌شناسی انجام یافته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده آثار هنر ایران باستان گردآوری شده است. با استفاده از روش نشانه شناسی به تحلیل داده ها پرداخته می شود. ازاین‌رو ابتدا به شناسایی این نماد ها پرداخته شد و بعد از آن به مطالعه رمزگان و نشانه های فرهنگی این نشانه ها با هدف شناسایی نماد ها و نشانه های پاکی و باروری در ایران باستان پرداخته می شود تا معانی نهفته در این نماد ها تحلیل شود. آنچه ضرورت توجه به مطالعه نمادهای پاکی و باروری در هنر ایران باستان را آشکارمی کند، نبودِ منابع مکتوب و نا آشنایی محققین با این بخش تصویری است. ازآنجا که ممکن است نتایج این پژوهش در عرصه های گوناگون هنری اعم باستان شناسی، جامعه شناسی وهنرهای تجسمی مفید باشد و تصویر روشن تری از نمادهای پاکی و باروری را به نمایش گذارد، انجام تحقیق ضروری به نظرمی رسد. وقتی با هنر ایران باستان مواجه می شویم با این مسئله روبرو می شویم که آیا می‌توان به شناسایی و مطالعه نمادهای پاکی و باروری پرداخت؟ نماد ها و نشانه های باروری و پاکی در هنر ایران باستان کدامند؟ و نمادهای باروری و پاکی در هنر ایران باستان حاوی چه مضامینی هستند؟

۳- پیشینه پژوهش

هرچند که در مورد هنر ایران باستان چه درجهان و چه در ایران پژوهشگران و نویسندگان بسیاری قلم فرسایی کرده اند اما با توجه به بررسی های انجام شده تاکنون به طور خاص، به مطالعه باروری و پاکی در هنر ایران باستان پرداخته نشده است و تا کنون هیچ گونه پژوهش مستقیمی در رابطه با نقوش باروری و پاکی انجام نگرفته است. نویسندگان معدودی به طور پراکنده و نامنسجم برخی از این نشانه ها را مورد تحقیق قرار داده اند. برای مثال اکرم السادات رضوی در مقاله ای با عنوان "بررسی نقش نیلوفر آبی در هنر ایران باستان و دوران اسلامی" که در مجله پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، سال سوم – شماره ۶ به چاپ رسانیده اند، یکی از نمادهای پاکی را مورد مطالعه قرار داده اند. از دیگر محققینی که به یکی دیگر از نمادهای باروی پرداخته، ابوالقاسم دادور است. ایشان در مقاله ای با عنوان" بررسی تطبیقی نقش گاو در اساطیر و هنر ایران و هند" که در مجله مطالعات ایرانی، پاییز ۱۳۸۷ – شماره ۱۴ به چاپ رسانیده، نقش گاو را در اساطیر به روش تطبیقی در هنر دو تمدن ایران و هند بررسی می‌کند و در روشن نمودن وجوه اشتراک و تفاوت اساطیر و هنر این دو تمدن کمک می‌نماید. با این حال این پژوهش ها به طور غیر صریح اشاره ای به نقش پاکی یا باروری این نماد ها دارند.

۴- مبانی نظری پژوهش

فردینان دو سوسور، زبان شناس سوییسی و چارلز ساندرز پیرس فیلسوف آمریکایی که کم و بیش از در یک دوره تاریخی می‌زیسته‌اند بنیانگذاران اصلی آنچه امروز با نام نشانه‌شناسی نامیده می‌شود هستند. اگرچه پس از سوسور و پیرس تحولات گسترده ای در مباحث نشانه‌شناسی صورت گرفته است و مبانی فکری اینان در حوزه‌های متفاوتی گسترش یافته است، کماکان الگوهایی که سوسور و پیرس از مفهوم نشانه به دست داده‌اند اعتبار بنیادی خود حفظ کرده است و مبنای تحولات بصری بوده است (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸). به نظر می‌رسد ما در میان موجودات، گونه ای هستیم که به شدت میل به فعالسازی داریم، انسان مهمتر از هر چیز موجودی معناساز است. ما معنا را از طریق تولید و تفسیر «نشانه‌ها» به وجود می‌آوریم. در واقع همان طور که پیرس گفته است «ما فقط از طریق نشانه‌هاست که می‌توانیم بیاندیشیم» نشانه‌ها معمولا به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها، حرکات و اشیا ظاهر می‌شوند اما این چیزها ذاتا معنی دار نیستند و فقط وقتی که معنایی به آن منصوب کنیم تبدیل به نشانه می‌شوند. به قول پریس: «هیچ چیز نشانه نیست مگر این که به عنوان نشانه تفسیرش کنیم». در واقع چیزی که به عنوان «دلالت گر» ارجاع دهنده، یا اشاره گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود می‌تواند نشانه باشد. (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۱) نشانه‌ها تمامی آن چیزهایند که بتوانند به جای چیز دیگر دلالت معنایی یابند. وجود این چیزی دیگر ضروری نیست؛ یعنی نباید لزوما در جایی و لحظه ای که نشانه آنجا و آن زمان بیانگر است وجود داشته باشد (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴). نشانه تمامی آن چیزهایی است که بر پایه قراردادی اجتماعی و از پیش نهاده، چیزی را به جای چیز دیگری معرفی می‌کنند.

۴-۱- تقسیم بندی پیرس

سوسور یک الگوی «دوتایی» یا دو بخشی برای نشان دادن نشانه پیشنهاد می‌کند. او با تمرکز بر نشانه‌های زبانی نشانه را مرکب از یک «دال» و یک «مدلول» می‌داند. مفسران معاصر مایل‌اند دال را شکلی که نشانه به خود می‌گیرد و مدلول را مفهومی که نشانه به آن ارجاع دارد در نظر بگیرند. سوسور این تمایز را این گونه نشان می‌دهد: نشانه زبانی پیوند میان یک شی یک نام نیست بلکه یک مفهوم [مدلول] و یک تصویر صوتی [دال] پیوند می‌دهد. در الگوی سوسوری نشانه یک کل است که از اتصال دال به مدلول نتیجه می‌شود.(چندلر،۱۳۸۷: ۴۳-۴۲)

نمودار ۱- الگوی سوسور ازنشانه.(منبع تصویر:چندلر،۱۳۸۷:۴۲)

رابطه بین دال و مدلول «دلالت» نام دارد که در نمودار سوسوری با یک پیکان نشان داده شده است. خط افقی دو بخشی نشانه را بطور مجزا نشان می‌دهد. نشانه باید هم حاوی دال و هم مدلول باشد. هرگز نمی‌توان یک دال کاملا بی معنا یا یک مدلول بدون صورت در اختیار داشت (همان). سوسور نشانه‌ها را براساس نوعی ماهیت جوهری یا ذاتی تعریف نمی کند. از دید سوسور نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند. هیچ نشانه ای قائم بر خود معنی نمی یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است. هم دال و هم مدلول مفاهیمی تقابلی و مبتنی بر جایگاه و رابطه شان با دیگر اجزای نظام هستند (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۱).

نمودار۲- رابطه بین نشانه‌ها.(منبع تصویر: همان:۴۸)

سوسور نوشته است که هر نشانه سویه ای محسوس دارد که آن را دال می‌خوانیم و سویه ای پنهان دارد که آن را مدلول می‌نامیم. نشانه بیانگر چیزی غیر از خود است، می‌تواند طبیعی باشد یا قراردادی. نشانه‌ها به دلیل همین ماهیت قراردادی خود ارزش‌های گوناگون می‌یابند (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۴-۳۳). به تاکید سوسور مدلول چیزی است مرتبط با کنش ذهنی هر کسی که با نشانه رویارو می‌شود. به این اعتبار، نشان ابزار ارتباط میان دو ذهن متفاوتی است که قصد یا نیت ایجاد ارتباط با یکدیگر را داشته باشند.

میان انواع دسته بندی از نشانه‌ها که تاکنون ارائه شده است، هیچ یک از نظر استحکام نظری و کارایی به‌اندازه تقسیم بندی پیرس ارزش و اهمیت ندارد. پیرس نشانه‌ها را سه گونه دسته بندی کرده است که یکی از آن‌ها شهرت و کارایی بیشتری دارد. دسته بندی نخست گونه ای تقسیم بنی نشانه‌ها با توجه به «موقعیت درونی خود آنهاست». دسته بندی دوم نشانه‌ها با توجه به نسبتی است که آن‌ها با «مورد تاویلی» می‌یابند. دسته بندی سوم نشانه‌ها از نظر پیرس، امروز مشهورترین دسته بندی نشانه‌هاست. در این دسته بندی، نشانه‌ها به سه دسته شمایلی، نمایه ای و نمادین تقسیم می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۱، ۴۳).

۴-۲- شمایل/ وجه شمایلی

در این وجه دلول به خاطر شباهت به دال یا به این علت که تقلیدی از آن است دریافت می‌شود.هاج و کرس عقیده دارند نمایه براساس قضاوت یا استنتاج دریافت می‌شوند در حالی که شمایل به «دریافت مستقیم» نزدیک تر است. با این معیار باید نشانه‌های شمایلی را در رتبه اول طبقه بندی قرار داد (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۶).

در نظر پیرس نشانه شمایلی «عمدتا از طریق شباهت» نشانگر موضوع خود است. هرگاه نشانه «شبیه چیزی باشد که به عنوان نشانه ای از آن به کار می‌رود» شمایلی است به عقیده او «عکس‌ها اگر اسلوب شان قرارداد باشد» شمایلی هستند. کیفیت شمایل‌ها «شباهت» با موضوعی است که نشانگر آن هستند ... به قول سوزان لانگر «تصویر اساسا نماد است نه یک کپی تکثیر شده از آن چه نمایش می‌دهد» ... برای پیر شمایل‌ها شامل «نمودارها هم هستند با این که هیچ شباهت محسوسی میان آن‌ها و موضوع شان وجود ندارد. تنها شباهت موجود، میا روابط اجزاء هر کدام از آنهاست». یک تصویر «واقع گرا» به همان‌اندازه که شمایلی است نمادین نیز خواهد بود (همان، ۷۰-۶۹).

شمایل، نشانه ای است به شباهت صوری میان دال و مدلول، یا به زبان پیرس میان مبنای نشانه و مورد تاویلی آن، پیرس یک بار نوشت: «یگانه راه برای ایجاد ارتباط مستقیم با یک ایده استفاده از شمایل است»؛ و حتی افزود که تاویل از راه تبدیل هر نشانه به نشانه ای شمایلی امکانپذیر است (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۶-۲۵).

پیرس معتقد است که «هر چیزی که مناسبت جانشینی چیزی مشابهی را داراست، شمایل است». شمایل‌ها را می‌توان در یک تقسیم بندی کلی براساس چگونگی نخستین بردگی آن‌ها به سه گروه تقسیم کرد: آن‌ها که از کیفیت‌های ساده بهره می‌برند، تصویرند؛ آن‌ها که به موجب روابط قیاسی با اجزای خودشان، نمایانگر روابط چیزی هستند، نمو دارند؛ آن‌ها که از طریق نمایاندن نوعی توازی در چیزی دیگر معرف ویژگی بازنموی یک باز نمون هستند، استعاره‌اند. نشانه شناسان عموما بر این باورند که نشانه شمایلی ناب وجود ندارد و همیشه عنصر قرارداد اجتماعی تا حدی دخیل است. پیرس می‌گوید: هر انگاره مادی ممکن است مانند آنچه می‌نماید باشد اما در منش بازنمودی خود بسیار متنی بر قرارداد است (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۵-۳۴).

قدرت و اهمیت کار پیرس در این است که او نشانه را با تصاویر مطرح کرد و نه با کارکردهای زبانی. به همین دلیل او توانست تقسیم بندی دقیقی از تصاویر و از این رهگذر از نشانه‌ها ارائه کند. به نظر او تصاویر سه دسته‌اند: ۱- آنچه جز به خود به چیز

دیگری استوار نیست و دلالت نمی کند ۲- آنچه جز به یاری چیزی دیگر وجود نداشته باشد. ۳- آنچه وجودش بر رابطه دو چیز دیگر وابسته باشد (احمدی، ۱۳۷۱: ۴۵).

۴-۳- نماد/ وجه نمادین

در این وجه دال شباهتی به مدلول ندارد اما براساس یک قرارداد اختیاری به آن مرتبط شده است؛ بنابراین رابطه میان دال و مدلول باید آموخته شود ... دال‌های نمایه ای و شمایلی بیشتر توسط مدلول ارجاعی خود تحمیل می‌شوند در حالی که در نشانه‌های نمادین که قراردادی تر هستند وسعت تعیین مدلول توسط دال بیشتر است. (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۶). برای پیرس، نماد «نشانه ای است که به واسطه یک قانون به موضوع ارجاع می‌دهد. معمولا اجتماع عقاید عمومی سبب می‌شود که نماد به عنوان نشانه ای ه به یک موضوع خاص ارجاع دارد تعبیر شود».ما نمادها را بر طبق «یک قاعده» یا «وابستگی از روی عادت» تفسیر می‌کنیم این طرز فکر کاربر است که موجب پیوند نماد با موضوعش می‌شود بدون اینکه چنین ارتباطی واقعا وجود داشته باشد «چنین نشانه ای منحصرا یا عمدتا بر این اساس که این گونه به کار گرفته و آموخته می‌شود، شکل می‌گیرد» بدو تفسیر نماد ویژگی نشانه بودنش را از دست خواهد داد. نماد یک نشانه قراردادی یا وابسته عادات فردی است (همان، ۶۹-۶۸).

پیرس نماد را یکی از انواع سه گانه و اصلی نشانه می‌دانست. به گمان او هرگاه از راه قراردادی نسبت مورد تاویلی، موضوع و مبنای نشانه روشن شود، یا به بیان دیگر قراردادی، دال یا مدول یکی کند، با نماد سر و کار داریم. نشانه‌های قراردادی یا نمادین بیش از انواع دیگر نشانه‌ها کاربرد اجتماعی دارند و تجریدی تر از انواع دیگرند. به گمان نشانه شناس تامس سیبیاک جانوران نیز سازنده نشانه‌های نمادین هستند (احمدی، ۱۳۷۱: ۴۱).

سوسور با قاطعیت تمامی انواع نشانه را نمادین می‌دانست، زیرا به گمان او هر نشانه ای استوار به قراردادی است. از آنچه آمد، می‌توان به این نتیجه رسید: نمادی که برای انتقال اطلاعاتی خاص از فرستند ای به سوی گیرنده ای فرستاده شود و استوار به قراردادی قطعی و برا هر دو طرف شناخته باشد، به دلیل وجود آن گرایش به در حالت تک معنایی شدت یابد رمز خوانده می‌شود.

در نمادها نشانه مشابه موضوعش نیست بلکه براساس رابطه ای دلبخواهی یا کاملا قراردادی به موضوع دلالت می‌کند. میتوان گفت دال‌های نمایه ای و شمایلی بیشتر در قید مدلول‌هایشان هستند، در حالی که در نشانه‌های نمادین که بیشتر قراردادی‌اند، این مدلولها هستند که به واسطه دالها تعریف می‌شوند (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۲-۳۱).

چندلر می‌نویسد: پیرس و سوسور واژه ای نماد را به دو معنی متفاوت به کار می‌برند براساس رویکرد پیرس و با تعاریفی که گفته شد، زبان یک نظام نشانه ای نمادین است، اما سوسور از نماد نامیدن نشانه‌های زبانی اجتناب کرده است زیرا این واژه در کاربر روزمره اش در مورد نمونه‌هایی مانند ترازو نماد عدالت است بکار می‌رود و سوسور معتقد است قراردادی؛ نشانه ای که وابسته به عادت است. نماد صرفا از آن جهت نشانه است که به مثابه یک نشانه به کار برده می‌شود و دریافت می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۳).

لویی یلمسلف که نماد را به این معنا به کار می‌برد آن را در مقابل نشانه قرار می‌داد. نمادسازی ایجاد نسبت میان دو واحد (دو دال یا دو مدلول) است. رودف ارنهایم نوشته است: «تمامی هنر یکسر نمادین است». مقصود آرنهایم از نماد نسبت میان نشانه و ایده ای که نشانه مطرح می‌کند نیست. او نماد را به معنای ایده ای کلی که قابل شناخت و دسترسی و برای همگان است، می‌داند و به این دلیل تمامی هنر را نمادین می‌داند که به ما امکان می‌دهد تا کیفیت همگانی چیزها را درک کنیم و به تجربه ای جمعی دست یابیم (احمدی، ۱۳۷۱: ۴۲).

۴-۴- نمایه/ وجه نمایه ای

نشانه‌های نمایه ای دلبخواهی نیستند بلکه مستقیما به طریقی به موضوعشان وابسته‌اند (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۱). این که نشانه ای نمادین است، شمایلی است یا نمایه ای در اصل به شیوه کاربرد آن نشانه وابسته است (همان، ۳۸). نشانه‌ها نمایه ای براساس گون ای نسبت درونی و وجودی، شکلی از پیوستگی معنایی (و گاه علت و معلول) میان موضوع و نشانه شناخته می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۱: ۴۱). در این وجه دال اختیاری نیست بلکه به طور مستقیم به مدلول مرتبط است. نشانه‌های نمایه ای «مستقیما با یک اجبار کور به موضوع شان توجه دارند» (چندلر، ۱۳۸۷ک ۶۷).

نمایه به چیزی اشاره دارد. این وجه به یک «رابطه واقعی» میان نشانه و موضوع اش اشاره می‌کند که صفا وابسته به ذهن تحلیل گر نیست. موضوع لزوم وجود دارد. نمایه به طور واقعی به موضوع اش متصل است. این «یک پوند حقیقی» است. حتی ممکن است یک «رابطه فیزیکی مستقیم» وجود داشته باشد که از موضوع خود جدا شده‌اند (همان، ۷۲).

پیرس نوشته است که تصویر بدون نشانه‌های نمایه ای صرفا بیان می‌کند که «چیزی شبیه این وجود دارد، اما با نشانه‌های نمایه ای تازه درک می‌کنیم که آن چیز به راستی چه هست». رولان بارت، تاکید داشت که در تحلیل نهایی نمایه و نماد از هم جدا نمی شوند (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۷)

۴-۵- نمادپردازی در هنرها

به صورت ساده می‌توان نماد را چنین تعریف کرد: نماد عبارت از نوعی نشانه، علامت، صورت یا قالبی است که مفهومی فراتر از معنی و مفهوم آشکارش دارد؛ به عبارت دیگر نماد، به مفهومی متفاوت و بیش از آنچه به ظاهر نمایانگر آن است دلالت دارد.(شهبازی،۱۰۵:۱۳۸۴) برخی از نمادها در سطح جهانی شناخته شده هستند، در حالی که بسیاری از نمادها جنبه قاره ای، منطقه ای یا قومی دارند. باید توجه داشت که در هر یک از انواع هنرها به گونه ای متناسب با آن هنر به نمادپردازی توجه می‌شود و همچنین نمادها از لحاظ نوع و صورت به انواع گوناگون قابل طبقه بندی هستند که برخی از آن‌ها را به این ترتیب می‌توان نام برد: نمادهای عددی، هندسی، کیهانی، جانوری و گیاهی. منظور از نمادهای عددی، برخی از اعداد مقدس و نمادین مانند اعداد ۳، ۷،۱۲ هستند. نمادهای هندسی عبارتند از: شکل‌های خاص هندسی مانند مربع و دایره هستند. نمادهای کیهانی برخی از ستارگان مانند خورشید و ماه، نمادهای جانوری مانند شیر، گاو، عقاب و ... و نمادهای گیاهی مانند گل نیلوفر، درخت سرو و امثال آن هستند.

چنان که اشاره شد ساکنان هر سرزمین یا پیروان هر دین یا آئین متناسب با ویژگی‌های فرهنگی و سرزمین خود شماری نماد عددی، کیهانی، جانوری یا گیاهی داشته یا دارند و نمادی که در یک فرهنگ یا سرزمین مقدس به شمار می‌آید ممکن است در فرهنگ یا سرزمین دیگر مقدس نباشد.

۴-۶- تمایز نشانه و سمبل

عملا، نماد و نشانه به هم مربوط‌اند و این دو کلمه به جای یکدیگر به کار می‌روند؛ اما نمادها عموما معانی عمیق تری دارند (میت فورد، ۱۳۸۸: ۱۰). وجه تمایز نماد با نشانه و استعاره در نحوه بیان یا تبلور مفاهیم و تجربه مستقیم زندگی و حقیقت است و بدین ترتیب به چیزی ماورای خودش می‌رسد؛ به عبارت دیگر مرزهای قلمروهایی که این روابط نزدیک به هم بر آن‌ها تسلط دارند. بیش از آن نامشخص هستند که یکی به دیگری راهبر باشد و پلی شود که به کمک آن عبور از یکی به دیگری امکان پذیر گردد (کوپر، ۱۳۷۹: ۴).

آنچه ما سمبل می‌نامیم عبارت است از یک اصطلاح، یک نام، یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مانوسی در زندگی روزانه باشد و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود معانی تلویحی بخصوصی نیز داشته باشد. سمبل، معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست؛ بنابراین یک کلمه یا یک شکل وقتی سمبولیک تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. سمبول دارای جنبه «ناخودآگاه» وسیعتری است که هرگز به طور دقیق تعریف یا به طور کامل توضیح نشده است و کسی هم امیدی به تعریف یا توضیح آن ندارد (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۴-۲۳).

سمبل‌ها تجلی ایده آلها، حقایق و ارزش‌های مطلق انسانی یک دوره و یا یک قوم از جوامع بشری می‌باشند (دادور، ۱۳۸۵: ۹).

پیچیدگی و معنی سمبل‌ها طی صدها سال شکل گرفته بر مبنای زمینه فرهنگی شان تغییر می‌پذیرند. وی مسائلی که همیشه از روزگاران کهن ذهن آدمی را به خود مشغول نداشته مثل باروری خاک و نژاد بشر، تولد، زندگی و مرگ، کم و بیش بدون تغییر به جا مانده است. سمبلها در سراسر جهان، به دلیل بار کیفی و غنای معنایشان که با لایه‌های عمیق تر مرتبط می‌شدند، به عنوان عناصر مهم و پر معنی شناخته شده‌اند (میت فورد، ۱۳۸۸: ۱۱).

تاریخ سمبولیسم نشان می‌دهد که هر چیز می‌تواند اهمیت سمبولیک پیدا کند: اشیا طبیعی (مانند گیاهان، حیوانات، کوه و دره و خورشید و ماه، باد، آب و آتش) یا چیزهای ساخت انسان یا حتی اشکال مجرد (مانند اعداد، مثلث، مربع و ایده). درحقیقت تمام جهان یک سمبول بالقوه است.(یونگ،۱۳۵۲:۳۶۰)

انسان، با تمایلی که به سمبولسازی دارد، اشیا و اشکال را به سمبولها تبدیل می‌کند (بدن وسیله اهمیت روانشناسی بسزایی به آن‌ها می‌دهد) و آن‌ها را هم در مذهب و هم در هنر بصر خود بیان می‌کند. تاریخ همبسته مذهب و هنر که به ادوار ماقبل تاریخ می‌رسد، سابقه ای است که اجداد ما از سمبول‌های به جا گذاشته‌اند که برای آن‌ها معنی دار و هیجان انگیز بوده است.(همان)

سمبلها در بیانی ساده، نماد خالصی از چرخه خلقت، زندگی و مرگ و تصویر مسائل با اهمیت زندگی انسان‌ها در قالبی موزون و روان بوده‌اند (دادور، ۱۳۸۵: ۱۱)

۵- نماد و نشانه‌های پاکی وباروری عناصر چهارگانه درایران باستان

۵-۱- آب

آب از عناصری است که نزد ایرانیان مقدس و ایزدی به شمار می‌رفته است؛ زیرا از قدیمی ترین ایام در ایران همانند جهان کهن سووی، معتقد به نقش آفرینندگی آب در نظام جهان بوده‌اند. ازاین‌رو، بارها در اوستا به اهمیت و تقدس آن اشاره شده است. «آناهیتا» (به معنی پاک و بی آلایش) یا ناهید همچون ایزد بانوی بزرگ آب و باروری، ستایش شده است. (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۵) آبها منشا همه مخلوقات هستند؛ منشا هستی؛ تجزیه نشده؛ غیرمتعین؛ شکل تحت ماده «مایعی که همه چیز را محقق می‌سازد». آبها مادر کبیر هستند و تولد، اصل مونث، زهدان عالم، آبها باروری و نیروبخش و چشمه حیات را تداعی می‌کنند؛ آبها حل می‌کنند و برمی‌اندازند، پاک می‌سازند «می شویند» و از نوع پدید می‌آورند. (کوپر، ۱۳۷۰: ۱)

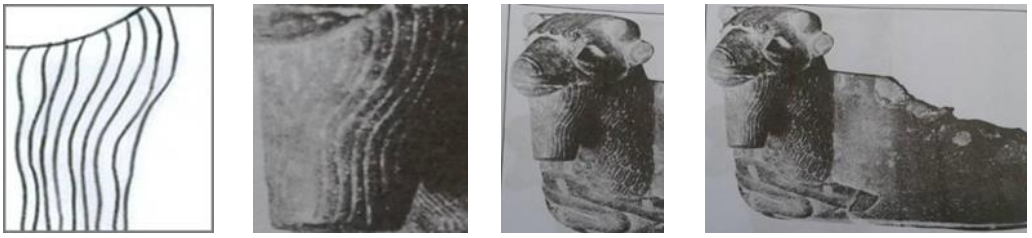
آب نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش پاکی درستکاری، باروری و رشد، تجدید حیات و دگردیسی. (اسماعیل پور، ۱۳۷۷: ۲۰) معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمه حیات، وسیله ای تزکیه و مرکز زندگی دوباره، این سه مضمون در قدیمی ترین سنتها متلاقی می‌شوند و ترکیبات تخیلی گوناگون و در عین حال هماهنگی را نشان می‌دهند. آب نماد باروری، خلوص، حکمت، برکت و فضیلت است. آب نماد جهانی حاصلخیزی و باروری است. به تقرب در همه جا آب وسیله طهارت آیین است. (شوالیه، ۱۳۷۷، ج۲: ۵-۴) آب عنصر نخستین است که همه چیز از آن آفریده شده و بنابراین یک نماد باستانی برای زهدان و باروری و همچنین نماد تطهیر و نوزایی است. (جیمزهال، ۱۳۸۰: ۱۹۵)

ایرانیان در میان آب بدل نمی کنند، آب دهان بدان نمی‌اندازند و در آن دست نمی شویند که البته مقصود آب جاری است که باید از هر گونه کثافات به دور بماند. ایرانیان همچون طی واسمی، برای آب قربانی و فدیه می‌داده‌اند. (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۵)

ذات الهی آب را از میان دیگر عناصر برمی گزیند، آب را برهمه عناصر و حج می‌دارد، زیرا آب از ابتدا ماده ای کامل، بارور، ساده و کاملا شفاف است، آب به خودی خود فضیلتی تزکیه کننده در بردارد و به همین دلیل مقدس شمرده می‌شود و از همین رواست که برای غسل و طهارت به کار می‌رود؛ با این فضیلت است که آب هر گونه بی حرمتی و آلودگی را می‌زداید. در غسل تعمید آب گناهان را می‌شوید و تنها یک بار عطا می‌شود، چرا که نیل به مرحله ای دیگر، به مرحله یک انسان جدید است. (شوالیه، ۱۳۷۷، ج۲: ۱۲)

آب همیشه نقش مهم و تعیین کننده ای در زندگی بشر داشته تا آنجا که تمدن‌ها تماما در اطراف آب‌ها برپا شده‌اند. در قدیم اهمیت آب را بدان گونه بود که آب را در کنار باد و خاک و آتش قرار داده و آن‌ها را به وجود آورندگان عالم و گردانندگان نظام هستی می‌دانسته‌اند و همواره آن‌ها را گرامی و مقدس می‌شمرده‌اند. (حاتم: ۳۶۸)

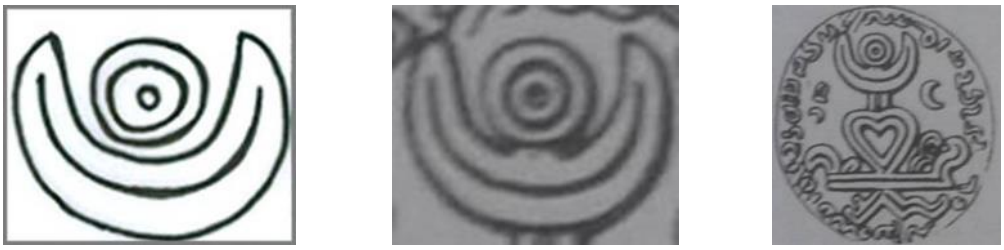
الف- نشانه‌های نمایه ای آب: خطوط افقی و عمودی موج دار



جدول تصویری ۱- انالیز: خطوط امواج افقی (نشانه نمایه ای آب)

ب- نشانه‌های نمادین آب

- ماه
- بزکوهی
- شاخ
- مثلث قائم الزاویه



جدول تصویری ۲: آنالیز:نقش ماه (نشانه نمادین آب)

جدول تصویری ۳- آنالیز: نقش بزکوهی (نشانه نمادین آب)

جدول تصویری ۴- آنالیز: نقش شاخ (نشانه نمادین آب)

۵-۲- آتش

واژه آتش در اوستا «آتر» در پهلوی «آتور» و «آتش» در پارسی «آذر» در لهجه‌های مختلف «آدیش، آتیش و تش» آمده است. ریشه این کلمه در سنسکریت «آذری» به معنی شعله است که به عنوان صفت خدای آتش که «آگنی» نامیده می‌شود به کار رفته است. کلمه «آذر» در فارسی هیئت دیگری از آتش و یکی از قدیمی ترین نام‌های آن در زبان‌های آریایی است.(یاحقی،۱۳۶۹: ۳۱) یافتن آتش مهمترین اختراع زندگی بشر بوده است، به ویژه در مناطق سردسیر که نخستین آشنایی ملتها با آتش به صورت‌های گوناگون در اسطوره‌ها و افسانه‌ها پیدایش آن انعکاسی یافته است. برخی نیز آن را به شکل آذرخش در آسمان دیده‌اند و ازاین‌رو آن را عطیه ای آسمانی پنداشته‌اند. برخی دیگر آن را توده سوزان سنگهای آسمانی دیده‌اند که از آسمان دیده‌اند که از آسمان فرود آمده و برخی هم از طریق آتش نشان‌ها و گازهای شعله ور با آن آشنا شده‌اند به هر حال آتش از عناصری است که از طبیعت به دست آمده و توسط اقوام باستانی در غارها حفظ می‌شد. این عنصر که از میان عناصر چهارگانه آب و باد و آتش و خاک از همه لطیفتر و سودمندتر است. از دیرباز مورد توجه اقوام و ملل بوده و در غالب ادیان آریایی و حتی در میان قبایل بت پرست افریقا دارای اعتبار و اهمیت خاص بوده است (همان).

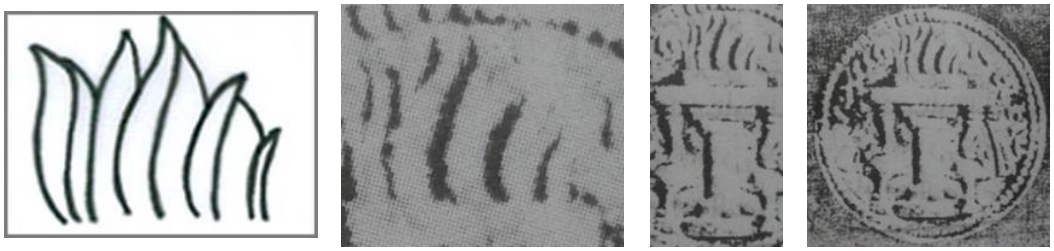
آتش و شعله: استحاله، تطهیر، نیروی زندگی بخش مولد خورشید؛ تجدید حیات؛ بارورسازی؛ نیرو، قدرت؛ انرژی ناپیدای هستی، نیروی جنسی، حمایت یا حفاظت، عینیت گداختگی، رنج، ذبح، تبدیل با گذر از مرحله ای به مرحله دیگر، واسطه انتقال پیامها به آسمان. آتش و شعله معرف قلب هستند، وسیله بلع آفریدگانند تا آن‌ها را به وحدت اولیه بازگردانند از آنجایی که نابودکننده دروغ و جهل، وهم و مرگ و نیز سوزاننده ناپاکی هستند، مظهر حقیقت و معرفت به شمار می‌روند. تعمید با آتش، پاکی ازلی را با سوزاندن آلودگی‌ها باز می‌گرداند (کوپر، ۱۳۷۹: ۴).

در تمام سنتها، شعله نماد تزکیه، اشراق و عشق معنوی است. شعله تصویر روحیه تعالی است، شعله روح آتش است. (ژان شوالیه، ۱۳۸۵، ج۴: ۶۵) در اوستا هم آتش، پسر اهورامزدا، زمین، دختر پروردگار معرفی شده است. این عنصر دوست، برادر و نزدیکترین خویشاوند بشر است. موجودات پلید را می‌راند و حیوانات درنده را شبانگاه از حمله به ماوای مردمان باز می‌دارد. همچنین آتش به عنوان پیک میان بشر و خدایان مورد احترام بسیار بوده است. ازاین‌رو در ایران آن را مظهر ربانیت و شعله اش را یادآور

فروغ خداوندی می‌خوانده‌اند و برای شعله مقدسی که با چوب و عطر در آتشکده‌ها همیشه فروزان نگاه می‌داشتند احترام خاصی قائل بوده‌اند. این آتشدان فروزان در پرستشگاه‌ها به منزله محراب پیروان فردیسنا بوده است. یکی از دلایل احترام و تقدس آتش این بوده که آن را مانند آب مولد زندگی دانسته و معتقد بوده‌اند که وجود همه چیز به نوعی بدان بازبسته است (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۱).

آتش در آیین فردیسنا نماد زندگی است و در عین حال نابودکننده، آتش بدلیل پاکی و پاک کنندگی، درخشندگی، نظافت و نیرومندی و فسادناپذیری در نظر زرتشتیان کامل ترین نشان خداوندی است. (دادور، ۱۳۸۵: ۱۲۰)

جدول تصویری ۵- آنالیز: شعله آتش (نشانه نمایه ای آتش)



جدول تصویری۶- آنالیز:شعله آتش (نشانه نمایه‌ای آتش)

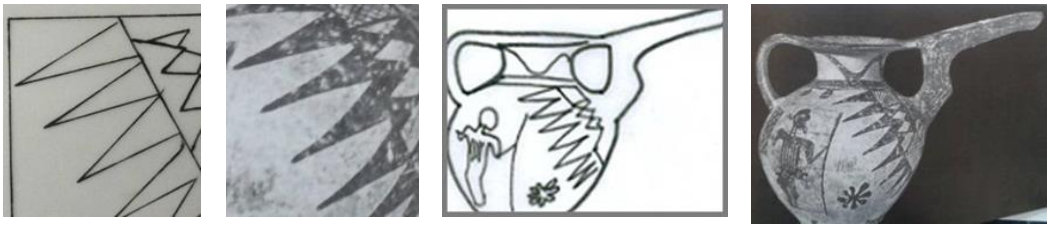
آتش نماد باروری، تطهیر و اشراق است، ضمنا آتش هم مانند آب در عین اینکه می‌سوزاند، تحلیل می‌برد و در عین حال تزکیه و بازایی است؛ اما در جایی آتش از آب متمایز می‌شود، هنگامی که نماد تطهیر از طریق فهم و تفهم است تا به معنوی ترین شکلش برسد که نماد نور و حقیقت است، آب نماد تطهیر از امیال است تا به رفیعترین شکلش برسد که نیکویی است. (ژان شوالیه، ۱۳۷۷، ج۲: ۶۹-۶۸)

آتش به دو جنبه مکمل نور و گرما تقسیم می‌گردد که معمولا یکی به صورت خطوط یا پرتوهای افقی و دیگری به صورت خطوط یا پرتوهای موج دار نشان داده می‌شوند. نور و گرما مظهر عقل و احساس و نیز برق باران زا، آذرخش بارورکننده و گرمای کانون خانوادگی هم هستند؛ مخفوف و آرامش بخشند. افروختن آتش با زایش و رستاخیزی، در فرهنگ‌های اولیه با آفرینش جنسی یکسان دانسته شده است. حمل مشعل در عروسیها و مناسک باروری، نیروی مولد آتش را به نمایش می‌گذارد. آب و آتش دو اصل مهم فعال و منفعل عالم محسوب می‌شوند. (کوپر، ۱۳۷۹: ۵)

الف- نشانه‌های نمادین آتش

- مثلث متساوی الساقین

- چلیپا (انسان فرا گرفت که آتش را به یاری مالش دو چوب که بر یکدیگر صلیب شده بودند بسازد و این ابزار ساده به تدریج مقدس شد. چلیپا نیز نشانه ای مقدس و مظهر آتش نجات بخش شد)



جدول تصویری ۷- آنالیز: مثلث متساوی الساقین

جدول تصویری ۸- آنالیز: طرح چلیپا

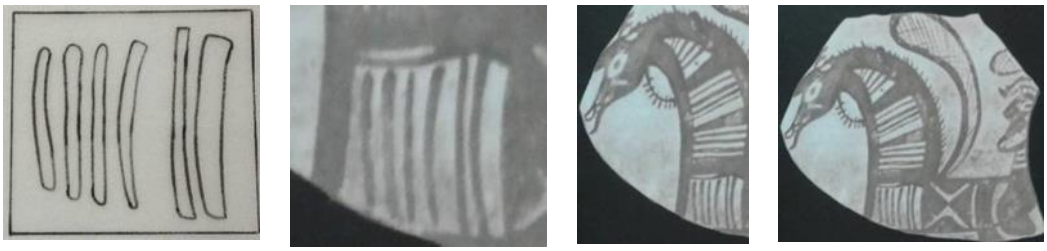
۵-۳- باد

باد مترادف با نفخه است و در نتیجه مترادف است با روح و جوهر روحی از مبدایی الهی، از اینجاست که زبور همچون قرآن، باد را پیک الهی و همسنگ فرشتگان می‌داند ... در سنت اوستایی در ایران باستان، باد نقش پشتیبان جهان و تنظیم کننده توازن جهانی و اخلاقی را برعهده دارد. بنا برقانون خلقت مدام اولین مخلوق از مخلوقات، قطره ای آب بود، سپس اورمزد آتش مشتعل را بیاقرید و به آب درخششی عطا کرد که نوربی پایان بوجود آمد که صورت آن چون صورت مطلوب بود. سپس باد را بصورت مردی پانزده ساله خلقت کرد و آب را و گیاهان را واحشام را وانسان تمام و تمامی اشیا را ایجاد کرد... خداوند باد را خلق کرد وبه آن بی‌شمار بال عطا کرد و به او امرکرد تا آبها را حمل کند و باد آب‌ها را حمل کرد و پایه‌های عرش بر روی آب بود وآب برروی باد (شوالیه،۸:۱۳۷۹-۷).

وقتی باد درروبا دیده می‌شود نوید می‌دهد که پدیده ای مهم در شرف وقوع وتغییری در حال ظهوراست (همان، ۹). نقش طبیعت در زندگی مردمان پیش از تاریخ اهمیت به سزایی داشته است. به طوری که عناصر سه گانه طبیعت شامل آب و خاک و باد در زندگی بیشتر همواره بصورت نمادین و به شکل‌های مختلف در آثار هنری قبل از تاریخ مشاهده می‌شود. باد به صورت هوا در گردش و در آسمان، شکل وجودی می‌گیرد و نمایش آن به صورت عادی از آسمان به وسیله خطوط عمودی و مثلث مختلف الاضلاع که نماد هوا می‌باشد آورده شده است. (علی آبادی، ۱۳۹۱: ۹)

الف- نشانه نمادین باد

- خطوط عمودی
- مثلث مختلف الاضلاع
- بزکوهی



جدول تصویری ۹: خطوط عمودی (نشانه نمادین باد)

جدول تصویری ۱۰: آنالیز: خطوط عمودی (نشانه نمادین باد)

۵-۴- خاک

زمین از نظر نمادین مقابل آسمان است و به عنوان اصل منفعل در برابر اصل فعال، وجه مونث در برابر وجه مذکر هستی ... تمامی موجودات از زمین زاده می‌شوند، زیرا زمین، زن و مادر است، جانور ماده طبیعت زمین را دارد. فضیلت‌های خاک، نرمی و انعطاف، پایداری صلح آمیز و دوام است (شوالیه،۱۳۸۲:۴۶۱).

زمین باکره‌ای است که بیل یا خیش در آن رسوخ کرده و به وسیله باران یاخون که نطفه آسمان هستند بارور شده، در سراسر جهان زمین را زهدانی می‌دانند آبستن چشمه‌ها، سنگ‌های قیمتی و فلزها. مین، مانند مادر، نماد باروری و نوزایش است. زمین همه مخلوقات را می‌زداید، آن‌ها را اطعام می‌کند و دوباره از آن‌ها بذر بارور می‌گیرد.

خاک با کوه که به صورت بخشی از زمین که برآمده می‌باشد و منبع خاک است ارتباط دارد و می‌تواند یکی از چهار عنصر اصلی به شمار آید. به صورتی که کوه را در قدیمی ترین افسانه‌ها مخلوق نخستین دانسته‌اند. بنابر بعضی کیهان شناسان کوه مقدس نیز مرکز و محور سراسر کیهان بود و ستیغ‌های دوگانه گاهی جایگاه خورشید و ماه بود و سرچشمه نخستین آب‌ها و در نتیجه حاصلخیزی به شمار می‌رفته است. از جمله نمادهای کوه مثلث و خطوط زیگزاگ می‌باشد. به طوری که برای نمایش دادن کوه و آب از نمادهایی مانند بزکوهی که هم به آب و هم به کوه مرتبط است استفاده شده است. (علی آبادی، ۱۳۹۱: ۸)

در ادبیات اغلب تلی لز خاک با زن، شیارهای بذرافشانی و شخم با دخول، زایمان با درو، کشت و زرع با عمل مولد، چیدن میوه با شیردادن، تیغه خیش با قضیب مرد مقایسه می‌شود (شوالیه،۱۳۸۲:۴۶۵).

الف- نشانه‌های نمادین خاک

- مثلث
- خطوط شکسته یا زیگزاگ
- بزکوهی

جدول تصویری ۱۱: آنالیز: خطوط شکسته

جدول تصویری ۱۲: آنالیز: نقش مثلث

جدول تصویری۱۳: آنالیز: نقش مثلث و خطوط شکسته

نتیجه گیری

این پژوهش نشان داد که حضور نماد ها و نشانه های پاکی و باروری در ایران باستان در نقشمایه های عناصر چهارگانه حضوری پویا دارد. سوسور با قاطعیت تمامی انواع نشانه را نمادین می‌دانست، زیرا به گمان او هر نشانه ای استوار به قراردادی است. از آنچه آمد، می‌توان به این نتیجه رسید: نمادی که برای انتقال اطلاعاتی خاص از فرستند ای به سوی گیرنده ای فرستاده شود و استوار به قراردادی قطعی و برا هر دو طرف شناخته باشد، به دلیل وجود آن گرایش به در حالت تک معنایی شدت یابد رمز خوانده می‌شود. یافتهه های این پژوهش نشان داد که نماد نوعی نشانه، علامت، صورت یا قالبی است که مفهومی فراتر از معنی و مفهوم آشکارش دارد؛ به عبارت دیگر نماد، به مفهومی متفاوت و بیش از آنچه به ظاهر نمایانگر آن است دلالت دارد. این جستار بر آن بود تا نماد ها و نشانه های پاکی و باروری در ایران باستان را در نقشمایه های عناصرچهارگانه باد، خاک، آب و آتش شناسایی و از رهگذر نشانه‌شناسی بیابد. نقوش پاکی و باوری در هنر ایران عاملی گفتمانی است که معنایی ایستا ندارد بلکه گفتمانی را در نظام هنری این سرزمین شکل می‌دهد که معانی متغیری را به دنبال دارد. نتایج این پژوهش نشان داد که، نمادهای پاکی و باروری در نظام گفتمانی دوران ایران باستان دارای قابلیت‌های متعددی است که با توجه به موقعیت مکانی و زمانی می‌توان وجوه معنایی و نمایشی آن را کشف نمود و حضور نقشمایه‌های عناصر چهارگانه مبین این نکته است. بدین ترتیب نشانه‌های نمادین آتش، مثلث متساوی الساقین و چلیپا است نشانه‌های نمادین آب، ماه، بزکوهی، شاخ، مثلث قائم الزاویه مصور شده است و این در حالی است که نشانه‌های نمایه ای آب در اشکال خطوط افقی و عمودی موج دار ترسیم شده است. نشانه نمادینِ باد، خطوط عمودی، مثلث مختلف الاضلاع و بزکوهی است. همچنین نشانه‌های نمادین خاک در نقشمایه هایی نظیر مثلث، خطوط شکسته یا زیگزاگ و بزکوهی مشاهده کرد. با این وجود می‌توان به این نتیجه رسید که نقشمایه های عناصر چهارگانه در ایران باستان تنها در حوزه نشانه های نمادین فعال است و تنها عنصر آب در مواردی در حوزه نشانه های نمایه ای فعال می شود.

منابع

۱. احمدی، بابک، (۱۳۷۱) از نشانه های تصویری تا متن، کرج، تهران، مرکز
۲. احمدی، بابک، (۱۳۷۵) حقیقت و زیبایی، سعدی، تهران مرکز
۳. احمدی، بابک، (۱۳۸۰) ساختار تأویل متن، تهران، نشرمرکز
۴. اسماعیل پور، ابولقاسم، (۱۳۷۷) اسطوره بیان نمادین، تهران؛ سروش
۵. جیمز، هال، (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه، رقیه بهزادی
۶. چندلر، دانیل، (۱۳۸۷) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه؛ مهدی پارسا، تهران، سوره مهر
۷. حاتم، غلامعلی، (۱۳۸۰)، نقش و نماد در سفالینه های کهن ایران
۸. دادور، ابولقاسم و الهام منصوری (۱۳۸۵)، درآمدی بر اسطوره ها و نمادهای ایرانی و هند در عهد باستان، تهران؛ دانشگاه الزهرا (س)
۹. رفی، هاشم، (۱۳۸۲)، آیین مغان (پژوهش درباره آیین‌های ایرانی) تهران؛ سخن
۱۰. سجودی، فروزان، (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی کاربردی، چاوشگران نقش، شابک
۱۱. میت فورد، (۱۳۸۸) فرهنگ مصور نمادها و نشانه ها در جهان، ترجمه، ابولقاسم دادور
۱۲. شوالیه، ژان (۱۳۷۷) فرهنگ نمادها، ترجمه، سودابه فضایلی، جلد دوم، تهران؛ جیحون
۱۳. شوالیه، ژان (۱۳۷۹) فرهنگ نمادها، ترجمه، سودابه فضایلی، جلد دوم، تهران؛ جیحون
۱۴. شوالیه، ژان (۱۳۸۰) فرهنگ نمادها، ترجمه، سودابه فضایلی، تهران؛ جیحون
۱۵. شوالیه، ژان (۱۳۸۲) فرهنگ نمادها، ترجمه، سودابه فضایلی، جلد سوم، تهران؛ جیحون
۱۶. شوالیه، ژان (۱۳۸۵) فرهنگ نمادها، ترجمه، سودابه فضایلی، جلد چهارم، تهران؛ جیحون
۱۷. شوالیه، ژان (۱۳۸۷) فرهنگ نمادها، ترجمه، سودابه فضایلی، جلد سوم، تهران؛ جیحون
۱۸. شهبازی، علیرضا (۱۳۸۴)، راهنمای مستند تخت جمشید، تهران؛ سفیران شاپور
۱۹. غراب، راحله، (۱۳۸۴)، نماد خورشید در فرهنگ و ادبیات، مشهد؛ محقق
۲۰. کوپر، جی، سی، (۱۳۷۹) فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه، ملیحه کرباسیان، تهران؛ فرشاد
۲۱. گیرشمن رومن، (۱۳۷۰) هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی ترجمه، بهرام فره وش
۲۲. گیرشمن، رومن، (۱۳۶۴)، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه، محمد معین، تهران؛ علمی و فرهنگی
۲۳. گیرشمن، رومن، (۱۳۷۱) هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، ترجمه، عیسی بهنام
۲۴. گیرشمن، رومن، (۱۳۸۶)، پرسپولیس پایتخت هخامنشی، فرهنگ سرای میردشتی
۲۵. یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۶۹) فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران؛ سروش

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۷ (پیاپی: ۳۰)، آبان ۱۳۹۹، جلد یک

بررسی انواع پوشش سر مردان و زنان در دوره صفوی

ملیحه تقوی باغان[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۷/۰۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۸/۱۰
کد مقاله: ۴۴۲۴۰

چکـیده

در دوره‌های تاریخی ایران، پوشش سر نشانگر موقعیت افراد در جامعه، حفاظت از سرما، حیا و عفت برای زنان بوده و عوامل فرهنگی و اجتماعی در ایجاد طرح‌های گوناگون برای پوشاک سر، نقش مهمی داشته است. ازاین‌رو بررسی و تبیین انواع پوشش سر در مردان و زنان عهد صفوی به‌صورت جداگانه هدف این تحقیق، می‌باشد. اوج پیشرفت صنعت نساجی، در دوره صفوی و در زمان شاه‌عباس شکل گرفت. نگرش سیاسی وی به ایجاد روابط تجاری با کشورهای همسایه و بخصوص اروپاییان، سبب شد تا ادیان مختلف با فرهنگ و رسومات خود در ایران ساکن شوند که باعث به وجود آمدن تنوع در پوشاک و حتی پوشش سر شده بود. برای بررسی این موضوع از مدارک باقیمانده آن دوران مانند نگاره‌ها و گزارش‌های سیاحان اروپایی استفاده شده است. این پژوهش به روش اسنادی (کتابخانه‌ای) و توصیفی (تحلیلی) انجام شده است.

واژگـان کلـیدی: پوشش سر، پوشاک صفویان، تاریخ پوشاک

۱- دانشجوی ارشد رشته طراحی لباس *Mali1104076@gmail.com*

۱- مقدمه

دوره صفوی بعد از ورود اسلام به ایران توسط شاه اسماعیل صفوی تأسیس گردید او دین رسمی را شیعه قرار داد. در آن زمان فرهنگ صفویان آمیخته از فرهنگ ایرانی-ترکی میانه و فئودالی بود. درحالی‌که ابتدا آن‌ها از نوع پوشش تیموریان پیروی می‌کردند، ولی در این دوره تحولاتی در نوع پوشش ایرانیان به وجود آمد. پارچه‌ها در رنگ و بافت متنوع شده بود و ایده‌ها و طرح‌های جدیدی برای تولید پوشاک مورد توجه قرار گرفته بود. به‌کارگیری منسوجات مرغوب مانند ابریشم، مخمل، حریر، پوست و پارچه‌های گلابتون دوزی گردید و باعث تولید پارچه‌ها و پوشاک گران‌بها و نفیس گردید. مردم در شرایط اقتصادی و فرهنگی مناسبی قرار داشتند همین موضوع باعث خلق اجزای گوناگونی مانند سربند و روبنده شد. در اصفهان ادیان و اقوام مختلفی به‌طور مسالمت‌آمیزی در کنار هم زندگی می‌کردند که در حقیقت پایتخت صفویان را در زمان شاه‌عباس به نصف جهان تبدیل کرده بود. در زمان شاه‌عباس تجارت پارچه از اهمیت بالایی برخوردار بود و خزانه سلطنتی از صادرات منسوجات تأمین می‌شد. در زمان شاه سلیمان استفاده از زینت‌آلات و تجملات شدت یافت. پوشش سر این دوران مزین به پارچه‌ها و جواهرات گشته بود و چهره مردان و زنان دوران صفوی را متفاوت ساخته بود.

اکثر پارچه‌های دوره صفوی که از الیاف طبیعی ساخته می‌شدند از بین رفته است. اسنادی که موجود است شامل نگاره‌های معتبر و نوشته‌های سیاحانی چون دلاواله، تاورنیه، جملی کاری، شاردن، سانسون و فیگوئرا و کاتف می‌باشد که به دلیل رونق اقتصادی این دوره به ایران سفر کرده بودند. از کتاب هایی که در مورد تاریخ پوشاک ایرانیان و کتاب پوشش سر نوشته سهیلا شهشهانی به‌صورت اختصاصی به تفسیر این موضوع پرداخته شده است و کتب تاریخی و مقالات، استفاده گردید. امید است که این تحقیق نگاهی دقیق تری به نوع پوشش سر مردان و بانوان در تاریخ متمدن و با فرهنگ ایران داشته باشد.

۲- پیشانی بند (تیار)

سر بانوان، به وسیله کلاه یا حجابی مستور است و نواری قلاب دوزی شده (وگاه مزین به جواهر) بر بالای پیشانی می بندند. این نوار (تیار) که علامت اغلب از پارچه‌های نازک رنگارنگ فراهم می شود، به اندازه یک شصت پهنا دارد و گاه جقه ای در وسط و بالای آن نصب می کنند. (آقاشیرازی،۱۳۸۱:۱۷۶) (شکل ۱) سانسون در مورد پیشانی بند بانوان می گوید: «زنان پیشانی خود را با پیشانی بندی به پهنای سه انگشت که با طلا، میناکاری شده و با یاقوت و الماس و مروارید، مرّصع است می پوشانند، حاشیه ملیله دوزی دور آن را که بر روی پیشانی آویزان است، با سکه های طلای و نیز زینت می دهند؛ و به این نحو جلوه ای بسیار دل انگیز به آن می بخشند.» همچنین زنان روستایی نواری روی مقنعه و چادر از روی پیشانی می بستند. (ولی قوجق و مهر پویا،۱۳۹۶)

فیگوئرا می نویسد: «زنان جوان ارمنی نواری تنگ و فشرده از تافته های رنگارنگ بر پیشانی می بندند و آن‌ها که اجتماعی ترند روی این نوار توری از طلا یا از پارچه خود نوارمی اندازندکه همچون گوش بند کلاهخود پیاده نظام ها، گونه ها را تا گلو می پوشاند. این تور را چنان می بندند که موها و همه اطراف صورت به راحتی در آن جای می گیرد و چهره شان کاملا گرد و پف کرده به نظر می آید.» (آقاشیرازی،۱۳۸۱:۱۸۴)

شکل ۱- پیشانی بند دوره شاه‌عباس ۱۵۸۵-۱۶۲۷
https://i.pinimg.com/

۳- تاج و دستار

۳-۱- تاج مردان

به شیوه اولیه اسلامی، دولت صفوی نیز «رنگی دودمانی» برگزید که به شکل سر پوشی مشخص که توسط رهبر شیعه صفویان «حیدر»، قبل از وفاتش در سال ۱۴۸۸ م. معرفی کرد، استفاده می شد. «تاج حیدری» به گونه ای که شاه اسماعیل معرفی کرد: «... ساخته شده با دوازده ترک بدنه هموار و بزرگ لبه باریک و بلند» به سرعت حامیان صفویان را به نام قزلباش (سرخ کلاه) مشهور کرد. دوازده ترک یا بخش لفاف شده که سریعاً در عرض از لبه دیواره تا انتهای یک گلدسته ته بلند کاهش پهنا یافت، نماد وفاداری مصرف کننده آن به تعالیم دوازده امام شیعه بود؛ درحالی‌که شکل عصادار گلدسته آن، احتمالاً بیانگر «قطب» این جهانی، رهبر معنوی امامت بوده است. مواد به کار رفته در ساختار این سر پوش به گونه های مختلفی توصیف شده است (فروزان تبار،۱۳۸۴) ساختار جامعه صفوی هرمی بود که در راس آن پادشاه جای داشت و سایر مراتب در ذیل و هریک متناسب با شأن و شغل خود کلاهی ویژه داشتند. تاج حیدری معروفترین کلاه عصر صفوی، سقرالات سرخ با دوازده ترک، نشان ویژه قورچی هاو قوللر در جنگ بود. این تاج پس از شاه اسماعیل و شاه طهماسب جنبه تشریفاتی یافت؛ شاه و درباریان دور آن دستاری سپید رنگ

می پیچیدند، آن را به انواع جواهرات می آراستندو به‌صورت «تاج طومار» بر سر می گذاشتند. (نقوی و مراثی،۱۳۹۱) یک نمونه آسیب دیده، مکشوف از حفاریات باستان شناسی رباط شریف در سال ۱۹۷۰ م؛ که اشتباهاً به عنوان یک کیف پول شناخته شده است، ثابت می کند که «تاجهای» اوایل قرن شانزدهم م. از پنبه لفاف شده با رو کش ابریشم رنگ شده، احتمالاً با روناس که به‌صورتی وسیع در منطقه اردبیل می روید، بوده که اطرافش عمامه ای سپید با رنگی پیچیده می شده است. (فروزان تبار،۱۳۸۴) به مرور زمان تغییراتی در ساختار تاج ایجاد و برتزیینات آن افزوده شد. پادشاهان صفوی تاج را با جقه بر سر می گذاشتند. قزلباش ها سعی می‌کردند استفاده از تاج را انحصاری کنند اما به تدریج، گروه ها و اشخاص دیگر هم اجازه یافتند تاج بر سر بگذارند. کسانی که مطیع دولت صفوی می‌شدند تاج را به نشانه اطاعت و وفاداری بر سر می گذاشتند. این روند تا پایان دوره صفوی ادامه داشت و حتی پس از سقوط آن دولت، مدعیان جانشینی صفوی از تاج قزلباش استفاده می‌کردند. (سید بنکدار،۱۳۹۵) هنگام حرکت بانوان حرم، دسته ای از خواجگان شاه یک فرسنگ جلوتر می رفتند تا مردان را از اطراف راه قافله دور کنند؛ زیرا فرمان شاه این بود که چشم نامحرم نبایستی به روی زنان حرم افتد و اگر مردی بر سر راه ایشان دیده شود، باید او را بیدرنگ بکشند. افراد این دسته همگی تاج مخصوص قزلباش بر سر داشتند و علامت مخصوص ایشان تیری بود که بر عمامه خود فرو می بردند به طوری که سر آن در عمامه و دم اش به سوی بالا قرار داشت. یسقچیان از سایر افراد سپاه مقتدرتر و با نفوذ تر بودند. رئیس آنان که به «یسقچی باشی» معروف بود، از میان سرداران بزرگ ایران انتخاب می شد و بر عمامه خود تیری زرین فرو می برد. (فلسفی،۱۳۹۱:۳۴۱) دلاواله می گویدکلاه قرمزی را که به آن تاج می گویند و علامت مناصب نظامی است باید مستثنی کرد منتهی همانطورکه قبلا نیز گفته ام این تاج را بسیار نادر و در مراسم وتشریفات خاصی به سرمی گذارند. (دلاواله،۱۳۴۸:۱۴۶) شاه‌عباس برخلاف پادشاهان دیگر، میان سرداران و درباریانش به سادگی و پیراستگی شناخته می شد. اگر گاه لباس ابریشمین بر تن می کرد، یا جیقه بر تاج قزلباش یا کلاه مخصوص خود می زد بر خلاف عادات بود.) (فلسفی ۱۳۹۲:۱۶۲)

جدول شماره ۱- تصاویری از عمامه ها در دوره صفوی

اشخاص	تصاویر عمامه برگرفته از نقاشی ها و یا نقوش منسوجات در دوره صفوی			
شاهان	شاه‌عباس صفوی تاج با جیغه کار روی قالیچه موزه مترو پولیتن (قدیانی،۱۳۸۹:۵۱۳)			
مردان	موزه انگلیس (https://i.pinimg.com)		دستار و عمامه عصا دار مردان صفوی قرن ۱۶ (https://i.pinimg.com)	
قشون ارتش در دوره شاه‌عباس	۱- تفنگچی	۲- غلامان شاه	۳- قزلباش	۴- قورچی
	قرن ۱۷ (https://i.pinimg.com)	مسیحی-چرکسی https://static4.donya-e-eqtesad.com/	قرن ۱۷ (https://wikimedia.org)	اثر عیسی خان (https://i.pinimg.com)

اشخاص	تصاویر عمامه برگرفته از نقاشی ها و یا نقوش منسوجات در دوره صفوی		
زنان			
	دستار در زمان شاه‌عباس (ولی قوجق و مهر پویا،۱۳۹۶)	عمامه نیمه قرن ۱۷ با تزیینات نقش روی پارچه ابریشم (شکیبا،۱۳۸۱)	اواخر قرن ۱۷ اوایل قرن ۱۹ اصفهان (https://i.pinimg.com)

۳-۲- دستار یا عمامه مردان

غازان[۱]، هنگام جلوس بر مسند ایلخانی، خودش را مسلمان اعلام کرد. امر داد کلمه شهادت را بجای نام القاب خاقان، روی سکه ها نقش کنند و نیز خود و افسران عمامه را به جای کلاه اختیار نمودند. (آقاشیرازی،۱۳۸۱:۱۷۱) تاورنیه درباره دستار بزرگان کشور می نویسد: که از نوعی پارچه ابریشمی ظریف با ملیله دوزی درست می شود. در دستار ها عموماً کمتر ابریشم به کار می رود و به جای آن از طلا و نقره استفاده میشود. در این صورت وزن آن‌ها سنگین و بهای آن ها نیز گزاف است. بندرت یکی از بزرگان دیده می شود که بر دستارخود «جواهراتی» نصب نکرده باشد. (پارسادوست،۱۳۸۸:۷۶۹) پوشش سر آن‌ها دستاری از ابریشم زربفت است که مانند کدوی مدور پیچیده شده و بالایش قدری مسطح است و یک سر پارچه از آن بیرون آمده بیک دسته منگوله و ریشه منتهی می شود. پست ترین این شال های ابریشمی که به عنوان دستار می پیچند اقلاً دویست اکو قیمت دارد، اما شال دستار شاه و بزرگان دربارتا چهار صد پانصد اکو هم می رسد، چون این شالها خیلی سنگین می شوند، خاصه آنهایی که زرشان بیشتر و ابریشمشان کمتر است. کم اتفاق می افتد که یکی از رجال محترم جواهراتی زینت دستار خود نسازند. (تاورنیه،۱۳۶۹:۶۲۳) «مندیل» کلاهی بود که قوالان و ساقی ها به‌صورت آزاد از پارچه‌های راه راه یا زربفت دور سر می پیچیدند. روحانیان و حافظان قران مندیل هایی ساده از جنس آق بانو داشتند. (نقوی و مراثی،۱۳۹۱) از پوشش های الزامی عبارت است از عمامه ای راه راه که به ظرافت پیچیده شده است (کنبی،۱۳۸۵:۱۳۶). عمامه رنگی است و غالباً در بافت آن تارهای ابریشم طبیعی به‌طور راه راه در زمینه پارچه پنبه ای به کار رفته است و رنگ سفید به‌طور نادر مورد استفاده قرار می گیرد. ثروتمندان عمامه های گرانبهایی که تار و پود آن از طلا و نقره است بر سر می گذارند، ولی در عین حال همه سعی می کنند سادگی عمامه حفظ شود. بزرگی عمامه و طرز قرار دادنش به نظر غیر عادی و نامأنوس می اید مضافاً به اینکه وسط آن نیز فینه یا عرق چینی قرار ندارند. برسر گذاشتن عمامه برای همه مسیحیان جایز است و رنگ سبز که اینهمه در ترکیه نسبت به آن سخت گیر هستند نه تنها برای عمامه، بلکه برای لباس و کفش هم استعمال می شود. (دلاواله،۱۳۴۸:۱۴۶ و ۱۴۵) بانیان[۲] در موقع جشن و سرور از سر تا پا به رنگ سفید ملبس هستند منتهی لباس آنان در روی سینه با ماده زعفران به رنگ زرد تیره در آمده و دستار آن‌ها نیز با همین ماده رنگ شده است. در داخل رنگ زرد با صندل نقطه هایی قرمز گذاشته اند و این دو رنگ به اندازه ای در نزد هندی ها متداول و مورد علاقه آنان است حتی در پیشانی خود نیز خالهایی با همان شیوه می گذارند. (دلاواله،۱۳۴۸:۷۲) شاردن که دوبار (۱۶۶۶ تا ۱۶۶۹ و ۱۶۷۲ تا ۱۶۷۷ م.) به اصفهان رفت، می نویسد: «می توان به راحتی از سبک ایرانی تبعیت کرد، چه مرد باشی و چه زن، اما کشوری مانند ایران وجود ندارد که تحمل و زرق و برق نزد مردان آن همانند زنان باشد. در مورد باید گفت که عمامه مناسب را نمی توان کمتر از پنجاه کراون خرید. افسری که حقوقش بیش از ۱۲۰۰ یا ۱۵۰۰ لیور نیست، لباس نویی میپوشد که بیشتر قیمت دارد این تجمل ایرانیان یکی از مشکلات آنهاست چون با این که لباسها دوام زیادی دارند، مبلغ زیادی برای خریدشان لازم است.» (کنبی،۱۳۸۵:۱۳۷)

۳-۳- ارتش صفوی

قشون ایران مرکب از چهار دسته است که به ترتیب اهمیت از پایین ترین آن‌ها یعنی تفنگچیان که شاه چندی پیش به توصیه «آنتونی شرلی» انگلیسی به تشکیل آنان همت گماشت:

۱- تفنگ چیان: از نژاد اصیل ایرانی هستند که مسکن و مأوای آن‌ها در شهر ها یا دهات است.

۲- غلامان شاه: نژاد های مسیحی از قبیل چرکس، گرجی، ارمنی و غیره هستند و همه مسلمان شده اند.

۳- قزلباش‌ها: از لحاظ مقام و اصالت بالاتر از غلامان هستند. قزلباش ها روی هم رفته متعلق به سی و دو طایفه مختلفند. شانزده طایفه اول درجنگ ها و سفر ها و در دیوان خانه شاهی و مجالس مشورت در جانب راست و شانزده طایفه دیگر در سمت

۱- سر پرسی سایکس به نقل از هیتون پادشاه ارمنستان درباره غازان خان (ایلخان بزرگ قرن هفتم هجری که عمامه را به جای کلاه برگزید.

۲- هندی‌های بت پرست که در اصفهان زیاد هستند. آنان از وطن خود به این شهر مهاجرت می کنند و در اینجا متوطن می شوند؛ و به شغل تجارت می پردازند. این هندی ها را ما طبق اصطلاح خودمان «بانیان» می نامیم (سفرنامه دلاواله).

چپ شاه جای دارند. قزلباش ها در سراسر کشور پراکنده هستند و اراضی و املاک پهناور دارند و خود را از دیگران اصیل تر می‌شمارند، در صورتی که اصل و نسب ایشان به ترکها می رسد. از دوره شاه اسماعیل بود که تاج قزلباش را به آنان اعطا کرد تا به عنوان نجابت و اصالت نسب به عمامه خود بزنند (دلاواله،۱۳۴۸:۳۴۴ و ۳۴۶).

۴- قورچی‌ها: نگهبانان مخصوص قصر شاهی و چادر های خاص سلطنتی از میان آنان انتخاب می شوند قورچی ها قزلباش هایی هستند که در اختیار هیچ یک از خان‌ها یا سلطان یا کسان دیگر نیستند و خدمات خود را منحصراً در اختیار شاه قرار داده اند (همان،۱۳۴۸:۳۵۱).

۳-۴- تاج زنان

تاج و کلاه شاهزاده خانم درباری در قرن دهم دیده می شود، مرکز این تاج، کلاه مزّین به گل و لبه آن به سبک تاجهای سلجوقی و مانند برگ است و در پشت آن بته جقه منتهی می شود و با فلز و جواهر زینت داده شده است تا حدودی پارچه نازک پشت سر به تاجهای ساسانی مشابهت دارد. (قاسمی،۱۳۸۴)(شکل ۲)

۳-۵- عمامه یا دستار زنان

دلاواله می نویسد: زنان دربار گاهی اوقات از دستار نیز برای پوشش سر استفاده می‌کردند و به شکل زیبایی آن را به دور سر می بستند و لابه لای آن را به‌صورت تاج در می آوردند استفاده از این دستار در میان زنان و مردان رایج بوده است.)(قاسمی،۱۳۸۴) وضع لباس، در زمان شاه‌عباس تغییر می کند و عمامه بزرگتر می شود و به جای منظم و مرتب بسته شدن، رهاتر به دور سر پیچیده می شوند. (آقاشیرازی،۱۳۸۱:۱۷۰) زنهای گبر این دستار را مانند عربها کلدانیها دور صورت خود می بندند، درحالی‌که یک سر آن از جلو تا کمر و انتهای دیگر آن از عقب به طرف زمین آویزان است و مجموعا نمای خوشی دارد. زنان مزبور برعکس زنان مسلمان با سر و روی باز به کوچه و خیابان می روند. (دلاواله،۱۳۴۸:۷۸)(جدول شماره ۱)

شکل ۲- تاج و کلاه (قاسمی،۱۳۸۴)

۴- چادر

اولئاریوس می نویسد (در زمان شاه صفی): زنان موقعی که از خانه خارج می شوند، چهره خود را نشان مردان نمی دهند. بلکه چادر سفید روی سر می اندازند که تمام بدن آن‌ها را تا مچ پا می پوشاند (آقا شیرازی،۱۳۸۱:۱۹۷) کاتف می نویسد: زنان در بیرون از خانه خود را به متقال نازکی می پیچانند که چشم و صورت آن‌ها پیدا نیست. زنان موقعی که بیرون می روند تمام چهره خود را به نحوی که در سوریه مرسوم است با پارچه سفید می پوشانند. (ولی قوجق و مهرپویا،۱۳۹۶) حجاب و پوشش در دوره صفویه امری قابل تأمل بوده است و بزرگترین توهین برای مرد ایرانی آن بود که کسی روی زن او را ببیند. با تمام این کوشش ها، زنان حرمسرا از موقعیت خاصی بر خوردار بودند طوری که به «دولت سایه» معروف شدند و در سیاست و مملکت داری دخالت نمودند. از عصر شاه‌عباس به بعد آنان قطب مهم سیاسی شده و در تعیین جانشین شاه اراده مستقیم داشتند (جعفر پور و نوری،۱۳۸۵)

شکل ۳- چادر سفرنامه تاورنیه (فضل وزیری،۱ ۳۹۲)

شکل ۴- سفرنامه گاسپار دویل (آقاشیرازی،۱۳۸۱:۲۰۹)

در سفرنامه برادران شرلی در این باره آمده: زن ها در مجموع زیبا هستند؛ چادر و روبند بر سر دارند. به طوری که آفتاب، هیچ وقت بر صورت آن‌ها نمی تابد (شکل ۳) (آقاشیرازی،۱۳۸۱:۱۸۲) زنان خود را در ایران باحدی غیر شوهر خود نشان نمی دهند. وقتی به حمام عمومی می روند، در چادری سر تا پای خود را مستور می نمایند (تاورنیه،۱۳۶۹:۶۲۸). تا پایان دوره صفویه در ایران زنان همچنان از چادر هایی به رنگ سفید به همراه روبند به عنوان حجاب در خارج از خانه استفاده می‌کردند (شکل ۴) و تنها ویژگی طبقاتی زنان در این دوره از روی جنس پارچه‌های مورد استفاده در تهیه چادرهایشان قابل تشخیص بود. (فضل وزیری،۱۳۹۲)

دلاواله می نویسد: زن در کوچه های قزوین فراوان است، ولی همه پیاده هستند و روی خود را پنهان می کنند و چادر های آنان خیلی ارزان قیمت است. بسیاری از بانوان طبقات عالی نیز درحالی‌که لباس های فاخر در زیر بر تن دارند برای پنهان کردن شخصیت خود چنین چادر هایی بر سرمی کنند؛ زنان نسبت به مردان این رجحان را دارند که می توانند طرف مقابل را ببینند و خود دیده نشوند درحالی‌که مردان متقابلاً قادر به این کار نیستند. گرچه مردم در اینجا نیم تنه های تقریبا متحدالشکل ما را بر تن ندارند، ولی دیدن اینهمه لباس های رنگارنگ و عمامه های گوناگون در میدان به این بزرگی منظره جالبی را به وجود می آورد. (دلاواله ۲۹۵:۱۳۴۸ و ۲۹۶)

شکل ۵-کنیز سیاه از کتاب سفرنامه سانسون (آقاشیرازی،۱۹۰:۱۳۸۱)

لباس عروس به قدری پوشیده بوده است که جهانگردان نیز توصیفی از آن ندارند و فقط در مورد چگونگی چادر آنان گفته شده است که عروس اقلیت های مذهبی نیز چادر داشته اند. شاردن در مورد رفتن عروس به خانه داماد چنین می نویسد: «عروس مطلقاً در حجاب است مضافاً بر اینکه یک چادر پلیسه یا چین مانندی از زربفت یا تافته زرین یا منسوج ابریشمی بر سر دارد که تا کمر پایین آمده است و طوری مشار الیها را مستور ساخته که از دید تیزبین ترین چشمان مستور می‌باشد و هیچکس به هیچ وجه نمی تواند شکل و شمایل و قد و قامت وی را تشخیص بدهد مردم می گویند که این احتیاط در استتار برای آن است که نو عروس از سحر و جادوی چشم بد حسودان و رقیبان در امان باشد.» (قاسمی،۱۳۸۴)

۵- چارقد

شاردن می گوید: زنان سر خویش را کاملا می پوشاند و روی آن چارقدی دارند به شانه شان می رسد (گلو و سینه شان را در جلو می پوشانند)(آقاشیرازی،۱۷۵:۱۳۸۱) شاردن در مورد پوشش سر زنان در سفر نامه اش آورده است که: پوشش زنان چارقد سفیدی است که تا سرشانه می رسد در منزل سر خود را می پوشانند و تا روی سینه آن‌ها پوشیده است (شهشهانی،۱۳۷:۱۳۷۴) تاورنیه می گوید: سرشان دریک پارچه نازک پیچیده که دو سر آن را زنخدان گره می کنند. (شکل ۵) گیسو را بافته که کیسه ای ازمخمل یا اطلس با قلابدوزی کرده به پشت سرمی آویزند. (مانند زنان هرمز) که تازیرکمرمی رسد. (تاورنیه ۶۲۷،۱۳۶۹) کاروی می نویسد:» زنان ارمنی غالباً زیبا و ملیح اند و در پی زیبایی تصنعی نیستند. سرخود را با چارقد کتانی سفید می پوشانندو گوشه های آنرا زیرچانه خود محکم می کنند. اغلب یک رشته گیس دارندکه توی کیسه کوچکی از مخمل سیاه روی شانه خودمی اندازند. زنهای بسیارمتمّول، زینت آلات زرین ومرّصع نیز به کارمی برند. (جعفرپور و نوری،۱۳۸۵)

۶- روبند

می توان گفت از جمله نوآوری هایی که در دوره صفویه در نوع پوشش زنان به وجود آمد حجابی چهارگوش و سفید به نام «روبنده» بود که به بالای چادر متصل می شد و روی صورت می افتاد. روبند شکافی کوچک و توری شکل داشت که امکان دیدن را فراهم می ساخت. (ولیقوجق و مهرپویا،۱۳۹۶) روبنده سفید یا نقابی سیاه بافته شده از موی اسب هم بر روی چادر بر سر نهاده می شد. از این چادر فقط یک شکاف کوچک در محل چشم ها باز است که می توانند راه خود را ببینند.» (فضل وزیری،۱۳۹۲) روبنده، دستمالی است که بر روی صورت می نهند و مخصوص مساجد است و شبکه ای در مقابل چشمان دارند (که برای دیدن از ورای آن تعبیه شده است). (آقاشیرازی،۱۷۵:۱۳۸۱) از سفرنامه الئاریوس است که نقل می شود: زنان چند بند مروارید بر سر دارند و هنگامی که از خانه خارج می شوند صورت خود را با تور سفید می پوشانند و فقط محل چشمان آن‌ها باز است. (شهشهانی،۱۳۷:۱۳۷۴) چادر در جلوی صورت، شکاف کوچکی دارد که از آن شکاف به زحمت جلوی خود را می توانند ببینند؛ و چه بسا چهره های زیبایی که با لباس های محقّرانه و چهره های زشتی که با لباس مجلّل و فریبنده، زیر این چادرها مخفی هستند و انسان نمی تواند بفهمد در پس چادرچه قیافه هایی نهفته است.»(آقا شیرازی،۱۹۷:۱۳۸۱)

۷- روسری

روسری زن ها شبیه پارچه ای است که زنان بغداد هم به کار می برند رنگ روسری ها مختلف است و دنباله آن از عقب تا روی زمین ادامه پیدا می کند. (جعفر پور و نوری،۱۳۸۵) چیزی که به لباس زنهای گبر[۱] لطف و ملاحت خاصی می بخشد روسری آنان است که رنگی بین سبز و زرد دارد، ولی بیشتر مایل به زرد است. زنهای گبر این دستار را مانند عربها و کلدانی ها دور صورت خود می بندند. در حالیکه یک سر آن از جلو تا کمر و انتهای دیگر آن از عقب به طرف زمین آویزان است و مجموعاً نمای خوشی دارد زنان مزبور بر عکس زنهای مسلمان با سر و روی باز به کوچه و خیابان می روند. (دلاواله،۷۸:۱۳۴۸) فیگوئرا آورده: «زنان گبر

۴- پیروان زرتشت به نام هایی مانند مجوسی، گبر و پارسی خوانده می شوند.

(زرتشتی)، سرو مو وگردن خود را طوری می پوشانند که جز صورتشان پیدا نیست (شکل ۶) و روسری های آن‌ها بی شباهت به سربند های زنان سالمند اسپانیایی نیست، جزء اینکه کلاه یا سربند زنان گبر، چین دار نیست. این لباس، به آن‌ها نوعی برتری و وقار می بخشد. رنگ مویشان کم و بیش روشن، اما بیشتر مایل به حنایی و قهوه ای است. رنگ پارچه ای را که روی روپوش خود می اندازند، متناسب با رنگ موی خود عوض می کنند و همواره کمی روشن تر از رنگ روپوش یا قبای آنهاست.»(آقا شیرازی،۱۳۸۲:۱۸۸ و ۱۸۹)

کاتف در مورد پوشاک زنان یهودی[۱] می‌نویسد: «زنان روسری زرد رنگ به سر می بندند و صورت خود را نمی پوشانند. اندام آن‌ها موزون است». اولئاریوس در مورد زنان رامشگر در این دوره می نویسد: «در نزدیکی قزوین پانزده نفر زن سوار بر اسب از طرف شهر به سوی ما آمدند آن‌ها لباسهای تمیز و مرتبی پوشیده بودند. نیم تنه های ابریشمی رنگارنگی بر تن داشتند و روسری ریشه داری که تا شانه آن‌ها می رسید سر کرده بودند (شکل ۷) در گردن آن‌ها چند رشته مروارید و زینت آلات دیگر دیده می شد با روی باز و بدون حجاب جلو آمده (زنان نجیب و محترم ایران با روی باز با مردان غریب مواجه نمی‌شدند)». (قاسمی،۱۳۸۴)

شکل - زن زرتشتی (دلاواله،۷۸:۱۳۴۸)

شکل ۷- زن رامشگر (https://i.pinimg.com)

۸- سربند

سربند را تنها زنان شوهر دار به نشان اینکه زیر فرمان شوهران خود می باشند به سر می بندند و زنان بی شوهر به جای این تیماج ها، کلاه کوچکی بر سر می نهند. زنان روستایی نواری روی مقنعه چادر از روی پیشانی می بستند یک نوع از سربند های که زنان اشراف دوره صفویه از آن استفاده می‌کردند نیم تاج مثلثی شکل با بافت زربفت بود که با انواع روبنده ها پوشیده می‌شدند. (شکل ۸) (ولیقوجق و مهرپویا،۱۳۹۶)

۹- شال

تصاویری که از بانوان این عصر کشیده شده (شکل ۱۰)، آن‌ها را معمولا در شالی نشان می دهد که روی شانه انداخته اند و مانند روسری و بر روی سرشان کشیده اند. (آقاشیرازی،۱۷۲:۱۳۸۱) سانسون می نویسد: «شال ظریفی را که حاشیه آن در کمال زیبایی گلدوزی شده است، دور کلاه می پیچند، قسمتی از این شال به پشت سر تا کمرشان آویزان می شود و در وقت راه رفتن، بالا پایین می رود و به وضع جالبی تکان می خورد.»(همان،۱۹۵:۱۳۸۴) شال سفید با حاشیه ای منقش دور یک کلاه گرد که لبه هایش پر از سکه است پیچیده شده، از روی چانه می گذرد و با گره پروانه ای به سبک ارمنی پشت سرش گره خورده است. (کنبی،۱۴۰:۱۳۸۵)

شکل ۸- سربند (ولی قوجق و مهر پویا،۱۳۹۶)

شکل ۹- شال نقاشی چهل ستون (https://i.pinimg.com)

۱۰- کلاه

۱۰-۱- کلاه مردان

در زمستان های سخت زیر عمامه کلاهی به سر گذاشته می شود که آستر پوستی دارد و نوک تیزش از وسط عمامه بیرون می آید و لبه ان حتی تا روی گوش ها را نیز می پوشاند و آن‌ها را از سرما محافظت می کند و بطوری که گزنفون شرح داده است در زمان او نیز بعضی از اقوام آسیایی نظیر آنرا به سر می گذاشتند. این کلاه را مردم طبقات بالا در داخل خانه بدون عمامه به سر می گذارند و مردم عادی در بیرون از خانه نیز گاهی مورد استفاده قرار می دهند. منتهی گرجیها که عیسوی هستند و زیاد به عمامه

۳- کلیمی

علاقه ای ندارند از این کلاه غالبا استفاده می کنند و در بین اصیل زادگان و طبقات دیگر این رسم رایج است (شکل ۱۰). (دلاواله،۱۳۴۸:۱۴۶) «بورک» کلاهی بود از جنس خز، مخصوص شاطران و جزایری ها که شاه‌عباس آن را رواج داد. تاثیر پذیری از کلاه اروپاییان فقط در چند نگاره به چشم می خورد و در سفرنامه ها ذکر نشده است. (شکل ۱۱) (نقوی و مراثی،۱۳۹۱)

شکل ۱۰-جوان ترسایی محمد قاسم (نقاش معروف دوره بعد از رضا عباسی) اصفهان حدود ۱۶۴۰ (https://i.pinimg.com)

شکل ۱۱-بورک (https://i.pinimg.com)

۱۰-۲- کلاه زنان

دوشیزگان به جای کلاه یا تیار کلاه که بی لبه ای به سر دارند (آقاشیرازی،۱۳۸۱:۱۷۶) کاری جهانگرد ایتالیایی اضافه می کند:» زن های ایرانی کلاهکی روی سر می گذارند، دور کلاهک زنان ثروتمند سکه های طلا و نقره و سنگ های قیمتی دوخته می شود. (ولیقوجق و مهرپویا،۱۳۹۶) رابرت شرلی در این باره می نویسد: زنان درباری کلاه های سفیدی بر سر گذارده بودند و بر روی آن نوارهای مروارید دوزی نصب بود ما هیچ زنی را ندیدیم که این طور کلاه بر سر گذارد (قاسمی،۱۳۸۴) کلاه کوچکی به شکل برج به سر می گذارند و هرکس به اندازه بضاعت و شأنش؛ کلاه خود را به جواهرات، زینت می دهد (تاورنیه،۱۳۶۹:۶۲۷) برخی از ایشان به سبک زنان گرجی و چرکسی کلاه کوچک زنانه از پارچه ظریف از آستر پوستی و برخی دیگر به سبک ترکان عرقچین بلند نوک تیزی بر سر نهاده بودند (فلسفی،۱۳۹۱:۳۳۸)

۱۱- لچک

دستمال سه گوش، پارچه ای سه گوش، کوچک و سمبوسه مانند است (شکل ۱۲) که در بیشتر مینیاتور ها دیده می شود. روی دستمال سه گوش و یا زیر آن کلاهک هایی می گذاشتند که کاملا موها را می پوشانید. شاردن در قسمتی از سفرنامه اش تاکید دارد: «سر زنان را نواری سه گوش و هلال مانند آرایش می بخشد»(ولیقوجق و مهرپویا،۱۳۹۶) علاوه براین سمبوسه کوچکی بر سر زنان بوده و کلاه کوچکی را روی آن یا زیر آن قرار می دادند و با نواری روی سمبوسه یا گاهی به روی لچک بسته می شود و سمبوسه همیشه زیر گلو بسته می شده است. (قاسمی،۱۳۸۴)

شکل ۱۲- لچک (ولیقوجق و مهرپویا،۱۳۹۶)

شکل ۱۳- مقنعه وکلاه (قاسمی،۱۳۸۴)

۱۲- مقنعه

بعضی از زیر کلاه، مقنعه ابریشمی به طرف پشت آویخته دارند که بر حسن زیبایی آن‌ها می افزاید، گیسویشان بافته و رو ی شانه می ریزند. (شکل ۱۳) (تاورنیه،۱۳۶۹:۶۲۷)

۱۳- یاشما (دهان بند)

اگر قرار باشد زوج جدید در خانه پدر شوهر اقامت کند، عروس اجازه ندارد که با چهره باز در برابر پدر شوهر خود ظاهر شود و مجاز نیست حتی یک کلمه با او صحبت کند، بلکه هنگام ضرورت باید با ایماء و اشاره منظور خود را به او بفهماند.

شکل ۱۴-یاشمان بامقنعه (ولی قوجق و مهر پویا، ۱۳۹۶)

شکل ۱۵-زن ارمنی با دهان بند (آقا شیرازی، ۱۹۹:۱۳۸۱)

گاهی یک سال تمام طول می کشد تا پدرشوهر نطق عروس خود را بخرد که معمولا با هدیه کردن یک دست لباس نو یا مقداری وسایل این کار انجام می شود و پس از آن عروس می تواند با پدر شوهر گفتگو کند. ولی اجازه ندارد صورت خود را به او

بنماید و نیز دهان خویش را هنگام غذا خوردن به او نشان دهد: برای این منظور تکه پارچه سه گوشی دارند که آن را «یاشما» (شکل ۱۴) می نامند، این پارچه در برابر دهان قرار می گیردو در پشت گوش بسته می شود، زن باید از پشت این دهان بند نوشیدنی و خوراکی را در دهان بگذارد. (مهمان نواز،۱۳۹۸) شاردن در این باره آورده: زنان ارمنی بر خلاف بانوان مسلمان، حتی در منزل نیز در صورتی که شوهر کرده باشند، حجابی دارند که بینی را مستور می سازد. (شکل ۱۵) این پوشش برای آن‌ها است که خویشاوندان بسیار نزدیک و کشیشان که مجاز به ملاقات ایشان می باشند، فقط یک قسمت از صورت را مشاهده کنند؛ اما دختران تا دهان، صورت خویش را مستور می سازند و این دلیل معکوسی دارد؛ یعنی تا اندازه ای مرئی باشد که زیبایی صورتشان نمودار گردد و تعریفشان بر سر زبانها می افتد. (جعفر پور و نوری،۱۳۸۵)

۱۴- آرایش مو و صورت

۱۴-۱- آرایش مو و صورت مردان

دلاک های ایران در تراشیدن سر و صورت از دلاکهای فرنگی خیلی چابکتر و ماهرتر هستند؛ بطوری نرم می تراشند که شخص حس تراشیدن نمی کند. مردمان مقدس ریش نمی تراشند و آن را با مقراض می زنند، ولی ندرتاً ریش را مثل عثمانی ها میگذارند که خیلی بلند بشود. در درباریان و سپاهیان ریش را از بیخ می تراشند و دو سبیل کلفت و بلند می گذارند. سبیل بلند را مایه افتخار می دانند و میگویند زینت صورت منحصر بدان است (تاورنیه،۶۲۲:۱۳۶۹).

۱۴-۲- آرایش زنان صفوی

آن‌ها از سرمه و حنا برای زیبایی دست ها و چشم ها استفاده می‌کردند. (نظری،۱۳۹۵) دلاواله می گوید:» عروس طبق رسوم و عآدات محل، آرایش شده و دستهایش حنا بسته بود؛ جالب توجه تر از همه صورتش را با برگهای اکلیل زده به رنگ طلایی آراسته بودند دور عروس چراغ های متعددی چیده بودند و روی صورت او تور ابریشم صورتی رنگی قرار داشت که بر آن نقش یک خورشید طلایی به چشم می خورد.» (دلاواله،۴۴۷:۱۳۴۸)

۱۵- جواهرات مورد استفاده زنان صفوی

۱۵-۱- مروارید

بانوان گاهی، گوهر های گران‌بها، از تیار می آویزند و اینها تا بالای ابروان می رسد و همچنین دو سر رشته ای از مروارید را (از زیر چانه و جلوی گردن به دو طرف تیار (عرقچین) برده، وصل می کنند.) بدیعی است که این نوع تزیین سر و صورت منحصر به دوره صفوی نبوده است و پیش از آن، اغلب بانوانی که در نقاشی ها نموده شده اند دارای چنین تزییناتی بوده اند. (آقاشیرازی،۱۷۶:۱۳۸۱) به نقل ازدلاواله: «چند رشته مروارید، به طول چهار انگشت به بند پیشانی آنان آویخته است که با حرکت سر به این طرف به آن طرف حرکت میکند». (همان،۱۷۸:۱۳۸۱) دلاواله می نویسد: به جای رشته های مروارید نیز دو رشته گلابتون برگ زرین بر سر آویخته بودند. این گونه از رشته های زرین از زلف در ایران بسیار متداول است، زیرا هم به موی سیاه جلوه و نمایش خاص می دهد و هم ارزان تمام می شد و عقیده من زنان ایران خیلی شبیه به شهر ناپلی[1] ما هستند که به تغییر و تنوع لباس و پیروی از مد های تازه علاقه وافر دارند، می‌کوشند که با خرج کم ظاهری آراسته داشته باشند. (فلسفی،۳۳۸:۱۳۹۱) زنان در این دوره به تناسب وضعیتی که داشتند از زینت آلات استفاده می‌کردند تاجهای پر طاووسی نیم تاجها، جقّه ها، گردنبند های مروارید با سنگی که به فاصله زیادی از چانه ها بسته می شد. سانسون در این زمینه می نویسد: «به گردنشان گردنبند های مروارید می آویزند. (قاسمی،۱۳۸۴) ثروتمندان خود را با جواهر زیاد زینت می دهند.» (تاورنیه ۶۲۷،۱۳۶۹)

۱۵-۲- لعل بوغرک[2]

سنگ بسیار گرانبهای لعل بوغرک در خزانه فرمانروایان گذشته بوده که بعد به دست شاه اسماعیل می افتد. روزی شاه در عالم خوشی این سنگ کمیاب را به سنگ می زند و ریز ریز می کند از خرده های ان وسایل زینتی بسیار می سازند و شاه دستور می دهد که از بهترین تکه های آن یک جفت گوشواره برای تاجلو خانم درست کنند.[3] زمانی که تاجلی خانم درجنگ چالدران به اسارت عثمانی در می آید، اسباب خود را که عبارتند از: یک جفت گوشواره خوشه ای با سنگ های قیمتی درشت، سی وشش عدد دانه‌های زینتی گران‌بها (مروارید) بشکل گلابی،...، تاجلو خانم همه جواهرات راکه ذکر شد به مشارالیه تسلیم نمود.(میرجعفری،۱۳۵۳)

1- Napoli
2- Bogrek

۷-این همان گوشواره ای است که در جنگ چالدران هنگام اسارت تاجلی خانم به دست مسیح بک حاکم «ودین» می افتد.

۱۵-۲- جنگ افزارها

جنگ افزار هایی که در دوره صفوی کاربرد داشته اند، اگر چه ازحیث ساختار با دوره‌های تاریخی دیگر تفاوت چندانی نداشته اند، اما در برخی از آن‌ها از حیث فرم و تزیینات، ویژگی هایی خاص مشاهده می شود که نشان از سلیقه و اندیشه خاص نظامیان و نیز آراستگی جنگ افزار های آنان در این دوره دارد. (رستمی و داوودی،۱۳۹۸)(جدول شماره ۲)

جدول شماره ۲- چند نمونه پوشش جنگی در دوره صفوی

نام پوشش	کلاه خود	نقاب جنگی	کلاه خود با درفش
ابزارها و پوشش جنگی	قرن ۱۷ (https://i.pinimg.com)	قرن ۱۶-۱۸ (https://i.pinimg.com)	فرمانده سوار زره پوش (https://i.pinimg.com)

نتیجه‌گیری

تاجی که رهبر شیعه صفویان حیدر ترویج کرد تاج حیدری نام گرفت که ساخته شده با دوازده ترک بدنه هموار و بزرگ با لبه باریک و بلند بود؛ که حامیان صفویان، قزلباش های (سرخ کلاه) آن را به علامت وفاداری به تعالیم دوازده امام شیعه بر سر می گذاشتند. این تاج یا عمامه نشان قورچی هاو قوللر در جنگ بود و درحالی‌که شکل عصادار گلدسته آن، بیانگر رهبر معنوی امامت بوده است. این تاج پس از شاه اسماعیل و شاه طهماسب جنبه تشریفاتی یافت؛ شاه و درباریان دور آن دستاری سپید رنگ می پیچیدند، آن را به انواع جواهرات می آراستند. طبق نمونه یافت شده جنس آن از پنبه لفاف شده با رو کش ابریشم که با روناس رنگ شده است. پادشاهان صفوی تاج را با جقّه بر سر می گذاشتند. هنگام حرکت بانوان حرم، یسقچیان یک فرسنگ جلوتر می رفتند تا مردان را از اطراف راه قافله دور کنند. آن‌ها تاج مخصوص قزلباش بر سر داشتند و علامت مخصوص ایشان تیری بود که بر عمامه خود فرو می بردند. رئیس آنان یسقچی باشی بر عمامه خود تیری زرین فرو می برد. در دستار ها عموماً کمتر ابریشم به کار می رفت و به جای آن از طلا و نقره استفاده میشد. وزن آن‌ها سنگین و بهای آن ها گزاف بود ومناسب آن را کمتر از پنجاه کراون نمی توانستند خریداری کنند. دستار مانند کدوی مدوری پیچیده می شدکه بالایش قدری مسطح بود و یک سر پارچه از آن بیرون آمده بیک دسته منگوله و ریشه منتهی می شد در بافت آن تارهای ابریشم طبیعی به‌طور راه راه در زمینه پارچه پنبه ای به کار رفته و رنگ سفید به‌طور نادر مورد استفاده قرار می گرفت. عمامه بزرگ و نامأنوس بود وسط آن فینه یا عرق چین قرار داشت. مندیل قوالان و ساقی ها به‌صورت آزاد از پارچه‌های راه راه یا زربفت بود و روحانیان و حافظان قران مندیل های ساده از جنس آق بانو داشتند. گذاشتن عمامه سبز برای همه مسیحیان جایز بود. بانیان لباس به رنگ می پوشیدند و با ماده زعفران به رنگ زرد تیره دستار خود را رنگ می‌کردند.

قزلباش ها املاک پهناور دارند در سراسر کشور پراکنده هستند در دوره شاه اسماعیل تاج قزلباش را به آنان اعطا شدتا به عنوان اصالت نسب به عمامه خود بزنند. در زمستان های سخت زیر عمامه کلاهی به سر گذاشته می شود که آستر پوستی دارد و نوک تیزش از وسط عمامه بیرون می آید و لبه ان حتی تا روی گوش ها را نیز می پوشاند. این کلاه را مردم طبقات بالا در داخل خانه بدون عمامه به سر می گذارند و مردم عادی در بیرون از خانه نیز گاهی مورد استفاده قرار می دهندگرجیها که عیسوی هستند و زیاد به عمامه علاقه ای ندارند از این کلاه غالبا استفاده می کنند بورک کلاهی بود از جنس خز، مخصوص شاطران و جزایری ها که شاه‌عباس آن را رواج داد تاج و شاهزاده خانم درباری، کلاهی مزین به گل و لبه آن به سبک تاجهای سلجوقی و مانند برگ است و در پشت آن بته جقه منتهی می شود و با فلز و جواهر زینت داده شده است. سر بانوان، به وسیله کلاه یا حجابی مستور است و نواری قلاب دوزی شده بر بالای پیشانی می بندند. تیارکه اغلب از پارچه‌های نازک رنگارنگ فراهم می شود، به اندازه یک شصت پهنا دارد و گاه جقه ای در وسط و بالای آن نصب می کنندزنان ارمنی نواری تنگ و فشرده از تافته های رنگارنگ بر پیشانی می بندند، زنان دربار گاهی اوقات از دستار نیز برای پوشش سر استفاده می‌کردند و به شکل زیبایی آن را به دور سر می بستند. در زمان شاه‌عباس و عمامه، بزرگتر می شود و رهاتر به دور سر پیچیده می شود. زنهای گبر دستار را مانند عربها کلدانیها دور صورت خود می بستند، درحالی‌که یک سر آن از جلو تا کمر و انتهای دیگر آن از عقب به طرف زمین آویزان است و با سر و

روی باز به کوچه و خیابان می روند زنان در بیرون از خانه خود را به متقال نازک و بلند سفید رنگی می پیچانندکه تمام بدن آن‌ها را مستور می سازد که چشم و صورت آن‌ها پیدا نیست. روی صورت خود حجابی چهارگوش و سفید به نام روبنده قرار می دادند که به بالای چادر متصل می شد. روبند شکافی کوچک و توری شکل داشت که امکان دیدن را فراهم می ساخت. زنان نسبت به مردان این رجحان را دارند که می توانند طرف مقابل را ببینند و خود دیده عروس مطلقا در حجاب است یک چادر پلیسه یا چین مانندی از زربفت یا تافته زرین یا منسوج ابریشمی بر سر دارد که تا کمر پایین آمده است زنان سر خویش را کاملا می پوشاند و روی آن چارقدی دارند به شانه شان می رسد گلو و سینه شان را در جلو می پوشانند آن‌ها در منزل سر خود را می پوشانند وگیسوها را بافته در کیسه ای ازمخمل یا اطلس با قلابدوزی کرده به پشت سرمی آویزند. زنان ارمنی سر را با چارقد کتانی سفید می پوشانند و گوشه های آنرا زیرچانه خود محکم می کنند. روسری زن ها شبیه پارچه ای است که زنان بغداد هم به کار می برند رنگ روسری ها مختلف است و دنباله آن از عقب تا روی زمین ادامه پیدا می کند روسری زنان زرتشتی رنگی بین سبز و زرد دارد، ولی بیشتر مایل به زرد است... رنگ پارچه ای را که روی روپوش خود می اندازند، متناسب با رنگ موی خود عوض می کنند. زنان یهودی روسری زرد رنگ به سر می بندند و صورت خود را نمی پوشانند. زنان رامشگر روسری ریشه داری که تا شانه آن‌ها می رسید سر می‌کردند. در گردن آن‌ها چند رشته مروارید و با روی باز و بدون حجاب بودند. سربند را تنها زنان شوهر دار به نشان اینکه زیر فرمان شوهران خود می باشند به سر می بندند و زنان بی شوهر به جای این تیماج ها، کلاه کوچکی بر سر می نهند. زنان اشراف دوره صفویه، نیم تاج مثلثی شکل با بافت زربفت بر سر می گزاشتند که با انواع روبنده ها پوشیده می‌شدند. تصاویری که از بانوان این عصر کشیده شده آن‌ها را معمولا در شالی نشان می دهد که روی شانه انداخته اند. روی دستمال سه گوش و یا زیر آن کلاهک هایی می گذاشتند که کاملا موها را می پوشانید؛ و با نواری روی سمبوسه یا گاهی به روی لچک بسته می شود و سمبوسه همیشه زیر گلو بسته می شده است. بعضی از زیر کلاه، مقنعه ابریشمی به طرف پشت آویخته دارند عروس اجازه ندارد که با چهره باز در برابر پدر شوهر خود ظاهر شود و با او صحبت کند روی دهان خود پارچه سه گوشی به نام یاشما می بندد، وقتی به عروس هدیه ای گران‌بها بدهد، عروس می تواند با پدر شوهر گفتگو کند. زنان ارمنی حتی در منزل نیز در صورتی که شوهر کرده باشند، حجابی دارند که بینی را مستور می سازد؛ اما دختران تا دهان، صورت خویش را مستور می سازند مردان مقدس ریش نمی تراشند درباریان و سپاهیان ریش را از بیخ می تراشند و دو سبیل کلفت و بلند می گذارند. سبیل بلند را مایه افتخار می دانند و میگویند زنان از سرمه و حنا برای زیبایی دست ها و چشم ها استفاده می‌کردند عروس طبق رسوم و آدات محل، آرایش شده و دستهایش حنا بسته می شد؛ و صورتش با برگهای اکلیل زده به رنگ طلایی آراسته می شد روی صورت او تور ابریشم صورتی رنگی بود که بر آن نقش یک خورشید طلایی به چشم می خورد بانوان، گوهر های گران‌بها، از تیار می آویزند و اینها تا بالای ابروان می رسد و همچنین دو سر رشته ای از مروارید را از زیر چانه و جلوی گردن به دو طرف تیار یا عرقچین برده، وصل می کنند. چند رشته مروارید، به طول چهار انگشت به بند پیشانی آنان آویخته است که با حرکت سر به این طرف به آن طرف حرکت میکند. یا به جای رشته های مروارید نیز دو رشته گلابتون برگ زرین بر سر می آویختند. تاجهای پر طاووسی نیم تاجها، جقّه ها، گردنبند های مروارید با سنگی که به فاصله زیادی از چانه ها بسته می شدبه گردنشان گردنبند های مروارید می آویزندو ثروتمندان خود را با جواهر زیاد زینت می دهند. جنگ افزار هایی که برای سر در دوره صفوی کاربرد داشت، با دوره‌های تاریخی دیگر تفاوت چندانی نداشت اما برخی از آن‌ها از نظر فرم و تزیینات، ویژگی هایی خاص داشتند که نشان از سلیقه و اندیشه خاص نظامیان و نیز آراستگی جنگ افزار های آنان در این دوره دارد.

منابع

۱. آقا حسین شیرازی ابولقاسم (۱۳۹۲)، «پوشاک زنان ایران ازآغاز تا امروز» چاپ اول، تهران: انتشارات اوستا فراهانی.
۲. پارسا دوست منوچهر (۱۳۸۸)، «شاه‌عباس اول پادشاهی با درس هایی که باید فرا گرفت». (جلد اول) شرکت سهامی انتشار
۳. تاورنیه ژان باتیست (۱۳۶۹)، «سفرنامه تاورنیه» ترجمه ابوتراب نوری اصفهان: انتشارات سنائی و کتابفروشی تایید
۴. جعفر پور علی، نوری مجیدی مهرداد، (۱۳۸۵)، «پوشاک زنان صفوی با تکیه بر سفر نامه نویسان فرنگی» نشریه مسکویه، شماره ۵، صص ۵۰-۶۱
۵. دلاواله، پیترو (۱۳۴۸)، «سفرنامه پیترودلاواله» ترجمه شعاع الدین شفا، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی و وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی
۶. رستمی، مصطفی پریسا، داوودی (۱۳۹۸)«جنگ افزارهای دفاعی دوره صفویه بر اساس نگاره‌های شاهنامه تهماسبی» اولین کنفرانس ملی دوسالانه باستان شناسی و تاریخ هنر ایران
۷. سید بنکدار، سید مسعود (۱۳۹۵)، «بررسی جایگاه و عملکرد تاج قزلباش در تحولات سیاسی دوره صفویه»، نشریه شیعه شناسی، دوره ۱۴، شماره ۵۶، ص ۱۹۵

۸. شکیبا، رقیه. (۱۳۸۱)، «بررسی طرح: نقش و رنگ لباس زنان درعهد صفویه» پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ص ۱۰
۹. شهشهانی، سهیلا، (۱۳۷۴)، «تاریخچه پوشش سر در ایران» تهران: انتشارات مدبر
۱۰. فروزان تبار، حوریه (۱۳۸۴)، «پارچه‌های صفوی» ماهنامه پوشاک آذر، شماره ۱۹، صص ۲۸-۲۹
۱۱. فضل وزیری، شهره، (۱۳۹۲)، «تحلیل تطبیقی شکل و رنگ چادر زنان ایران» فصلنامه هنر علم و فرهنگ.۱ شماره ۱ ص ۸۱
۱۲. فلسفی، نصرالله (۱۳۹۱)«زندگانی شاه‌عباس اول»(جلداول)، تهران؛ انتشارات نگاه
۱۳. قاسمی، فاطمه، (۱۳۸۴)، «پوشش زنان در عهد صفوی» ماهنامه پوشاک ۱۳ اردیبهشت: صص ۲۶-۳۰
۱۴. قدیانی، عباس. (۱۳۸۹)، «فرهنگ جامع تاریخ ایران از ورود آریایی ها تا پایان عصر پهلوی»، تهران: انتشارات آروّن
۱۵. کنبی، شیلا.۱۳۸۵، هنر ومعماری صفویه. ترجمه مزدا موحد: تهران فرهنگستان هنر
۱۶. نظری، ساره (۱۳۹۵)، «روزگار زنان در سلسله های ایرانی»، ماهنامه شباک، سال دوم، شماره ۱۰ ص: ۲۴
۱۷. نقوی منیره سادات، مراثی محسن (۱۳۹۱)«مطالعه تطبیقی کلاه مردان در سفرنامه ها و نگاره‌های دوران صفوی با تاکید بر دیواره نگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان» نشریه مطالعات تطبیقی هنر دوره ۲، شماره ۳
۱۸. مهمان نواز محمود (۱۳۹۸)، «بررسی تحلیلی خشونت، مجازات و محدوذیت علیه زنان در دوره صفویه با تکیه بر سفرنامه نویسان فرنگی»، فصل نامه زن و جامعه، سال،۱۰ شماره ۴۰، ص ۳۳۹
۱۹. میرجعفری، حسین (۱۳۵۳)«تاجلی خانم زن ستیهنده چالدران» نشریه دانشگاه ادبیات علوم انسانی، دوره ۲۶، شماره ۱۱۲، ص ۴۷۵
۲۰. ولی قوجق منصور، مهرپویا حسین (۱۳۹۶)، «مطالعه تطبیقی پوشش زنان در سفرنامه ها و نگاره‌های دوره صفویه»، فصلنامه، پژوهش هنر. سال ۷ شماره ۱۳: صص ۱۱۲-۱۱۷

پژوهش در هنر و علوم انسانی

مطالعه تطبیقی ساختار کالبدی خانه‌های سنتی دوره قاجار؛ نمونه موردی: شهر تهران و تبریز
سیروس جمالی، نادیا خندانی

مطالعه کاربرد استیجینگ در انیمیشن
پیام زین‌العابدینی، فاطمه تقی زاده

بازتاب طبیعت در فرم و محتوای قالی‌های هریس
عبداله میرزایی، فاطمه باقری زاده

خلق جهانی جدید برای هنرمند بر اساس شرایط کرونا
شمیم شهلا

نشانه‌شناسی نقش‌مایه‌های عناصر چهارگانه در ایران باستان
فاطمه ملک ثابت

بررسی انواع پوشش سر مردان و زنان در دوره صفوی
ملیحه تقوی باغان

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