پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنرهای ایران

دانشگاه تهران

دوفصلنامهٔ علمی

دورهٔ ۱، شماره ۱، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

تحلیل عناصر نمادین گیاهی و هندسی سنگ قبرهای سفید چاه بهشهر
حسین عابدی‌دوست

تحلیل بازنمایی هویت ملی در آثار آنا مندیتا با تأکید بر اثر «تصویری از پاکول» از مجموعهٔ سیلوئتا
محمد ریاس

نقش تعاملات ایران و اروپا بر جایگاه سنتی حوض در معماری خانه‌های قاجاری لاهیجان
فریبا علی‌پیمان، مژگان خاکپور

نشانه‌شناسی سبک زندگی در فیلم ابد و یک روز بر پایهٔ الگوی اریک لاندوفسکی
وحید سجادی فرنسنن، کمال‌ی

تحلیل روابط بینامتنیت در نقوش نمادین قالی پازیریک
زمانکالیم پور

تحلیل نقش متقابل هنرمند و جامعه در تفکر جلیل ضیاءپور (با تأکید بر نظریات باستید، پلخانف و کالینگوود)
رضا رفیعی راد

کارکرد سکوت در موسیقی باروک تا معاصر
منصور حبیب دوست

مطالعهٔ نقش جنسیت در عرصهٔ موسیقی شهری ایران با تأکید بر زنان (مطالعهٔ موردی: آموزشگاه‌ها و ارکسترهای موسیقی شهر تهران در سال ۱۳۹۷)
نازنین صادقی، ایلناز رهبر، طاهره رضازاده

جایگاه هنرهای تجسمی در تمدن اسلامی و تأثیر آن بر هنرهای تمدن های دیگر
قاسم خانجانی

نواک میان‌نسلی در آوازهای سوزقوشماق نزد مجریان روستاهای حوزهٔ فرهنگی سراب
حمید اسدشیر لنجوانی، مریم قره‌سو

جلوه نمادهای ایرانی- اسلامی در بازی ویدیویی گربه و کودتا
امیرحسین برمهر بابنده؛ خشایار قاضی زاده

بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آرای افلاطون و ارسطو در خصوص مفهوم «بازنمایی تصویری» و مقایسه آن با بازنمایی تصویری نوین
محسن حسینی کومله؛ نازآحریری

بسم الله الرحمن الرحیم

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱-۲۱۸

اعضای هیأت تحریریه

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان

مدیر مسئول:

حسین عابددوست (دانشیار ارتباط تصویری، دانشگاه گیلان)

سردبیر:

نرگس ذاکر جعفری (دانشیار موسیقی، دانشگاه گیلان)

مدیر اجرایی:

محمد زریابی (دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد)

اعضای هیأت تحریریه:

ناصر فکوهی (استاد انسان‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران)

حمیدرضا شعیری (استاد زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس)

بهمن نامور مطلق (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی)

ساسان فاطمی (استاد موسیقی، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران)

ابوالقاسم دادور (استاد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا)

احمد رضی (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان)

سید غلامرضا اسلامی (استادمعماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

محمدباقر قهرمانی (دانشیار هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

نرگس ذاکر جعفری (دانشیار موسیقی، دانشگاه گیلان)

اعضای هیأت تحریریه بین‌المللی:

رینهارد کوپیتز (استاد دانشگاه هانوفر)

رایموند فوگلز(استاد، دانشگاه هیلدسهایم)

ویراستار انگلیسی:

اردلان افلاکی (استادیار معماری، دانشگاه گیلان)

طراح جلد و صفحه‌آرا:

محمد زریابی (دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد)

آدرس پستی نشریه:

رشت، بزرگراه خلیج فارس، کیلومتر ۶ جاده قزوین، دانشگاه گیلان، دانشکده هنر و معماری، دبیرخانه، مجلهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، کد پستی: ۴۱۹۹۶۱۳۷۷۶.

نویسندگان و پژوهشگران محترم می‌توانند برای ارتباط با مدیر نشریه از طریق ایمیل Ira@guilan.ac.ir و یا interdisciplinaryresearchofart@gmail.com اقدام نمایند.

نشریه «پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر» با همکاری «**انجمن علوم و فناوری بسته‌بندی ایران**» منتشر می‌شود.

دوفصلنامهٔ «علمی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر» در ویرایش مقالات آزاد است.

مسئولیت مطالب بر عهدهٔ نویسنده(گان) محترم است.

استفاده از مطالب و تصاویر مجله با ذکر مأخذ، بلامانع است.

فهرست

تحلیل عناصر نمادین گیاهی و هندسی سنگ قبرهای سفید چاه بهشهر ۱

حسین عابددوست

تحلیل بازنمایی هویت ملی در آثار آنا مندیتا با تأکید بر اثر «تصویری از یاگول» از مجموعهٔ سیلوئتا ۲۱

محمد زریابی

نقش تعاملات ایران و اروپا بر جایگاه سنتی حوض در معماری خانه‌های قاجاری لاهیجان ۳۷

فریناز علی‌پیمان؛ مژگان خاکپور

نشانه‌شناسی سبک زندگی در فیلم ابد و یک روز بر پایهٔ الگوی اریک لاندوفسکی ۵۷

وحید سجادی فر؛ نسترن کسانی

تحلیل روابط بینامتنیت در نقوش نمادین قالی پازیریک ۷۵

زیبا کاظم پور

تحلیل نقش متقابل هنرمند و جامعه در تفکر جلیل ضیاءپور (با تاکید بر نظریات باستید، پلخانف و کالینگوود) ۹۷

رضا رفیعی راد

کارکرد سکوت در موسیقی باروک تا معاصر ۱۱۳

منصور حبیب دوست

مطالعه نقش جنسیت در عرصه موسیقی شهری ایران با تأکید بر زنان (مطالعه موردی: آموزشگاه‌ها و ارکسترهای موسیقی شهر تهران در سال ۱۳۹۷) ۱۲۹

نازنین صادقی؛ ایلناز رهبر؛ طاهر رضازاده

جایگاه هنرهای تجسمی در تمدن اسلامی و تأثیر آن بر هنرهای تمدن های دیگر ۱۴۷

قاسم خانجانی

نواک میان‌نسلی در آوازهای سوزقوشماق نزد مجریانِ روستاهای حوزهٔ فرهنگی سراب ۱۶۵

حمید اسدشیر لنجوانی؛ مریم قرسو

جلوه نمادهای ایرانی- اسلامی در بازی ویدیویی گربه و کودتا ۱۸۳

امیرحسین پرمهر یابنده؛ خشایار قاضی زاده

بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آرای افلاطون و ارسطو در خصوص مفهوم «بازنمایی تصویری» و مقایسه آن با بازنمایی تصویری نوین ۲۰۳

محسن حسینی کومله؛ تارا حریری

نشریه «**پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر**» یکی از نشریات انتشارات دانشگاه گیلان است که تحت مسئولیت علمی سردبیر و هیئت تحریریه منتشر می‌شود. پروانه انتشار مجله **پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر** از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱۳۶ مورخ ۲۷/۱۰/۱۴۰۰ صادر شده است.

ira.guilan.ac.ir

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Analysis of the Symbolic Animal and Geometric Elements of the Safid Chah Tombs in Behshahr

Hossein Abeddoost [1*]

[1.] Associate Professor, Department of Graphics, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, habeddost@guilan.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 1-20
Receive Date: 10 February 2023
Revise Date: 04 June 2023
Accept Date: 14 November 2023
Publish Date: 09 December 2023

Research article

KEYWORDS: Motif; Symbol; Tombstone; Sefid Chah; Behshahr Cemetery

ABSTRACT

Introduction: Sefidchah Cemetery, located in Yaneh-Sar, is a part of the Hazarjarib mountain region, which is located in the southeast of Mazandaran province. The date of the oldest tombstone of this cemetery is related to the 9th century AH, which is attributed to the period of Timurid rule in Iran. In this cemetery, each deceased person has two tombstones. A vertical and standing tombstone above the head and a stone below the feet are intended to identify the graves. Usually, designs are carved by the artist on both sides of the stones. This cemetery is considered to be due to the presence of white soil. The name of this cemetery has been attributed to the white soil of Sefidchah village due to the abundance of lime. The tombs of this cemetery are distinguished by the shape and motifs carved on them and the type of grave. The history of the cemetery dates back to the Timurid period. The combination of motifs carved on the graves has given a unique quality to these works. The patterns carved on the graves and the forms on the raised gravestones have given this cemetery a unified and exciting visual effect. These motifs are closely related to the ancient history and culture of this land and Persian beliefs.

Question: The main problem of the research is to know the symbolic concepts of plant, geometric, and animal motifs carved on the tombstones of Sefidchah Behshahr cemetery, one of the oldest tombs in the north of Iran.

Objectives: It has been noted that there are similarities and differences between the symbolic motifs of SefidChah Behshahr tombs with the ancient works of the north and south of Persian and the meaning of these symbols according to Syntagmatic relations of symbols and what is the relationship with the category of death rsiane symbolic motifs of Sefidand they have life. The symbolic aspects of the tombstones of this cemetery and its comparison with the ancient works of the south and north of Iran have been paid less attention so far. In this article, an attempt is made to conduct a comprehensive study in this field and to examine the symbolic concepts of these motifs. The research aims to describe and study the semantics and historiography of the symbolic motifs of Sefidchah Behshahr's tombs. A more accurate reading of motifs based on their similarity with Elamite motifs makes the semantics of symbols easier and more logical.

Background: Based on the studies conducted, the plant, animal, and geometric motifs of Sefidchah cemetery have yet to be studied. The motifs of Sefidchah graves have not been compared with those of ancient monuments in north and south Iran. The neighborhood of the motifs in question has yet to be mentioned.

Discussion and analysis: Sefidchah cemetery contains a treasure of unique motifs. Patterns that are unique in terms of diversity, coexistence, and arrangement. Sefidchah tombstones display a series of interconnected and repeating motifs in special formats and combinations that are still recognizable despite erosion. The art of Iranian stone carving artists has provided the basis for the emergence of local and Iranian symbols. These motifs can be divided into geometric, plant, human, and tool motifs. The results of the research show that, despite the crude hand-painted style of these graves, the motifs are comparable to some Elamite motifs in the south of Iran belonging to the 3rd millennium BC, as well as the examples discovered from the north of Iran belonging to the 2nd millennium BC. Among the motifs carved on the graves, the cypress tree symbolizes eternal life,

Cite this article:
Abeddoost, H. (2023). Analysis of the Symbolic Animal and Geometric Elements of the Safid Chah Tombs in Behshahr. *Interdisciplinary Researches of Art*, *1*(1), 1- 20. doi: 10.22124/ira.2023.23716.1000

surrounded by a zigzag line symbolizing life-giving waters. The circle is a celestial symbol that can symbolize the rotation and movement of the era. Water is carved on graves in concentric circles with wavy lines drawn. Water has become a symbol of light and purity with the use of geometric signs on eternal graves. The symbol of the life-giving sun is illustrated as a dotted circle, a multi-pointed star, or a radiant sun, a symbol of rebirth, resurrection, and life-giving power. Flowers are reminiscent of ancient rosettes or lotuses, a sign of living in water and connection with light. The bird symbolizes the soul and the sky; it is seen on the graves. The square and rhombus symbol of the earth are also depicted on the graves. The earth, which, according to ancient beliefs, is the mother of creatures, is illustrated with a rhombus and a square symbol. The motifs are arranged side by side under the coexistence system) Syntagmatic relations(In this coexistence system, each role has an independent identity, and the representation of some of them in the center and larger sizes shows the visual and semantic importance of the symbol more. The collection of geometrical and plant motifs of Sefidchah graves has displayed earthly and heavenly symbols, and trees are depicted as a bridge between the earth and the sky. Surrounding the central motifs with the sign of water in the form of a zigzag line or zigzags that irrigate some points reminds us of the importance of water in burial rituals. Therefore, the set of symbolic motifs engraved on the graves illustrated the belief in life and the resurrection of the dead by associating meanings derived from the critical forces of nature, and these symbolic concepts are in harmony with religious beliefs that consider death as a bridge to eternal life and the afterlife.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

تحلیل عناصر نمادین گیاهی و هندسی سنگ قبرهای سفید چاه بهشهر

حسین عابددوست[1*]

۱. دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: habeddost@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱-۲۰

تاریخ دریافت: ۲۱ بهمن ۱۴۰۱

تاریخ بازنگری: ۱۴ خرداد ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۲۳ آبان ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۱۸ آذر ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: نقش، نماد، سنگ قبر، قبرستان سفیدچاه، بهشهر

چکیده

سنگ‌قبرهای قدیمی قبرستان‌های ایران، حاوی نشانه‌هایی هستند که انتقال‌دهنده فرهنگ و باورهای ایرانی است. پژوهش حاضر به بررسی نقوش نمادین سنگ‌قبرهای قبرستان سفیدچاه بهشهر می‌پردازد. مسئله اصلی تحقیق، شناخت مفاهیم نمادین نقوش گیاهی، حیوانی و هندسی حکاکی‌شده بر سنگ‌قبرهای قبرستان سفیدچاه، یکی از آرامگاه‌های قدیمی شمال ایران است. همچنین بررسی پیشینه تصویری این نقوش نیز مورد توجه است. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه تحلیل داده‌ها، کیفی است. برای خوانش دقیق‌تر، این نقش‌ها با نقوش آثار کهن مارلیک در شمال ایران و آثار ایلامی در جنوب ایران مطابقت داده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد نمادهای گیاهی، حیوانی و هندسی موجود بر سنگ‌قبرهای سفیدچاه با مفهوم باروری و فراوانی همراه، و بدین جهت با مفهوم فلسفی تجدیدحیات مرتبط است. برخی نقوش، عناصر اصلی طبیعت مانند آب، زمین، آسمان، خورشید و درخت زندگی را بازنمایی می‌کنند. این مفاهیم با عقیده و باور ایرانیان به تجدیدحیات انسان و رستاخیز مرتبط است. پیشینه تصویری این نقوش را می‌توان در آثار باستانی متعلق به هزاره سوم و دوم ق.م مشاهده کرد. شباهت نقوش سنگ‌قبرهای سفیدچاه، هرچند با اجرایی خام‌دستانه و ابتدایی، با آثار باستانی ایلام و مارلیک، تداوم حیات سبکی از نقش‌پردازی را نشان می‌دهد که ریشه در هنرهای کهن ایران دارد.

ارجاع به این مقاله: عابددوست, حسین. (۱۴۰۲). تحلیل عناصر نمادین گیاهی و هندسی سنگ قبرهای سفید چاه بهشهر. پژوهش های میان رشته ای هنر, ۱(۱), ۱- ۲۰. doi: 10.22124/ira.2023.23716.1000

مقدمه

گورستان سفیدچاه واقع در یانه‌سر، بخشی از منطقه کوهستانی هزارجریب است که در منتهی‌الیه جنوب شرقی استان مازندران قرار دارد و در واقع محل اتصال استان‌های مازندران، گلستان و سمنان در ناحیه کوهستانی البرز است. از سمت شمال با بخش گلوگاه و شهرستان بندرگز، از سوی مغرب و جنوب‌غربی با شهرستان نکا و از سمت جنوب‌شرقی با شهرستان دامغان هم‌مرز است.

قدیمی‌ترین سنگ‌قبر این گورستان مربوط به سده نهم هجری قمری است که به دوره حکومت تیموریان در ایران نسبت داده شده است (Alinezhad, 2014, 52). در این گورستان، هر متوفی دو سنگ‌قبر دارد؛ یک سنگ‌قبر به شکل عمودی و ایستاده در بالای سر و دیگری به صورت افقی و روی زمین، برای شناسایی قبور در نظر گرفته شده است. معمولاً در دو سویه سنگ‌ها، نقوشی حکاکی شده است (Vafaee, 2002, 8). وجه تسمیه این گورستان را خاک سفیدرنگ روستای سفیدچاه که به دلیل وجود آهک فراوان است، دانسته‌اند. مقابر این گورستان به سبب فرم ظاهری و نقش‌های کنده‌کاری‌شده بر آن، قابل توجه است و انواع قبور کتابی، صندوقچه‌ای و محرابی در آن به چشم می‌خورد. سابقه تاریخی قبرستان به دوره تیموری برمی‌گردد (Dolatyari & Salehi, 2017, 61).

ترکیب نقوش بر سطوح سنگ‌قبرها، کیفیتی منحصر به فرد به این آثار بخشیده است. این نقش‌ها به همراه فرم یک‌پارچه و برافراشته قبور، جلوه بصری خاصی در این گورستان ایجاد کرده است. این نگاره‌ها با تاریخ و فرهنگ کهن این سرزمین و همچنین با باورهای ایرانی ارتباط دارند. مسئله اصلی تحقیق شناخت مفاهیم نمادین نقوش گیاهی و هندسی و حیوانی حکاکی‌شده بر سنگ‌قبرهای قبرستان سفیدچاه بهشهر، یکی از آرامگاه‌های قدیمی شمال ایران، است. همچنین به شباهت‌ها و تفاوت‌های میان این نقوش با آثار کهن شمال و جنوب ایران پرداخته شده است و ارتباط میان معنای این نمادها، با توجه به محور هم‌نشینی، با مقوله مرگ و زندگی پس از آن نیز مورد بررسی قرار گرفته است.

هدف پژوهش، معناشناسی و پیشینه‌شناسی نقوش نمادین مقابر سفیدچاه بهشهر است. خوانش دقیق‌تر نقوش با استعانت از شباهت آن‌ها به نقوش ایلامی صورت گرفته است. وجوه نمادین نقوش سنگ‌قبرهای این قبرستان و مقایسه آن با آثار کهن جنوب و شمال ایران تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته است. در این مقاله، سعی بر این بوده است که مطالعه جامعی در این حوزه صورت گیرد و مفاهیم نمادین این نقوش بررسی گردند.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و شیوه گردآوری داده‌ها، ترکیبی از مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای است؛ به عبارتی، اطلاعات مقاله با مشاهده و عکاسی و یادداشت‌برداری جمع‌آوری شده است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها، کیفی است. جامعه آماری پژوهش، سنگ‌قبرهای قبرستان سفیدچاه بهشهر است که در مواردی نقوش قبور با نمادهای آثار محوطه‌های باستانی ایران متعلق به هزاره سوم تا اول ق.م مقایسه شده است. روش گزینش نمونه‌ها، انتخابی است؛ معیار گزینش، حضور نمادهای گیاهی، حیوانی و هندسی است.

پیشینه تحقیق

دولت‌یاری و صالحی در مقاله «سنگ‌قبرهای گورستان سفیدچاه بهشهر: نوع‌شناسی، پیکره‌بندی و مفاهیم نقش و نگارها»، به توصیف ویژگی‌ها و معانی قراردادی نقوش سنگ‌قبرهای سفیدچاه بهشهر پرداخته‌اند (Dolatyari & Salehi, 2017). طیبی در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «تحلیل نقوش سنگ قبرهای سفیدچاه بهشهر در مقایسه با گورستان‌های ایران»، موقعیت گورستان و فرم کلی مقابر و مقایسه شباهت‌های نقوش آن با برخی گورستان‌های ایران را بررسی کرده است (Tayebi, 2017). علی‌نژاد در مقاله «سفیدچاه نمایه‌ای فراتر از یک گورستان»، فرم‌ها و نقوش سنگ‌قبرهای سفیدچاه را به طور کلی مورد مطالعه قرار داده است (Alinezhad, 2014). ویژگی ظاهری سنگ‌قبرها، دسته‌بندی نقوش و بررسی نماد خورشید، سرو، انار و ترازو در این مقاله مطرح شده که بیشتر جنبه توصیفی دارد. این مقاله نقوش هندسی را تحلیل نکرده است؛ وفایی در پژوهشی به نام «مطالعه گورستان سفیدچاه»، به مطالعه کلی گورستان سفیدچاه از نظر جغرافیا و توصیف ویژگی‌های آن پرداخته است (Vafaee, 2002). اعظم‌زاده و پورمند در مقاله «درآمدی بر نحوه شکل‌گیری نقوش در سنگ‌گورهای منطقه سفیدچاه»، شکل‌گیری نقوش سنگ‌قبرهای سفیدچاه را مرتبط با نیازها و طلب نعمت‌های دنیوی و اخروی بیان کرده و به بررسی منتخبی از نقوش قبور پرداخته است (Azamzadeh & Pormand, 2018). نقوش هندسی در این تحلیل مورد توجه قرار نگرفته است. بر اساس مطالعات صورت‌گرفته، تاکنون مطالعه نقوش گیاهی، حیوانی و هندسی سنگ‌قبرهای قبرستان سفیدچاه و مقایسه آن‌ها با نقوش آثار باستانی شمال و جنوب ایران، صورت نگرفته است. هم‌جواری نقوش مورد بحث نیز تاکنون مطرح نشده است.

مبانی نظری تحقیق

نماد: نماد از همگونی دال و مدلول پیش‌انگاشته برخوردار است (Chevalier,2009,26). از نظر جوزف کمبل، میان نماد و نشانه تفاوت وجود دارد؛ نشانه به واقعیت شناخته‌شده‌ای بازمی‌گردد، در حالی‌که نماد ارجاع بیرونی ندارد. یک نماد تولد مجدد ندارد و با نشانه متفاوت است. به طور قاطع معنای روشن و صریحی برای نماد نمی‌توان تعیین کرد. به باور جوزف کمبل، اعصاب و روان ما با خود خاطراتی دارند که شکل‌دهنده سیستم عصبی ما است و مراسم و شعائر، تشکیل‌دهنده نمادهای اسطوره‌ای هستند. نمادهای اسطوره‌ای، بازتابی از شعائر نهفته در بشر است که با تفکر و تامل، قدرت آن در زندگی انسان‌ها زنده می‌شود (L. C, 1997, 26).

یونگ نماد را اصطلاح، نام یا نمایه‌ای می‌داند که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمره، دارای معانی متناقضی نیز است (Jung, 2007, 15). رمزپردازی یا نمادگرایی یک ابزار در دانش کهن و قدیمی‌ترین و اصولی‌ترین روش بیان مفاهیم است. نمادگرایی در طول قرون ایجاد شده و در تفکر و رویاهای نژادهای مختلف، جای گرفته است. نماد، اندیشه را برمی‌انگیزد و انسان را به گسترهٔ تفکر بدون‌گفتار راهنمایی می‌کند و این ترجمان، کوششی است جهت دستیابی و تجسم مفاهیمی که در ورای ابهامات، انسان را احاطه کرده است. در نمادگرایی، عین و ذهن داراي همگونی و پویایی از پیش‌انگاشته‌اي است؛ برخلاف علامت یا نشانه که یک نشان قراردادي است و عین و ذهن نسبت به هم بیگانه‌اند (Hall, 2001, 15).

در این رویکرد نظری، بازنمایی، رابطه دستگاه حسی با جهان بیرونی از خلال دستگاه نمادساز زبان در شکل کلامی و غیرکلامی مطرح است (Fakouhi, 2011, 38). به نظر ریکور نمادها علائمی هستند که دارای معانی دوگانه و حتی چندگانه می‌باشند. اما معانی پنهان آن‌ها که ریشه در زندگی و عالم تجربه دارد، فقط از طریق معانی آشکار آن که زبانی هستند، قابل دسترسی است و این عمل تفسیر نماد است (Ricoeur, 1970, 9). فلسفة ریکور در باب نماد، هرمنوتیکی خوانده می‌شود؛ زیرا وی همواره به مسائلی می‌پردازد که با تفسیر آمیخته است و نماد، در نظر وی دارای لایه‌های معنایی یا معنا در معناست.

تحلیل نقوش سنگ‌قبرهای سفیدچاه

مجموعۀ نقوش سنگ‌قبرهاي سفیدچاه بهشهر را می‌توان به چهار گروه: نمادهاي گیاهی، نمادهاي حیوانی، نمادهاي انسانی و نمادهاي هندسی تقسیم کرد؛ شرح نمادهای گیاهی، هندسی و حیوانی در این مقاله ارائه می‌شود. در یک نگاه کلی نقوش سنگ‌قبرهای سفیدچاه را می‌توان مرتبط با جنسیت متوفی (مانند استفاده از نقوش شمشیر، کارد و تبر که بیانگر مرد بودن متوفی و استفاده از نقوش ابزار بافندگی یا شانه قالیبافی که اشاره به زن بودن متوفی دارد)، یا حرفه و شغل، یا مرتبط با عقاید و باورها بیان کرد.

برخی نقوش نمادین بر اساس باور به جهان آخرت و سیر تحول زندگی پس از مرگ حکاکی شده‌اند. این نقوش از روابط هم‌نشینی برخوردارند؛ بدین معنی که شیوه ترکیب‌بندی نقوش برای خلق معنای نمادین، رابطه‌ای زنجیره‌ای و ترکیبی را در بر می‌گیرد. این رابطه به شکلی است که عناصر نمادین در قالب نقوش مستقل، همجوار یکدیگر در یک مکان چیده می‌شوند. در واقع نشانه‌ها از هم‌نشینی مکانی برخوردار هستند؛ نشانه‌هایی که از نظر مکانی می‌توانند کنار یکدیگر قرار گیرند، بدون آنکه با یکدیگر درآمیزند. در این نوع چینش، برخی نقوش با قرار گرفتن در مرکز و یا بزرگ‌تر بودن در اولویت دیداری و معنایی قرار می‌گیرند.

نقوش گیاهی

درخت سرو

تصویر۱. سنگ قبر سفیدچاه، نقش سرو بر سنگ قبر همراه با دایره نماد آسمان و خط زیگزاگ نماد آب (Tayebi, 2017, 40).

تصویر۲. نقش سرو بر سنگ‌قبر و خط زیگزاگ، نماد آب در اطراف آن (Tayebi, 2017, 40).

تصویر۳. خطوط زیگزاگ بر سنگ‌قبر سفیدچاه (In Persian).

یکی از تزئینات گیاهی سنگ‌قبرهای سفیدچاه، درخت سرو است. این درخت یا به همراه نمادهای دایره‌ای‌شکل بر فراز آن و احاطه‌شده میان خطوط زیگزاگ در حاشیه سنگ‌قبر دیده می‌شود (تصویر ۱)؛ یا به شکل یک نقش مستقل بر قبور حکاکی شده است (تصویر ۳). در تصویر ۱ درخت به عنوان یک نماد زمینی، بزرگ‌تر و در مرکز زمینه است و ارتباط عناصر زمینی را با دایره، که نمادی آسمانی است، برقرار نموده است. رابطه هم‌نشینی مکانی، چشم را از سمت پایین به بالا هدایت می‌کند. عموماً اشکال مختلف درخت که بر سنگ‌قبرها حکاکی شده، در مرکز سنگ هستند. گلان این نوع ترکیب را «درخت زندگی» معرفی می‌کند و نماد دایره بر فراز آن را نماد آسمان می‌داند. مفهوم کلی این ترکیب، حیات و زندگی تلقی می‌شود (Golan, 2003, 370).

در شاهنامه فردوسی از درخت سروی یاد شده که بر راس آن، قرص خورشید قرار دارد. همچنین به آئین خاکسپاری مردگان در زیر درخت نیز در شاهنامه اشاره شده است (Pourkhaleghi Chatroodi, 2002, 64). بنابراین در فرهنگ ایرانی تدفین با درخت ارتباط دارد و به همبن دلیل است که در مزارها و مکان‌های مقدس که امامزاده‌ها و یا انسان‌های پاک دفن شده‌اند، درختی کهنسال قرار دارد.

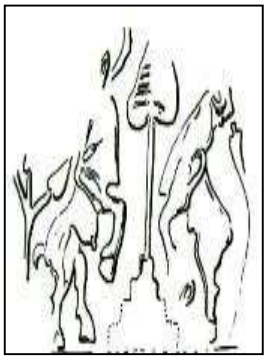
نکته قابل توجه این است که هر کجا درخت مقدس قرار دارد، آب‌های زندگی‌بخش نیز به چشم می‌خورد (Eliade, 2006, 193). این نماد با سه بن‌مایه اصلیِ مرکزیت زندگی و باروری، دانش و نیز حیات جاودانی مرتبط است (De beaucorpe, 1994, 9-13).

در نقشی که بر سنگ‌قبر مذکور حکاکی شده، خط زیگزاگ نماد آب است. در اینجا هم‌نشینی مکانی آب‌های محاط و درخت زندگی مشاهده می‌شود و کشیده شدن درخت از زمینه کادر به نوک تیز طاق محرابی، حرکت به سوی آسمان را تداعی می‌کند. بنابراین در تصویر ۲ طرح کلی مقبره، درخت جاودانی را همراه با آب‌های حیات تصویر کرده است. درخت میانی سرو است و درخت سرو از دیرباز نزد ایرانیان از تقدس ویژه‌ای برخوردار بوده است. حضور این نماد بر سنگ‌قبر می‌تواند مفهوم حیات و تداوم زندگی متوفی را در جهان دیگر یادآوری کند.

ارتباط سرو و بهشت جاویدان در اسطوره‌های ایرانی می‌تواند توجیه دیگری برای حضور این نماد بر سنگ‌قبرهای سفیدچاه باشد. گفته می‌شود هر کجا که سرو است، مار هم هست. گاهی سرو درخت حیات نامیده شده است، اما به طور کلی درخت سرو نماد حیات پس از مرگ است و از اینجاست که در کنار گورها در یونان باستان، ایتالیا، خاورمیانه، هندوستان و چین و اروپای مسیحی یافت می‌شود. بر یادمان‌های مربوط به میترا، هفت سرو، دلالت بر هفت سیاره داردکه روح در سفر خود به سوی آسمان از آن‌ها می‌گذرد (Hall, 2001, 239). این سنت هنوز در برخی نقاط دنیا از جمله ترکیه و برخی کشورهای اروپایی وجود دارد و در گورستان‌ها، مانند ایران، درخت سرو می‌کارند؛ این سنت حاکی از ارتباط سرو با مرگ است (Yahaghi, 2009, 460).

همان‌طور که گفته شد، درخت سرو برای ایرانیان تقدس دارد و نماد اهورامزدا است (Warner, 2008, 62). این درخت مانند مورد و هوم مقدس از دیرباز علامت خاص ایرانیان بوده است (Yahaghi, 2009, 166). مطابق روایات ایرانی، زردشت این درخت را از بهشت آورد و مقابل آتشکده کاشت. انتساب صفت آزادگی به سرو، یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها، رمزی از آزادگی است. درخت کاج یا درخت سرو ویژهٔ خورشید است. طراوت و سبزی آن، کنایه از بهار است؛ اما در این‌باره برخی آن را وابسته به ماه می‌دانند. زردشت در اوستا

به نوعی سرو اشاره می‌کند و آن را درختی بهشتی خطاب می‌کند که برگش دانش است و برش خرد، و هر کس آن را بچیند، جاودانه خواهد بود. این درخت به درخت زندگی مشهور است (Dadvar & Mansouri, 2006, 102).



تصویر۴ الف. مهری از شوش، هزاره سوم ق.م (Amiet,1967, 23)

تصویر۴ ب. بخشی از ساغر زرین کوچک از مارلیک، اواخر هزاره دوم ق.م (Khaltbari, 2017, 265).

تصویر ۵. انتزاعی از درخت زندگی در میان گاو بالدار، جام طلای مارلیک (Stirlin, 2006, 50)

تصویر۶. گلدان مفرغین شمال غرب ایران، ۳۰۰۰-۲۹۰۰ سال قبل (Davoudi, 2003, 20)بزسانان درختی را در میان گرفته‌اند.

مقایسه نقش سرو بر گورهای سفیدچاه با مهری از شوش و ظرف طلای مارلیک، این حقیقت را نشان می‌دهد که سرو از هزاره سوم ق.م تا عصر حاضر درخت مقدسی است که تداعی‌کننده مفهوم زندگی و حیات است. مهری از شوش درخت سرو را بر فراز پلکانشکلی نشان می‌دهد که میان دو حیوان قرار گرفته است (تصویر ۴ الف). غالباً این ترکیب سه‌تایی که در آن درخت مقدس با دو نگهبان محافظت می‌شود، را مقدس می‌شمارند.

نمونه‌های دیگر، در ظروف مارلیک و آثار باستاني شمال غرب ایران دیده می‌شود. در این نمونه‌ها، درخت سرو میانی را همراه با ردیفی از بزسانان قابل مشاهده است (تصویر۴ ب و تصویر ۵). به نظر می‌رسد فرهنگ مشترکی از دوره باستان، پیشینه شکل‌گیری نقوش نمادین قبور سفیدچاه را تشکیل می‌دهد.

در گلدان مفرغي از شمال غرب ایران، بزسانان درخت سرو و گل‌ها و گیاه مرکزي را احاطه کرده‌اند (تصویر۶). این تصاویر نشان مي‌دهد، سرو و گیاه مقدس از هزاره دوم ق.م موضوع نقش‌پردازي هنرمندان شمال ایران بوده است. آنچنان که به نشانه زندگي و حیات بر قبور سفیدچاه نقش بسته است.

گل

تصویر ۷. گل‌واره خورشیدی بر سنگ‌قبر سفیدچاه (Tayebi, 2007).

یکی از آرایه‌های تزئینی قبور سفیدچاه، گل‌ها هستند (تصویر ۷ و ۸). گل‌ها، همانند سرو، در مرکز طرح قرار دارند. گل‌واره‌ها نمادهای زمینی‌اند. همانند لوتوس که نماد زمینی است که رو به سوی خورشید دارد.

بر قبور زنان بیشتر نقش گل چهارپر دیده می‌شود. نماد گل که مرتبط با آئین تدفین است، می‌تواند یادآور نماد درخت و تجدید حیات باشد. گل‌واره‌های خورشیدی، در آئین تدفین بازتاب‌دهنده نور و روشنایی هستند و مرتبط با تجدید حیات بوده‌اند.

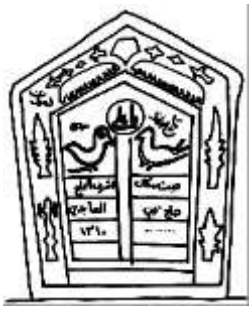
لوتوس یا نیلوفر سمبلی از سفر روح است. ریشه‌های نیلوفر در آب گل‌آلود رشد می‌کند که بازنمایی امیال انسانی است. درحالی‌که برگ‌ها و گل‌ها بدون اینکه آلوده به آب گل‌آلود شوند، به سوی خورشید باز می‌شوند و بازنمایی روشن‌بینی است (Adkinson, 2009, 377). در آئین و فرهنگ کهن ایران، گل‌ها و گیاهان از آن امشاسپندان مقدس هستند در بندهش (بخش نهم، ۱۱۹) گیاه بیدمشک از آن سپندارمذ، ایزد نگهبان زمین است (Dadegi, 2006, 88). مقایسه گل‌هاي موجود بر قبور سفیدچاه با نمونه‌هاي ایلامي و نمونه‌هاي باستاني در شمال ایران، تداوم سنت نشانه‌گذاري نمادین را در زندگي ایرانیان به تصویر مي‌کشد که در آن گیاهان اسطوره‌ای، نویدبخش زندگی دوباره هستند (تصویر۹و ۱۰).

تصویر ۸. انواع گل بر قبور سفیدچاه (Tayebi, 2007, 44).

تصویر ۹. ظروف نقاشي شده از تل ملیان. حدود هزاره سوم ق.م (potts,1997,154).

تصویر ۱۰. گل‌واره نقش برجسته کف ساغر زرین مارلیك (Khalatbari, 2017, 258).

نقوش حیوانی



تصویر ۱۱. نقش کبوتر روي سنگ‌قبر (Vafaee, 2002).

تصویر ۱۲. مهر ایلامی، عصر آهن، ایلام میانه، از سایت لری–سرخ دم (Roch,2008, 525) درخت همراه با

تصویر ۱۳. دو پرنده در دو سوی درخت زرین به همراه بزسانان، جام زرین از مارلیک (Negahban, 1964, 177).

پرنده بر راسش در ردیفی از بزسانان به تصویر کشیده شده است.

تنها گونهٔ حیوانی که بر سنگ‌قبور سفیدچاه نقش شده است، پرندگان هستند. کبوتر و اردک، دو نماد حیوانی حکاکی‌شده بر این مقابر است (تصویر ۱۱).

تركيب سه‌تايي دو پرنده و يك دايره كه عبارت «يا علي» بر آن نگاشته شده، به همراه نمادهای درخت، شانه و چلیپا بر يكي از مقابر سفيدچاه قابل مشاهده است (تصویر ۱۱). اين نوع تركيب، معروف به سه‌تايي مقدس است كه در آن دو عنصر حيواني يا انساني يك عنصر مياني را احاطه و نگهباني مي‌كنند. اين تركيب از دوره نوسنگي در آثار هنري شناخته شده است (Golan, 2003, 385). در تصویر این سنگ‌گور، دایره میان دو پرنده یک ترکیب سه‌تایی تشکیل داده است. چینش مکانی نمادها در بالا و نزدیک نوک محراب است. دو شانه و یک پنج‌ضلعی نیز یک ترکیب سه‌تایی تشکیل می‌دهند. از نظر بصري، قرارگرفتن يك نشانه در بالا، با مفاهیمی چون تعالي، خوبی و ایده‌آل همراه است (Kress & Van Leeuwen, 2006, 186). بر این مبنا پرنده‌ای که در بالای تصویر سنگ‌گور است، با مفاهیم خوبی و تعالی هم‌پیمان است.

از دوره نوسنگی، تصویر پرنده در آثار مصور شده و پرنده از نشانه‌های متحدکننده زمین و آسمان است. پرنده، نماد روح است (Baring & Cashford 1991, 59). حضور این نماد بر سنگ‌قبر مي‌تواند تداعي‌كننده روح یا آسمانی شدن آن باشد. ربانیت آسمان در اصل به شکل پرنده تجسم شده است. در شوش I، پرنده به هیئت شانه تلخیص شده است (Pope & Ackerman, 2008, 1041). نمادهایی که از پرواز پرندگان به دست می‌آیند، در ارتباط با آسمان و زمین هستند. در زبان یونانی، پرنده معادل علامت یا پیام آسمانی بوده است (Schevalier, 2009, 196).

پرنده نماد روح، قدرت، زندگی و اغلب نماد باروری است (Ibid, 203). پرندگان به همراه نمادهای درختی، نقش مهمی در القای نیرویی الهی که بر روی درخت یا نماد آن، یعنی ستون، فرود می‌آید، دارند (Cooper, 2007, 71). بنابراین حضور این نماد بر سنگ‌قبر، یا حضور یک نماد آسمانی نویدبخش و فرخنده است یا نماد روح. در مهرهاي ايلامي، نماد پرنده به همراه درخت، گل‌ها و حیوانات دیگر و برخی نشانه‌های هندسی مصور شده است (تصویر ۱۳). نماد پرنده در آثار مکشوفه از شمال ایران نیز دیده مي‌شود (تصویر ۱۲). در این آثار پرنده بر فراز درخت در حال پرواز است.

بر روي يكي از سنگ‌گورها، نماد اردك نقش‌پردازي شده است. در كنار آن يک مربع گود، كنده‌كاري شده كه در زمان بارش باران اين مربع پر از آب و همانند يک حوض می‌شده، چنانکه گویی اردك در حال رفتن درون اين حوض است. اين نقش‌پردازي ساده مي‌تواند تداعي‌كننده نماد آب باشد. آب یکی از عناصر چهارگانه حيات، سرد و مرطوب است و نمادي از بينش و شهود، ضمير ناخودآگاه و در نهايت پديدآورنده نيروهاي رشد است (Tayabi, 2017, 70).

تصویر ۱۴. ظرف به شکل پرنده، مکشوفه از گورستان‌های باستانی املش (Jahani, 2008).

تصویر ۱۵. جام شاخی به شکل مرغابی از زیویه (Ghirshman, 1992, 322).

اردك از جمله نشانه‌هايي است كه در آثار باستانی شمال ایران نیز به چشم مي‌خورد. ظرفی به شکل پرنده، مکشوفه از گورستان‌های باستانی املش، اردك را به نمايش مي‌گذارد (Jahani, 2008, pic 99) (تصویر۱۴). نمونه دیگر و شبیه به آن را در آثار زیویه می‌توان یافت (تصویر۱۵).

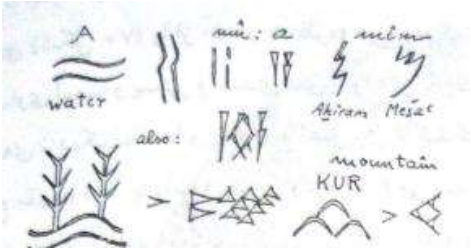
اکرمن درباره کاربرد نقش پرنده بر سفالینه‌ای از شوش، نظر قابل توجهی دارد. صورت فلکی قو (برج دجاجه=ماکیان) نیز به احتمال قوی ماخوذ از گروه قوهای ابرنمای نقش‌شده بر سفالینه‌ای یافت‌شده در شوش ۱ بوده است که در حال پرواز بر موج‌های جَو در زیر نور ماهِ بَدر قرار گرفته‌اند (Pope & Ackerman, 2008, 1065).

نقوش هندسی

خطوط زیگزاگ

تصویر۱۶ الف، ب، ج. خطوط زیگزاگ بر حاشیه سنگ‌قبرهای سفیدچاه (Tayebi, 2017).

خطوط زیگزاگ در اشکال متفاوتی بر سنگ‌قبرهای سفیدچاه به کار رفته است (تصویر ۱۶). الگوی تزئین زیگزاگی، یکی از الگوهای رایج در هنر کهن بشر است و سابقه آن به دوره آخر پارینه‌سنگی، یعنی حدود ۱۲ تا ۲۵ هزار سال قبل، می‌رسد. تزئین‌های زیگزاگی دوباره در اوایل دوره نوسنگی (نئولتیک)، حدود ۹ هزار سال قبل، ظاهر شد و در عصر آهن رواج بسیاری داشت. ممکن است زیگزاگ‌ها به صورت عمودی یا افقی ترسیم شوند؛ گرچه مدل عمودی بیشتر رایج است. معمولاً خط زیگزاگ به عنوان نماد آب تفسیر می‌شود، هرچند این خطوط نماد باران نیز هستند (Golan, 2003, 21).



تصویر ۱۷. علائم تصویری نشانه‌های آب، آب و گیاه، کوه (Herzfeld, 2002, 44).

تصویر ۱۸. سفالینه ای از شوش موزه لوور (Ghirshman, 1992, 245).

تصویر ۱۹. نقوش راه راه، خط زیگزاگ، لوزی‌های به هم پیوسته و شبکه مربع قناس، دایره‌های به هم پیوسته بر جام طلای مارلیک (Negahban, 1964, 33).

خطوط مواج، زیگزاگ‌های عمودی و افقی بر ظروف مکشوفه از محوطه‌های باستانی ایران به چشم می‌خورد. در این آثار، خطوط پلکانی و زیگزاگی نماد آب است. سه خط پله‌مانند، هم در خط تصویری سومری و هم در ایلامی بدوی، از علائم نوشتاری است. در شوش یک این علامت مفهوم آب یا رودخانه یا آب جاری در باغ است (تصویر ۱۷) (Herzfeld, 2002, 44). سفالینه‌ای از شوش وجود دارد که خطوط زیگزاگ را در کنار نماد شانه نشان می-دهد (تصویر ۱۸). خطوط زیگزاگ را می‌توان در آثار کشف شده از محوطه‌های باستانی شمال ایران نیز یافت. در این آثار، این نماد در کنار نمادهای حیوانی و گیاهی و هندسی مصور شده‌اند (تصویر ۱۹).

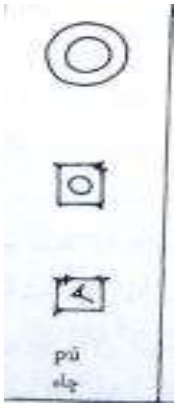
تصویر ۲۰. درخت مرکزی و خطوط زیگزاگ بر حاشیه سنگ‌قبر سفیدچاه (Tayebi, 2017).

تصویر ۲۱. نقش دایره و خطوط زیگزاگ بر سنگ‌قبر سفیدچاه (Tayebi, 2017).

زیگزاگ نماد آب است و ترکیب خط زیگزاگ با یک گل، می‌تواند نماد آب و گیاه باشد؛ به همین صورت ترکیب خط زیگزاگ با گیاه یا دایره می‌تواند تداعی‌کننده ایده آبیاری گیاه یا دانه باشد (Golan, 2003, 204). یک سنگ قبر، درخت مرکزی اسطوره‌ای را احاطه‌شده با خطوط زیگزاگ، نماد آب‌های جاری نشان می‌دهد (تصویر ۲۰). این رابطه از نوع هم‌نشینی است. نمادشناسان درختان با راس لوزی‌شکل که دو بازوی مجزا در بالا دارند و شاخه‌های فراوان آن را احاطه کرده است را نماد الهه مادر بزرگ می‌دانند که نماد و منشاء زندگی است.

دایره

تصویر ۲۲. نقش دایره و خطوط زیگزاگ بر سنگ‌قبر سفیدچاه (Tayebi, 2017).



تصویر ۲۳. نشان چاه، علامت میخی که برای آن یک شکل تصویر نگاره‌ای را نشان می‌دهد (حدود ۳۰۰۰ق.) یک نمودار میخی اولیه (حدود ۲۴۰۰ق.) و شکل آشوری جدید (حدود ۶۵۰ ق.م) (Walker, 2007, 13).

تصویر ۲۴. جزئیاتی از سنگ‌قبر سفیدچاه، دوایر متحدالمرکز را نشان می دهد(Tayebi, 2017).

دایره، جزو اشکالی است که بر مقابر سفیدچاه حک شده است. گاهی یک یا دو دایره که آن را تعبیر به مُهر یا آینه کرده‌اند، در میانه سنگ‌قبر یا در راس آن دیده می‌شود (تصویر ۲۱). سه دایره با هم تداعی‌کننده تقدس عدد سه است. از دیرباز عدد سه نشانهٔ کثرت، نیروی آفریننده رشد و حرکت به طرف جلو و غلبه بر دوگانگی است. به قول ارسطو شامل آغاز، میان، پایان است و ماهیت سه‌گانه جهان به عنوان آسمان/ زمین/ آب‌ها و تولد/ حیات/ مرگ است (Behzadi, 2005, 391) (تصویر ۲۱).

گاهی دایره‌های متحدالمرکز همراه با نشان جریان آب بر قبور تکرار می‌شوند (تصویر ۲۲). آب، مایه حیات است. در اسطوره‌های مختلف، نیروی حیات و قدرت جاودانگی در آب است. تأملات نظری متأخر، منشأ آب را به مناطق آسمان نسبت داده‌اند (Eliade, 2006, 193). بر سنگ‌قبر، دایره که نمادی آسمانی است با آب‌های زندگی‌بخش مصور شده است. گویی این نوع نقش‌پردازی، سنت آب‌ریزی بر قبور را جاودانه کرده است.

این نوع نقش‌پردازی قابل مقایسه با نمونه‌های مشابه آن در آثار باستانی ایلام در جنوب ایران (تصاویر ۲۳ و ۲۶) و مارلیک در شمال ایران است (تصاویر ۲۵ و ۱۹). تصویر ۲۵ تندیس مادر از شمال ایران است که نماد آب به صورت دوایر متحدالمرکز بر بدن مجسمه به نمایش گذاشته شده است. این اثر باستانی پیوستگی آب (نماد حیات) و مادر (منشاء باروری) را نشان می‌دهد. دوایر متحدالمرکز را نماد ابرهای باران‌زا در آسمان نیز تعبیر کرده‌اند (Golan, 2003, 31)، که بر قبور سفیدچاه و آثار مارلیک مشاهده می‌شود (تصاویر ۲۲ و ۱۹).

تصویر ۲۵. پیکره مفرغی مادر و بچه از املش، اوایل هزاره اول ق.م نماد آب به صورت دوایر متحدالمرکز بر بدن تعویذها ترسیم شده است (Mahboubian, 1997, 230).

تصویر ۲۶. جزئیاتی از سنگ‌قبر سفیدچاه، دایره با چلیپایی در میان آن، دو دایره هم‌مرکز را نشان می دهد (Tayebi, 2017).

تصویر ۲۷. جزئیاتی از سنگ‌قبر سفیدچاه، دایره با نقطه‌ای در مرکز را نشان می‌دهد (Tayebi, 2017, 51).

تصویر ۲۸ الف. نماد خورشید (Ghader, 2009, 5.)در خطوط کهن

تصویر ۲۸ ب. مجموعه سفال‌های مکشوفه از شوش. از نظر دمرگان این سفالینه‌ها با نمادهای خورشیدی همراه‌اند (Demorgan,1905, 113).

تصویر ۲۹ و ۳۰. نماد خورشید بر قبور سفیدچاه (Tayebi, 2017).

تصویر ۳۱. نماد خورشید بر مقابر سفیدچاه (Tayebi, 2017).

تصویر ۲۲ هم‌نشینی نمادهای آب و دایره را بر سنگ‌قبر نشان می‌دهد. دایره نقطه‌دار نیز از جمله نمادهایی است که نمونه‌های آن هم بر مقابر سفیدچاه و هم در آثار باستانی جنوب و شمال ایران به چشم می‌خورد (تصویر ۲۸ و ۲۹). در خطوط کهن تصویری، دایره نماد آسمان است (Ghader, 2009, 6) (تصویر ۲۸). دایره با یک نقطه در مرکز، تداعی‌کننده خورشید است (Ibid, 5) . (تصویر ۲۶)

با توجه به اینکه دایره نماد عالم معنا و آسمان است، سبب می‌شود که دایره به نمادهای الوهیت بپیوندد که میل به آفریدن دارند و موجد زندگی هستند (Schevalier, 2009, 165). از منظر معناشناسی دیسک، دایره و حلقه از نمادهایی هستند که قدمت بسیاری دارند و همواره مورد احترام بوده‌اند (Golan, 2003, 38). بنابراین ظهور این نماد بر سنگ‌قبرها، معنای نمادین حرکت و جوشش چرخه زندگی را بازنمایی می‌کند؛ دایره در این معنا با باور مسلمانان به تجدید حیات و رستاخیز پس از مرگ هماهنگ است.

بر سطوحِ سنگ‌قبرهای سفیدچاه، گاهی نماد خورشید به شکل یک دایره مشعشع و گاهی به صورت ستاره چندپر مصور شده است (تصویر ۳۰) که آن را می‌توان با بازنمایی خورشید در سفالینه‌های شوش مقایسه کرد (تصویر ۲۸). نمادپردازی خورشید و ارتباط آن با حیات و زندگی قابل تامل است. خورشید در بعضی مناطق، رمز

بی‌مرگی و رستاخیز است (Dadvar & Mansouri, 2006, 54). بنابراین ظهور آن بر مقابر سفیدچاه می‌تواند تداعی‌کننده رستاخیز باشد.

خورشید یک نشان دایره‌ای‌شکل است و چون پیوسته طلوع و غروب می‌کند، و به خاطر پرتوهایش هم زنده‌کننده و هم مخرب است. خورشید هم نماد زندگی، هم نماد مرگ و تجدید حیات پس از مرگ است (Cooper, 2007, 133). بنابراین طراحی آن بر قبور معنادار است. بر سنگ‌گورهای سفیدچاه، خورشید در اشکال متفاوتی دیده می‌شود که قابل مقایسه با سنت تصویرگری خورشید در هنر باستانی ایران است (تصویر ۲۸).

نمادهای خورشید عبارتند از چرخ گردان، دیسک، دایره با نقطه مرکزی، دایره مشعشع، صلیب شکسته، پرتوهای مستقیم و مواج که هم مظهر نور و هم مظهر گرمای خورشید است (Ibid). گل پنج‌پر نیز از نمادهای گیاهی خورشید است که معمولاً همراه با نقش چلیپا، در میان شاخ‌های بزکوهی نشان داده می‌شود (Pourkhaleghi Chatroodi, 2002, 15). در اندیشه ایرانیان خورشید جاودانه است و از فرّ و فروغش، برکت و حاصلخیزی بر جهان ارزانی می‌شود (Dadvar & Mansouri, 2006, 54).

بر سطح گورها گلواره‌های خورشیدی نیز دیده می‌شود (تصویر ۳۱). این گلواره‌ها به همراه روزت‌ها یا نیلوفری‌ها آذین‌بخش قبورند. گلواره‌ها در فرهنگ محلی شمال ایران از جایگاه خاصی برخوردارند و در آثار باستانی شمال ایران و سپس در آثار دوره اسلامی به چشم می‌خورند. این گل روزت نام دارد و تعداد گل‌پرهای آن را ۵، ۶، ۸، ۱۲، ۱۶ عدد بیان کرده‌اند. سابقه حضور این طرح بر آثار باستانی، مربوط به اواخر دوره نوسنگی است؛ روزت‌ها معمولاً در مرکز طرح قرار می‌گیرند که ممکن است به جوهر یا ذات تفسیر شوند. از طرف دیگر، آن را بازنمایی خورشید دانسته‌اند و حتی می‌تواند نماد آسمان باشد. در موارد دیگری این نقش‌مایه را دورکننده عناصر بد، مانند چشم‌زخم، به حساب می‌آورند (Golan, 2003, 52).

تصویر ۳۲. نقش دایره همراه با چلیپا در میان آن و خطوط زیگزاگ بر سنگ‌قبر سفیدچاه (Tayebi, 2017).

تصویر ۳۳. نقش دایره همراه با چلیپا در میان آن و خطوط زیگزاگ بر سنگ‌قبر سفیدچاه (Tayebi, 2017).

روزت یا گل نیلوفر را نماد چرخه نیز می‌دانند. چلیپا، نماد ماه است. گاهی دایره، نماد آسمان یا نماد خورشید، همراه با چلیپا، نماد ماه، بر قبور سفیدچاه دیده می‌شود (تصاویر ۳۲ و ۳۳). وحدت ماه و خورشید جنبه نمادین دارد. ماه و خورشید در کنار هم، مظهر وصلت قوای نرینه و مادینه است (Cooper, 2007, 133). این وحدت اضداد، در همراهی خورشید با آب نیز وجود دارد و آن زمانی است که گلواره‌های خورشیدی با خطوط زیگزاگ، نماد آب، احاطه می‌شوند (تصویر ۳۰). در تصویر ۳۳، چلیپا میان نماد دایره قرار دارد و دورتادور مقبره را خطوط زیگزاگ فراگرفته است که همان‌طور که گفته شد، نماد آب است. این تصویرگری به نوعی شبیه بذرهای آبیاری‌شده

است. احاطه‌شدن نقوش سنگ‌قبرهای سفیدچاه در میان آب‌های جاری که به شکل خطوط زیگزاگ ترسیم می‌شود، در تصاویر ۳۲ و ۳۳ دیده می‌شود. با نگاهی به تصاویر ۳، ۱۶، ۲۰ وفور این نوع نقش‌پردازی، یعنی سنت ترسیم نماد آب به شکل خطوط زیگزاگ، بر سنگ‌گورها آشکار می‌گردد. بنابراین آب یکی از اصلی‌ترین نمادهای هم‌نشین با سایر نمادهای سطح قبور است؛ جایگاه تطهیرکنندگی آب در آئین‌های تدفین روشن است.

مربع و لوزی

تصویر ۳۴ الف و ب. نقش مربع و لوزی بر سنگ‌قبور سفیدچاه (Tayebi, 2017).

تصویر ۳۵. بخشی از ظرف سنگی در جیرفت. نماد مربع با رسم قطرها به چهار مثلث تقسیم شده، نماد زمین چهارگانه (Majidzadeh, 2003, 67).

لوزی و مربع از اشکال هندسی‌ای است که بر سنگ‌گورهای سفیدچاه حکاکی شده است. مربعی که قطرهای آن ترسیم شده و مربعی که چلیپا در مرکز آن قرار گرفته، بر سنگ‌قبرها قابل مشاهده است (تصویر ۳۴). از طرف دیگر، بر بدنه ظرفی یافت‌شده در جیرفت هم مربعی که خطوط تقارن یا قطرهای آن رسم شده، دیده می‌شود. این ظرف متعلق به هزاره سوم ق.م است (تصویر ۳۵).

در خط مصری کهن، زمین به شکل مربع ترسیم می‌شد (Golan,2003, 218). همین‌طور در خط چینی و در میان هندیان هم زمین به شکل مربع بوده است (Jan, 2003, 39). بنابراین مربع نمودار زمین است که قبه آسمان از چهارسو آن را در برمی‌گیرد و به این ترتیب در معرض چرخ زمان قرار دارد (Lawlor, 1983, 85).

علاوه‌بر اینکه مربع شکل فیزیکی زمین را نشان می‌دهد، یک نشان مذهبی مهم نیز هست. در اسطوره‌ها، زمین یک ایزد مخصوص دارد که آن را به شکل چهارسویه ساخته است. بین مربع، نماد زمین، و لوزی در عصر باستان و نشان تزئینی لوزی در حال حاضر ارتباطی وجود دارد. لوزی، تداعی‌کننده یک زمین زراعی و بنابراین نماد زمین و خدای زمین است (Golan, 2003, 218).

مربع یا لوزی که نقاطی درون آن قرار دارد، تداعی‌کننده زمین زیر کشت است. گاهی ممکن است نشان مشابهی، مانند مربعی که تقسیم به چهار مثلث شده و در میان مثلث‌ها نقطه قرار دارد، در آثار دیده شود؛ این نشان، همان زمین‌های چهارگانه را تداعی می‌کند (Ibid, 218). براساس معنای نمادین مربع و لوزی می‌توان نتیجه گرفت که حضور این نمادها بر سنگ‌قبرها می‌تواند تداعی‌کننده زمین مادر باشد که متوفی به آن سپرده شده است. همانند سایر نمادها، نماد مربع و لوزی در آثار کهن جنوب ایران، ایلام و نیز در آثار مارلیک در شمال

ایران هم به کار رفته است (تصویر ۳۵ و تصویر ۱۹). این نمونه‌ها پیشینه تصویری نمادهای مذکور را در هزاره‌های سوم و دوم ق.م نشان می‌دهند.

نتیجه‌گیری

گورستان سفیدچاه گنجینه‌ای از نقوش بی‌همتا را در برمی‌گیرد. نقوشی که از نظر تنوع، هم‌نشینی و شیوه چینش منحصر به فرد هستند. سنگ‌قبرهاي سفیدچاه، مجموعه به‌هم‌پیوسته و تکرارشوندهٔ نقوش را در قالب‌ها و ترکیب‌های ویژه به نمایش می‌گذارد، که با وجود فرسایش هنوز قابل تشخیص‌اند. هنر دست هنرمندان سنگ‌تراش ایرانی، عرصه ظهور نمادهای بومی و ایرانی را فراهم کرده است. این نقوش را می‌توان به نقوش هندسی، گیاهی، انسانی و ابزارآلات تقسیم کرد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد، علی‌رغم سبک نقش‌نگاری خام‌دستانهٔ این مقابر، این نقوش شباهت‌های غیرقابل انکاری با برخی نگاره‌های ایلامی در جنوب ایران و متعلق به هزاره سوم ق.م و نیز نمونه‌های کشف‌شده از شمال ایران و متعلق به هزاره دوم ق.م دارند.

میان نقوش حکاکی‌شده بر قبور، درخت **سرو** نماد حیات جاویدان است که با **خطوط زیگزاگ**، نماد حیات‌بخش، احاطه شده است. **دایره** نمادی آسمانی است و می‌تواند نماد چرخش و حرکت دوران باشد. **آب** به شکل دوایر متحدالمرکز که خطوط مواج بر آن ترسیم شده، بر قبور حکاکی شده است. آب، نماد روشنایی و پاکی، با به‌کاربستن نشانه‌های هندسی بر قبور جاویدان شده است. **خورشید** حیات‌بخش به صورت نماد دایره نقطه‌دار یا ستاره چندپر و یا خورشید مشعشع مصور شده که نماد تجدید حیات و رستاخیز و نیروبخشِی زندگی است. **گلواره‌ها**، تداعی‌کننده رُزت‌ها یا نیلوفری‌های باستانی‌اند که نشان زیستن در آب و مرتبط با نور و روشنی است. **پرنده**، نماد روح و نماد آسمان بر سطح قبور دیده می‌شود. **مربع** و **لوزی**، نماد زمین نیز بر قبور تصویر شده است. زمین که بنا بر باورهای کهن، مادر موجودات است با نماد لوزی و مربع مصور شده است.

نقوش تحت نظام هم‌نشینی در کنار هم چیده شده‌اند. در این نظام، هر نقش هویت مستقلی دارد و بازنمایی برخی از آن‌ها در مرکز طرح و یا در اندازه بزرگ‌تر، اهمیت دیداری و معنایی آن نماد را بیشتر نشان می‌دهد. مجموعه نقوش هندسی و گیاهی سنگ‌قبرهای سفیدچاه، نمادهای زمینی و آسمانی را به نمایش گذاشته‌اند و درخت‌ها، همچون پلی میان زمین و آسمان مصور شده‌اند. احاطه نقوش مرکزی با نشان دادن آب به شکل خطوط زیگزاگ و یا زیگزاگ‌هایی که نقاطی را آبیاری می‌کنند، اهمیت آب را در آئین‌های تدفین به خاطر می‌آورد. بنابراین مجموعه نقوش نمادین حکاکی‌شده بر سنگ‌گورها، از باور به تجدید حیات و رستاخیز مردگان، با تداعی معانی نمادین برگرفته از عناصر اصلی طبیعت، نشات یافته است؛ این مفاهیم رمزی با باورهای دینی هماهنگ است که مرگ را همانند پلی برای رسیدن به زندگی جاویدان و حیات پس از آن، بیان می‌کند.

References:

Adkinson, R. (2009). Sacred--- Symbols, peoples, religions, mysteries. London: Thames & Hudson.

Alinezhad, R. (2014). Sefidchah, An Image Beyond of a Cemetery Recognition and Study on themes and Visual Motifs of Sefidchah’s Cemetery. Journal of Fine Arts: Visual Arts, 19 (2), 49-56. (In Persian)

Amiet, P. (1979). Memories de la delegation Archeologique en Iran. Paris: glyptique Susienne, librairie Orientaliste Paul Guthner.

Azamzadeh, M., & Pourmand, H. (2018). A Preface on the Style of motifs formation in Tomb stons in Sefidchah's area, Journal of Fine Arts: Visual Arts, (39), 95- 102. (In Persian)

Baring, A., & Cashford, J. (1991). The myth of the goddess. London: Arkana.

Behzadi, R. (2005). Ancient peoples in Caucasus, Transcaucasia and Fertile Crescent. Tehran: Ney. (In Persian)

Chevalier, J. (2009). The culture of symbols. (S. Fazaeli, Trans.). Tehran: Jeyhoun. (In Persian)

Cooper, J. C. (2007). Illustrated culture of traditional symbols. (M. Karbasian, Trans.). Tehran: Nashre Ney. (In Persian)

Dadegi, F (2006). Bundahish. (M. Bahar, Trans.). Tehran: Toos. (In Persian)

Dadvar, A., & Mansouri, E. (2006). An introduction to the myths and symbols of Iran in ancient times. Tehran: Nashre Kalhor & Alzahra University. (In Persian)

Davoudi, N. (2003). Iranian works in the Metropolitan Museum. Tehran: General Directorate of Education and Publications and Cultural Productions. (In Persian)

De beaucorpe, M. (1994). Live passwords. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Markaz. (In Persian)

De morgan, M.J. (1905). Mémoires publis sons la derection De m.j ,Demorgan. Tome VIII, Recherchs ArcheologiQues. Paris: Troisieme Serie.

Dolatyari, A., & Salehi, Z. (2017). Tombstones of Sefidchah Behshahr Cemetery: typology, configuration and concepts of inscriptions and paintings. Culture of Iranian People, (50-51), 61-96. (In Persian)

Eliade, M. (2006). A treatise on the history of religions. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush. (In Persian)

Fakouhi, N. (2011). Anthropology of art. Tehran: Sales Publication. (In Persian)

Ghader, H. (2009). The first steps of writing management. Tehran: Nashre Elm. (In Persian)

Ghirshman, R. (1992). Iranian art during the Median and Achaemenid periods. (E. Behnam, Trans.). Tehran: Scientific and cultural publications. (In Persian)

Ghirshman, R. (2000). Sialk of Kashan. (A. Karimi, Trans.). Tehran: Cultural Heritage Organization. (In Persian)

Golan, A. (2003). Prehistoric Religion, Mythology Symbolism. Jerusalem.

Hall, J. (2001). Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art. (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Farhange Moaser.(In Persian)

Herzfeld, E. (2002). Iran in the ancient east. (H. Sanatizadeh, Trans.). Kerman: Research Institute of Humanities and Cultural Studies and Shahid Bahonar University of Kerman. (In Persian)

Jahani, V. (2008). Archeology of Amlesh. Rasht: Farhange Ilia. (In Persian)

Jan, J. (2003). An illustrated history of the alphabet and calligraphy. (A. Tabrizi, Trans.). Tehran: Scientific and cultural publications. (In Persian)

Jung. K. G. (2007). Man and his symbols. (M. Soltanieh, Trans.). Tehran: Jami. (In Persian)

Khalatbari, M. R. (2017). Cultural and artistic masterpieces of Gilan. Tehran: Nashre- Gooy. (In Persian)

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006). Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge.

Lawlor, R. (1983). Sacred geometry, the metaphor of the universe. Quarterly of Art and Architecture, (3), 76-85. (In Persian)

L.c, D. L. (1997). Myth and symbol according to Joseph Campbell, Roma Publisher.

Mahboubian, H. (1997). Art of ancient Iran Copper and bronze. London: Philip Wilson.

Majidzadeh, Y. (2003). Jiroft, the oldest civilization of the East. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance & Cultural Heritage Organization. (In Persian)

Negahban, E. (1964). Preliminary report of the excavations of Marlik (Chiraghali Tepe) by the Rudbar Excavation Board 1962-1963. Tehran: Publications of the Ministry of Culture in cooperation with the General Department of Archaeology, Institute of Archeology of Tehran University. (In Persian)

Pope, A. U. & Ackerman, Ph.(2008). A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. (S. Parham & Group of translators, Trans.). Tehran: Scientific and cultural publications. (In Persian)

Potts, D.T. (1999). The Archaeology of Elam formation and Transformation of ancient Iranian state, Cambridge: Cambridge university press.

Pourkhaleghi Chatroodi, M. (2002). Cultural and symbolic values of the tree in Ferdowsi's Shahnameh. Mashhad: Beh Nashr. (In Persian)

Ricoeur, P. (1970). Freud and Philosophy: an Essay on Interpretatio., (D. Savage, Trans.). New Haven: Yale University Press.

Roach, K. J. (2008). The Elamite cylinder Seal Corpus, c 3500-1000 B.C. Sydney: University of Sydney.

Tayebi, S. (2017). Analysis of the symbolic motifs of Sefidchah Behshahr graves and its comparison with tombstone motifs of other cemeteries in Iran. Master's thesis of Art Research, Kamalul Molk Nowshahr Educational Institute. (In Persian)

Sterlin, H. (2006). Splendors of Ancient Persia. Italy: WS.

URL1: https://www.iranbomgardi.com/article/27241

Vafaee, Sh. (2002). The study of Sefidchah cemetery. Mazandaran: Cultural heritage of Mazandaran. (In Persian)

Warner, R. (2008). Encyclopedia of World Mythology. (A. Esmaealpour, Trans.). Tehran: Ostureh. (In Persian)

Walker, J. C. (2007). Cuneiform history. (N. Saeedi, Trans.). Tehran: Qoqnoos. (In Persian)

Yahaghi, M. J. (2009). The culture of myths and stories. Tehran: Farhang Moaser. (In Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Analyzing the national identity's representation in Ana Mendieta's works by emphasizing the piece " Image from Yagul " from the Silueta series

Mohammad Zaryabi [1*]

[1.] Ph.D. Student in Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran
* Corresponding Author, zaryabi@shahed.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 21-36
Receive Date: 20 March 2023
Revise Date: 05 May 2023
Accept Date: 06 May 2023
Publish Date: 09 December 2023

Research article

KEYWORDS: Reflection approach; national identity; Ana Mendieta; Silueta series

ABSTRACT

Introduction: Ana Mendieta (1985-1948) is one of contemporary art history's most influential female artists. Her work encompasses land art, performance art, and body art. Ana Mendieta's art is dynamic and brings significant emotional reactions to the audience because of her unique and sophisticated strategies, such as working in open spaces and unusual places, and her interdisciplinary aspects. This study aims to analyze and examine national identity's representation in this artist's works, emphasizing the piece "Image from Yagul" from the Silueta series. "Image from Yagul, "created in 1973, is considered the first work in the Silueta series. Generally, this collection, created between 1973 and 1981, encompasses over 200 works and is considered this artist's most significant collection. The study's main question is what this artist's attitude and tendency toward the representation of national identity in her works are, specifically in the abovementioned work. The research method is descriptive-analytical, and the method of collecting library data is taking notes and reading images. In addition, the findings were analyzed qualitatively. According to the findings of the study, the piece "Image from Yagul" from the Silueta series represents Mendieta's cultural approaches, ideological principles, and national and sexual pride, clearly revealing to the society "where" and "who" she was. This piece of work, as well as representing the content of gender identity and the metaphor of returning to the earth as a goddess, womb, and mother, reflects different dimensions of national identities, including the historical, geographical, cultural, ethnic, religious, literary and mythological of Cuba.

Theoretical background: Some topics can be mentioned as the current research's background. In terms of foreign studies, the following issues can be noted: (Pavleska, 2021); (Baker, 2016); (Aldegani, 2016); (Alvarado, 2015); (Finkelstein, 2012); (Best, 2007); (Blocker, 1999). Although among internal studies, no independent research has been conducted on Ana Mendieta, there are references to her in the following sources: (Najafi & Shirazi, 2019); (Najafi, 2017); (Arbabzadeh et al., 2017); (Nadaliyan, 2011). Considering the background, independent research on Analyzing the national identity's representation in Ana Mendieta's works by emphasizing the Silueta series and also independent research on the piece "Image from Yagul" from this collection has not been conducted, and the author has not seen any research on this topic.

Purpose and question of the research: This study aims to analyze and examine how national identity is reflected in the works of the Cuban-American artist Ana Mendieta by emphasizing the piece "Image from Yagul" from the Silueta series. Moreover, this study intends to address the question of Ana Mendieta's attitude and tendency toward national identity reflection (representation) in her works, particularly the work mentioned in the Silueta series.

Research Methodology: This article's research method is descriptive-analytical. The method of collecting library data is through taking notes and reading images. The data analysis method is contentive, qualitative, and based on a sociological approach to reflection (representation). The study samples are Ana Mendieta's works, a Cuban-American female artist, emphasizing the piece "Image from Yagul" from the Silueta series.

Cite this article:
Zaryabi, M. (2023). Analyzing the national identity's representation in Ana Mendieta's works by emphasizing the piece " Image from Yagul " from the Silueta series. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 21- 36. doi: 10.22124/ira.2023.24153.1003

Analysis and discussion: In the short years in which Ana Mendieta was artistically active, she created a unique collection in an uncommon language. When she left her family and country (Cuba) as a teenager, she faced discrimination and felt like an illegitimate person in a racist society in the United States. Due to this issue, she had a complex conflict with the contents of racial and gender differences, which was reflected in his artworks. Mendieta's only remaining painting from her student days, the painting of a portrait of a brown-skinned woman, is a reflection of these cultural and racial conflicts oner. She also showed these feelings and inner manifestations after giving up painting, continuing her interdisciplinary art path, and creating significant pieces, including "Grass on the Woman" and "The Death of a Chicken," considered her first body art and her first performance art pieces, respectively. In the following, she made use of the body explicitly and implicitly as the center of identical aspects, including gender, race, and ethnicity, and along with her previous works, she represented her natural roots and her origin and homeland, Cuba, through the whole Silueta series. Along with representing the content of gender identity and the metaphor of returning to the earth as a goddess, womb, and mother, the Silueta series, which begins with the word "Image from Yagul, "reflects various aspects of the national identity of Cuba. In this work, Mendieta uses identical elements to revive her identity and roots while condemning exploitation and decentralization and rising to resistance and rebellion against foreigners' dominance.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

تحلیل بازنمایی هویت ملی در آثار آنا مندیتا با تأکید بر اثر «تصویری از یاگول» از مجموعهٔ سیلوئتا

محمد زریابی *

۱. دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: zaryabi@shahed.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۲۱-۳۶
تاریخ دریافت: ۲۹ اسفند ۱۴۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۵ اردیبهشت ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۶ اردیبهشت ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۱۸ آذر ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: رویکرد بازتاب، هویت ملی، آنا مندیتا، مجموعهٔ سیلوئتا

چکیده

آنا مندیتا (۱۹۴۸- ۱۹۸۵) یکی از برجسته‌ترین هنرمندان زن در تاریخ هنر معاصر است که آثارش طیف وسیعی از هنر زمین، هنر اجرا و هنر بدن را در برمی‌گیرد. راهبردهای خاص و پیچیدهٔ آنا مندیتا، همچون کار در فضای باز و مکان‌های غیرمعمول و بین‌رشته‌ای بودن آثارش، هنر وی را بسیار پویا نموده و واکنش‌های عاطفی شگرفی را در مخاطبان ایجاد می‌کند. هدف از این پژوهش، تحلیل و بررسی بازتاب هویت ملی در آثار این هنرمند با تأکید بر اثر «تصویری از یاگول» از مجموعهٔ سیلوئتا است. «تصویری از یاگول»، خلق‌شده در سال ۱۹۷۳، اولین اثر از مجموعهٔ سیلوئتا است. به‌طورکلی این مجموعه که بین سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۱ خلق شده، شامل بیش از ۲۰۰ اثر است و به عنوان مهم‌ترین مجموعه در میان آثار این هنرمند شناخته می‌گردد. پرسش اصلی پژوهش این است که این هنرمند در راستای بازتاب هویت ملی در آثارش، به خصوص اثر مطروحه، چه موضع و نگرشی دارد. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه و تحلیل یافته‌ها کیفی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که اثر «تصویری از یاگول» از مجموعهٔ سیلوئتا، به وضوح درجهت بازنمایی رویکردهای فرهنگی، آرمان‌های عقیدتی و غرور ملی و جنسیتیِ مندیتا گام برمی‌دارد و برای جامعه به روشنی آشکار می‌سازد که او «کجا» و «چه کسی» بود. در حقیقت، این اثر در کنار بازنمایی مقولهٔ هویت جنسیتی و استعارهٔ بازگشت به زمین به عنوان الهه، رحم و مادر، بازتاب‌دهندهٔ ابعاد مختلفی از هویت ملی همچون بُعد تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی، قومی، اعتقادی، ادبی و اسطوره‌ای کوبا نیز هست.

ارجاع به این مقاله: زریابی، محمد. (۱۴۰۲). تحلیل بازنمایی هویت ملی در آثار آنا مندیتا با تأکید بر اثر «تصویری از یاگول» از مجموعهٔ سیلوئتا. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۲۱- ۳۶. doi: 10.22124/ira.2023.24153.1003

مقدمه و طرح مسئله

هویت، موضوعی است که از دیرباز ذهن بشر را به خود معطوف کرده است. انسان‌ها در گذر زمان همواره به دنبال پیدا کردن جایگاه فردی و اجتماعی‌شان از طریق بررسی و کاوش محیط پیرامون خود بوده‌اند (Salahi, 2015, 5). در حقیقت پاسخ به پرسش کیستی و تمایز دادن هر شخص از افراد دیگر «هویت» فرد را شکل می‌دهد (Educational research and planning organization, 2018, 31). به تعبیری هویت، برساختهٔ مکان، زمان و موقعیت اجتماعی هر فرد بوده و انسان را قادر می‌سازد تا موضع خود را در مواجهه با دیگران و جهان پیرامون مشخص کند. از این منظر هویت مشتمل بر صفات جوهری و مترادف با شخصیت، ذات، هستی، وجود و نیز این‌همانی است (Mohammadpour lima, 2009, 22).

عالی‌ترین سطح هویت را هویت ملی توصیف کرده‌اند که در حقیقت وابستگی و تعلق یک فرد به جامعهٔ ملی را نمایان می‌سازد. اهمیت هویت ملی در آن است که برآیند هویتی در همهٔ حوزه‌های فرهنگ، سیاست، اجتماع، اقتصاد و غیره محسوب شده و فراگیرترین و در عین حال مشروع‌ترین سطح هویتی در تمامی نظام‌های اجتماعی است. به طورکلی می‌توان کارایی ویژهٔ هویت ملی را ۱. همبستگی ملی، و ۲. جهت‌دهی به زندگی سیاسی – اجتماعی دانست (Niknam,2019,162).

جامعه‌شناسان ابعاد گوناگونی را برای هویت ملی ذکر کرده‌اند که به اختصار عبارتند از: ۱. بعد تاریخی (گذشتهٔ مشترک)؛ ۲. بعد جغرافیایی (وحدت سرزمینی و علائق)؛ ۳. بعد فرهنگی (سنت و رسوم مشترک، ادب و هنر)؛ ۴. بعد قومی (نژادی، سرچشمه‌های اندیشه و منشأ قومی)؛ ۵. ارزش‌ها، باورها، اعتقادات و مذهب؛ ۶. بعد زبانی (زبان مشترک، ادبیات و هنر، علائم و نشانه‌ها و ...)؛ ۷. بعد اسطوره‌ای (اسطوره‌ها و داستان‌های مشترک)؛ ۸. منافع اقتصادی مشترک و تقسیم کار؛ ۹. اقتدار و مشروعیت دولت؛ ۱۰. استقلال ملی (Mohammadpour lima, 2009, 65-66؛ Niknam,2019, 166). در این میان فرهنگ و هنر به عنوان مهم‌ترین و غنی‌ترین منابع هویت معرفی شده‌اند. آن‌چنان‌که ژرژ بالاندیه[1] این مهم را انگیزه و واسطهٔ بقا و رمز جان‌به‌دربردن ملت‌ها از مهلکه‌ها می‌داند (Varjavand,1989, 24).

در این راستا هدف پژوهش حاضر، تحلیل و بررسی چگونگی بازتاب هویت ملی در آثار هنرمند کوبایی – آمریکایی، آنا مندیتا[2] با تأکید بر اثر «تصویری از یاگول[3]» (۱۹۷۳) از مجموعهٔ سیلوئتا است. از آنا مندیتا به عنوان یکی از مهم‌ترین هنرمندان زن در تاریخ هنر یاد می‌شود (Finkelstein,2012, 47). نانسی سپرو[4] در خصوص هنر وی می‌گوید: هنر آنا حتی در زمان حیاتش، اسطوره بود (Maffei,2020, 2). آنا مندیتا در طول فعالیت هنری بسیار کوتاهِ سیزده سالهٔ خود توانست مسیر هنریِ شخصی خود را توسعه دهد و مجموعهٔ منحصربه‌فردش شامل هنر اجرا[5]، هنر کنشگر[6]، هنر زمین[7] و هنر چیدمان[8] را با زبانی غیرمعمول ارائه کند (Aldegani,2016, 3؛ Baker,2016, iii).

راهبردهای پیچیده مندیتا چون کار در فضای باز و مکان‌های غیرمعمول و بین‌رشته‌ای بودن آثارش، هنر وی را بسیار پویا نموده و واکنش‌های عاطفی شگرفی را در مخاطبان ایجاد می‌کند. تمامی این موارد سبب شده است که منتقدان از قراردادن آثار این هنرمند در یک دسته‌بندی مشخص اجتناب کنند (Pavleska, 2021, 295؛ Maffei,2020, 2؛ Aldegani,2016, 3؛ Finkelstein,2012, 2).

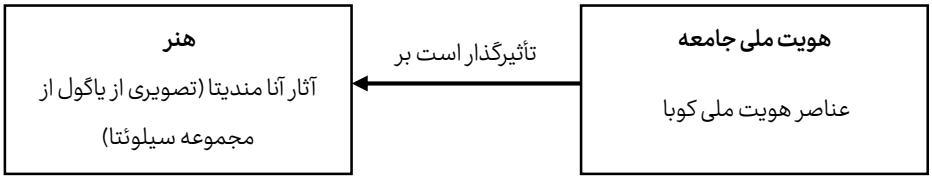
اگرچه مندیتا ادعایی مبنی بر فمنیستی بودن آثار هنری خود نداشت، اما آثار وی میراث مهمی برای هنرمندان پس از او به ویژه هنرمندانِ با گرایش فمنیستی بود (Baker,2016, 43). به همین جهت پژوهشگران مختلف بارها آثار او را با نگرش جنسیتی و فمنیستی مورد مطالعه قرار داده‌اند. ولیکن در مقابل، پژوهش حاضر به بررسی بازتاب هویت ملی در آثار آنا مندیتا با تأکید بر اثر «تصویری از یاگول» از مجموعه سیلوئتا می‌پردازد و در جستجوی پاسخ این سؤال است که موضع و گرایش آنا مندیتا دربارهٔ بازتاب (بازنمایی) هویت ملی در آثارش، به خصوص اثر مطروحه از مجموعهٔ سیلوئتا، چیست.

مفاهیم و چارچوب نظری پژوهش

هنر به عنوان پدیده‌ای که در همهٔ جنبه‌های زندگی فردی و اجتماعی انسان حضور دارد از اهمیت کم‌نظیری برخوردار است. به همین علت جامعه‌شناسی هنر هم از مقولات مهم جامعه‌شناسی است که نیازمند پیدا نمودن جایگاه خود در جامعه‌شناسی معاصر و یافتن یک چارچوب نظری مناسب است (Ravadrad,1998, 20). به عبارتی جامعه‌شناسی هنر بستر نظری مطالعهٔ تمامی شاخه‌های خاص هنر از منظر جامعه‌شناختی بوده و هدف از آن نمایاندن تصویر مناسبی از رابطهٔ میان هنر و جامعه است. این رابطه به شیوه‌های متفاوت و از دیدگاه‌های گوناگون قابل بررسی است (Ravadrad,2015, 1-2؛ Ravadrad,2012, 9). جامعه‌شناسانی چون ویکتوریا الکساندر معتقد بر این مهم هستند که هنر می‌تواند تعاملی دوسویه با جامعه داشته باشد. درحقیقت در این تفکر، هنر به منزلهٔ پدیده‌ای متأثر از جامعه و در عین حال مؤثر بر آن درک می‌شود (Ravadrad,1998, 24).

از طرفی ذیل رابطه‌ای خطی، مستقیم و یک‌سویه به نام «شکل‌دهی»، این گرایش وجود دارد که هنر برروی جامعه تأثیرگذار است (Alexander,2018, 84). از طرف دیگر در خلاف جهت پیکان علیّت (به منظور تأثیر آثار هنری بر جامعه) در رویکرد شکل‌دهی، رویکرد دیگری به نام «بازتاب» وجود دارد که بر این اعتقاد استوار است که هنر حاوی اطلاعاتی دربارهٔ جامعه است و درواقع هنر، آیینهٔ جامعه تلقی می‌شود، نه برعکس (Ravadrad, 2012, 10). تحقیقات جامعه‌شناختی مبتنی بر این رویکرد، بر آثار هنری متمرکز می‌شوند تا دانش و فهم را از یک جامعه ارتقأ دهند (Alexander,2017, 55). بر این مبنا و با توجه به نمودار ۱، این پژوهش در تلاش است چگونگی بازنمایی

هویت ملی در آثار آنا مندیتا و به طور ویژه،اثر «تصویری از یاگول» از مجموعه سیلوئتا را مورد تحلیل قرار دهد. در ادامه به شرح برخی اصطلاحات پرداخته خواهد شد.



نمودار ۱. مدل مفهومی پژوهش

هنر زمینی: هنر زمینی به عنوان گرایشی جدید درپی جریان‌های هنری کمینه‌گرا و مفهومی در دهۀ ۱۹۶۰ میلادی شکل گرفت (Nadaliyan, 2011, 57) و تأکید آن بر وحدت هنر و طبیعت بود (Pakbaz, 2014, 654). به عبارتی از این تاریخ با برگرفتن توجه هنر از فرم زبان و تمرکز آن بر آنچه گفته شد -انتقال از «نمود ظاهری» به «انگارۀ مفهومی»- ، اشکال گوناگون و جدیدی در هنر، چون هنر زمینی، شکل گرفت (LeWitt, 2016, 75؛ Osborne, 2016, 16؛ Akhgar, 2016, 1). در حقیقت هنر زمینی به عنوان جنبشی اعتراضی نسبت به نظام‌های سرمایه‌داری غرب در آمریکا ایجاد شد (Manavi rad & Dianat, 2019, 94؛ Moghimnejad, 2005, 97) و هنرمندان آن با این باور همگانی که نگارخانه‌ها و موزه‌ها یگانه جایگاه مناسب برای نمایش آثار هنری هستند، به ستیز برخاستند (Tiberghien,1997, 22؛ Phaidon,2017, 1073).

هنرمندان هنر زمینی، منظرۀ طبیعی (اما در عین حال تغییردادنی) را رسانۀ هنری خویش قرار داده و در مناطق دورافتاده و پرت و خالی از سکنه، خودِ منظره را تبدیل به اثر هنری نمودند. هنرمندان مزبور با دخالت‌های خود شکل عادی منظره را تغییر می‌دادند و مجموعه‌ای جدید ایجاد می‌کردند؛ و دگرگونی‌هایی در مقیاس بزرگ یا با جزئیاتی نه چندان ملموس در طبیعت پدید می‌آوردند (Bocola, 2020, 498؛ Gardner, 2020, 663؛ Ghale, 2009, 26). اواخر دهۀ ۱۹۶۰ تا اواسط دهۀ ۱۹۷۰ را می‌توان اوج شکوفایی هنر زمینی دانست (Phillips, 2016, 108).

شایان توجه است که آثار هنر زمینی چه میرا باشند و چه نباشند، به راحتی در دسترس بیننده قرار نمی‌گیرند؛ زیرا یا به دلیل میرایی از بین رفته‌اند یا آن‌چنان که پیش‌تر گفته شد، در جاهای دورافتاده قرار دارند. تلاشی که بیننده صورت می‌دهد تا موفق به دیدن این شکل از اثر هنری شود، به نوعی بخشی از لذت تماشای کلی اثر می‌شود (Tiberghien, 1997, 24). کار عکاسی بی‌آنکه برای این شکل هنری ضروری باشد، به دلایلی که ذکر شد (عمر و پایداری اثرِ هنر زمینی) نقشی اساسی در ثبت و حفظ اثر هنری برعهده دارد (Manavi rad & Dianat, 2019, 97؛ Tiberghien, 1997, 25).

هنر اجرایی: هنر اجرایی نیز یکی از شاخه‌های جدید هنر محسوب می‌شود که هرچند ریشه‌های آن را در جنبش‌های پیشین هنری ردیابی کرده‌اند، ولیکن رواج و رشد آن به عنوان شاخه‌ای مستقل در دهۀ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در آمریکا رخ داده است (Pourkasmaei Nadalian & Marasy, 2020, 16). این شاخۀ هنری در پی اثبات این مدعا

بود که جسم انسان محملی هنری است و بر همین اساس هنرمندان هنر اجرا، به کاوش در ظرایف و حرکات بدن می‌پرداختند (Phillips, 2016, 101). در واقع در هنر اجرایی «اثر» عبارت است از مجموعه‌ای از حرکات و اعمال که در موقعیتی خاص و در زمان و مکانی مشخص صورت می‌پذیرد و عمر آن محدود است (Abramović, 1997, 26).

بدن یکی از مؤلفه‌های اساسی اثر در هنر اجرایی است (Pourkasmaei Nadalian & Marasy, 2020, 15).بدن در این آثار به مثابهٔ متنی از رویدادها و کنش‌ها، می‌تواند با ارجاع مستقیم به شرایط و مطالبات اجتماعی و سیاسی نمودار شده، خود به ماده و رسانهٔ بیانگر تبدیل شود (Arbabzadeh et al., 2017, 57). همان‌طورکه برای بسیاری از هنرمندان، استفاده از بدنِ خود در اجراها، راهی برای ادعای کنترل بر بدن و زیرسؤال بردن مسائل جنسیتی شده است. در حقیقت می‌توان به اختصار بدن انسان را مرکزیت چگونگی درک انسان از جنبه‌های هویتی‌ای چون جنسیت، نژاد و قومیت اطلاق نمود (Moma, n. d.: URL). به این دلیل است که هنرمندان با استفاده از بدن، افزون بر گزارهٔ «بدن به مثابهٔ یک ابژه»، بدان به عنوان ابزاری ارتباطی می‌نگرند (Najafi & Shirazi, 2019, 570).

پیشینهٔ پژوهش

موارد مطالعاتی و پژوهشی چندی در این راستا وجود دارد که به عنوان پیشینهٔ پژوهش حاضر می‌توان از آن‌ها نام برد. در میان مطالعات خارجی، (Pavleska, 2021) در مقالهٔ «کنش شاعرانه به عنوان یک مقاومت در عملکرد فمنیستی آنا مندیتا» بیان می‌کند که در رابطهٔ پیچیده بین مقوله‌های هویتی که شامل جنسیت و ساخت طبقاتیِ هویت می‌شود، هنر فمنیستی‌ای که برای آنا مندیتا مشخص است، فراتر از تعمیم عمل می‌کند و سبب می‌شود او از تقسیم‌بندی مابینِ هنری که زنان خلق می‌کنند و هنر زنانه، پیش‌تر می‌رود.

(Baker, 2016) در پایان‌نامهٔ «سحر و جادو بودن: هنر آنا مندیتا از طریق یک لنز اکوفمنیستی» به بررسی و تحلیل زندگی آنا مندیتا و چگونگی آثار او در یک زمینهٔ اکوفمنیستی و با توجه به معنویت آفریقایی- کوبایی می‌پردازد.

(Aldegani, 2016) در مقالهٔ «آنا مندیتا: پروانه در حال بال زدن در رنگین کمان؛ مجموعه آثار بر اساس زمان و مکان» بیان می‌کند که آنا مندیتا جهانی را خلق کرد که می‌توان آن را در هر زمان، هر شرایط و هر فضایی به کار برد به این دلیل ساده که زبان او بسیار صریح است. آلدگانی این بی‌واسطه بودن و سادگی را در تناسب هنر او و فرهنگ کهن می‌داند.

(Alvarado, 2015) در مقالهٔ «به‌سوی یک ارادهٔ شخصی برای ادامهٔ دیگری بودن: اجراهای اولیه آنا مندیتا» بر اجراهای اوایل دههٔ ۱۹۷۰ آنا مندیتا تمرکز دارد. وی استدلال می‌کند که این آثار سرآغاز درگیری پیچیدهٔ مندیتا با تفاوت‌های جنسیتی و نژادی از طریق نیروی زیبایی‌شناختی اجراهای او هستند.

(Finkelstein, 2012) در پایان‌نامهٔ «جستجوی هویت آنا مندیتا» اظهار می‌کند که آنا مندیتا در آثار هنر زمینی به بازنگری بدن و زمین اشاره دارد. در حقیقت زن با استناد به ایدهٔ جنسی و زمین با استناد به ایدهٔ ملت مفهوم می‌یابد.

(Best, 2007) در مقالهٔ «فضاهای مجموعه آنا مندیتا» با رویکرد فمنیستی به ذات‌گرایی و تفاوت جنسی به مجموعه سیلوئتا پرداخته است.

(Blocker, 1999) در کتاب «آنا مندیتا کجاست؟ هویت، عملکرد و تبعید» با تکیه بر کار نظریه‌پردازانی مانند جودیت باتلر، جوزف روچ، ادوارد سعید و هومی بابا، قدرت هنر زمین و هنر بدن مندیتا را در تغییر، برهم‌زدن و گسترش شرایط هویتی مورد بحث قرار می‌دهد. وی نشان می‌دهد که چگونه مندیتا از تبعید به عنوان موقعیتی گفتمانی برای برهم‌زدن مقوله‌های مسلط استفاده می‌کند و همچنین بهره‌گیری مندیتا از اسطوره‌شناسی و انسان‌شناسی، ماهیت زودگذر رسانه‌های او و بحث‌های مربوط به هویت‌های قومی، جنسیتی و ملی وی را تحلیل می‌کند.

در میان مطالعات داخلی پژوهش مستقلی در خصوص آنا مندیتا موجود نیست؛ ولیکن در چند منبع اشاراتی به این هنرمند مشاهده می‌شود. (Najafi, 2017) در مقاله‌ای مستقل با نام «تحلیل نشانه‌شناختی نقش استفاده از بدن در آثار سه هنرمند محیطی زن: آنا مندیتا، کارین وندر مولن و تارا گودرزی» و نیز در مقاله‌ای مشترک، (Najafi & Shirazi, 2019) با نام «بررسی عوامل تأثیرگذار در استفاده از بدن در آثار هنرمندان هنر اجرا و هنر محیطی (با تأکید بر آثار سه هنرمند زن)»، به بررسی سه هنرمند زن که بدن را به عنوان رسانهٔ اصلی آثارشان در نظر گرفته‌اند، می‌پردازد. پژوهشگر(ان) در این دو مقاله نتیجه می‌گیرند که با وجود به کارگیری بدن به عنوان ابژه و مدیوم اصلی آثار مندیتا، مولن و گودرزی، تفاوت‌های فرهنگی، جغرافیایی، خصوصا باورهای مذهبی آن‌ها توانسته تأثیر مهمی در ارائه متفاوت و نمادین هنرمندان از بدنشان در ارائهٔ آثار هنری هر یک از آن‌ها داشته باشد.

(Arbabzadeh et al., 2017) در مقالهٔ «بازتعریف بدن در هنر فمنیستی (دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰)» با ذکر نمونه‌هایی از هنر بدن از جمله مجموعه سیلوئتا و اثر بدون عنوان" پلکسی روی بدن به صورت چاپی" از مندیتا، نتیجه می‌گیرند که نمایش و حضور بدن در آثار هنر فمنیستیِ این دو دهه، در تقابل با هنجارهای زیبایی‌شناختی از بدن در هنر غرب تا پایان مدرنیسم است. بدن در این آثار به مثابهٔ عاملیتی فعال و پویا، در تعامل با مخاطب و مسائل اجتماعی، با تأکید بر فرایند و نه محصول نهایی، نمودار می‌شود.

(Nadaliyan, 2011) در مقالهٔ «تجلی نقش‌مایه‌های بدوی و کهن در هنر زمین» با بررسی آثار به‌جامانده از هنر زمینی، از قبیل آثاری از آنا مندیتا، نتیجه می‌گیرد که ارتباط تنگاتنگی بین نقش‌های وابسته به آیین‌های کهن و هنر زمین وجود دارد. با توجه به پیشینه، پژوهش مستقلی به تحلیل بازنمایی هویت ملی در آثار آنا مندیتا با تأکید بر مجموعهٔ سیلوئتا و نیز پژوهش مستقلی درخصوص اثر «تصویری از یاگول» از این مجموعه، انجام نشده و نگارنده پژوهشی در این زمینه مشاهده نکرده است.

روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها، محتوایی و کیفی و براساس رویکرد جامعه‌شناختی بازتاب (بازنمایی) است. نمونه‌های مورد پژوهش آثار آنا مندیتا هنرمند زن کوبایی- آمریکایی، با تأکید بر اثر «تصویری از یاگول» از مجموعهٔ سیلوئتا است. این مجموعه که از آن به عنوان مهم‌ترین مجموعه آثار مندیتا یاد می‌شود، بین سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۱ خلق شده است. مجموعهٔ سیلوئتا شامل بیش از ۲۰۰ اثر است و خودِ مندیتا از آن به عنوان مجموعه‌ای که هرگز پایان نخواهد یافت، یاد کرده است. اثر «تصویری از یاگول»، خلق شده در سال ۱۹۷۳، در حقیقت نخستین اثر مندیتا از این مجموعه محسوب می‌شود که در این پژوهش، کانون مرکزی بحث است.

بحث

آنا مندیتا در ۱۸ نوامبر ۱۹۴۸ در هاوانا[۱۰] متولد شد. به دنیا آمدن وی هم‌زمان با یکی از پرتلاطم‌ترین دوران‌های تاریخ کوبا بود. در این شرایط پدر آنا مندیتا، او را به همراه خواهرش راکلین[۱۱] در ۱۱ سپتامبر ۱۹۶۱ تحت عملیات پیترپان[۱۲] به ایالات متحده فرستاد (Baker, 2016, 1). جدایی از خانواده و کشورِ زادگاهش، باعث ایجاد حس قطع رابطه با بقیه در آنا گشت. پس از آشفتگی و بعد از زیستن در چند خانهٔ پرورشگاهی و یک مدرسهٔ شبانه‌روزی و جابه‌جایی دائمی، وضعیت سکونت آنا و خواهرش در آیووا[۱۳] تثبیت شد (Finkelstein, 2012, 5). آنا در همان دوران نوجوانی در آیووا در معرض تبعیض، بیگانگی و سردرگمی قرار گرفت و نامشروع بودن در یک جامعهٔ نژادپرست را حس کرد (Alvarado, 2015, 68). در این رابطه راکلین، خواهر آنا، می‌نگارد که هرگز به ذهن آن‌ها رنگین‌پوست بودنشان خطور نکرده بود، تا زمانی‌که در دوران دبیرستان و در طی تماس‌های تلفنی ناشناسی که آنا دریافت می‌کرد، او را «سیاه» خطاب می‌کردند.

در حقیقت این وقایع مسبب تأثیری در آنا گشت که وی را بر آن داشت تا از طریق نیروی زیبایی‌شناختی، شروع به درگیری پیچیده با تفاوت‌های نژادی و جنسیتی در آثار هنری‌اش کند. یکی از نخستین آثار موجود که بر این مهم صحه می‌گذارد، پرتره‌ای بدون عنوان از آنا مندیتا (پرترهٔ زنی با پوست قهوه‌ای)، نقاشی‌شده در سال ۱۹۶۹ است (تصویر ۱).

تصویر شماره ۱. پرترهٔ بدون عنوان (پرترهٔ زنی با پوست قهوه‌ای)، منبع: (Alvarado, 2015, 69).

این اثر یکی از معدود نقاشی‌هایی است که پس از درخواست آنا مبنی براین‌که تمام بوم‌های باقی‌مانده‌اش پس از رها کردن نقاشی ازبین برود، سالم مانده است. در این پرتره، مدل نقاشی که مادر مندیتا بوده به شکل قابل تأملی قهوه‌ای کشیده شده است. این موضوع باعث وحشت مادر شد و شکایت او را درپی داشت که «آنا وی را شبیه به شیطان نقاشی کرده است» (Herzberg, 1998, 69). مندیتا در این نقاشی به وضوح در نقش یک دانشجوی تاریخ هنر بوده و رنگ‌گذاری‌های او ملهم از مکتب آوانگارد فرانسوی، یعنی فوویسم[۱۴] (ددگرایی)، است. آنا مندیتا در یکی از نوشته‌هایش به منبع این جادو اشاره می‌کند: «تصمیم گرفتم برای اینکه تصاویر ویژگی‌های جادویی داشته باشند، باید به منبع آن مراجعه کنم: زندگی» (Finkelstein, 2012, 7).

مندیتا پیش از آغاز مجموعهٔ سیلوئتا، تلاش‌های اولیه و مهمی را در هنر بدن و هنر اجرا به سرانجام رسانید. چمن روی زن[۱۶] (۱۹۷۲) به عنوان نخستین اثر هنر بدن و مرگ یک مرغ[۱۷] (۱۹۷۲) به عنوان اولین هنر اجرا، نقطهٔ آغاز و البته نقطه‌عطفی در خلاقیت‌های دگرگون‌کنندهٔ وی بودند. اثر نخست نشان از مضامین تولد دوباره و بازسازی داشت. اثر دوم نمادی بود از میل به قدرت معنوی فرهنگ‌های باستانی و تمایل آنا به «بـــازآفرینی آئین‌های اولیهٔ قربانی در جشن‌های مادرزمینی» (Finkelstein, 2012, 7).

نکتهٔ مهمی که در این آثار و آثار بعدی آنا مندیتا، از جمله مجموعه سیلوئتا، وجود دارد، الهام گرفتن او از فرهنگ‌های بـدوی، باورهای کیهانی، آیین‌های کهن و ارتباط داشتن با اسطوره‌ها و افسانه‌ها است. علاقهٔ آنـا به فرهنگ‌های بدوی، افزون بر کنجکاوی انسان‌شناختی و تحصیل در رشتهٔ «فرهنگ‌های بومی و بدوی» در دانشگاه

آیووا، به دلیل احساس قرابت قوی با تجربهٔ استثماری که آن فرهنگ‌ها به خود دیده بودند، افزایش یافت. وی در آن تجربه‌ها خود را می‌دید و با آن‌ها پیوند می‌خورد؛ زیرا او به واسطهٔ سیستم‌های سیاسی خارج از کنترلش استثمار شده بود، مطیع قوانین دیگران بود، سرزمینش غارت گشته و از فرهنگی که بدان تعلق داشت، جدا افتاده بود. مندیتا همیشه خود را تا حدودی «بدوی» می‌دانست.مندیتا در این رابطه می‌نگارد:

«استثمار قارهٔ آمریکا که در آن ساکنان طبیعی، تسلیم یک سیستم خشونت‌آمیزِ غیرانسانی شدند، به قیمت جان هزاران نفر از آن‌ها و انقراض کل فرهنگ‌ها و مردم تمام شد. این مهم شاهدی از این نوع استثمار است. اما قرن بیستم، نوع جدیدی از استثمار را در خود جای داده است. دیگر خشونت وحشیانه باز اعمال نخواهد شد. استعمار نو با تکنیک‌های مدرن پنهان می‌شود تا نظریه‌پردازانِ پیشرو از قدرت‌های بزرگ استعماری سخن بگویند: «برای ارتقای افراد توسعه‌نیافته به سطح زندگی بالاتر». در گذشته و همچنین در حال حاضر، به منظور تسهیل سلب مالکیت از غنای طبیعی یک سرزمین و یا استفاده از مردم به عنوان نیروی کار، فرایندی که بسیار اجرا می‌شود، فرهنگ‌زدایی است. -ریشه‌کن کردن فرهنگ مردمی که باید استثمار شوند-» (Baker, 2016, 40).

مندیتا همچنین هنر خویش را «نتیجهٔ یک فعالیت معنوی» می‌داند و می‌نگارد: «هنر من بر پایهٔ اعتقاد به یک انرژی جهانی است که در همه چیز می‌گذرد. آثار من رگه‌های آبیاری این روان جهانی است. از طریق آن‌ها عصارهٔ اجدادی، باورهای اصلی، انباشته‌های اولیه، افکار ناخودآگاهی که جهان را جان می‌بخشد، عروج می‌یابد» (Maffei,2020, 13).

یکی از مهم‌ترین منابع بروز معنویت در آثار مندیتا که به فرهنگ وطن وی تعلق دارد، مذهب آفریقایی- کوبایی سانتریا[۱۸] است. اهمیت سانتریا از این جهت است که به مندیتا اجازه داد تا همهٔ جنبه‌های هنر خود را متحد کند: اجرا از طریق آداب و رسوم، معنویت از طریق طبیعت و میراث از طریق کوبا (Baker, 2016, 7). در هنر مندیتا، سانتریا بسیط است و به عنوان ظرف نهایی هویت هنر مندیتا، اعتقاد وی به نیروی حیات یا انرژی جهانی را نیز در همه‌جا طنین‌انداز می‌کند (Blocker, 1999, 18).

آشنایی اولیه مندیتا با اعمال سانتریا که به عبارتی شکلی از عبادت بود و او را به یک فلسفهٔ شماتیک مبتنی بر قدرت‌های زمین، طبیعت و معنویت پیوند می‌داد، به واسطهٔ خدمتکارانی که در خانهٔ خانواده کوبایی‌اش کار می‌کردند، به دست آمده است. عمل قربانی جزء لاینفک آغاز مناسک سانتریا است و مندیتا درد تبعید و آوارگی را در این اجراهای آئینی به خوبی بازنمایی می‌کند (Baker, 2016, 25). حال، با تدقیق در آنچه به عنوان رویکرد و مآخذ اندیشه آنا مندیتا پیش از نخستین اثر از مجموعه سیلوئتا ذکر شد، به بررسی اثر «تصویری از یاگول» (۱۹۷۳) (تصویر ۲)، پرداخته می‌شود.

تصویر ۲. «تصویری از یاگول» از مجموعه سیلوئتا (۱۹۷۳)، منبع: (URL1).

مجموعهٔ سیلوئتا از آنا مندیتا، با پیروی از اصول بنیادین دههٔ هفتم قرن بیستم و مسئله‌سازی اثر هنری به عنوان یک گزارهٔ بی‌پایان، از بدن زن به عنوان هستهٔ خلاقیت خود بهره می‌گیرد (Pavleska, 2021, 290). مندیتا از این مجموعه با تعبیر «تجسم بدن به عنوان امتداد طبیعت و طبیعت به عنوان امتداد بدن» یاد می‌کند (Best, 2007, 73).

تصویری از یاگول (۱۹۷۳) در حقیقت نخستین اثر از مجموعه موفق و طولانی سیلوئتا محسوب می‌شود که طی سفر به مکزیک و به طور مشخص اواکساکا خلق شده است. در این اثر، بدن بی‌حرکت مندیتا در زمین پنهان شده و صورت وی با گُل‌های سفید کوچک پوشانده شده است. در حقیقت این تصویر، در راستای نمود ایدهٔ «بازگشت به زمین»، که استعاره‌ای از زندگی آنا در تمام سطوح است، محسوب می‌شود. وی با تأکید بر اصل زمین به عنوان الهه، رحم و مادر، کهن‌الگوهای اولیه زنانه را بازنمایی کرده و با کمک آن‌ها مقوله‌های هویتی شامل جنسیت و قومیت را نمایان می‌سازد. مندیتا در این خصوص می‌نگارد:

> «من دیالوگی بین منظره و بدن زن برقرار کردم. من معتقدم که این، نتیجهٔ مستقیم جدا شدن من از وطنم (کوبا) در دوران نوجوانی بوده است. من غرق در احساس پرت شدن از رحم (طبیعت) هستم. هنرم راهی است تا پیوندهایم با جهان را دوباره برقرار سازم. این بازگشت به رحم مادری است» (Finkelstein, 2012, 48).

می‌توان گفت پیوندی که مندیتا از آن نام می‌برد با فرهنگ‌های باستانی، چون سانتریا که در آن دیدگاه‌های فمنیستی نقش ویژه‌ای دارد، رابطه‌ای عمیق دارد. درواقع سانتریا با داستان‌های تأثیرگذارش به آنا یاد داد که زمین موجودی است که از آن قدرت می‌گیرد.

موضوع حائزاهمیت دیگر در خصوص اثر حاضر، مکان خلق اثر است. مندیتا بنای تاریخی زاپوتک را به عنوان مکان خلق اثر انتخاب نموده است. این مکان یادآور مقاومت تنها مقاومت‌کنندگان (یعنی زاپوتک‌ها[۱۹]) در برابر آزتک‌ها[۲۰] است که مفاهیمی چون احیای هویت و قیام علیه سلطه را ابراز می‌نماید. در واقع او با انتخاب این مکان برای ارائهٔ این اثر، نشان می‌دهد زمین صرفاً یک رحم عظیم ماقبل تاریخی نیست و همواره موضوع ادعاهای ملی، سیاسی و مردسالارانه نیز هست. پرواضح است که زمینِ مندیتا عمیقاً با مقاومت در برابر استعمار گره خورده است. این زمین خاستگاهی است که می‌تواند از فرهنگ بیگانه و تاریخ بردگی بگریزد (Blocker, 1999, 57).

به تعبیری افزون بر کلمهٔ زمین که بیانی زنانه داشته و تمایل به یکپارچگی و پذیرا بودن دارد و نیز خودآگاه از زندگی و طبیعت است، واژهٔ دیگری چون سرزمین نیز در این اثر معنا می‌یابد؛ کلمه‌ای با مقبولیت مردانه و مبتنی بر حکومت، قدرت و بی‌نظمی (Aldegani, 2016, 5). در مجموع انتخاب آنا برای اجرای این اثر بر زمین مکان حاضر، تمایل خود برای پیوند با گذشتهٔ خویش و الحاق به کوبا و بازگو نمودن تاریخ تخریب فرهنگ‌های باستانی، تجاوز به سرزمین‌ها و تحمل بردگی را نشان می‌دهد. آنچنان‌که مندیتا چندی بعد در یادداشتی می‌نگارد:

«در کوبا وقتی می‌میری، زمینی که ما را پوشانده، صحبت می‌کند. اما اینجا، پوشیده از زمینی که من اسیر آن هستم، مرگ را زیر زمین احساس می‌کنم و از آنجایی‌که تمام وجودم پر از فقدان کوبا است، می‌روم تا نشانم را روی زمین بگذارم. ادامه دادن پیروزی است» (Finkelstein, 2012, 5).

به راستی اثر «تصویری از یاگول» در جهت بازنمایی رویکردهای فرهنگی، آرمان‌های عقیدتی و غرور ملی و جنسیتی مندیتا به روشنی گام برمی‌دارد و برای جامعه آشکار می‌سازد که او «کجا» و «چه کسی» بود. مندیتا چه در این اثر که به صورت صریح و مستقیم با نمود شکل ظاهری بدنش حضور داشت، و چه در آثار دیگر مجموعهٔ سیلوئتا که در سال‌های بعدی خلق کرد و در آن‌ها با غیاب بدن تنها اثری از بدنش را به جای می‌نهاد، همواره به بازنمایی و انعکاس مضامین هویتی نژادی و قومی خویش ادامه داد.

نتیجه‌گیری

آنا مندیتا، هنرمند آمریکایی- کوبایی به عنوان یکی از مهم‌ترین هنرمندان معاصر زن با آثاری که طیف کاملی از هنر اجرا، هنر بدن و هنر زمین را دربر می‌گرفت، مجموعه‌ای منحصربه‌فرد را با زبانی غیرمعمول در سال‌های کوتاه فعالیت هنری‌اش خلق کرد. او پس از جدایی از خانواده و کشورش (کوبا) در نوجوانی، در ایالات متحده تحت جریان تبعیض و القای حس نامشروع‌بودن در یک جامعهٔ نژادپرست قرار گرفت. این امر باعث درگیری پیچیدهٔ او با مضامین تفاوت نژادی و جنسیتی و به تبع آن بازنمایی همین درون‌مایه‌ها در آثار هنری‌اش شد.

نقاشی پرترهٔ زنی با پوست قهوه‌ای که یکی از معدود نقاشی‌های به‌جامانده از دوران دانشجویی مندیتا است، در حقیقت بازتاب‌دهندهٔ همین تضادهای فرهنگی و نژادی در وی است. او در کلِ مجموعهٔ سیلوئتا، به صورت صریح و ضمنی، از بدن به عنوان مرکز جنبه‌های هویتی چون جنسیت، نژاد و قومیت بهره می‌برد و در امتداد کارهای

پیشین خود به بازنمایی ریشه‌های واقعی خویش و خاستگاه و وطنش کوبا پرداخت. مجموعهٔ سیلوئتا که با اثر «تصویری از یاگول» آغاز می‌شود، در کنار بازنمایی مقولهٔ هویت جنسیتی و استعارهٔ بازگشت به زمین به عنوان الهه، رحم و مادر، بازتاب‌دهندهٔ ابعاد مختلفی از هویت ملی چون بُعد تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی، قومی، اعتقادی، ادبی و اسطوره‌ای کوبا است. مندیتا در این اثر از جنبه‌های گوناگون، مؤلفه‌های مختلف هویتی را به کار می‌گیرد تا به نوعی ضمن احیای هویت و ریشه‌های خود، استثمار و هر نوع فرهنگ‌زدایی را محکوم کند و به مقاومت و قیام علیه سلطه بیگانگان برخیزد.

پی‌نوشت

۱. Georges Balandier: جامعه‌شناس فرانسوی (۲۰۱۶- ۱۹۲۰)

۲. Ana Mendieta

۳. Imágen de Yágul (Image from Yagul), 1973

۴. Nancy Spero: هنرمند تجسمی آمریکایی (۲۰۰۹ -۱۹۲۶)

۵. Performance Art

۶. Activist Art

۷. Land Art

۸. Installation Art

۹. Silueta Series

۱۰. Havana: پایتخت کوبا

۱۱. Raquelin Mendieta

۱۲. Operation Peter Pan

۱۳. Iowa: شهری در ایالت آیووا، از ایالت‌های غرب میانهٔ ایالات متحده آمریکا

۱۴. Fauvism

۱۵. Hans Breder

۱۶. Untitled (Grass on Woman), 1972

۱۷. Death of a Chicken, 1972

۱۸. Santeria

۱۹. Zapotec

۲۰. Aztec

References:

Abramović, M. (1997). Performance art, irunesco (Payam-e-Unesco), (319), 26- 27. (In Persian)

Akhgar, M. (2016). New Art: A Genealogy of Contemporary Art, (K. Yousefi, Trans.), Herfeh Honarmand, (61), 1- 2. (In Persian)

Aldegani, F. (2016). Ana Mendieta; The Butterfly fluttering on the Rainbow: A Body of Work based on Time and Space, Abteilung Kunstgeschichte Universität für angewandte Kunst Wien Patrik Werkner -Seminar- -Land Art und Neue Landschaftskonzeptionen- SS2016, 1- 9.

Alexander, V. D. (2017). Sociology of the Arts; Exploring Fine and Popular Forms, (A. Ravadrad, Trans.), Tehran: Matn Publishers. (In Persian)

Alvarado, L. (2015). '…Towards A Personal Will to Continue Being "Other"': Ana Mendieta's Abject Performances, Journal of Latin American Cultural Studies, 24(1), 65- 85.

Arbabzadeh, M., Afzaltousi, E., Kateb, F., & dadvar, A. (2017). Redefinition of the Body in Feminist Art (1960s and 1970s), The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar, 14(55), 47-58. (In Persian)

Baker, E. (2016). To Be Magic: The Art of Ana Mendieta Through an Ecofeminist Lens, A thesis in Art History, Florida: University of Central Florida.

Best, S. (2007). The serial spaces of Ana Mendieta, Art History, 30(1), 57- 82.

Blocker, J. (1999). Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile. Durham and London: Duke University Press.

Bocola, S. (2020). The Art of Modernism, (R. Pakbaz, A. R. Tagha, F. Fooladvand, K. Mousavi & F. mohajer Trans.), Tehran: Farhang Moaser. (In Persian)

Educational research and planning organization. (2018). Social Identity, Tehran: Chap SCH. (In Persian)

Finkelstein, S. (2012). Ana Mendieta- a search for identity, A Thesis in Art History, Missouri: Webster University.

Gardner, H. (2020). Art Through the Ages, (M. T. Faramarzi, Trans.), Tehran: Negah Pub. (In Persian)

Ghale, R. (2009). New art: arts related to the environment. Disambiguation and limitation, Tandis, (146), 26-27. (In Persian)

Herzberg, J. (1998). Ana Mendieta, The Iowa years: A critical study, 1969 through 1977. PhD thesis., New York: City University of New York.

LeWitt, S. (2016). Paragraphs about conceptual art, (A. Tavakoli Shandiz, Trans.), Herfeh Honarmand, (61), 72- 75. (In Persian)

Little, E. (2019). Ism: Understanding Art, (M. Khosroshahi, Trans.), Tehran: Aban Book. (In Persian)

Maffei, M. (2020). Ana Mendieta: Posthumanist Performativity and Spiritual Becomings, Arthistoricum, DOI: 10.11588/artdok.00007077.

Manavi rad, M. & Dianat, F. (2019). The role of Photography and defamiliarization in Land art, Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi, 24(1), 93-104. (In Persian)

Moghimnejad, M. (2005). An Introduction to Multimedia Arts, Art Quarterly, (65), 194- 221. (In Persian)

Mohammadpour lima, H. (2009). A sociological look at identity, Qom: Melina Pub. (In Persian)

Moma (n. d.). Investigating Identity: The Body in Art, Moma, accessed 23 January 2023, https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/the-body-in-art/

Nadaliyan. A. (2011). The Manifestation of Primitive and Ancient Patterns [Motifs] in Land Art, Research paper of visual arts, 1 (1), 57- 66. (In Persian)

Najafi, F., & Shirazi, A. A. (2019). A study on Effective Factors in Body Use among the Works of Performance and Environment Artists: The Case of Three Woman Artists. Journal of Woman in Culture Arts, 11(4), 567-597. (In Persian)

Najafi, F. (2017). Semiotic analysis of the role of using the body in the works of three female environmental artists: Anna Mendita, Karin Vander Molen & Tara Gouderzi, The first international conference on the theoretical foundations of Iranian visual arts with an environmental approach. 1- 30. (In Persian)

Niknam, M. (2019). Identity of Foundations, Ideas, Types and Perspectives, Tehran: Tazkieh Pub. (In Persian)

Osborne, P. (2016). Varieties of Conceptual Art, (K. Yousefi, Trans.), Herfeh Honarmand, (61), 16-33. (In Persian)

Pakbaz, R. (2014). Encyclopedia of Art, Tehran: Farhang Moaser. (In Persian)

Pavleska, N. (2021). The Poetic Act as an Act of Resistance in the Feminist Practice of Ana Mendieta, Етнографски институтСАНУ. LXIX (2), 289- 302.

Phaidon. (2017). 30,000 Years of Art: The Story of Human Creativity across Time and Space, Tehran: Sepas Pub. (In Persian)

Phillips, S. (2016). Isms: Understanding Modern Art, (M. Farsaei & H. Rajabi, Trans.), Tehran: Aban Book. (In Persian)

Pourkasmaei, P., Nadalian, A., & Marasy, M. (2020). The Concept of Body in Performance Art Based on Gilles Deleuze's Theories, Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Mosighi, 25 (2), 15-24. (In Persian)

Ravadrad, A. (2015). Theories of Sociology of Art and Literature, Tehran: University of Tehran Press. (In Persian)

Ravadrad, A. (2012). Sociology of Cinema & The Iran's Cinema, Tehran: University of Tehran Press. (In Persian)

Ravadrad, A. (1998). Sociology of art and its place in the field of contemporary sociology, Honar-Ha-Ye-Ziba, 1 (3), 20-24. (In Persian)

Salahi, A. A. (2015). Identity, Tehran: Azarfar Pub. (In Persian)

Tiberghien, G. (1997). Land Art, (D. Tabaei, Trans.), irunesco (Payam-e-Unesco), (319), 22-25. (In Persian)

URL1: https://www.anamendietaartist.com/work, accessed 25 January 2023.

Varjavand, P. (1989). Progress and development based on cultural identity, Tehran: Sahame-Ye-Enteshar. (In Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

The Role of Interactions between Iran and Europe in the Traditional Position of the Pool in the Architecture of Qajar Houses of Lahijan

Farinaz Alipeyman[1], Mojgan Khakpour[2*]

[1.] Master Student of Architecture, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran
[2.] Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, mojgan_khakpour@yahoo.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 37-56
Receive Date: 12 April 2023
Revise Date: 14 June 2023
Accept Date: 21 August 2023
Publish Date: 18 December 2023

Research article

KEYWORDS: Pool; Urban Houses; Qajar Architecture; Lahijan

ABSTRACT

Introduction: The manifestation of the life-giving element of water in the architecture of Iranian houses often materializes with the body of a pool. During the Qajar era, the change of the ruling circumstances followed by the amplification of Iran's foreign relations with other countries, mainly that Guilan province, based on its location in the north of the country, had played the role of the main link between Iran and European countries, varied the meaning and function of the pool in the houses of this area including the houses of Lahijan city. This research tries to understand how the house is affected by the new conditions of Guilan society and to obtain the altering definition of the material and immaterial function of the pool in the Qajar period. The current research method is interpretive-historical. It was done by resorting to library and field collection methods, and 30 Qajar houses in Lahijan were studied using a snowball sampling method and interviews with their owners. Characteristics like function, shape, position, and dimensions of the pool were determined as desired variables in the advancement of the research. The results show that in these houses, pool-making was often followed by traditional principles and in the shape of a rectangle, with the introduction of new shapes such as oval, star, triangle, or less frequently ones like octagon, the structure of this element underwent alterations. At the end of the Qajar era, the multiplicity of elements such as fountains and added curves to traditional sharp-angled shapes of the pool signifies the preference of the aesthetic aspects in the path of its socio-cultural changes. Also, the geometric complexity and the vastness of some pools are signs of the house owner's social superiority and financial capability.

Background: As a reservoir of water, the pool has many functions. According to the researchers, specific historical periods, especially the Qajar period, have played a role in this variety of use because the architectural elements underwent significant changes (Saremi, 1996, p. 59). Relying on its spiritual and material aspects, the pool was used in fields like washing, irrigation, water storage, ablution, climatic comfort, and decorations, and over time, with the development of housing architecture following the increase of interactions between Iran and European countries, especially in the second half of the Qajar period, the metamaterial function of water element also decreased. Therefore, the pool often played a decorative role or provided daily needs for the residents.

Research Objectives and Questions: Understanding the importance of the pool and the transformation of its position, along with the increase of foreign communication of Iranians in the Qajar era Through many trips in the cities of Guilan province, including Lahijan, forms such questions as they are mentioned below:

- Have the symbolic values of the pool and its living tradition continued in the houses of Lahijan during the Qajar era?

- After the connection between Iran and Europe expanded during the Qajar era, how did social developments affect the pool's traditional place in Lahijan houses?

Theories: According to the mentioned questions, the hypotheses can be stated as follows:

- The increase in interactions between Iranians and European countries through Guilan has affected changing the view of the people of this region, especially the people of Lahijan, towards the element of water and the pool.

- With the establishment of Qajar rule in Iran and due to Guilan's geographical location and economic importance, it was considered a place for kings, merchants, and students to commute, and in this way, the

Cite this article:
Alipeyman, F., & Khakpour, M. (2023). The Role of Interactions between Iran and Europe in the Traditional Position of the Pool in the Architecture of Qajar Houses of Lahijan. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 37-56. doi: 10.22124/ira.2023.24280.1005

grounds for the formation of transformation in its traditional architectural elements such as the pool occurred.

Data Collection: Based on its historical-interpretive nature, the current qualitative research relied on two data collection methods: library and field. First, the place of the pool in the traditional architecture of Iran and Guilan was studied by reading the documents, and then with the help of the snowball sampling method, 30 examples of Lahijan's Qajar houses were visited in the field, and their owners were also interviewed.

Analysis and Discussion: In order to carry out the present research, Qajar houses in Gabaneh, Khomarkala, Pordesar, Karevansarabar, and Gharibabad neighborhoods in Lahijan were visited and investigated. In the mentioned houses, the pool element is often located in the yard's open space, and the pools' differences can be divided into four axes of function: geometric shape, position, and dimensions. Analyzes from observations and interviews with house owners indicate that the functional aspects of the pool include factors such as beauty, health, performing ceremonies, watering, storing food items, and performing religious duties and beliefs of the residents. In terms of appearance, the pools are geometrically rectangular, with stars, triangles, octagons, and squares as the most frequent shapes. Also, looking at the aerial maps of the Qajar houses of Lahijan in the 1336 solar year, the oval shape can be seen in the pools. Their position varies near the main building of the house and on its axis of symmetry to the middle of the courtyard. The dimensions of the pool element also increase with the expansion of the dimensions of the yards. Among the analyzed pools, the size of the pools and their geometric shape indicate the social and financial status of the original owners of these buildings. Therefore, the construction of the pools, while following the traditional structure, faced the reduction of spiritual dimensions and the expansion of the decorative function. The increase in interactions between Iranians and European countries, especially in the late Qajar period, was influential. Also, due to the female gender of beauty in the mentioned era, it is suggested that future studies be conducted on how the pool is affected as an organ with a possible feminine nature in homes.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

نقش تعاملات ایران و اروپا بر جایگاه سنتی حوض در معماری خانه‌های قاجاری لاهیجان

فریناز علی‌پیمان[1]، مژگان خاکپور[2*]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، گروه معماری، دانشکدهٔ معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

۲. استادیار گروه معماری، دانشکدهٔ معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: mojgan_khakpour@yahoo.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۳۷-۵۶
تاریخ دریافت: ۲۳ فروردین ۱۴۰۲
تاریخ بازنگری: ۲۴ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۳۰ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۲۷ آذر ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: حوض، خانه‌های شهری، معماری قاجار، لاهیجان

چکیده

تجلی عنصر هستی‌بخش آب در معماری خانه‌های ایرانی، اغلب در کالبد حوض تحقق یافته است. در دوران قاجار، تغییر شرایط حاکم در پی افزایش ارتباط ایران با سایر ممالک، به‌ویژه در گیلان که نقش مهرهٔ اصلی اتصال ایران با کشورهای اروپایی را داشته است، مفهوم و کارکرد حوض در خانه‌های این خطه، ازجمله خانه‌های شهر لاهیجان، را متحول ساخت. این جستار سعی دارد تا با بررسی چگونگی تأثیرپذیری معماری خانه‌ها از شرایط جامعهٔ گیلان و از ارتباطات خارجی آن، به تعریفی متفاوت از کارکرد مادی و معنوی حوض در این دوره دست یابد. ازاین‌رو سؤال‌های اصلی تحقیق چنین بیان می‌شوند: آیا ارزش‌های نمادین حوض و سنت زیستی مرتبط با آن در خانه‌های شهر لاهیجان در دوران قاجار تداوم یافته‌اند؟ پس از گسترش ارتباط ایران با اروپا در دوران قاجار، تحولات اجتماعی چگونه بر جایگاه سنتی حوض در خانه‌های لاهیجان تأثیر گذاشته‌اند؟ روش پژوهش حاضر از نوع تفسیری-تاریخی است که با توسل به روش‌های جمع‌آوری کتابخانه‌ای و میدانی انجام شده است. در این تحقیق، ۳۰ خانهٔ تاریخی با نمونه‌گیری به روش گلوله‌برفی و مصاحبه با صاحبان آن‌ها مطالعه شد؛ ویژگی‌هایی چون کارکرد، شکل هندسی، موقعیت و ابعاد حوض به‌عنوان متغیرهای موردنظر در پیشبرد پژوهش تعیین گشتند. دست‌آوردها نشان می‌دهند که در این خانه‌ها، حوض‌سازی اغلب پیرو اصول سنتی و به شکل مستطیل بوده است؛ با ورود اشکال جدید مانند بیضی، ستاره، مثلث و یا شکل‌های کم‌تکرار مثل هشت‌ضلعی، ساختار حوض دستخوش تغییراتی می‌شود. در اواخر دورهٔ قاجار، تکثر عناصری مانند فواره‌ها و انحناهای الحاقی به اشکال تیزگوشهٔ سنتی حوض، حاکی از ارجحیت وجوه زیبایی‌شناسی در پی تغییرات اجتماعی-فرهنگی است. همچنین پیچیدگی‌های هندسی و وسعت برخی حوض‌ها، بیانگر برتری اجتماعی و تمکن مالی مالک خانه است.

ارجاع به این مقاله: علی‌پیمان، فریناز و خاکپور، مژگان. (۱۴۰۲). نقش تعاملات ایران و اروپا بر جایگاه سنتی حوض در معماری خانه‌های قاجاری لاهیجان. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۳۷- ۵۶. doi: 10.22124/ira.2023.24280.1005

مقدمه

در کشور ایران با توجه به موقعیت خاص جغرافیایی و تسلط اقلیم خشک و نیمه‌خشک در آن، عنصر آب به شکل‌هاي مختلف در معماري نمایان شده است که از آن جمله می‌توان به ساخت حوض‌ها به مثابه عنصر مرکزی نظم‌دهنده در حیاط بناهای ایرانی اشاره نمود. وجود حوض به‌عنوان ظرف و آب به‌عنوان مظروف در خانه‌ها، همواره بخشی جدانشدنی از معماری ایرانی، به‌خصوص در دوره صفوی، بوده (Khakpour & Kateb, 2020, 6) که بر اساس اقلیم هر منطقه و تعداد حیاط‌های خانه‌ها، تنوع و تکثر آن نیز متفاوت بوده است.

علاوه‌بر حیاطِ خانه که اصلی‌ترین جلوه‌گاه حوض به‌شمار می‌رود، گاهی حوض‌ها در داخل بنا یا در ایوان‌ها نیز احداث می‌شد و امکان تأمین نیازهای روزمره مرتبط با آب و رطوبت هوا، و همچنین احتیاجات غیرمادی ساکنان را فراهم می‌آورد. حوض‌ها در راستای کارکردهای گوناگونی مانند شستشو و طهارت، آشامیدن، وضو و فرائض دینی، انباشت و نگهداری آب، آبیاری باغ‌ها، خنک‌کردن و مطبوع‌سازی هوا در اقلیم‌های گرم‌وخشک و همچنین با رویکردی تزئینی در همه مناطق ایران ساخته می‌شدند. در این میان، کاردکرد نمادین آب نیز امری مهم تلقی می‌شود؛ چنان‌که تأکید محققان حوزه عرفان در معماری بر این است که حوض، همانند آینه‌ای با انعکاس آسمان سبب گسترش فضا در زمین شده و با نمایش تصویر لرزان بنا در آب، انگاره‌اي از ناپایداری جهان و تحولات مداوم آن را مي‌توان فهم کرد (Bavandian, 2018, 72).

در دوران قاجار و با تشدید ارتباطات ایران و اروپا و در نتیجهٔ ورود مدرنیته به ایران، حوض نیز مانند دیگر عناصر خانه‌های ایرانی با دگرگونی‌هایی مواجه شد. گیلان با توجه به موقعیت استقرار، نه‌تنها زمینه تحقق ارتباطات مذکور بوده است، بلکه به‌زعم صاحب‌نظران درگاه نفوذ تفکرات نو در جامعه زیستي دوره قاجار تلقی می‌شود (Keshavarz, 2015, 60-62)؛ ازاین‌رو تحولات زیادی را در سطوح اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی متحمل شده‌است. این امر بر تغییر سبک زندگی و معماری در این خطه نیز تأثیرگذار بوده است (Moghtader, 1993, 262؛ Saremi, 1996, 60).

تحقیق حاضر سعی دارد با توجه به اهمیت، نقش و ساختار حوض در خانه‌های قاجاری لاهیجان در گیلان و با دریافت چگونگی تأثیرگذاری شرایط حاکم در عصر قاجار بر زمینه معماری و در برخورد با عناصری همانند حوض و نحوه تداوم ارزش‌های مادی و فرامادی ساخت حوض در دوره‌های پیشین، به شناختی عمیق‌تر از رابطه تحولات شکل‌گرفته در این دوران با جایگاه سنتی حوض دست یابد. این شناخت با مطالعه چهار متغیّر اصلی یعنی وجوه کارکردی، شکل هندسی، موقعیت قرارگیری و ابعاد حوض در خانه‌های قاجاری در لاهیجان تحقق می‌پذیرد و هر یک به‌ترتیب از چگونگی نوع استفادهٔ غالب از حوض، تجلی اشکال نو و تزئینات، حفظ مرکزیت حوض و عوامل مؤثر در تعیین وسعت آن در این عصر آگاهی می‌دهد. ازاین‌رو سؤالات ویژه تحقیق چنین بیان می‌شوند:

- آیا ارزش‌های نمادین حوض و سنت زیستی مرتبط با آن در خانه‌های شهر لاهیجان در دوران قاجار تداوم یافته‌اند؟
- پس از گسترش ارتباط ایران با اروپا در دوران قاجار، تحولات اجتماعی چگونه بر جایگاه سنتی حوض در خانه‌های لاهیجان تأثیر گذاشته‌اند؟

روش تحقیق

این مطالعه کیفی، ماهیتی تفسیری-تاریخی دارد و روش گردآوری داده‌ها در گام اول به‌صورت کتابخانه‌ای و از طریق اسناد مکتوب انجام شده است؛ در گام دوم، ۳۰ نمونه از خانه‌های قاجاری لاهیجان به‌صورت هدفمند و به روش نمونه‌گیری گلوله‌برفی تا رسیدن به اشباع نظری از جهت خوانش جزئی تحولات شکل‌گرفته در ساختار حوض‌ها و فهم الگوی طراحی آن‌ها به‌عنوان نمونه‌های پژوهش معین شدند؛ گام سوم شامل بررسی میدانی خانه‌ها است که با تکمیل مشاهدات از طریق مصاحبه‌های غیررسمی با ساکنان اصلی آن‌ها به درک چگونگیِ ویژگی‌هایی چون وجود یا عدم وجود عنصر حوض، محتوای شکلی، مفهومی، نوع کارکرد و تطابق آن با عوامل نمادین و زیستی طراحی حوض در معماری پیش از قاجار پرداخته شد. سپس با رجوع به داده‌های مکتوب، به نحوه برقراری ارتباطات خارجی ایران، انتقال آموزه‌های فرنگی به این کشور و در نتیجه بازتاب آن در اجزای معماری خانه‌های ایرانی و بازتعریف جایگاه عنصر پراهمیت حوض رسیدگی می‌شود. با عنایت به برخی محدودیت‌هایی که در این پژوهش وجود داشت، مثلاً بعضی از خانه‌ها خالی از سکنه بوده و با نظر به عکس هوایی منطقه مورد مطالعه[1]، خوانش فرم‌های معماری حوض‌ها ممکن گردید[2].

پیشینهٔ تحقیق

به‌رغم آنکه در دهه‌های اخیر در خصوص معماری بومی گیلان مطالعات شایسته‌ای صورت پذیرفته، تنها معدودی از مطالعات به سازه حوض در فضاهای معماری آن پرداخته‌اند. ازاین‌رو می‌توان با تکیه بر سفرنامه‌ها و در مقیاس بزرگ‌تر، با مطالعه مکتوباتي درخصوص حیاط‌هایی که دربردار حوض هستند، اطلاعات مفیدی را از آن‌ها استخراج نمود. در جدول ۱ به بخشی از مطالعات ارزشمند مذکور در این زمینه اشاره شده است.

جدول ۱- بررسی مطالعات انجام‌شده در زمینه حوض و تحولات آن

پژوهشگران	سال	عنوان	توضیحات	جنبهٔ نوآورانه
طوفان	۱۳۸۵	*بازشناسی نقش آب در حیاط خانه‌های سنتی ایران*	به جنبهٔ مادی مسکن دورهٔ معاصر و اهمیت آب در معماری ایرانی اشاره دارد. وی حوض را عنصری برای ارتباط انسان با آب و طبیعت، با فرم شش و دوازده ضلعی و اغلب مستطیل در معماری سنتی به جهت انجام فرائض دینی و ارتباط با معبود، آبیاری و کاهش گردوخاک حیاط و ایوان و ... می‌داند.	اشاره به مصرفی‌شدن دید انسان‌ها، معنا، کالبد و کاربری حوض
سلطان‌زاده	۱۳۹۰	*نقش جغرافیا در شکل‌گیري انواع حیاط در خانه‌هاي سنتي ایران*	وی حیاط را در اقلیم معتدل و مرطوب عاملی می‌داند که کمتر بر هویت بنا دلالت دارد و بیشتر بر اهمیت حیاط و هم‌جواری آب در قالب حوض و فضای سبز تأکید می‌کند؛ از این نظر که به دلیل شرایط اقلیمی مناطق گرم ایران، وجود آن‌ها سبب ایجاد آسایش و خنکی می‌شوند.	نگاهی کاربردی به حوض، اهمیت ارتباطش با فضای سبز و ایجاد آسایش در شرایط اقلیمی خاص
خدنگی، قنوات و صدقی	۱۳۹۴	*آب‌نماها در معماری سده‌های میانه ایران «با تأکید بر کوشک باغ‌ها و خانه‌ها»*	به فواره در حوض‌ها اشاره دارند که یکی از مجراهای رساندن آب به حوض است. وجود فواره در حوض، احساسی از آرامش و یا حتی شور را به کاربران القا می‌کند. همچنین از حوض در معماری قبل از اسلام یاد می‌کنند که به عنوان ساعتی با انعکاس نور خورشید هنگام ظهر استفاده می‌شده است.	توجه به کاربری، اجزای حوض و مفهوم آن در قبل و در دوران اسلام

سهیلی و گل‌باطن منفرد	۱۳۹۷	*کیفیت و کمیت آب در معماری مسکونی ایرانی اسلامی*	به مقایسهٔ نسبت حوض و حیاط در چهار اقلیم موجود پرداخته‌اند؛ در این میان نسبت حوض به حیاط در اقلیم معتدل و مرطوب را دو درصد ذکر کرده‌اند که از نظر ابعاد، در مرتبهٔ سوم قرار می‌گیرد. میزان رطوبت نسبی هر منطقه را تأثیرگذارترین عامل بر روی این نسبت می‌دانند.	توجه به کارکرد حوض و حیاط در اقلیم چهارگانه ایران و مقایسه آن‌ها با یکدیگر
باوندیان	۱۳۹۷	*نمادشناسی حوض در حوزه اخلاق معماریِ ایرانی اسلامی*	وی بیان می‌کند که از دوره قاجار، حوض با شکل هندسی جدیدترِ بیضی و دایره و توجهات زیبایی‌شناختی و با مایل به مصرف ساخته شده است و گاهی حوض، مرکزیتِ وحدت در معماری اسلامی بوده و از آن برای شستشو، آبیاری، نگهداری آب، وضو، آسایش اقلیمی و تزیینی استفاده می‌شده است.	توجه به بعد مفهومی و نمادین حوض، تحولات در عصر قاجار و تنوع مصرفی آن
خاکپور و کاتب	۱۳۹۸	*هم‌نشینی الگوها در معماری‌های تاریخی، مورد مطالعاتی: خانه صادقی (لاهیجان)*	به بررسی جزءبه‌جزء معماری این خانه و تغییرات آن با معماری مرسوم دوران پیشین می‌پردازند و حوض را از عناصر معماری صفوی می‌خوانند که امکان وضوگرفتن در آن میسر می‌شد. همچنین با قرارگرفتن در کنار فضای سبز و مقابل شاه‌نشین، تلطیف هوا مقدور می‌شده است.	توجه به خانه‌ای قاجاری در لاهیجان و تحلیل اجزای فضای باز و بسته آن

مبانی نظری

طبق اندیشه صاحب‌نظران تأثیرپذیری معماری ایران از اروپا، با گسترش ارتباطات میان آن دو، در دوران قاجار بسیار برجسته بوده است.

«با آشنایی مستقیم شاهان و درباریان دوران قاجار، مخصوصاً شخص ناصرالدین‌شاه، با مظاهر فرهنگ و تمدن قرن نوزده اروپا و آوردن بخشی از آن به ایران، تغییری اساسی در تفکر هنرمندان ایرانی به‌وجود می‌آید. چشم‌گیرترین بخش این تغییر را در معماری و تا حدودی شهرسازی دوران قاجار می‌توان مشاهده کرد» (Saremi, 1996, 59).

بسیاری از صاحب‌نظران حوزه معماری بر این باورند که فرهنگ و معماری غرب، معماری سنتی و روح ایرانی را متحول ساخته و این امر اغلب در عصر ناصری و در پی شیفتگی مواجهه با زیبایی‌های معماری اروپا، با شتاب‌زدگی و به ناچار رخ داده است (Ibid, 60). با نظر به اینکه ترددهای فراوان مذکور از استان گیلان صورت می‌گرفت، معماری شهرهای این استان دچار تحول گردیدند. پژوهش‌ها حاکی از آن است که حضور مداوم روس‌ها در شمال کشور نیز منجر به شکل‌گیری ساخت‌وسازهای نئوکلاسیک روسی در دوران قاجار و پهلوی اول در این منطقه و به‌ویژه شهر رشت شده است (Montazer et all, 2019, 80).

با گذر به اواسط دوره قاجار و در پی افزایش توجه به نمای بنا، تزئینات داخلی و خارجی بناها و عناصر و اجزای مختلف معماری تحت‌تأثیر هنر روکوکو دچار تغییرات کوچک و بزرگ شده و کاربرد اشکال دایره و بیضی نیز رواج یافته است (Ghasemi Sichani et all, 2010, 93-94؛ Soltanzadeh & Soltanzadeh, 2017, 16). با توجه به اینکه معماری قاجاری را به دلیل افزایش شهرنشینی، «معماری خانه‌سازی و خانه‌های مسکونی» نامیده‌اند (Afshar asl & Khosravi, 1998, 133)، دگرگونی‌های فوق‌الذکر بر حوض نیز، به‌عنوان جزئی از معماری، تحمیل شده است.

ازاین‌رو همان‌گونه که اولین قدم در راستای شناخت و دسته‌بندی پدیده‌ها در معماری با گونه‌شناسی تحقّق می‌یابد، با گونه‌شناسی عنصر حوض در پژوهش حاضر سعی بر آن است تا به دانش عمیق‌تری از چگونگی تأثیرپذیریِ ساختار مادی و معنویِ این عنصر از تعاملات ایران و اروپا در خانه‌های قاجاری لاهیجان دست یافت. چنان‌که در معماری هر عنصر را می‌توان از منظر موضوع‌شناسی[۳] یا پدیده‌شناسی، موضع‌شناسی[۴]، ریخت‌شناسی[۵] و گونه‌شناسی[۶] بررسی نمود، این امر با بررسی متغیرهایی چون کارکرد، موقعیت، ابعاد و فرم حوض در خانه‌های یادشده انجام می‌گیرد.

معماری قاجار

نفوذ تفکرات مستشرقان و روشنفکران تحصیل‌کرده فرنگ، به همراه افزایش روابط ایران با کشورهای خارجی، به خصوص با اروپا، در نیمه دوم دوران قاجار گسترش یافت. در این راستا، تغییر شرایط سیاسی و اقتصادی کشور بر پایۀ تحولات اجتماعي و ظهور طبقه متوسط، هویت معماری سنتی ایران را دچار دگردیسي نمود. در نتیجه نیازهای جدید اجتماعی بر پایه تعاملات جمعي و فرهنگ توده شکل گرفت و ساخت مسکن و طراحی عناصر و اجزاي معماری نیز متحول شد. درواقع معماری این دوران در ادامه معماری صفوی، ترکیب آن با تفکرات رایج‌شده بیگانه و روسیه و ترویج «معماری خیابانی» در ایران است (Azizi & Baharlou,2021, 189). گیلان و به‌ویژه شهر رشت که در این دوره به *دروازۀ اروپا* شهرت یافت، و نیز شهر لاهیجان، از تغییرات معماري متأثر از تحولات اجتماعي بی‌نصیب نماندند. در نمودار ۱ تحولات معماري این عصر را می‌توان به طور خلاصه مشاهده کرد.

نمودار۱- شناسه‌های معماری خانه‌های قاجاری با اقتباس از پوراعتصامی (Pouretesami, 2020).

گیلان در عصر قاجار

در دوران قاجار، گیلان به دلیل نزدیکی به کشورهایی مانند روسیه و کشورهاي حوزه بالتيك از يك‌سو و نیز دارالخلافه ایران از سوي دیگر، در معرض بیشترین آمدوشد و تردد اتباع خارجي و مسافران اروپايي قرار داشت. ناصرالدین‌شاه قاجار طی حاکمیت خود، سفرهای متعددی به گیلان داشت. مطالعات نشان می‌دهند که وی درصدد آن برآمد که وضع نابسامان طبقات مختلف مردم این استان را در راستای منافع خود بهبود بخشد؛ در نتیجۀ آن جایگاه اقتصادی گیلان فزونی گرفت. به گونه‌ای که اساسی‌ترین حوزه فعالیت تجار در این استان، به ابریشم اختصاص یافت و رتبه اول صادرات ایران را نیز از آن خود کرد (Fakhteh, 2016, 107-109). از این مفر، دادوستد گیلان از انسداد خارج شد و پتانسیل‌هاي تجاري آن به ظهور رسید. به زعم صاحب‌نظران، چشمگیرترین کالاي تجاري

که در افزایش توجه کشورهای بیگانه به این منطقه مؤثر بود، ابریشم مرغوب گیلان در برابر ابریشم نامرغوب اروپا عنوان شده است. چنان‌که برخی کشمکش‌های سیاسی در این بخش، در پی تسلط انحصاری دولت انگلستان و روسیه بر این محصول شکل گرفت (Panahi, 2020, 1).

محققان همچنین اذعان می‌کنند از اصلی‌ترین عوامل جذب تجار و نفوذ بیگانگان به این خطه، هنر شرقی‌ها در پارچه‌بافی ابریشمین، زیبایی بی‌مثال و فراوانی آن در گیلان بوده که این منطقه را به بستر اصلی رفت‌وآمدهای اروپائیان تبدیل کرده است (Ibid, 3). از این جهت رشت و به دنبال آن شهرهایی مانند لاهیجان در نخستین دهه‌های قرن بیستم میلادی اهمیت تجاری بسیار یافتند که با گذشت مدتی به دلیل عدم‌دوراندیشی حکومت و مداخله بیگانگان از رشد آن کاسته شد (Fakhteh, 2016, 112).

اسناد موجود حاکی از آن است که گیلان در اواخر عصر قاجار و قرن ۱۳ شمسی با کشکمش‌های فراوانی روبه‌رو بوده است. «دوره‌های پایانی عصر قاجار به دلیل نابرابری‌های اجتماعی، اختلاف‌های مذهبی در شکل نبردها و درگیری‌های سیاسی و نظامی آشکار می‌شود و گیلان به عنوان یکی از مراکز مهم پایگاه روشنفکری ایران در جامعه ایران مطرح می‌شود» (Panahi, 2013, 127).

می‌توان بیان داشت عواملی همچون سود کلان کالاهای تجاری، به‌خصوص ابریشم، عامل مهمی در جذب اتباع اروپا به گیلان شمرده شده که پیامد آن خلط اندیشه‌های اروپائیان با تفکرات ساکنان گیلان بوده است؛ چنان‌که با مطالعهٔ اسناد، به‌نظر مي‌رسد که با رونق تجارت پرسود ابریشم، پاي تجار اروپايي به گیلان باز شد و تردد این افراد که عموما در خانه همتایان ایراني خود سکونت داشتند، موجب خلق دیدگاهي جدید براي مسکن و الگوهاي ساخت‌وساز شد. ازاین‌رو بیشترین دگرگونی‌ها در عرصه معماری به این عصر نسبت داده شده است (Tazikelamsaki et all, 2016, 520). این تغییر شیوه زندگي و نگرش‌های نو، علاوه بر عناصر معماری در فضاهای باز و بستهٔ خانه، بر هم‌بودگي با عناصر طبیعی در محل زندگی نیز تأثیرگذار بوده است؛ از جمله این عناصر می‌توان از آب یاد کرد که برای زینت‌بخشیدن به فضا و اغلب در فضای باز خانه‌ها، در این دوره مورد توجه بوده است[۷].

اهمیت آب و حوض در معماری ایرانی

در تمامي نقاط جهان شکل‌گیری تمدن‌ها وابسته به آب است که عامل حیات موجودات شمرده می‌شود؛ اما سابقه اهمیت آب در ایران کمی متفاوت است. با توجه به موقعیت جغرافیایی ایران و چیرگی اقلیم گرم در محدوده وسیعی از آن، دسترسی به آب‌های سطحی محدود بوده است و برای دسترسی به آب‌های زیرزمینی یا استفاده از منابع فراوان آب در مناطق شمالی کشور، تدابیر ویژه‌اي در اقلیم‌های چهارگانه ایران اندیشیده بودند. در نقاط مختلف، عنصر آب در شکل‌گیری معماری نیز عاملی تعیین‌کننده بوده است (Bavandian,2018, 70). کاربرد آب در تمدن‌های اولیه برای رفع نیازهای زیستی و بقا بوده است، اما این عنصر با گذر زمان ماهیتی چندوجهی به خود می‌گیرد و در زندگی بشر نقش‌آفرینی می‌کند[۸].

در خانه، عنصر آب براي رفع نیازهاي ضروري و یا کارکردهای آئینی و نمادین، رفع نیازهای روحي-رواني انسان مبتنی بر تماس داشتن با عناصر طبیعي، تزئینات و باغ‌سازی و تأمین آسایش اقلیمی اهمیت بسیاری یافته است. این

ماده با توجه به نیازهای چندوجهي کاربران، در قالب‌های هندسی متنوعی گنجانده شده و مکان تجلی آن، اغلب در فضاهای باز و در تعامل با بخش‌های سرپوشیدهٔ خانه در نظر گرفته شده است. مهم‌ترین مکان نگهداری آب در معماري ايراني، حوضِ حياط خانه‌ها و بناهاي عمومي و عام‌المنفعه است .

در معماری سنتی ایرانی همان‌طور که تداوم فضاها و هماهنگي فضای باز و بسته موضوع پراهمیتی است، دسترسی به عناصر طبیعت در فضاهای باز و نیمه‌باز -همانند حیاط و ایوان‌ها- نیز يكي از اصول معماري سنتي ايران بوده است. نمایان‌شدن آب در این فضاها منوط به عنصری همچون حوض است که به‌زعم محققان، هنر ساخت آن در دوران صفوی به اوج رسید. حوض که یکی از اجزاي اصلی معماری سنتی ایران است، در تمامی اقلیم‌های کشور وجود دارد و تنها در تعداد و ابعاد آن‌ها تفاوت‌هایی دیده می‌شود. اهمیت این عنصر به حدی بوده که حتی در خانه‌های افراد فقیر و کم‌درآمد نیز ساخته می‌شده است. در معماري سنتي، حوض با اشکال هندسی مختلفی مانند شش‌ضلعی، دوازده‌ضلعی و مستطیل با تناسبات مختلف ساخته می‌شد؛ حوض‌های گرد را به قبل از اسلام نسبت مي‌دهند .(Ibid, 68) البته ساخت حوض با فرم دایره و بیضی از دوران قاجار به بعد متداول‌تر شده است (Safaei & Mirzaabolghasemi, 2019, 91).

مکان قرارگیری حوض‌ها عمدتاً در مرکز حیاط و بر روی محور تقارن نمای اصلی بنا است؛ به این ترتیب، محوریت و مرکزیت بنا با حوض و آبِ درون آن، هم‌راستا می‌گردد. حوض‌ها را می‌توان در سه موضع حیاط، ایوان و فضای نیمه‌باز و یا فضای بستهٔ داخلی همانند حوضخانه مکان‌یابی کرد. با توجه به اسناد، موقعیت قرارگیري حوض در سرتاسر ایران بیشتر در حیاط و فضای باز است که بر اساس نوع استفاده، عمق‌های گوناگونی داشته و وجوه شكلي آن از اعداد خاصي تبعيت نمی‌کند (Soltanzadeh & Soltanzadeh, 2017, 12-16).

این سازه با توجه به نیازهای آب‌وهوایی و میزان دمای منطقه دارای ابعاد و پراکندگی‌هاي متفاوتی است؛ به طور مثال و طبق مطالعات انجام‌شده، حوض در اقلیم گرم‌ومرطوب و معتدل‌ومرطوب کوچک‌ترین ابعاد و کمترین تعداد را داشته است (Soheili & Golbaten Monfared, 2019, 256).

حوض‌ها عمدتا دارای فواره‌هایی هستند که در داخل و یا جوانب آن‌ها تعبیه شده‌اند که نه تنها موجب تعدیل خشكي هوا و افزایش رطوبت در محیط می‌شوند، بلکه از نظر بصري نیز اهمیت دارند؛ فواره‌ها علاوه بر کارکردهای زیبایی و تقویت ادراك چندحسي از طريق تحريك حواس كاربران، عمل انتقال آب به درون حوض را نیز میسر می‌سازند. این امر در افزایش حس مکان موثر است. از دیگر اجزاي حوض، پاشویه است. پاشويه‌هايي كه معمولاً با عرض و عمق کم، دورادور حوض ساخته می‌شوند به جمع‌آوري آب‌هاي سرريزشده کمک می‌کند (Soltanzadeh & Soltanzadeh, 2017, 9) و از طریق مسیرهای تعبیه‌شده در زمین، آب سرریزشده به آبیاري فضاهای سبز تخصیص داده می‌شود.

تعداد حوض‌ها در یک بنا گاهی با تعدد حیاط‌ها افزایش می‌یابد. مصالح عمدهٔ استفاده‌شده در پوشش جداره و کف حوض، از کاشی‌های مربع آبي‌رنگ است. همچنین بر حسب جایگاه اجتماعی مالک بنا و تفکرات متفاوت در هر دوره، اشکال هندسی جدید و تزئینات خاص در آن‌ها دیده می‌شود که مطابق نظر پژوهشگران، از تحولات بارز

خانه‌های قاجاری طبقهٔ متوسط به شمار می‌رفته است. اهمیت‌یافتن بعد زیبایی‌شناسانه سازهٔ حوض در عصر قاجار، در کمرنگ‌شدن ابعاد اعتقادی و فرازیستی آن تأثیرگذار بوده است.

معماری قاجاریِ خانه‌های شهری در گیلان

به زعم صاحب‌نظران که در سفرنامه‌های ایرانی و خارجی به وضوح بیان شده است، گیلان در دهه‌های متأخر دوران قاجار و اوایل دوران پهلوی، در اوج ترقی و تجددخواهی بود. در پی نابه‌سامانی‌های شکل‌گرفته در حکومت قاجاری، حضور بیگانگان رو به فزونی بود و به دلیل کمتربودن تعصبات قومي-قبیله‌اي در گیلان، مردم آن‌جا بیش از سایر نقاط کشور، تحت‌تأثیر تفکرات جدید قرار گرفتند (Pourmohammadi Amlashi & Ghadiri Lashkajani, 2016, 57). در این دوره، متعاقب تجددطلبي، نمود ارتقاي طبقه اجتماعي افراد و تاجران با احداث بناهايي مترادف می‌شود که عموماً چشم‌انداز زیبای آن‌ها یا به سوی منظرهٔ حیاط با حوضی شکیل در میانه آن است که از اشکوب دوم بنا قابل مشاهده بوده و یا مشرف به خیابان است. این مسئله در سه شهر مهم و پرتردد گیلان یعني انزلی، رشت و لاهیجان بیشتر مشهود است. با مطالعه مکتوبات برجامانده و اسناد تاریخي، مي‌توان به موضع و خصوصیات حوض در معماري این دوره دست یافت. جدول ۲ برخي ویژگی‌های معماری شهری گیلان را در اواخر دوره قاجار و اوایل دوره پهلوی از زبان سیاحان به اجمال بیان مي‌کند.

جدول ۲- رابطه شرایط حاکم در گیلان و معماری شهری بر اساس سفرنامه‌ها

مؤلف	سال سفر	سِمَت	دوران	توضیحات
ویلیام ریچارد هولمز	۱۲۳۳شمسی (۷ماه)	مامور کنسولگری انگلیس در ترکیه	قاجار	او به خانه‌هایی با دیوارهای سبک و درختان پرتقال و بالنگ در انزلی، خانه‌های دوطبقه چوبی و خشتی با ظاهر اروپایی در رشت، خانه‌های دوطبقه «آجری خوش‌ساخت و محکمی» در لاهیجان، ترقی و اهمیت ابریشم در فومن، رشت و لاهیجان اشاره می‌کند.
ادوارد اُدُنُوان	۱۲۵۹شمسی (۱۹-۱۵ اردیبهشت)	خبرنگار روزنامه دیلی‌نیوز انگلیس	قاجار	خفقان و دخالت روسیه، مسیرهای صعب‌العبور، ایران به عنوان متأخرترین کشورهای جهان از جهت مسیرهایش که نشانی از تمدن است و خانه‌های دو طبقه با خشت خام در رشت از جمله عوامل مورد توجه وی بوده‌اند.
سعید نفیسی	۱۳۰۶شمسی (نوروز)	روزنامه‌نگار و نویسنده	پهلوی	او از گیلان با نام بهشتی مصفّا و دارای آزادی، از زیبایی طبیعی لاهیجان، پیشرفت جاده‌ها و مانندِ مملکتی دیگر بودن، کوچه‌های سنگفرش شده و ترقی در گیلان یاد می‌کند.
علی‌اکبر سیاسی	۱۳۰۶شمسی (۱۰روز شهریور)	روانشناس (پدر روانشناسی جدید در ایران)	پهلوی	در این سفرنامه مواردی چون: گیلان به عنوان «فرنگستان ایران»، شنا در حوض خانه‌ها، ترقی در انزلی (پهلوی) و ارتباط لاهیجان با دولت‌های خارجی برای صنعت ابریشم شرح داده شده است.
عباس مسعودی	۱۳۰۷شمسی (نوروز)	مدیر و مؤسس روزنامه اطلاعات	پهلوی	او به شرح تجددخواهی بیش از حد گیلانیان، خیابان‌های عریض، خانه‌های دو و سه طبقه در رشت و انزلی، ترقی کمتر در لاهیجان، وجود ساختمان‌هایی با دیوارهای بلند و آجری برج‌مانند به جهت دفاع از شهر و گیلان به عنوان اروپایی‌ترین استان ایران می‌پردازد.
سلطان محمد عامری	۱۳۰۸شمسی (۸ روز تیر)	روزنامه‌نگار، نویسنده و سیاستمدار ایرانی	پهلوی	به بیان وی، گیلان از عقب‌ماندگی در قاجار طی ۲۰ سال گذشته‌اش به سوی ترقی پیش رفته و ارتباطات آن با کشورهای خارجی در پهلوی افزایش یافته است.
عباس مسعودی	۱۳۱۵شمسی (اول بهمن تا اوایل اسفند)	مدیر و مؤسس روزنامه اطلاعات	پهلوی	از عواملی مانند ترقی گیلان نسبت به گذشته‌اش، افزایش ساخت عمارات باشکوه، تأسیس کارخانجات، آبادی و عمران و استقلال تولید در گیلان و کشور، پیشرفت افکار مردم لاهیجان و ترقی در ابعاد معنوی زندگی در کنار ابعاد مادی در سفرنامهٔ او ذکر شده است.

تمامی اسناد بالا گویاي این نکته‌اند که در اواخر دوره قاجار توجه به ویژگی‌های ظاهری و کالبدی در اولویت ساختار معماری گیلان قرار گرفته و این امر، خود حاکی از اهمیت‌یافتن زیبایی ظاهری بنا و تشدید کاربرد تزئینات در عناصری مانند حوض است. معیارهای زیبایی در نظر ایرانیان در پی افزایش ارتباطات با اروپا، متحول شد و حتی در پاره‌اي از تحقیقات به جنسیتِ زنانه قائل‌شدن برای زیبایی و تأثیرگذاری آن بر هنر ایرانیانِ قاجاری اشاره شده است (Najmabadi, 2021, 80-81) که پرداختن به این موضوع در عناصر معماری، تحقیق دیگری را می‌طلبد.

اهمیت آب و حوض در گیلان از منظر اعتقادی

سرزمین گیلان به سبب مزایای اقلیمی و موقعیت جغرافیایي، مأمن اقوام پیش‌آریایي بوده و از این حیث جایگاه خاصی در میان مطالعات مردم‌شناسي دارد. یافته‌هاي مربوطه نشان داده‌اند که قوم مارلیک از مهم‌ترین اقوام این خطه، در اواخر هزاره دوم و اوایل هزاره اول پیش از میلاد، عنصر آب را می‌پرستیدند[۹]. در دوران متأخرتر، در زمان هخامنشیان نیز نشانه‌هایی از استمرار این باور به اعتقاد «آب روشنایی است» یافت شده است (Panahi, 2013, 48-52).

با گذر به دوران اسلامی و به خصوص دوران صفوی، حضور آب در معماری ایرانی با نظر به تقدس و اهمیت کاربرد آن به کالبدی نظم‌دهنده و مرکزیت‌بخش در بنا تحقق یافته است (Farhadi & Taghizadeh, 2021, 418-419). این امر در معماری نقاط مختلف کشور مشهود است. «درواقع معماری عصر صفوی، به خوبی توانسته بود با روح برآمده از تشیّع و تقدّس و اتکا به دانش بومی برخاسته از فرهنگ و هویت ایرانیان، به خلق فضاهای معماری بپردازد به‌طوری‌که در عالی‌ترین [شکل]، ساحت‌های گوناگون مادی، انتزاعی و معنوی آب در آن جاری و ساری باشد» (Ibid, 469). بخشی از تفکرات فرامادی مردم گیلان را می‌توان به اهمیت معنوی آب درون حوض نسبت داد. بر اساس اسناد موجود می‌توان دریافت که ساکنان سرزمین گیلان همواره برای طبیعت و آب توجه و احترام قائل بوده‌اند و این تکریم در زندگانی آنان نمودهای گوناگونی پیدا کرده است. همچنین ساخت سازه‌هایی چون حوض به همراه نقش مادی و معنوی آب در خانه‌های گیلان حتي تا دوران قاجار استمرار داشته است.

وجوه کارکردی حوض در محدوده مورد مطالعه

لاهیجان با مختصات جغرافیایی "۲۶'۱۲°۳۷ شمالی و "۱۴'۰۰°۵۰ شرقی، سومین منطقه پرجمعیت گیلان محسوب می‌شود. مطالعات جغرافیای تاریخی این شهر نشان می‌دهد که لاهیجان مهم‌ترین و قدیمی‌ترین بخش گیلان بوده است؛ به عقیده پژوهشگران قدمت این شهر، بیش از تاریخ است. به نظر مي‌رسد که در دوران صفویه «تنها نقطه‌ای از گیلان بوده است که به آن نام شهر می‌توان اطلاق کرد» (Fakhari Tehrani, 2002, 347). محقق آلمانی، اشپیگل، لاهیجان را «شهر ابریشم» معنا می‌کند (Keshavarz, 2015, 94) و بر اهمیت اقتصادی آن در طول تاریخ تأکید می‌ورزد. با انتخاب رشت به عنوان مرکز استان به دلیل موقعیت میاني آن، از توجه به لاهیجان کاسته شد و بسیاری از بناهای تاریخی این شهر رو به زوال گراییدند؛ با این‌حال لاهیجان همچنان بخشی از معماری منحصربه‌فرد قدیمی خود را در نقاط مختلف شهر حفظ کرده است که متأسفانه امروزه در حال تخریب هستند. این شهر دارای بناهای ارزشمند بسیاری در محلات تاریخی مانند گابنه، خمرکلا، پرده‌سر، غریب‌آباد و کاروانسرابر است که برای بررسی تحولات سازه حوض در معماری خانه‌های قاجاری لاهیجان، به آن‌ها ارجاع داده می‌شود.

با تدقیق در خانه‌های قاجاری لاهیجان، می‌توان دریافت که حوض در فضای بازِ اغلب خانه‌های مذکور وجود دارد و با نظر به جزئیات کالبدیِ موارد مطالعه‌شده، تفاوت‌هایی چندوجهي در آن‌ها وجود دارد. این تفاوت‌ها در چهار دسته کلی یعنی کارکرد، شکل هندسی، موقعیت و ابعاد، قابل شناخت و تحلیل است. همان‌طور که بیان شد، حوض برای فراهم‌کردن امکان انباشت آب، برای زندگي روزانه ساکنان خانه دارای اهمیت خاص در وجه مادي است و به موازات آن از کارکرد معنايي والایی نیز برخوردار است. در زمان کنونی طبق مطالعات میداني و مصاحبه‌هاي انجام شده، بیشترین کارکرد حوض را مي‌توان برای شستشوی ظروف و وسایل خانه و طهارت دانست، اما ماهیت اصلی آن با افزایش فرح‌بخشي و تزئین همراه بوده است؛ چنانکه حوض را محلی برای نگهداری ماهیان تزئيني و یا شنا و بازی توصیف نموده‌اند. اهمیت حوض در اوقاتي از سال دوچندان می‌شود؛ به عنوان نمونه، بیشترین و مهم‌ترین کاربرد حوض برای شستشو، در روزهای پایانی سال برای انجام مراسم خانه‌تکاني و نوروز است.

در مطالعات میداني انجام‌شده مبنی بر کارکرد حوض، استفاده از حوض به عنوان نوعي یخچال خانگي برای خنک نگاه‌داشتن برخي مواد غذايي، در مرتبه پایین‌تر قرار می‌گیرد. با توجه به خصوصیات جغرافیايي گیلان، نزدیک هر حوض یک چاه آب قرار گرفته که اغلب آب این چاه و گاهی آب حوض براي آبیاری باغچه و اشجار و یا برای پرکردن مخازن آب در سرویس‌های بهداشتی استفاده می‌شده است. با عنایت به کارکردهاي چندگانه فوق، عموماً حوض را عمیق مي‌ساختند. اگرچه عمق حوض حاکی از اهمیت نگهداری آب است، اما جنبه زیبایی‌شناسی آن نیز مهم است. با گذر ایام، توجه به بعد اعتقادی و نمادگونه حوض که از مهم‌ترین خصیصه‌های حوض در معماری پیش از قاجار بود، کاسته شد و کارکردهاي مادي آن در کنار زیباسازي محوطه حیاط اهمیت بیشتری یافت. در نمودار ۲ وجوه کارکردی حوض در خانه‌هاي لاهیجان به ترتیب و با توجه به تأکید مصاحبه‌شوندگان در مصاحبه‌های غیررسمیِ انجام‌گرفته، از راست به چپ معرفي شده است.

نمودار ۲- برشماری وجوه کارکردی حوض در معماری خانه‌های قاجاری لاهیجان

شکل هندسی، موقعیت و ابعاد

از نظر شکل ظاهري، حوض‌ها در اشکال هندسي مستطیل، ستاره‌ای، مثلث، هشت‌ضلعی و مربع مشاهده شده‌اند. در یک تصویر هوایی از لاهیجان که در سال ۱۳۳۶ شمسی گرفته شده است، حوض‌هایی با فرم بیضی نیز در برخی از حیاط خانه‌ها وجود دارد. در میان اشکال متکثّر حوض، شکل مستطیل بر اشکال دیگر غالب است (نمودار ۳). موقعیت مکانی حوض‌ها با حفظ مرکزیتش در حیاط مانند اعصار پیشین، موضوعي مورد تعمّق است؛ موقعیت قرارگرفتن اغلب حوض‌ها از نزدیک بناي اصلي خانه و بر روی محور تقارن تا وسط حیاط متغیّر است. با این‌حال برخی حوض‌های کوچک و کم‌اهمیت، چسبیده به جبهه‌هایی از دیوار نیز وجود دارند که کوچک‌بودن آن‌ها

متناسب با ابعاد حیاط امری موجه است. اطلاعات میداني تحقیق در خصوص حوض‌ها در جدول ۳ و نمودار ۳ و ۴ به اختصار ارائه شده است.

با نگاهی اجمالی به اطلاعات جدول می‌توان دریافت که در میان خانه‌های موردبازدید، مجموعاً ۲۷ حوض ثبت شده‌اند. از میان تعداد یادشده، ۸۱/۴۸ درصد از حوض‌ها دارای شکل هندسی مستطیل هستند که مرسوم‌ترین شکل ساخت حوض پیش از قاجار نیز بوده است؛ در بین آن‌ها، ۹/۰۹ درصد حوض‌ها (در خانه‌های صفارنیا و غریب) در لبه‌های نزدیک‌شونده به مرکز مستطیل، با انحناهایی ادغام شده‌اند. ۲۷/۲۷ درصد از حوض‌های مستطیلی با اتصال به حوضچه‌ای مستطیلی و کوچک، اغلب از یک یا دو طرف، امکان انتقال آب به حوضچه به منظور شستشو و سپس هدایت آب برای آبیاری فضای سبز حیاط را ایجاد کرده‌اند. پس از مستطیل، حوض‌های هشت‌ضلعی ۷/۴۱ درصد، و اشکال دیگر مانند ستاره، مثلث و مربع هر یک ۳/۷۰ درصد از تعداد کل حوض‌ها را به خود اختصاص داده‌اند. در برخی حوض‌ها، لبه‌های مذکور با فرورفتگی همراه است که محلی برای گذاشتن گلدان و یا اشیاء خاصِ عمدتاً تزئینی بوده است. از مصاحبه‌ها استنباط می‌شود که به‌کارگیري اشکال کم‌تکرار و یا پرتزئین، با جایگاه بالای اجتماعی مالکان اصلی بنا مرتبط است. همچنین بر اساس تصاویر هوایی از لاهیجان به نظر می‌رسد که احداث حوض‌های بیضی‌شکل نیز متأثر از همین موضوع بوده است. بیشترین تنوع شکلی در محله گابنه مشاهده شده که محله‌ای سرشناس و دارای خانه‌های قاجاری بیشتری است.

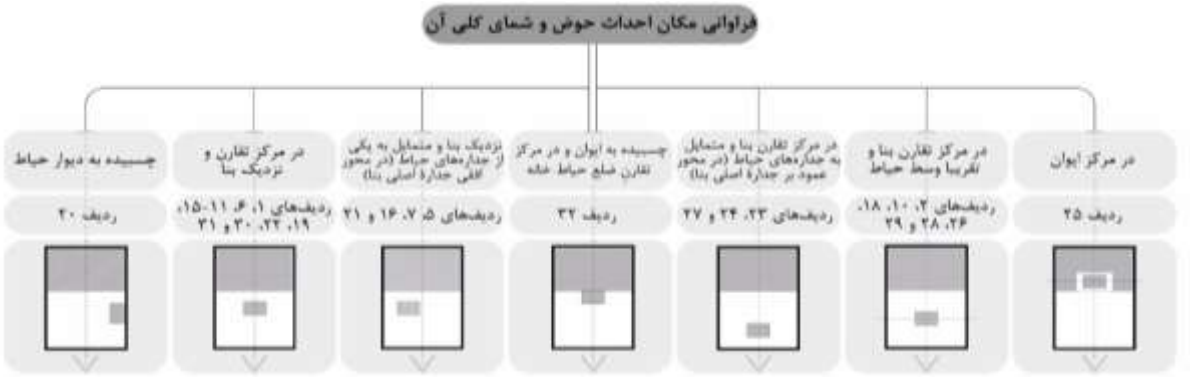
نمودار۳- معرفی خانه‌های مطالعه‌شده و شکل هندسی حوض در آن‌ها[۱۰]

جدول ۳- ابعاد حوض در نمونه‌هاي مورد مطالعه

نام محله	نام بنا	ردیف	درصد اشغالی حوض در حیاط	ابعاد حوض (متر)		
				طول	عرض	ارتفاع
گابنه	خانه رحمانی	۱	۳%	۲/۵۵	۲/۵۵	۱
	خانه دوزنده	۲	۲/۲%	۳	۲	۱
	خانه رمضانی	۳	ندارد	-	-	-
	خانه بریسم حقیری	۴	ندارد	-	-	-
	خانه مجمع‌صنایع	۵	۷/۴%	۲	۲	۰/۸
	خانه فیاض	۶	۷/۶% حیاط شرقی	۲/۸۵	۲/۴	۰/۸
	خانه نبش کوچه بزرگبشر	۷	۶/۵%	۳	۲	۱
	خانه انتهای کوچه اکبریه	۸	ندارد	-	-	-
	خانه علیزاده راستان	۹	ندارد	-	-	-
	خانه شمال‌شرقی رحمانی	۱۰	۴/۴%	۳/۵	۲/۵	۰/۸
	خانه احمدی‌صناعی	۱۱	۱/۸۸%	۲/۵	۲/۵	۱/۵
	خانه کوچکی	۱۲	۱/۴۶%	۲/۵	۲	۱/۲
	خانه راستگو	۱۳	۴/۴%	۲/۵	۱/۵	۰/۷
	خانه عمارتی	۱۴	۲/۷%	۴	۳	۱
	خانه شمس	۱۵	۴/۲%	۴/۲	۳/۴	-
	خانه ضیاظریفی	۱۶	۱/۵%	۱/۵	۱/۵	۰/۸
	خانه صورتگر	۱۷	ندارد	-	-	-
خمرکلا	خانه کامران	۱۸	۳% حیاط شرقی	۴	۲/۵	۰/۷۷
	خانه مطلق‌زاده	۱۹	۳/۶۵% حیاط شرقی	۴/۳۲	۲/۸۳	۰/۸
	خانه نواده	۲۰	۱/۳۶%	۰/۹۳	۰/۶۸	۰/۲۶
	خانه حلاج‌پور	۲۱	۰/۶۴%	۱/۸	۱/۲۸	۰/۹
	خانه طاهرپرور	۲۲	۳/۲۴%	۳	۲	۱
	خانه جهانسوز	۲۳	۳۰/۵۵% حیاط شمالی	۷/۴	۳/۵۵	-
		۲۴	۱۱/۴۵% حیاط جنوبی	۴/۱۵	۱/۸۵	-
		۲۵	۱۵/۴۲% ایوان شمالی	۲/۲۷	۲/۲۱	-
پرده‌سر	خانه محمدی	۲۶	۱/۷%	۱/۷	۱/۰۲	۰/۶
	خانه صفارنیا	۲۷	۱/۹۶%	۱/۵	۱	۰/۲۵
کاروانسرابر	خانه کفاش‌بهروز	۲۸	۲/۴۲%	۲/۵	۱/۵	۰/۷
	خانه نبش کوچه دعایی	۲۹	۱/۷۶%	۲	۱/۵	۰/۵
	خانه صادقی	۳۰	۴/۲۷%	۶/۲۸	۳	۰/۲۳رو ۰/۷۵زیر
	خانه گلشاهی	۳۱	۶/۷۵% حیاط شمالی	۴/۰۵	۳	-
غریب‌آباد	خانه غریب	۳۲	۳/۶۷%	۳/۲۵	۱/۶۶	۰/۶۶

اغلب خانه‌های مورد مطالعه، یک حیاط اصلی وسیع دارند که حوض در آن استقرار یافته است. حدود ۲۰ درصد از خانه‌ها، حیاط نسبتاً کوچکتری نیز در پشت بنا دارند که به‌غیر از خانه جهانسوز، فاقد حوض هستند. تنها در مرکز ایوان این خانه، حوضی هشت‌ضلعی نیز ساخته شده است. محل ساخت حوض در حیاط در وضعیت‌های گوناگونی مانند در مرکز تقارن و نزدیک بنا، در مرکز تقارن بنا و تقریبا وسط حیاط، در مرکز تقارن بنا و متمایل به

جداره‌های حیاط (در محور عمود بر جداره اصلی بنا)، نزدیک بنا و متمایل به یکی از جداره‌های حیاط (در محور افقی جداره اصلی بنا)، چسبیده به ایوان و در مرکز تقارن آن ضلع حیاط خانه و همچنین چسبیده به دیوار حیاط متغیّر است. دو مکان‌یابی اول یادشده به‌ترتیب با ۳۶/۶۸ و ۲۰ درصد بیشترین تکرار را در ۳۰ خانه مورد نظر دارند. وجه تشابه موقعیت مکانی اکثر حوض‌ها، قرارگرفتن بر محور مرکزی بنا است که بیشتر در خانه‌های بزرگ مشهود است.



نمودار ۴- تفکیک فراوانی مکان احداث حوض در خانه‌های مورد بازدید و شمای کلی آن بر اساس جدول ۴

ابعاد سازه حوض متناسب با ابعاد حیاط‌ها افزایش یا کاهش می‌یابد که با نظر بر درصد اشغال حوض در حیاط در جدول شماره ۳ قابل دریافت است. در میان حوض‌های موردنظر، کوچک‌ترین ابعاد مربوط به خانه نواده و بزرگ‌ترین آن مربوط به خانه صادقی است. از ویژگی‌های موردتوجه در حوض خانه صادقی، عمق زیاد آن است که حدود ۷۵ سانتی‌متر درون زمین است؛ این امر علاوه بر اینکه گویای تنوع استفاده از حوض در عین سهولت است، با منعکس‌شدن تصویر بنا و آسمان در آن که به علت کم‌بودن ارتفاع لبه‌ها است، بر زیبایی و چشم‌نوازی آن می‌افزاید. میزان بالاآمدگی حوض این خانه و خانه‌های صفارنیا و نواده بین ۲۳ تا ۲۶ سانتی‌متر محاسبه شده است. در خانه‌های مطالعه‌شده دیگر، حوض‌ها با ارتفاع بلندتر و متنوعی بین ۶۰ تا ۱۵۰ سانتی‌متر بر روی سطح زمین بنا شده‌اند و درک زیبایی بصری آن‌ها برای ساکنان، سخت‌تر است. وسعت حوض‌ها علاوه بر تناسب‌داشتن با بزرگی حیاط، همانند شکل هندسی بر جایگاه اجتماعی و اوضاع مالی صاحبان اولیه این بناها ارتباط دارد.

معماری قاجاری در لاهیجان، «معماری مبتنی بر عرف» بوده است؛ به این معنی‌که الگوهای به‌کاررفته در طراحی، صرفاً محصول تفکرات شتاب‌زده و ناآگاهانهٔ معمار نبوده و بر اساس «مجموعه‌ای از قواعد و الگوهای نسبتاً ثابت و پذیرفته‌شده بوده» که حاکی از عرف است (Pourahmadi, 2019, 30)؛ اما با این وجود مشاهدات پژوهش نشان داده که عناصر موجود در معماری خانه‌های قاجاری لاهیجان به موازات پایبندی به معماری سنتی ایران، تحولاتی را نیز پذیرفته است. عوامل گوناگونی ازجمله عوامل اجتماعی و اقتصادی در شکل‌گیری این تحولات سهیم بوده‌اند.

با بررسی خانه‌های موردمطالعه می‌توان تداوم الگوهای ساختاری در عناصر معماری را دریافت؛ ازاین‌رو عنصر حوض ضمن تبعیت از این قاعده، با گذر به اواخر دوران قاجار تحت‌تأثیر تجّارِ ازفرنگ‌برگشته و ارتباطات برون‌مرزی نیز قرار گرفته است و به دلیل موقعیت جغرافیایی استان، بیشترین تاثیر تفکرات اروپائیان در جامعه گیلان

مشاهده مي‌شود. بر اساس مصاحبه‌های انجام‌شده، فرزندان و صاحبان جدید خانه‌هاي دوره قاجار لاهیجان، مبتني بر نیازهاي زمانه نوظهور و در پي تحولات اجتماعي، اغلب حوض را عنصری صرفاً برای زیبایی انگاشته و در مواردي دست به تخریب آن زده‌اند.

نتیجه‌گیری

عناصر معماری سنتی خانه‌های شهری گیلان به‌ویژه در شهرهای لاهیجان، رشت و انزلی تحت‌تأثیر شرایط حاکم بر جامعه قاجاری دچار تحولاتي شد. این تحولات نه‌تنها در ظاهر و کالبد اصلی خانه بلکه در فضای باز حیاط نیز رخ داده است. در این راستا، حوض به عنوان نقطه مرکزی حیاط خانه‌ها، با تغییراتی مواجه گشت. پژوهش حاضر در پی بررسی جایگاه سنتی سازه حوض در خانه‌های شهری لاهیجان در عصر قاجار و چگونگی تأثیرپذیری این عنصر از تفکرات جامعه اروپایی در گیلان بوده است. در پاسخ به این سؤال که: آیا ارزش‌های نمادین و سنت زیستی در خصوص حوض در خانه‌های شهری گیلان در دوران قاجار تداوم یافته‌اند؟ بر اساس مطالعات انجام‌شده مي‌توان اذعان نمود که مهم‌ترین دلایل ساخت حوض در لاهیجان به ترتیب زیبایی، بهداشت و شستشو، مراسم‌ها، آبیاری باغ‌ها، نگهداری مواد غذایي تازه و به‌جا آوردن اعمال دینی بوده است. با آنکه در دهه‌های نخستین دوره قاجار، معماری خانه‌های شهری گیلان دستخوش تغییرات چشمگیری نشده بود، اسناد بیان می‌دارند که از اواسط دوره قاجار جامعه ایران و در پی آن گیلان با دگرگونی‌هایی روبه‌رو شد که این امر، عناصر معماری خانه‌های شهری، ازجمله حوض را متأثر ساخت. با این‌حال تداوم الگوهای پیشین ساخت حوض در خانه‌های مذکور به وضوح مشهود است؛ گرچه با نزدیک‌شدن به اواخر دوران قاجار، برخی از وجوه نمادین و آئینی آن کمرنگ شده است.

در پاسخ به سوال دوم که: در دوران قاجار، تحولات اجتماعی پس از گسترش ارتباط ایران با اروپا چگونه بر جایگاه سنتی حوض در خانه‌های لاهیجان تاثیر گذاشته‌اند؟ یافته‌ها مبیّن آن است که افزایش ارتباطات ایرانیان با اروپائیان و تشدید رفت‌وآمدها از طریق گیلان، سبب شد لاهیجان نیز با تحولات اجتماعی و اقتصادی مواجه شود. مواردی چون تکرار سفرهای خارجی شاهان و محصّلان ایرانی، فراوانی ابریشم مرغوب در گیلان و جذب تاجران غیربومي به این خطه، توجه شاهان قاجار و تجّار به زیبایی و تزئینات و هنر و معماری، تجددخواهی شدید گیلانیان و فرنگی‌سازی الگوهای ساخت‌وساز در شهرهای این استان از جمله رخدادهایی هستند که موجب تحولات مذکور در جامعه و معماری شهری گیلان شدند. این موضوع در معماری اواخر قاجار نمایان‌تر است. در این میان عنصر حوض ضمن اینکه اصول اولیه ساخت معماری ایرانی را حمل می‌کرد و در عین‌حال اهمیت کاربردی و مرکزیت خود را نیز حفظ می‌نمود، این تغییرات را پذیرفت. به طورکلی می‌توان بیان کرد که تضعیف بعد معنوی و نمادگونه حوض‌ها، ورود اشکال نو هندسی به‌ویژه فرم بیضی، تقلیل کارکرد حوض به شستشو، تشدید ماهیت تزئینی و فرح‌بخشي و نیز ابزاری برای بازنمایي جایگاه اجتماعی صاحبان خانه‌ها، از جمله تغییراتی است که در عصر قاجار به‌ویژه در اواخر آن رخ داده و جایگاه حوض را متحول ساخته است.

در پی دگرگونی‌های اجتماعی کشور، افزایش توجه به تزئینات در اجزای معماری و هنر ایرانیان در عصر قاجار، تعلق‌گرفتن ابعاد زنانه به زیبایی و تلاش برای بالابردن جایگاه جامعه ایرانی نزد بیگانگان با تغییر روابط مردان از جمله مواردی هستند که می‌توانند بر جنسیت قائل‌شدن برای عنصر حوض در خانه‌ها نیز دلالت داشته باشند.

ازاین‌رو پیشنهاد می‌گردد تا مطالعات آتی حول چگونگی تأثیرپذیری حوض به‌عنوان عضوی با ماهیتِ احتمالیِ زنانه در خانه‌ها شکل گیرد.

پي‌نوشت

۱. برای دسترسی به عکس هوایی لاهیجان نک: (Pourahmadi, 2019, 326-332).

۲. از دیگر محدودیت‌های تحقیق، کهولت سن برخی از مصاحبه‌شوندگان یا بازماندگان زیسته در این خانه‌ها است که به‌عنوان آخرین منبع در راستای دستیابی به اطلاعات از نمونه‌های مورد تحقیق شمرده می‌شوند.

3. Phenomenology
4. Topology
5. Morphology
6. Typology

۷. از دیگر عناصر مهمی که مورد توجه قرار گرفت، درختان و گیاهان زینتی بوده‌اند. در خانه‌های تجار این دوره، به تکرار مي‌توان درختان و درختچه‌هایی را مشاهده کرد که بومی گیلان نبوده و تاجران یا اشخاص آن‌ها را مستقیماً به این منطقه وارد کرده‌اند.

۸. اهمیت آب را می‌توان در لغاتی مانند شاداب، آبادی، مرداب و با در نظرگرفتن آب به‌عنوان عنصر مقدّس و مورد پرستش، سمبل آگاهی و دانش در ایران باستان و همچنین عامل حیات همه‌چیز در قرآن دریافت (Toofan, 2006, 74).

۹. مجسمه‌هایی از اقوام مارلیک برآمده‌اند که دارای جنبه مذهبی و تزئینی بوده و آن‌ها را در مراسم تدفین، همراه متوفّي در گور می‌گذاشتند. در نقوش به‌دست‌آمده در دفینه‌هاي این تمدن، مردان و زنانی را مي‌توان یافت که ظرف‌های لوله‌داری در دست دارند که در باورهاي مرتبط با زندگی و مرگ، نگهدار آب مقدس بوده‌اند (Panahi, 2013, 48-49).

۱۰. ترسیم حوض‌های تخریب‌شده مطابق مصاحبه‌های صورت‌گرفته با مالکان بنا انجام شده است.

References:

Afshar Asl, M., & Khosravi, M. (1998). Iranian Architecture in the Qajar Period. Journal of Art, (36), 120-138. (In Persian)
Azizi, H., & Baharlou, A. (2021). Cornucopia Motif in Qajar Art and Architecture: Origin and Evolution. Journal of Iranian Architecture Studies, 9(18), 181-198. (In Persian)
Bavandian, A. (2018). The symbolism of pool in the field of moral traditional architecture of Iran. Journal of Honarhaye Ziba (Memari va Shahrsazi), 23(2), 67-74. (In Persian)
Fakhari Tehrani, F. (2002). Map of Lahijan City. Journal of Asar, (33-34), 347-350. (In Persian)
Fakhteh, Gh. (2016). The History of Guilan After the Advent of Islam. Rasht: Farhange Ilia. (In Persian)
Farhadi, K., & Taghizadeh, M. (2021). The Role of Water Supply in the Architecture of Safavid Royal Mansions (Chehelsotoon Mansion) Architecture with an Emphasis on the Role of Water a d Nature. Journal of Indigenous Knowledge, 6(12), 411-478. (In Persian)
Ghasemi Sichani, M., & Memareyan, Gh. (2010). Typology of Ghajar Era House in Isfahan. Journal of Hoviatshahr, 4(7), 78-98. (In Persian)
Keshavarz, K. (2015). Guilan. Rasht: Farhange Ilia. (In Persian)
Khakpour, M., Kateb, F. (2020). Combination of patterns in architecture of historical housesCase Study: Sadeghi's House (Lahijan). Journal of Architect, Urban Design & Urban Planning, 12(29), 1-15. (In Persian)

Khedengi, A., ghanavat, A., & Sedghi, M. (2015). Waterworks in Medieval Iranian Architecture, With an Emphasis on Palace-Gardens and Houses. Journal of Islamic Studies: History and Culture, 47(94), 67-90. (In Persian)
Masoudi, A. (2011). Guilan Travel Notes. Research of A. Amiri. Rasht: Farhange Ilia. (In Persian)
Moghtader, M. (1993). One Hundred Years of Renewal in Iran's Urban Planning and Architecture. Iran-Nameh Magazine, (42), 259-270. (In Persian)
Montazer, B., Soltanzadeh, H., & Hosseini, S. B. (2019). The Effect of 18th and 19th Centuries Russian Neoclassical Architecture on the Architecture of Iranian Administrative-Service Buildings (During Qajar and First Pahlavi Eras). Journal of Bagh-E Nazar, 16(70), 73-86. (In Persian)
Najmabadi, A. (2021). Women with Mustaches and Men without Beards; Sexual Anxieties of Iranian Modernity (A. Kamel & I. Vaghefi, Trans.). 1st vol. Tehran: Teesa. (In Persian)
Holmes, W. R. (2011). Sketches on the Shores of the Caspian (Sh. Hojati Saeedi, Trans.). Rasht: Farhange Ilia. (In Persian)
O'Donovan, E., Nafisi, S., Siasi, A., Ameri, S., & Masoudi, A. (2018). Five Travelogues of Guilan. Research of S. M. Seyedghotbi. Rasht: Farhange Ilia. (In Persian)
Panahi, A. (2013). Historical Development of Religion in Guilan. Rasht: Farhange Ilia. (In Persian)
Panahi, A. (2020). The Role of Silk of Guilan in the Foreign Affairs of Persia during the Qajar Era. Journal of Iranian Islamic Period History, 11(22), 1-26. (In Persian)
Pourahmadi, M. (2019). Architecture of Qajari Houses of Lahijan and the Relevant Building Control System. Rasht: University of Guilan. (In Persian)
Pouretesami, Z. (2020). An Introduction to the Analysis of the Effect of Western Cultural Influence on the Contemporary Residential Architecture of Iran During the Qajar and Pahlavi Periods. Journal of Research in Arts and Humanities, 5(3), 51-62. (In Persian)
Pourmohammadi Amlashi, N. & Ghadiri Lashkajani, K. (2016). Social-Political Impacts of Russia Presence in Guilan in the Qajar Era. Journal of Iranian Islamic Period History, 6(11), 45-69. (In Persian)
Tazikelamsaki, I., Ghobadiyan, V., Soltanzadeh, H., & Ghalijkhani, B. (2016). The Appearance of Architectural and Urbanism Interaction Between Iran and the Western Urban Planning Through the Iranian Travel Literatures During the Qajar Period. Journal of Urban Management, 15(44), 519-526. (In Persian)
Safaei, A., Mirzaabolghasemi, M. (2019). Architectural Decorations in Dokhanchi House's Pond room (Hoazkhane) in Shiraz.Journal of Negarineh Islamic Art, 6(17), 87-94.(In Persian)
Saremi, A. (1996). Modernity and its Implications in Iranian Architecture and Urban Planning. Journal of Goftogou, (10), 57-70. (In Persian)
Soheili, J., & Golbaten Monfared, K. (2019). Water Quality and Quantity in Iranian-Islamic Residential Architecture. Journal of Naghshejahan, 8(4), 249-257. (In Persian)
Soltanzadeh, H. (2011). The Role of Geography on Formation Courtyards in Traditional Houses in Iran. Journal of Human Geography Research Quarterly, 43(75), 69-86. (In Persian)
Soltanzadeh, H., & Soltanzadeh, A. (2017). Importance of Water, It's Elements and Pools in Persian Garden. Journal of Manzar, 9(38), 6-19. (In Persian)
Toofan, S. (2006). Traditional Houses Construction with Beautiful Court Yards. Journal of Bagh-E Nazar, 3(6), 72-81. (In Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

The Semiology of Life Style in The Film of Abad-o Yek rouz Based on Eric Landowski' s Pattern

Vahid Sajjadifar[1*], Nastaran Kasani[2]

[1.] Ph.D. in Persian language and literature, Razi University, Kermanshah, Iran
[2.] Master student in public linguistics, Razi University, Kermanshah. Iran

* Corresponding Author, vahid.sajjadifar1984@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 57-74
Receive Date: 18 March 2023
Revise Date: 21 May 2023
Accept Date: 21 May 2023
Publish Date: 28 December 2023

Research article

KEYWORDS: Life Style; Eric Landowski; Abad-o Yek Rouz Film; Sign-Action

ABSTRACT

Introduction: Eric Landowski, a social semiologist from France, proposed a flexible generalized lifestyle pattern that presents a central group with a particular criterion based on this pattern. Around it are four lifestyle types: Snob, Dandy, Chameleon and Ours. Each has unique and different features and functions about the central group. This pattern can be an efficient instrument for discourse analysis of subjects in different narratives. The film of Abad- o Yek Rouz, directed and written by Saied Roustaee and produced by Saied Malekan (2015, includes the valuable products of cinema that belonged the time of the Islamic revolution of Iran in which a part of the way of life of a low-level family with its problems is shown. Various characters in this film have sign-whoions sign-updation to the central group called 'family.' These actions, based on Eric Landowki's lifestyle pattern, can present an accurate concept of the lifestyle analysis in this film; because of this, about the four lifestyle patterns of Eric Landowski, the quality of the subject's lifestyle and their approach in this film is studied and presented as an essential question.

Goals and Research Questions:

1. About the similarity between the action structure of the subject in Abad- o Yek Rouz's film and the structure of Eric Landowski's lifestyle pattern, do the lifestyle of subjects in this film form in an integrated and homogeneous way or different and heterogeneous?

2. Based on Eric Landowski's lifestyle pattern, what kind of approach, manner, and types do the subjects' lifestyle (s) have in the film Abad-o Yek Rouz?

Research Hypothesis: The hypothesis that is presented about mentioned states shows that, most probably, the sign-action structure of subjects in the film Abad- -o Yek Rouz, based on Landowki's pattern, can be analyzed and classified in the form of one central group and four heterogeneous lifestyles: Dandy, Snob, Chameleon and Ours and the approach of lifestyle in this film, more than anything is process and dynamic in which, the subject experience two or three lifestyles in the manner of stepwise. Research Literature: According to lots of studies and research in scientific and research websites and also studying the different articles and researches in this field, no research has been done about the subject's and character's lifestyle in the film Abad-o Yek Rouz based on Eric Landowski's lifestyle pattern, so fare. This article has studied this topic for the first time.

Research Method: This research has formed with the descriptive-analytic method. It is based on the lifestyle pattern by Eric Landowski (French social semiologist), in which we try to define and explain the characters' lifestyles based on their sign-actions in the form of Landowki's pattern.

Cite this article:
Sajjadifar, V., & Kasani, N. (2023). The Semiology of Life Style in The Film of Abad-o Yek rouz Based on Eric Landowski' s Pattern. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 57-74. doi: 10.22124/ira.2023.24143.1002

Research Results: The results of this research indicate that the characters' lifestyles in this film are formed differently; in between central lifestyle and our lifestyle have the most and the minor frequency and respect, and according to the results, the characters' lifestyle in this film in the most cases is process and dynamic; it means that about Landowski's lifestyle pattern, the lifestyle of characters changes during the film and subjects experience two or three lifestyles in the manner of stepwise, of course it is not going to that these changes always and necessarily be conformed with the moving of lifestyles in Eric Landowski's pattern.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

نشانه‌شناسی سبک زندگی در فیلم ابد و یک روز بر پایهٔ الگوی اریک لاندوفسکی

وحید سجادی فر[1*]، نسترن کسانی[2]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

* نویسنده مسئول: vahid.sajjadifar1984@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۵۷-۷۴

تاریخ دریافت: ۲۷ اسفند ۱۴۰۱

تاریخ بازنگری: ۳۱ اردیبهشت ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۳۱ اردیبهشت ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۰۷ دی ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: سبک زندگی، اریک لاندوفسکی، فیلم ابد و یک روز، کنش- نشانه

چکیده

ابد و یک روز (۱۳۹۴) ساختهٔ سعید روستا، فیلمی اجتماعی- خانوادگی است که برشی از زندگی یک خانواده از طبقهٔ پایین جامعهٔ شهرنشین را روایت می‌کند. فیلم دارای ۱۰ شخصیت کلیدی است که این شخصیت‌ها در قالب یک گروه مرجع به نام خانواده قرار گرفته‌اند که البته با توجه به تفاوت‌ها و اشتراکاتشان، هر کدام نسبت به این گروه مرجع دارای کنش- نشانه‌های خاص خود هستند. این کنش- نشانه‌های گاه متعدد و گاه متفاوت، می‌تواند ترسیم‌کنندهٔ سبک زندگی این شخصیت‌ها در روایت فیلم باشد؛ به همین سبب در اینجا این مسئله مطرح می‌شود که سبک زندگی شخصیت‌ها در این فیلم (فیلم ابد و یک روز) دارای چه تعریف و رویکردی است؟ در این پژوهش که با روش توصیفی- تحلیلی نوشته شده، تلاش بر این بوده که بر اساس الگوی سبک زندگی اریک لاندوفسکی، نشانه‌شناس اجتماعی فرانسوی، چگونگی سبک زندگی و رویکرد آن از نظر ایستایی، پویایی یا تکرارمحوری (بازگشت به سبک زندگی قبل) در فیلم ابد و یک روز واکاوی و تحلیل شود. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که سبک زندگی شخصیت‌ها در این فیلم به شکل متفاوتی نمود یافته است که در بین آن‌ها سبک زندگی مرجع‌نشینی و خرس به ترتیب بیشترین و کمترین فراوانی را داشته‌اند. همچنین نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که سبک زندگی شخصیت‌های فیلم در بیشتر موارد فرایندی و پویا است؛ به این معنا که با توجه به الگوی سبک زندگی لاندوفسکی، سبک زندگی شخصیت‌ها در جریان فیلم دچار دگرگونی می‌شود و طی این دگرگونی سوژه‌ها گاه دو یا سه سبک زندگی را به شکل مرحله‌ای تجربه می‌کنند، که البته این دگرگونی‌ها همواره و لزوماً با مسیر ترسیم‌شدهٔ حرکت سبک‌های زندگی در الگوی لاندوفسکی مطابقت ندارند.

ارجاع به این مقاله: سجادی فر، وحید و کسانی، نسترن. (۱۴۰۲). نشانه‌شناسی سبک زندگی در فیلم ابد و یک روز بر پایهٔ الگوی اریک لاندوفسکی. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۵۷- ۷۴. doi: 10.22124/ira.2023.24143.1002

مقدمه

فیلم گونه‌ای از روایت محسوب می‌شود که همانند دیگر گونه‌های روایت در سیر روایی آن سوژه یا سوژه‌هایی وجود دارد که هریک از آن‌ها دارای مجموعه‌ای از کنش‌های قابل تکرار، با افق معنایی مشخص یا قابل پیش‌بینی است؛ در یک نگاه کلی این کنش‌ها به سبب تکرار در قالب یک کنش- نشانه (کنش‌هایی که به مثابهٔ یک نشانه هستند)، معنایی تحت عنوان «سبک زندگی»[1] را برای سوژه تولید می‌کند؛ سبک‌های زندگی معمولاً در تقابل یا تعامل با سبک زندگی سایر سوژه‌ها[2] که هر یک در ارتباط با یک گروه مرجع معنا می‌یابند، قابل تعریف هستند.

اریک لاندوفسکی[3]، نشانه‌شناس اجتماعی فرانسوی، الگویی انعطاف‌پذیر و قابل تعمیم در مورد سبک زندگی مطرح کرده است که بر اساس آن، یک گروه مرجع با معیارهای مشخص، مطرح می‌شود و در اطراف آن چهار گونه سبک زندگی با نام‌های اسنوب[4]، داندی[5]، آفتاب‌پرست[6] و خرس[7] تعریف می‌شود؛ هرکدام از آن‌ها در قیاس با گروه مرجع، دارای ویژگی‌ها و عملکردهای متفاوت و متمایزی هستند. این الگو می‌تواند ابزاری کارآمد برای تحلیل گفتمان سوژه‌ها در روایت‌های گوناگون باشد.

فیلم *ابد و یک روز* نوشته و ساختهٔ «سعید روستایی» و به تهیه‌کنندگی «سعید ملکان» محصول سال ۱۳۹۴ ازجملهٔ آثار ارزشمند سینمای بعد از انقلاب است که در آن برشی از روند زندگی یک خانواده از طبقهٔ پایین جامعه همراه با معضلات مربوط به این طبقه ترسیم می‌شود. در این فیلم شخصیت‌های گوناگونی وجود دارند که نسبت به گروه مرجع تحت عنوان «خانواده»، دارای کنش- نشانه‌هایی هستند؛ این کنش- نشانه‌ها می‌توانند بر اساس الگوی سبک زندگی اریک لاندوفسکی، مفهومی دقیق از تحلیل سبک زندگی در این فیلم ارائه دهد.

بنابراین با توجه به مطالب یاد شده، در این پژوهش دو پرسش عمده مطرح می‌شوند که یافتن پاسخ آن‌ها، ضمن تبیین چگونگی سبک زندگی سوژه‌ها در فیلم *ابد و یک روز*، بُعد جدیدی از تحلیل گفتمان سوژه‌ها را در این فیلم ارائه می‌دهند که عبارتند از:

۱. با توجه به تشابه ساختار کنشی سوژه‌ها در فیلم *ابد و یک روز* با ساختار الگوی سبک زندگی لاندوفسکی، سبک زندگی سوژه‌ها در این فیلم به شکل یکپارچه و همگون نمود یافته است یا به شکل متفاوت و ناهمگون؟

۲. سبک یا سبک‌های زندگی سوژه‌ها در فیلم *ابد و یک روز* با توجه به الگوی سبک زندگی لاندوفسکی دارای چه رویکرد، حالت و گونه‌هایی است؟

فرضیه‌هایی که در این پژوهش و با توجه به مطالب یاد شده مطرح می‌شوند، بیان‌کنندهٔ این امر هستند که به احتمال زیاد، ساختار کنش- نشانه‌های سوژه‌ها در فیلم *ابد و یک روز*، می‌تواند بر اساس الگوی لاندوفسکی در قالب یک گروه مرجع و چهار سبک زندگی ناهمگون: داندی، اسنوب، آفتاب‌پرست و خرس تحلیل و دسته‌بندی شود؛ و رویکرد سبک زندگی در این فیلم، بیش از هر موردی، دارای رویکردی پویا و فرایندی است که در آن سوژه دو یا سه سبک زندگی را به شکل مرحله‌ای تجربه می‌کند.

در این پژوهش که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از الگوی سبک زندگی اریک لاندوفسکی نوشته شده است، کوشش می‌شود که ابتدا تعریفی روشن از سبک زندگی و الگوی سبک زندگی اریک لاندوفسکی ارائه شود؛

سپس کنش- نشانه‌های ۱۰ شخصیت اصلی و کلیدی در فیلم *ابد و یک روز*، از نظر سبک زندگی واکاوی و تحلیل گردد.

پیشینهٔ پژوهش

الگوی چهار سبک زندگی اریک لاندوفسکی را برای نخستین بار، (Moin, 2013) در کتاب معنا به مثابهٔ تجربهٔ زیسته در پژوهش‌های فارسی مطرح کرد؛ سپس او در کتاب ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک (Moin, 2016) به شکل روشن‌تری به تحلیل این الگو پرداخته است؛ تاکنون پژوهش‌های گوناگونی در مورد نشانه‌شناسی سبک زندگی در پژوهش‌های گوناگون ادبی و غیرادبی انجام گرفته است که مهم‌ترین‌های آن‌ها به شرح ذیل است:

(Mashhadhi,2017) با هدف شناخت گوشه‌هایی از سبک زندگی نیما، نامه‌های نیما را بر اساس الگوی سبک زندگی لاندوفسکی مورد بررسی قرار می‌دهند و بر این اساس سعی کرده‌اند گوشه‌هایی از سبک زندگی او را روشن کنند.

(Shairi, 2017) با ارائهٔ یک تئوری سبک زندگی را فرایندی چهار مرحله‌ای معرفی می‌کند که در آن انسان به عنوان محور اصلی عبور از وضعیتی بسیار کلی و ناپایدار به وضعیتی نقش‌یافته و پایدار ترسیم می‌شود.

(Arefnejad & Dehghan Astjordi, 2013) با توجه به گفتمان‌های غالب در نهج‌البلاغه، به واکاوی سبک زندگی امام علی (ع) در این اثر پرداخته‌اند.

علاوه بر این، تاکنون نقدها و پژوهش‌هایی نیز از منظر زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی در مورد فیلم ابد و یک روز انجام شده است که برخی از آن‌ها به این شرح است:

(Amiri & Moridi, 2018) تحلیلی نشانه‌شناختی از فیلم ابد و یک روز ارائه می‌دهند که براساس آن، ردپای سه گروه فقر تقدیرگرا، تبعیدی و مقصری را در این فیلم تبیین می‌کنند.

(Hassanvandi et al., 2018) ضمن مقایسهٔ عبارات خلاف‌ادب در فیلم ابد و یک روز با زیرنویس انگلیسی آن، معادل‌یابی‌های این عبارات را از نظر زبان‌شناختی در زبان مبدأ مورد واکاوی قرار می‌دهند.

با جستجو در سایت‌های علمی و پژوهشی و نیز با توجه به مقالات و پژوهش‌های فوق‌الذکر، مشاهده شد که تاکنون هیچ پژوهشی که سبک زندگی سوژه‌ها و شخصیت‌های فیلم ابد و یک روز را از دیدگاه الگوی سبک زندگی اریک لاندوفسکی مورد بررسی و تحلیل قرار دهد، انجام نگرفته و پژوهش حاضر برای نخستین بار این موضوع را مورد پژوهش قرار داده است.

چارچوب نظری

سبک زندگی

سبک زندگی مفهومی پیچیده، گسترده و چندبُعدی است. این اصطلاح را نخستین بار در سال ۱۹۲۹ آلفرد آدلر[۸]، روان‌شناس اتریشی، در حوزهٔ مطالعاتی خود که فردیت و شخصیت بود، به کار برد (Fadaei, 2015, 65- 76). اما نکتهٔ مهمی که در این بین مطرح می‌شود، این است که مفهوم سبک زندگی هرگز محدود به شخصیت فردی نیست؛ بنابراین اصطلاح سبک زندگی می‌تواند دارای تعاریف گوناگون و گاه متضادی باشد؛ به گفتار مفهوم سبک

زندگی مجموعه‌ای از مفاهیم چون: اعمال، رفتار، رویدادها، وقایع، روابط، نسبت‌ها، کنش‌ها، ارزش‌ها، باورها و.. را پوشش می‌دهد (Fadaei, 2015, 65- 76). به عبارتی همهٔ آن‌ها در ارتباط با جامعه و دیگران معنا و مفهوم پیدا می‌کنند. به این ترتیب سبک زندگی در هر تعریفی که باشد، «دارای وجهی فرایندی و چالشی است که انسان در مرکز آن قرار دارد. عادت‌ها و رفتارهای تثبیت‌شده که به یک باور جمعی تبدیل شده‌اند و عمل به آن‌ها ارزش جمعی یافته است» (Shairi, 2017, 75- 92).

با توجه به مطالب فوق، روشن می‌شود که این مفهوم بیش از هر چیز یک مفهوم جامعه‌شناختی محسوب می‌شود و برخلاف اندیشهٔ روان‌شناسان که: سبک زندگی را در مفهوم شخصیت خلاصه می‌کنند، بیشتر بیان‌کنندهٔ شیوهٔ خاصی از ادارهٔ زندگی است (Ansbacher,2015, 9- 34). درواقع سبک زندگی را می‌توان مفهومی دانست که افزون بر هدف، در بردارندهٔ اندیشهٔ فرد دربارهٔ خود و دنیا است، که بر این اساس می‌توان آن را شیوهٔ منحصر به فرد او در تلاش برای رسیدن به هدف، در شرایط خاص دانست (Akstin, 2009: 35). به همین سبب سبک زندگی، همهٔ فرایندهای عمومی زندگی فرد را ذیل خود قرار می‌دهد (Fadaei, 2015, 65- 76).

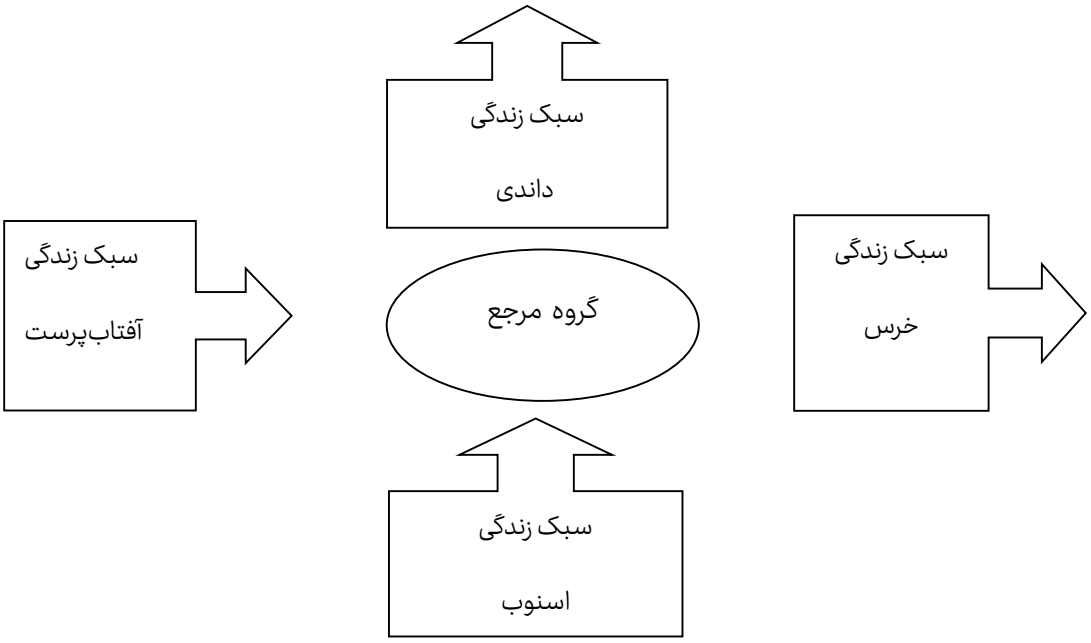
بنابراین می‌توان گفت اصطلاح سبک زندگی یکی از اصطلاحات علوم اجتماعی است که پیوند مستقیم و محکمی با مجموعه‌ای از مفاهیم چون: عینیت، ذهنیت، فرهنگ، جامعه، فرهنگ عینی و ذهنی، صورت (شکل)، محتوا، رفتار، نگرش، ارزش، هنجار، اخلاق، ایدئولوژی، سنت، نوگرایی و... دارد (Mahdavi Keni, 2013, 199- 230). به این ترتیب می‌توان در یک تعریف کلی سبک زندگی را مجموعه‌ای از کنش- نشانه‌های قابل تکرار با افق معنایی مشخصی دانست که این کنش‌ها به سبب تکرار، معنایی را تحت عنوان سبک زندگی سوژه تولید می‌کنند و البته بیش از هر چیز، با توجه به تقابل یا تعامل با سایر سبک‌های زندگی در جامعهٔ مبنا و معیار قابل تعریف است.

الگوی چهار سبک زندگی اریک لاندوفسکی

علاوه بر مباحث ذکرشده، سبك زندگی از موضوعات مطرح در نشانه‌شناسی اجتماعی نیز هست که بر اساس مؤلفه‌های نشانه‌ای گوناگونی قابل بررسی و واکاوی است؛ رفتار و کُنش از جملهٔ این مؤلفه‌های نشانه‌ای است که بر اساس آن می‌توان تعریف خاصی از سبک زندگی سوژه‌ها ارائه داد. اریک لاندوفسکی، نشانه‌شناس اجتماعی، با مبنا قرار دادن مؤلفهٔ کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌های سوژه‌ها، الگوی قابل تعمیم و انعطافی برای تعریف و تبیین سبک زندگی ارائه داده است؛ بر مبنای الگوی لاندوفسکی، یک گروه مرجع یا هنجار تعریف می‌شود که اساساً در یک بافت مکانی- زمانی مشخص در تقابل با یک گروه مرجع دیگر یا غیر، قابل تمیز و تشخیص است (Moin, 2016, 202).

به پیروی از این امر، افرادی که در این گروه قرار می‌گیرند، افرادی هستند که در کمال مطابقت با هنجارهای این گروه عمل می‌کنند؛ به گفتار بهتر، افرادی که در بطن گروه مرکز قرار می‌گیرند، هر لحظه می‌توانند نشانه‌ها و علائم تطبیق و هماهنگی با هنجارهای گروهی را که به آن تعلق دارند، آشکار کنند. آن‌ها افرادی هستند که استانداردهای اخلاقی و زیبایی‌شناختی گروه خود را به خوبی می‌شناسند و آن‌ها را به کار می‌بندند. درواقع می‌توان گفت افرادی که در گروه مرجع قرار می‌گیرند، تجسم مفهوم «نرمال بودن» و «هنجارمندی»هستند (Ibid, 202- 203).

لاندوفسکی غیر از گروه مرجع، چهار گونه کنش و رفتار را در قالب چهار سبک زندگی اسنوب (مبتنی بر تقلید کورکورانه از گروه مرجع)، داندی (مبتنی بر خلق تمایز آگاهانه از گروه مرجع)، آفتاب‌پرست (مبتنی بر تقلید آگاهانه از گروه مرجع) و خرس (مبتنی بر خود بودن و بی‌تفاوت به هر تقلید و تمایز از گروه مرجع) مطرح می‌کند. هریک از این‌ها دارای کنش- نشانه‌های خاصی نسبت به گروه مرجع هستند که برپایهٔ آن تعریف می‌شوند و از دیگران تمایز می‌یابند (Ibid, 203).



نمودار۱. الگوی گروه مرجع و چهار سبک زندگی اریک لاندوفسکی و مسیرحرکت آن‌ها

بحث و بررسی

واکاوی الگوی در فیلم ابد و یک روز بر پایهٔ الگوی چهار سبک زندگی اریک لاندوفسکی

فیلم *ابد و یک روز*، نوشته و ساختهٔ سعید روستایی و به تهیه‌کنندگی سعید ملکان، محصول سال ۱۳۹۴ و از بهترین آثار سینمای درام بعد از انقلاب در ایران است که چندین سیمرغ بلورین را از سی و چهارمین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم فجر و نیز جوایز گوناگون دیگر از جشنواره‌های داخلی و خارجی دریافت کرده است. این فیلم ترسیم‌کنندهٔ برشی از زندگی یک خانواده از طبقهٔ پایین جامعهٔ ایرانی است که با وجود درگیر بودن با معضلات گوناگونی چون: فقر، اعتیاد، پرخاشگری، طلاق، ازدواج اجباری و... حفظ انسجام و یکپارچگی در آن اصلی‌ترین معیار محسوب می‌شود.

داستان این فیلم در حقیقت روایتی از زندگی دختری به نام «سمیه» در کنار خانوادهٔ فقیر خود است که بنا بر ضرورت و اجبار ناشی از فقر خانواده، قصد دارد با جوان افغانستانی ثروتمندی ازدواج کند. همین امر چالشی را در خانوادهٔ هشت نفره آن‌ها، به عنوان گروه مرجع، ایجاد می‌کند که بر اثر آن، ضمن شکل‌گیری سه گروه مخالف، موافق

و بی‌تفاوت به این قضیه، تفاوت‌های کنش- نشانه‌ای و رفتار- نشانه‌ای در کنش شخصیت‌های اصلی این فیلم نسبت به مبانی و اصول گروه مرجع (خانواده) ایجاد می‌شود؛ این کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌ها را می‌توان بر اساس الگوی سبک زندگی اریک لاندوفسکی تحلیل و بررسی کرد.

در ادامهٔ این پژوهش، کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌های ده سوژه یا شخصیت اصلی این فیلم شامل: «مادر خانواده»، «شهناز»، «مرتضی»، «محسن»، «اعظم»، «لیلا»، «سمیه»، «امید»، «نامزد مرتضی» و «نوید» نسبت به گروه مرجع آن‌ها، یعنی خانواده، بررسی و تحلیل می‌شود تا ضمن ارائهٔ پاسخی قانع‌کننده به پرسش‌های پژوهش، فرضیهٔ مطرح‌شده در آن نیز اثبات یا رد شود.

مادر خانواده

مادر خانواده در فیلم *ابد و یک روز* پیرزنی ازکارافتاده، بیمار و ناتوان است که به تنهایی نمی‌تواند نیازهای شخصی خود را برطرف کند و به همین سبب همواره نیازمند کمک فرزندان خود است. اما همین سوژه با وجود کم‌توانی‌اش، دارای جایگاه نهادی و کلیدی برای حفظ مفهوم خانواده است؛ به گفتار بهتر، وی نقطهٔ ثقل مفهوم خانواده یا همان گروه مرجع در این فیلم محسوب می‌شود که بدون وجود آن ازهم‌گسیختگی گروه مرجع قطعی خواهد بود. به همین دلیل مادر عامل مهمی برای ماندن سمیه، نرفتن قطعی مرتضی، عدم بریده شدن ارتباط شهناز از خانواده و... است که همهٔ این موارد انسجام و یکپارچگی مفهوم خانواده را در این فیلم حفظ می‌کند.

اما جدا از موارد یادشده، خود سوژه نیز در این فیلم دارای کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌هایی است که ضمن تطابق کامل با مفهوم یکپارچگی گروه مرجع، سلامت آن را نیز تقویت و حمایت می‌کند؛ برای مثال در تمام چالش‌ها و مشاجرات میان افراد خانواده که ممکن است مفهوم انسجام در گروه مرجع را با تهدید روبه‌رو کند، در نقش یک سوژهٔ مصلح وارد عمل می‌شود و به این چالش‌ها پایان می‌دهد. همچنین در بخشی از سکانس‌های آغازین فیلم (دقیقهٔ ۳۴:۲۶) وقتی که محسن، فرزند معتاد و خلافکار خانواده، دستگیر می‌شود و همهٔ اعضای خانواده مشغول معدوم کردن مواد مخدرهای بسته‌بندی شدهٔ او می‌شوند، شخصیت مادر نیز در کنار سایر سوژه‌ها با وجود ناتوانی وارد عمل می‌شود و این‌گونه در دفاع کردن از مفهوم انسجام گروه مرجع سهیم می‌شود. به همین سبب شخصیت مادر در این فیلم، سوژه‌ای مرجع‌نشین است؛ یعنی فردی که هر لحظه می‌تواند نشانه‌ها و علائم تطبیق و هماهنگی با هنجارهای گروهی را که به آن تعلق دارد، آشکار کند؛ فردی که استانداردهای اخلاقی و زیبایی‌شناختی گروه خود را به خوبی می‌شناسد و آن‌ها را به کار می‌بندد (Landowski,1997: 35). به این ترتیب این شخصیت از ابتدا تا انتهای فیلم بدون هیچ دگرگونی‌ای باقی می‌ماند و در نقش یک شخصیت ایستا ظاهر می‌شود و هیچ‌گونه فرایند دگرگونی در سبک زندگی او دیده نمی‌شود.

لیلا

لیلا در روایت فیلم *ابد و یک روز* دختر سوم خانواده است که به نوعی دچار افسردگی و پوچ‌انگاری شده است و به همین سبب بسیاری از اصول گروه مرجع برای او اهمیت چندانی ندارد؛ بنابراین در عین حضور در گروه مرجع، همواره بر اساس خواسته‌ها و امیال شخصی خود رفتار می‌کند. به بیان بهتر، لیلا دختری خودسر و تا حدود زیادی خودرأی است که در بیشتر مواقع به سبب عدم امکان وجود فضای فیزیکی برای زندگی براساس معیارهای صددرصد شخصی او، در تنهایی درونی خود غرق است و کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌های او مبتنی بر اصل خوشایندی و رضایتمندی شخصی است. رفتارهای متضاد او نسبت به قوانین و اصول خانواده هرگز برای ایجاد یک تمایز آگاهانه با گروه مرجع نیست.

لیلا براساس میل خود لباس می‌پوشد، آرایش می‌کند، رفت‌وآمد می‌کند، در بیشتر مشاجرات میان اعضای خانواده کاملاً بی‌طرف و بی‌تفاوت عمل می‌کند و با وجود اینکه همهٔ این کنش- نشانه‌ها در تقابل آشکار با کنش- نشانه‌های مرسوم در گروه مرجع (خانواده) است، اما می‌توان گفت که او هیچ‌گونه آگاهی یا هدف مخصوصی در ایجاد این تقابل و تضادها ندارد. برای مثال در صحنه‌ای از سکانس‌های ابتدایی فیلم (صحنهٔ دقیقه ۷:۲۷) هنگامی که همهٔ اعضای خانواده به شکل کاملاً جدی و با نگرانی برای پیدا کردن مواد مخدر احتمالی در اتاق محسن در تلاش هستند، وی بدون آنکه کمکی کند، به دنبال سوژه‌ای برای خنده و لودگی است. هنگامی‌که دیگران به او اعتراض می‌کنند، با جبهه‌گیری تندی اتاق را ترک می‌کند.

همچنین در مثال دیگری (صحنهٔ دقیقهٔ ۵۰:۱۴)، شاهد صحنه‌ای از فیلم هستیم که مادر، به عنوان سمبل یکپارچگی و انسجام گروه مرجع، در حال درد کشیدن و اعتراض به عدم یاری لیلا است که برای نگهداری از او در خانه مانده است؛ در همین هنگام لیلا بدون هیچ توجهی همچنان خود را به خواب زده است. همینطور در صحنهٔ دیگری از فیلم (دقیقهٔ ۵۳:۵۴)، سمیه طی یک مشاجرهٔ کلامی، لیلا را به سبب بی‌خیال بودن و خوش‌گذرانی مورد عتاب قرار می‌دهد و با کنایه به او می‌گوید که هنگامی‌که سایر اعضای خانواده برای آرامش و انسجام گروه مرجع از هشت صبح تا چهار بعدازظهر تلاش می‌کنند، او در حال استراحت و دوش گرفتن است که به نوعی نماد خوش‌گذارانی و دنباله‌روی امیال شخصی است.

به همین دلایل در این فیلم لیلا دارای سبک زندگی خرس است. شخصیت‌های این سبک زندگی، وقتی‌که مسیری را انتخاب می‌کنند، هیچ‌کس نمی‌تواند آن‌ها را از آن راه منحرف کند. آن‌ها همه ارتباطات خود با گروهی که به آن تعلق دارند را می‌گسلند. کارهای آن‌ها به دیوانگی و یا به نبوغشان تعبیر می‌شود، اما همواره امیال و لذت‌های شخصی برای آن‌ها ارجحیت دارد (Landowski,1997: 54). لیلا مدام در پی لذت‌های فردی خود است، با این تفاوت که این شخصیت فیلم به سبب دلبستگی به خانواده، گاه به سبک زندگی مرجع‌نشینی باز می‌گردد؛ ولی در ادامه دوباره سبک زندگی خرس را در پیش می‌گیرد؛ به این ترتیب این شخصیت از نظر رویکرد، دارای سبک زندگی فرایندی تکرارمحور محسوب می‌شود.

محسن

محسن دومین پسر خانواده است که در عین حال که گرفتار اعتیاد است، خرده‌فروش مواد مخدر نیز هست. محسن نیز همانند لیلا، سوژه‌ای خودسر و خودرأی است که میل و لذت‌های شخصی برای او مهم‌ترین اصل است. محسن برخلاف لیلا در دل خانهٔ کوچکی که با خانواده در آن زندگی می‌کند، فضای مجزایی برای خود دارد و به همین سبب امکان بروز کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌های کاملاً منطبق با لذت‌های شخصی برای او، در مقایسه با لیلا، بیشتر فراهم است. محسن همواره بر اساس آن چیزی که فکر می‌کند درست است و از انجام آن لذت می‌برد، عمل می‌کند؛ به همین سبب محسن دارای کنش- نشانه‌هایی است که ناآگاهانه و براساس معیارهای لذت شخصی نمود پیدا می‌کنند؛ این معیارها در رفتار- نشانه‌های محسن به همان اندازه‌ای که می‌توانند در تقابل با اصول گروه مرجع قرار بگیرند، امکان هم‌سویی با آن را نیز دارند.

برای مثال در سکانسی از سکانس‌های ابتدایی فیلم (دقیقهٔ ۳۱:۵۹) شاهد این امر هستیم که محسن برخلاف سایر اعضای خانواده که هر کدام شغلی عادی برای کسب درآمد دارند، شغل مخاطره‌آمیز فروش مواد مخدر را انتخاب کرده است و ترس از دستگیری و زندانی شدن او به خاطر فروش مواد مخدر، عاملی است که انسجام و آرامش خانواده را با چالشی جدی روبه‌رو می‌کند؛ در حالی‌که برای محسن همین آشفتگی و خطر ازهم‌گسیختگی چندان اهمیتی ندارد.

از سوی دیگر و در سکانس دیگری از فیلم (۱:۲۷:۵) شاهد نوع دیگری از عملکرد محسن بر اساس امیال شخصی هستیم که البته کنش او این‌بار همسو با اصول و معیارهای گروه مرجع است. سوژه به این دلیل که به ماندن خواهرش، سمیه، علاقه دارد، عاجزانه از او درخواست می‌کند که با جوان افغانستانی ازدواج نکند و در خانواده بماند؛ او برای این کار از ابزارهای القایی‌ای چون: تحریک عاطفی، تهدید، تحذیر و... استفاده می‌کند.

به همین سبب می‌توان گفت محسن یک سوژه با سبک زندگی خرس است. بر اساس این سبک زندگی که سبکی مبتنی بر رابطهٔ حسی- ادارکی است و نه تعامل با دیگری (Landowski,1997: 238)، گاهی عملکرد فرد به شکل ناخودآگاه در تقابل با گروه مرجع قرار می‌گیرد، و گاه به همان شکل ناخودآگاه در قالب یک حامی و همسو با آن نمود پیدا می‌کند. این امر تعریفی نو از سبک زندگی خرس را در الگوی لاندوفسکی ارائه می‌کند که براساس آن لزوماً کنش- نشانه‌های سبک زندگی خرس در تضاد با گروه مرجع نیست. بنابراین شخصیت محسن در این فیلم، یک شخصیت فرایندی تکرارمحور محسوب می‌شود که گاه از سبک زندگی خرس به سبک زندگی مرجع‌نشینی باز می‌گردد و در ادامه دوباره سبک زندگی خرس را پیش می‌گیرد.

مرتضی

مرتضی پسر بزرگ خانواده است که در گذشته گرفتار اعتیاد بوده و اکنون آن را ترک کرده است. مرتضی از نظر سبک زندگی، سوژه‌ای پیچیده است. او در بسیاری از بحران‌هایی که خانواده را به عنوان یک گروه مرجع تهدید می‌کند، وارد عمل می‌شود و مطابق اصول انسجام‌بخش گروه مرجع، رفتار- نشانه‌های گوناگونی بروز می‌دهد؛

مرتضی نان‌آور اصلی خانواده است و در تصمیم‌گیری‌های مهم خانواده نقش موثری دارد و هنگام بروز خطر برای هر یک از اعضای خانواده، مقتدرانه واکنش نشان می‌دهد.

برای مثال در صحنه‌ای از فیلم (دقیقهٔ ۲۶:۰۵) عمیقاً به محسن التماس می‌کند که با مواد مخدر شیشه به جلسهٔ معامله نرود، زیرا احتمال دستگیری او وجود دارد؛ در صحنه‌ای دیگر از فیلم (دقیقهٔ ۴۷:۲۰) هنگامی که خبر زخمی شدن صورت امید، خواهرزاده‌اش، را می‌شنود با آشفتگی همراه سایر اعضای خانواده به آنجا می‌رود و با وجود اینکه در این سکانس با حقارت از خانهٔ خواهر رانده می‌شود، بازهم در صحنه‌ای دیگر (۱:۰۳:۳۶) شاهد پیگیری مستمر او برای یافتن هویت ضارب امید هستیم.

به دلیل چنین کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌هایی است که مرتضی یک مرجع‌نشین متعصب به نظر می‌رسد؛ اما همین سوژه در روند روایت فیلم، رفتار- نشانه‌های دیگری نیز بروز می‌دهد که از نظر معنایی، نه تنها همسو با اصول گروه مرجع نیست، بلکه گاه در تعارض با عملکرد گروه مرجع‌نشین واقعی نمود می‌یابد.

برای مثال در جریان ازدواج سمیه با پسر افغانستانی، معلوم می‌شود که مرتضی، برای تهیه هزینه ازدواج با نامزدش، مبلغ زیادی پول از پسر افغانستانی گرفته است تا در ازای آن سمیه را مجاب کند که به این ازدواج رضایت بدهد. این حقایق حین دیالوگ‌های رد و بدل شده میان محسن، مرتضی و سمیه در صحنه‌ای از فیلم (۱:۲۳:۴۰) قابل دریافت است.

همچنین در صحنه‌ای دیگر از فیلم (۱:۲۰:۰۷) مشاجرهٔ لفظی‌ای میان مرتضی و محسن رخ می‌دهد و محسن، مرتضی را متهم می‌کند به اینکه او سایر اعضای خانواده مانند اعظم، سمیه و... را به ترک گروه مرجع تشویق می‌کند تا خود بتواند با جدا کردن بخش زیادی از خانه برای خود و همسر آینده‌اش، فضایی کافی و مجزا از گروه مرجع فراهم کند؛ مرتضی در دفاع از خود پاسخ قانع‌کننده‌ای ارائه نمی‌دهد.

به همین سبب می‌توان گفت که مرتضی یک سوژهٔ گروه مرجع‌نشین است که با توجه به برخی کنش- نشانه‌های مزورانه به مرور به سوژهٔ آفتاب‌پرست تبدیل می‌شود. در این سبک زندگی، سوژه بر اساس مقتضیات زمانی و مکانی مجبور است خود را به شکل افراد گروه مرجع دربیاورد، اما در صورت فراهم شدن شرایط ممکن است تغییر رویه بدهد و سبک زندگی دیگری را پیش بگیرد (Moin, 2016, 205). به این ترتیب شخصیت مرتضی در ابتدای فیلم یک شخصیت از گروه مرجع‌نشین نمایانده می‌شود، اما در ادامه این شخصیت در قالب یک شخصیت آفتاب‌پرست نمود می‌یابد که در امتداد حرکت خود، امیال و آرزوهای خود را دنبال می‌کند. به این ترتیب سبک زندگی مرتضی، سبکی پویا است که فرایند دگرگونی در سبک زندگی او اتفاق افتاده است.

سمیه

سمیه دختر چهارم خانواده و شخصیت اول فیلم است. سمیه در فیلم *ابد و یک روز* درجایگاه یک شخصیت دلسوز، یک‌لایه و متعصب نسبت به خانواده، ایفای نقش می‌کند. سمیه با جدیت برای آرامش و انسجام خانواده (گروه مرجع) تلاش می‌کند و در این راه از هیچ فداکاری‌ای دریغ نمی‌کند؛ او در تمام بحران‌های پیش‌آمده برای خانواده دلسوزانه حضور دارد و در مشاجره‌ها و اختلاف‌هایی که بین اعضای خانواده اتفاق می‌افتد، همواره در نقش یک مصلح ظاهر می‌شود. انسجام و آرامش خانواده چنان برای سمیه ارزشمند است که تمام علایق و آرزوهای خود

را فدای آن می‌کند؛ او همانند یک خدمتکار تمام‌وقت، بدون هیچ اعتراضی تمام امور مربوط به خانه و خانواده را انجام می‌دهد. فداکاری او تا حدی پیش می‌رود که او حاضر می‌شود برخلاف میل و علاقهٔ شخصی، با جوان افغانستانی ازدواج کند؛ زیرا تصور می‌کند با پولی که مرتضی از جوان می‌گیرد، ادامهٔ حیات خانواده، به عنوان گروه مرجع، مقدور خواهد شد.

تنها هنگامی‌که متوجه می‌شود ازدواج او ضربهٔ بدتری از فقر به بدنهٔ گروه مرجع وارد می‌کند، از رفتن منصرف می‌شود. به همین دلیل در صحنه‌های پایانی فیلم (۱:۴۲:۲۰) شاهد این صحنه هستیم که او با چمدان خود دوباره به خانه برمی‌گردد و بدون توجه به مرتضی و عصبانیت او، به درون اتاق می‌رود و این‌گونه با یک رفتار- نشانهٔ متفاوت در مسیر انسجام گروه مرجع عمل می‌کند.

بنابراین شخصیت سمیه به گروه مرجع‌نشین تعلق دارد که با توجه به تعریف سوژه‌های مرجع‌نشین، می توان او را تجسم واقعی «نرمال بودن» و «هنجارمندی» دانست که هر لحظه در تطابق و هماهنگی با گروه مرجع عمل می‌کند (Landowski,1997: 35). بر مبنای مطالب یادشده شخصیت سمیه تا پایان فیلم بدون هیچ تحول و دگرگونی، یک شخصیت از گروه مرجع‌نشین باقی می‌ماند. به این ترتیب سبک زندگی سمیه در این فیلم، سبکی ایستا است که هیچ‌گونه فرایند دگرگونی در سبک زندگی او اتفاق نمی‌افتد.

نوید

نوید در فیلم *ابد و یک روز* کوچک‌ترین عضو خانواده است. او نوجوانی ساکت، باهوش و شاگرد اول مدرسه است. نوید، همانند سمیه، دارای رفتار- نشانه‌ها و کنش- نشانه‌هایی است که در تطابق کامل با مبانی و اصول انسجام‌بخش خانواده است؛ در حقیقت او سوژه‌ای است که میان تمام بی‌نظمی‌های گروه مرجع، دارای نظم و انضباط شخصی در مطابقت با گروه مرجع است.

برای مثال در سکانس‌های ابتدایی فیلم (دقیقهٔ ۲۱:۳۶) محسن از او می‌خواهد که برایش سیگار بخرد و نوید به این سبب که نخریدن سیگار یکی از قوانین خانواده برای او است، از انجام این کار خودداری می‌کند و مورد ضرب و شتم محسن قرار می‌گیرد؛ اما همین سوژه در صحنهٔ دیگری از فیلم (دقیقهٔ ۲۹:۱۸)، هنگامی‌که پلیس محسن را بدون مواد مخدر دستگیر می‌کند، بدون در نظر گرفتن بغض شخصی، پلیس را فریب می‌دهد؛ زیرا در این هنگام آنچه مهم است، حفظ انسجام و آرامش گروه مرجع است که در صورت دستگیری محسن با مواد مخدر، به شکل جدی دچار خدشه می‌شود.

همچنین در صحنه‌ای دیگر از فیلم (۱:۰۱:۰۶) شاهد این هستیم که نوید علی‌رغم کم‌سن بودن، پابه‌پای سایر کارگران در مغازهٔ فلافل‌فروشی مرتضی کار می‌کند. به همین سبب او در میان خانواده از گروه مرجع‌نشین محسوب می‌شود که به دور از هر هیاهو و کشمکشی، آنچه را که در توان دارد برای حفظ گروه مرجع به کار می‌گیرد. با توجه به این مطالب نوید شخصیتی ایستا و فاقد هرگونه فرایند تحولی در الگوی سبک زندگی است.

اعظم

اعظم دختر دوم خانواده است که سال‌ها پیش همسرش مرده است و با میراثی که از او برایش به جا مانده، توانسته است تا حدود زیادی سبک زندگی متفاوتی برای خود داشته باشد. اعظم همانند پولدارها لباس می‌پوشد، همانند آن‌ها حرف می‌زند، همانند آن‌ها رفتار می‌کند و حتی خانه‌ای جدا و در یک محلهٔ بهتر از محلهٔ گروه مرجع دارد. به همین سبب می‌توان گفت که اعظم سوژه‌ای محسوب می‌شود که در عین داشتن برخی پیوندها و اشتراکات با گروه مرجع، به شکل آگاهانه در تلاش است که خود را به گروه مرجع دیگری (افراد متمول و پولدار) شبیه کند. او در این راه کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌هایی بروز می‌دهد که اغلب در تضاد و تقابل با گروه مرجع است.

برای مثال هیچ‌کدام از دختران خانواده اجازه ندارند که لباس و پوششی زننده داشته باشند، آرایش غلیظ داشته باشند و با وجود مجرد بودن تنها زندگی کنند؛ اما اعظم نه تنها به این اصول و قوانین بی‌توجه است، بلکه رفتار- نشانه‌هایی بروز می‌دهد که درست در نقطهٔ مقابل این قوانین و اصول است. برای مثال، در سکانسی که بین سمیه و لیلا مشاجرهٔ لفظی رخ می‌دهد (۱:۱۴:۴۷)، اعظم ضمن تشویق سمیه به ترک گروه مرجع، خودِ گروه مرجع را نیز مورد حمله قرار می‌دهد و آن را ناکارامد و بد معرفی می‌کند.

به همین سبب و با توجه به این ویژگیِ سوژهٔ داندی که هر کاری می‌کند تا خود را از گروه مرکز مرجع جدا کرده و از آن «متمایز» شود (Landowski,1997: 54)، و نیز رفتار- نشانه‌هایی که از شخصیت اعظم در این فیلم مشاهد می‌شود، می‌توان گفت که اعظم، سوژه‌ای محسوب می‌شود که با وجود عدم انقطاع کامل از گروه مرجع، تا حدود زیادی دارای سبک زندگی داندی است. به این ترتیب اعظم شخصیتی محسوب می‌شود که مدام در میان گروه مرجع و گروه مرجع دیگری در حال رفت و آمد است و با توجه به این دگرگونی‌ها، یک شخصیت پویا از نظر سبک زندگی به حساب می‌آید که دارای سبک زندگی فرایندی است.

شهناز

شهناز دختر بزرگ خانواده است. او زنی متاهل با یک فرزند نوجوان است که همراه خانواده‌اش در خانه‌ای در یک شهرک اطراف تهران زندگی می‌کند. شهناز در این فیلم سوژه‌ای محسوب می‌شود که با وجود داشتن خانه‌ای مجزا می‌تواند یک سبک زندگی کاملاً متفاوت با گروه مرجع داشته باشد، اما او به سبب حفظ پیوندهای محکم با گروه مرجع، هنوز عضوی از گروه مرجع به حساب می‌آید تا جایی که در یک صحنه از سکانس‌های میانی فیلم (۱:۰۸:۳۹)، هنگام تلاش برای متقاعد کردن سمیه برای ماندن در تهران، بیان می‌کند که با وجود گذشت دو سال و فاصلهٔ بیست کیلومتری با تهران هنوز نتوانسته به دوری از خانواده عادت کند. شهناز نیز همانند سمیه در شرایط گوناگون، در جهت انسجام و پیوستاری گروه مرجع بسیار تلاش می‌کند و در چالش‌ها و مشاجره‌های میان سایر اعضای خانواده در نقش یک مصلح ظاهر می‌شود.

به همین سبب شهناز یک سوژهٔ مرجع‌نشین به حساب می‌آید که با توجه به میزان حضور او در فیلم دارای کنش- نشانه‌ها و رفتار- نشانه‌هایی است که در تطابق کامل با مبانی گروه مرجع است. بنابراین شخصیت شهناز یک شخصیت کاملا ایستا و فاقد هرگونه فرایند تحول در سبک زندگی است.

امید

امید فرزند نوجوان شهناز است که به سبب رسیدن به سن بلوغ و نیز تغییرات فیزیکی، دچار بحران‌های خاص این سن است که معمولاً در قالب ورود به گروه‌های هم‌سال و تمایل به استقلال از خانواده بروز می‌کند. علاوه بر این امید در یک خانوادهٔ سرخورده بزرگ شده است و این خانواده در جامعه‌ای قرار گرفته که در آن قلدری و ابراز قدرت به عنوان یک ارزش شناخته می‌شود.

شخصیت امید در این فیلم، سوژه‌ای است که به شکل طبیعی زمینه‌های تبدیل شدن به یک سوژهٔ داندی را دارد؛ به همین سبب با توجه به کنش- نشانه‌ها و رفتارهای – نشانه‌های این سوژه در فیلم مانند ایجاد یک زخم عمدی بر صورت، پرخاش‌های لات‌مآبانه با مادر، پدر، دایی و سایر اعضای خانواده، نوع صحبت‌کردن لاتی و... می‌توان به سادگی متوجه این امر شد که این سوژه به شدت و آگاهانه در حال فاصله‌گیری از گروه مرجع خود و نیز شبیه شدن به یک گروه مرجع دیگر به نام «جامعهٔ لاتی» است. صحبت‌های دوست امید در صحنه‌ای از فیلم (۱:۰۴:۳۲) تصریح‌کنندهٔ این امر است که: «او برای پر کردن خط لاتی (شبیه شدن به گروه مرجع دیگر)، صورت خودش را عمدی زخمی کرده است.»

بنابراین امید یک سوژهٔ تمام‌عیار داندی است، زیرا همانند یک سوژهٔ داندی که در واقع فردی استثنایی نیست، اما تلاش می‌کند طوری رفتار کند که از گروه مرجع جدا فرض شود (Moin, 2016, 204)، آگاهانه در تعارض با گروه مرجع قرار گرفته است. به این ترتیب امید شخصیتی است که از نظر سبک زندگی دچار تحول می‌شود و از گروه مرجع خود جدا می‌شود و به این سبب دارای یک سبک زندگی پویا و فرایندی است.

نامزد مرتضی

نامزد مرتضی آخرین سوژهٔ قابل بررسی در این پژوهش است. او دختری میانسال است که رد و نشانی از خانوادهٔ او در فیلم دیده نمی‌شود و همانند امید حضور حداقلی در زمان جاری فیلم دارد. نامزد مرتضی حتی در فیلم فاقد یک نام مشخص است و وجود او تنها با وابستگی به نام مرتضی در روایت فیلم معنا و مفهوم می‌یابد. او به دوست‌داشتن خانوادهٔ مرتضی به شدت تظاهر می‌کند و رفتار- نشانه‌هایی مبنی بر احترام به مبانی انسجام‌بخش گروه مرجع نشان می‌دهد.

برای مثال در صحنه‌ای از فیلم (۱:۰۱:۴۲) شاهد پذیرایی و احترام اغراق‌آمیز او نسبت به سمیه و محسن در مقابل مغازهٔ فلافل‌فروشی مرتضی هستیم، در حالی‌که با توجه به آن‌چه که از مکالمات تلفنی او و مرتضی فهمیده می‌شود،

گروه مرجع برای او چندان اهمیتی ندارد. سمیه در همان صحنه می‌گوید: «خرش از پل نگذشته است، بگذرد همه‌چیز یادش می‌رود» (همان) که تصریح‌کنندهٔ این امر است.

نامزد مرتضی سوژه‌ای است که بنا بر مقتضیات خاص، که در قدم اول کسب رضایت و خشنودی مرتضی و خانوادهٔ او برای ازدواج آن‌هاست، خود را دختری خون‌گرم، مهربان و دلسوز نسبت به گروه مرجع نشان می‌دهد. زیرا قصد دارد با این روش خود را به گروه مرجع شبیه نشان دهد و وارد آن شود. البته این نکته نیز قابل بیان است که ورود او به این گروه، هدف غایی و نهایی او نخواهد بود.

بنابراین نامزد مرتضی براساس الگوی لاندوفسکی یک سوژهٔ آفتاب‌پرست است که به اقتضای شرایط و به صورت آگاهانه خود را به گروه مرجع شبیه نشان می‌دهد. با گفتاری بهتر، این سوژه به این سبب آفتاب‌پرست محسوب می‌شود که در تعریف سوژه‌های آفتاب‌پرست گفته شده است که آن‌ها «از روی نیاز و اجبار، از گروهی که خود را «ناچار» می‌بینند به آن نزدیك شوند، « تقلید» کرده و سبك زندگي آن‌ها را پیش می‌گیرند» (Landowski,1997: 57). شخصیت نامزد مرتضی یک شخصیت دگرگون‌شونده محسوب می‌شود که برای رسیدن به اهداف خود سبک زندگی خود را دگرگون می‌کند. به همین سبب این شخصیت در مجموع از شخصیت‌های پویای این فیلم به حساب می‌آید که دارای سبک زندگی فرایندی است.

جدول ۱. سبک زندگی سوژه‌ها و جهت‌گیری نهایی آن‌ها نسبت به گروه مرجع

شمارگان	سوژه	سبک یا ترتیب سبک‌های زندگی شخصیت‌ها در روایت فیلم	رویکرد سبک زندگی
۱	مادر خانواده	گروه مرجع‌نشین	غیرفرایندی- ایستا
۲	مرتضی	آفتاب‌پرست - داندی	فرایندی- پویا
۳	نوید	گروه مرجع‌نشین	غیرفرایندی- ایستا
۴	سمیه	گروه مرجع‌نشین	غیرفرایندی- ایستا
۵	لیلا	خرس- مرجع‌نشین- خرس	فرایندی- تکرار محور
۶	اعظم	آفتاب‌پرست . داندی- آفتاب‌پرست	فرایندی- تکرار محور
۷	امید	داندی	فرایندی- پویا
۸	نامزد مرتضی	آفتاب‌پرست - داندی	فرایندی- پویا
۹	شهناز	گروه مرجع‌نشین	غیرفرایندی- ایستا
۱۰	محسن	خرس- مرجع‌نشین- خرس	فرایندی- تکرارمحور

نتیجه‌گیری

براساس مطالب تبیین‌شده در بحث اصلی این مقاله و نیز یافته‌های ذکرشده در جدول شمارهٔ یک، یافته‌های نهایی این پژوهش بدین‌سان است: هر کدام از ده شخصیت اصلی و کلیدی در روایت فیلم *ابد و یک روز* با توجه به تعریف یک گروه مرجع مشخص به نام خانواده در این فیلم، دارای رفتار- نشانه‌ها و کنش- نشانه‌هایی خاص در ارتباط با این گروه مرجع هستند. مجموع این کنش- نشانه‌ها، با توجه به الگوی سبک زندگی لاندوفسکی، می‌تواند مفهومی تحت عنوان سبک زندگی را برای هریک از آن‌ها تعریف کند که این سبک‌های زندگی در مجموع مواردی چون: سبک زندگی داندی، سبک زندگی خرس، سبک زندگی آفتاب‌پرست و یک سبک زندگی خاص که می‌توان آن را سبک زندگی مرجع‌نشینی نامید را شامل می‌شود.

شخصیت‌های مادر خانواده، نوید، سمیه و شهناز به سبب تطابق و هماهنگی کامل با مبانی گروه مرجع، شخصیت‌های مرجع‌نشین محسوب می‌شوند و تا انتهای فیلم هیچ فرایند دگرگونی‌ای را در سبک زندگی خود تجربه نمی‌کنند؛ از نظر رویکرد سبک زندگی، شخصیت‌هایی غیرفرایندی و ایستا به حساب می‌آیند.

در این فیلم شخصیت‌های لیلا و محسن، شخصیت‌هایی با سبک زندگی خرس به شمار می‌آیند. آن‌ها همواره در پی پاسخ دادان به لذت‌های شخصی خود هستند، ولی گاهی نسبت به رخدادهای پیش‌آمده برای گروه مرجع (خانواده) از خود کنش- نشانه‌هایی بروز می‌دهند که آن‌ها را تا حدودی به شخصیت مرجع‌نشین نزدیک می‌کند؛ اما این دگرگونی سبک زندگی برای شخصیت‌های یادشده ثابت نیست و بلافاصله به سبک زندگی خرس بازمی‌گردند. به این ترتیب لیلا و محسن شخصیت‌هایی هستند که از نظر رویکرد سبک زندگی، دارای سبک زندگی فرایندی تکرارمحور (بازگشت به گذشته) هستند.

شخصیت «امید» به سبب انجام کنش- نشانه‌هایی آگاهانه که آن‌ها را از گروه مرجع متمایز می‌کند، دارای سبک زندگی داندی است و از نظر رویکرد سبک زندگی، دارای رویکردی فرایندی و پویا محسوب می‌شود؛ زیرا براساس یک دگرگونی مرحله‌ای از سبک زندگی مرجع‌نشینی به سوی سبک زندگی داندی حرکت می‌کند. اما شخصیت «اعظم» در این فیلم همانند شخصیت امید شخصیتی با سبک زندگی مرجع‌نشینی است که در ادامه تبدیل به داندی شده است؛ با این تفاوت که اعظم به سبب پیوندهای عمیق با گروه مرجع مدام در حال تردد در میان این دو سبک زندگی است. به این ترتیب شخصیت اعظم در این فیلم دارای سبک زندگی مرجع‌نشین- داندی- مرجع‌نشین است و از نظر رویکرد سبک زندگی به سبب این تکرار، دارای رویکردی فرایندی از نوع تکرارمحوری است.

در این فیلم شخصیت‌های «مرتضی» و نامزد او، رفتار- نشانه‌هایی بروز می‌دهند که نشان‌دهندهٔ این امر است که آن‌ها به شکل آگاهانه و بنا بر مقتضیات خاص، خود را هم‌سو و هم‌شکل با گروه مرجع نشان می‌دهند. به همین سبب آن‌ها سوژه‌های آفتاب‌پرست هستند که به سبب داشتن اهدافی خاص، خود را در تطابق با گروه مرجع نشان می‌دهند. بنابراین این شخصیت‌ها نیز شخصیت‌هایی هستند که دارای رویکرد فرایندی و پویا هستند.

به این ترتیب بافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که شخصیت‌های این فیلم بیشتر شخصیت‌هایی با سبک زندگی مرجع‌نشینی هستند، اما از نظر رویکرد سبک زندگی این شخصیت‌ها بیش از هر چیز فرایندی (دگرگون شونده) هستند.

پی‌نوشت

1 . Life style
2. subject
3. Eric Landowski
4 . Snob
5 . Dandy
6 . Chameleon
7 . Ours
8 . Alfred Adler

References:

Akstin, D. (2009). Lifestyle assessment and treatment. Ahvaz: Resh Publishing. (In Persian)

Amiri, S. & Moridi, M. R. (2018). The myth of poverty in Iranian cinema: a semiotic analysis of the film Abed and Yak Rooz. Sociology of art and literature, 1(1), 65-47. (In Persian)

Ansbacher, H. (2015). Lifestyle: A Historical and Systematic Review, (A. Ghorbani Trans.). The taste of life magazine. 1(1), 9-34. (In Persian)

Arefnejad, A. & Dehghan Astjordi, M. (2013). Life style semiotics in Imam Ali's speech, Nahj al-Balagha researches. 14(41), 89-110. (In Persian)

Fadaei, M. (2015), Life style and meaning of life in Alfred Adler's thought. Lifestyle research paper. 2(3), 65-76. (In Persian)

Hassanvandi, S., Kazemi, A. & Hasabi, A. (2018). Linguistic and translation study of impolite idioms in two films of Nader's separation from Simin and Abed and Yak Rooz and their English subtitles. Language and translation studies. 52(1), 107-79. (In Persian)

Landowski, E. (1997). presences de l’ autre, Paris: P.U.F.

Mahdavi Keni, M. S. (2013). religion and lifestyle; A case study of participants in religious meetings. Tehran: Imam Sadegh. (In Persian)

Mashhadhi, M. A., Shoairi, H. and R. Rezaei. (2017). Research and analysis of Nima Yushij's lifestyle in her letters based on Eric Landofsky's model. Contemporary world literature researches. 1(1), 119-148. (In Persian)

Moin, M. & Landofsky, E. (2013) Meaning as a lived experience. Tehran: Sokhn. (In Persian)

Moin, M. (2016). The missing dimensions of meaning in classical semiotics system of matching meaning or dance in interaction. Tehran: Scientific and Cultural Publications. (In Persian)

Shairi, H. R. (2017). Sign- Semantics of Lifestyle. Meaning and Sign Quarterly. 1(1), 75-92. (In Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Analysis of intertextual relations in the symbolic motifs of Pazyrik carpet

Ziba Kazempoor[1*]

[1.] Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran

* Corresponding Author, zkazempoor@yahoo.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 75-96
Receive Date: 10 February 2023
Revise Date: 04 June 2023
Accept Date: 14 November 2023
Publish Date: 14 January 2024

Research article

KEYWORDS:
intertextuality; symbolic; concepts; motif; Pazyrik carpet

ABSTRACT

Introduction: The oldest carpet in the world is the famous Pazyrik carpet, which belongs to the 5th century BC. David Stronach believes that Pazyrik motifs are undoubtedly related to Iran. Rudenko, the carpet explorer, believes that he found details of the carpet motifs similar to Achaemenid jewelry from the 5th to the 4th century BC. For this reason, it is a reflective work of Persian art. Persian researchers such as Ali Hesouri and Siros Parham have proved the Persian origin of this carpet by presenting Persian archaeological evidence, such as carpet weaving tools from the Bronze Age, and examining and matching the carpet motifs with ancient Achaemenid examples.

Question: The present text seeks to answer the question of the symbolic meanings of the motifs of the Pazyrik carpet and the similarity of these motifs to the ancient works of Iran. How to analyze Pazyrik carpet motifs based on Kristova's theory of intertextuality has been investigated.

Analysis and discussion: The square structure of this carpet is a talisman. The symbol of a square shape and repeated squares stuck together in the lines engraved on the seals of Susa around 1700 BC is a sign of the earth and is a symbol of life. The square structure of this carpet is a talisman. The symbol of a square shape and repeated squares stuck together in the lines engraved on the seals of Susa around 1700 BC is a sign of the earth and is a symbol of life. This flower is engraved on a bronze that depicts the mother goddess and her mythical animal protectors, lions, and two-headed animals. Other examples of bronze show a woman giving birth with an eight-petaled flower. The presence of this flower around the head of the goddess shows its connection with the category of life and fertility. Symbolists have considered the eight-flowered flower a solar flower and a sign of life. Another row of Pazyric motifs are winged griffins that protect 12 eight-petaled flowers surrounded by square structures. The griffin is one of the mixed animals seen in the art of Elam, and a work belonging to New Elam shows the griffin as the protector of the Tree of Life. Therefore, this animal is a protective symbol for motifs related to life, and it is represented in the Pazyrik carpet as a protector of eight-petaled flowers placed in square shapes. An example of the exposed tile from Babajani Hill is a square similar to the one that includes the griffins of the Pazyrik carpet. The third row of Pazyrik carpet motifs is a spotted deer with wide horns. The image of the deer in the Pazyrik carpet is similar to the Persian yellow deer. Examples of broad-horned deer can be seen on seals from Susa with a square symbol and an eight-pointed flower. In terms of symbolism, the deer is a symbol of life because of its growing horns. The other border row of the Pazyrik carpet is a repetition of five flowers side by side, and a row of horses and riders surrounds this border. Ancient Persian texts (Avesta) introduce the horse as a wet symbol related to water and rain. The symbol of the horse is the protector of the Tree of Life and the categories related to fertility. In the Pazyrik rug, the horse and its rider protect eight-feathered flowers, a plant symbol of life. From the point of view of iconography, the carpet discoverer Pazyrik Rudenko and Persian researchers have considered the style of hair styling and drawing of the horse's body to be Persian style and similar to the examples in Achaemenid art. It should be noted that this patterning style was not created all at once in the Achaemenid period and has an older history in Persian art. It can be referred to as the historical pictorial precursors of Pazyrik motifs. The symbols used in the Pazyrik carpet, with their referential feature to the natural world, reveal the connection of motifs with plants, animals, and humans as the main elements of the chain of nature. The pictorial signs in the Pazyrik carpet represent plant, animal, and human forms with symbolic meanings, whose root and origin are the popular culture and

Cite this article:
kazempoor, Z. (2024). Analysis of intertextual relations in the symbolic motifs of Pazyrik carpet. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 75- 96. doi: 10.22124/ira.2023.23831.1001

symbolic conventions of ancient Persian culture. The feature of transformation and abstraction of motifs distinguishes its symbolic aspects from their natural features. For Iranians, some flowers are attributed to Amshaspandan, and visual symbols of deer, griffin, and horse are associated with blessing and fertility. A rule in the Pazyrik carpet dominates the image and is regularly repeated around the center of the square. The repeated layers of symbolic motifs around the center of the square have formed squares that the middle flowers, like mythical protectors, surround all motifs. In the Pazyrik carpet, the griffin is the only motif that corresponds to Kristova's fourth rule of realism. Because this image represents a combination of heavenly elements: a winged eagle and a lion. The absence of imitation of nature makes it different from other visual signs. Kristova's view is that there are five situations in which a text can contact another text to recognize its usefulness. These five situations include the following: 1- Social realities or the real world, 2- Popular culture, 3- The final rules of artistic genres, 4- Taking help and relying on similar texts, 5- A complex combination from within The text, where every text finds another text as its base and beginning. The analyses show that the referential qualities of motifs convey their explicit meaning to nature. Therefore, this quality proves the first principle of the real Christian world as one of the pre-texts. The second principle of truthfulness is referring to popular culture. In Kristova's view, there are five situations in which a text can contact another text to recognize its usefulness. These five situations include the following: 1- Social realities or the real world, 2- Popular culture, 3- The final rules of artistic genres, 4- Taking help and relying on similar texts, 5- A complex combination from within The text, where every text finds another text as its base and beginning. The analyses show that the referential qualities of motifs convey their explicit meaning to nature. Therefore, this quality proves the first principle of reference to the real world as one of the pre-texts. The second principle of truthfulness is referring to popular culture. Pazyrik symbolic motifs are related to popular culture and belief in the concept of fertility in Iran. Based on this principle, Iranian culture is one of the precursors of Pazyrik. The third rule of truthfulness is the final rule of art genres, which is the arrangement of motifs in Pazyrik, per the culture of carving in Iranian works of art, focusing on the symbol of the earth and the protectors of fertility elements. The fourth principle of truthfulness is taking help and relying on similar texts. Based on intertextuality studies, the manifestations of Pazyrik motifs can be examined in the Achaemenid period, the bronzes of Lorestan, and the works of Ilam. Kristova's fifth principle is a complex composition of the text. The hidden structure of the Iranian garden carpet behind the papyri pattern shows that it belongs to the garden structure of Iranian carpet designs.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

تحلیل روابط بینامتنیت در نقوش نمادین قالی پازیریک

زیبا کاظم‌پور[1*]

۱. استادیار گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

* نویسنده مسئول: zkazempoor@yahoo.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۷۵-۹۶
تاریخ دریافت: ۲۱ بهمن ۱۴۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۳ آبان ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۲۴ دی ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: بینامتنیت، مفاهیم نمادین، نقش، قالی، پازیریک

چکیده

متن حاضر سعی دارد نقوش نمادین قالی پازیریک را در آثار کهن‌تر ایران نشان دهد و شواهد جدیدی از پیشینهٔ تاریخی این نقوش ارائه کند. پرسش‌های اصلی تحقیق این است که پیش‌متن‌های تاریخی شکل‌گیری نقوش پازیریک در هنر ایران کدامند و این نقوش چه معنایی دارند؟ روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی است و شیوه گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. براساس شواهد موجود، از منظر نمادین‌بودن، کلیهٔ نقوش به‌کار رفته در قالی پازیریک با مفهوم حیات، زایش و باروری مرتبط است. مربع که بنیان و اساس طراحی قالی است، نماد زمین و زندگی است. گل هشت‌پر در هنر لرستان در صحنه‌های زایش حضور دارد و بنابراین می‌تواند مرتبط با مفهوم حیات باشد. گریفین، گوزن و اسب که در قالی پازیریک دیده می‌شوند، از جمله نمادهایی هستند که نمونه‌های تصویری همانندشان در هنر کهن ایران مشاهده شده است. این حیوانات اغلب ترکیبی سه‌تایی تشکیل می‌دهند و محافظ عنصری گیاهی/درخت که نماد زندگی است، هستند. پنج قاعدهٔ راست‌نمایی کریستوا در قالی پازیریک قابل بررسی است: ۱- واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی (ارجاع به طبیعت، نشانه دیداری) ۲- فرهنگ همگانی (شکل‌گردانی و ارجاع نمادین نشانه دیداری در فرهنگ ایرانی) ۳- قاعده-های نهایی ژانرهای هنری (ترکیب ویژه نشانه‌های دیداری به شکل محافظان اسطوره‌ای) ۴- یاری گرفتن و تکیه متن به متون همسان (الهام از گریفین‌های ایلامی و سایر نقوش) ۵- ترکیب پیچیده‌ای در درون متن، به طوری‌که هر متن، متنی دیگر را هم‌چون پایه و آغازگاهش می‌یابد (پنهان شدن ساختار باغ ایرانی در طراحی پازیریک). پیش‌متن نقوش پازیریک را علاوه بر آثار دوره هخامنشی، می‌توان در هنرهای کهن ایران، در آثار شوش و لرستان و در نمونه‌های باستانی متعلق به تپه باباجانی و مارلیک نیز یافت.

ارجاع به این مقاله: کاظم پور، زیبا. (۱۴۰۲). تحلیل روابط بینامتنیت در نقوش نمادین قالی پازیریک. پژوهش های میان رشته‌ای هنر، ۱(۱)، ۷۵- ۹۶. doi: 10.22124/ira.2023.23831.1001

مقدمه

قدیمی‌ترین قالی موجود در دنیا، قالی معروف پازیریک است که متعلق به قرن ۵ پ.م است. سرگئی رودنکو[1] باستان‌شناس روس، هنگام کاوش در گورهای اقوام سکایی در سال ۱۹٤۹ میلادی این قالی را مشاهده کرد.

این اثر فرشی تقریباً مربع و به ابعاد ۱۸۹/۲۳ در ۲۰۰ سانتیمتر است. تصاویر و نقوش موجود بر روی این قالی عبارتند از: متن فرش به تعداد ۲٤ عدد مربع است که داخل هر کدام، یك گل هشت‌پر وجود دارد؛ در حاشیه دوم، تصاویر حیوانی افسانه‌ای شبیه به یک شیر بالدار با سر عقاب قرار دارد که در اصطلاح به گریفین شهرت یافته است؛ حاشیه سوم منقش به ۲٤ گوزن پهن‌شاخ است؛ حاشیه چهارم قالی شامل ٦۲ گل هشت‌پر، شبیه به گل‌های متن فرش است؛ حاشیه پنجم ۲۸ اسب است با سوارانی که به شکل تناوبی بر روی اسب‌ها نشسته یا در کنار آن‌ها ایستاده‌اند؛ و در آخرین حاشیه مجدداً همان تصاویر حیوان افسانه‌ای بالدار یا گریفین قراردارد. (تصویر ۱)

تصویر۱. بخشی از قالی پازیریک (Malool, 2005, 15)

این فرش به دلیل محلی که در آن کشف شده، پازیریك نام گرفته است. تاکنون دربارۀ نقوش این فرش، مباحث زیادی مطرح شده و منشأ قالی به اقوام مختلفی نسبت داده شده است؛ برخی آن را اثری ایرانی-آلتایی می‌دانند (www.hermitagemuseum.org)، اما گانزهورن[2] منشأ فرش را اورارتویی و ارمنی فرض می‌کند و این فرضیه را بیان می‌کند که این فرش، اثری سکایی نیست، بلکه بافته‌ای ارمنی است. او در بخشی از ویرانه‌های تخت‌جمشید در ایران، که در آن ملل مختلف حین ادای احترام به تصویر کشیده شده‌اند، با طراحی اسبی که در فرش پازیریک وجود دارد، شباهت‌هایی یافت و اذعان کرد که اسب قالی پازیریک همان نقش برجسته‌ای است که در تخت‌جمشید موجود است و بخشی از هیئت ارمنی را نشان می‌دهد (Gantzhorn ,1998, 50). از طرف دیگر، برخی این قالی را به عنوان شیئی وابسته به مراسم تدفین و دارای سمبل‌های مرتبط با زندگی پس از مرگ دانسته‌اند (Opie,1998, 33).

دیوید استروناخ [3] براین باور است که نقشه و طرح پازیریک بدون شک مربوط به ایران می‌باشد، اما این احتمال وجود دارد که عشایر همان نواحی، این قالی را بر اساس یک نقشه ایرانی بافته باشند. برخی نویسندگان، این اثر

ارزشمند را بافتهٔ عشایری تلقی کرده‌اند (Jouleh, 2002, 2)، همانند جیمز اوپی که اعتقاد دارد فرش پازیریک بافته عشایر بیابانگرد همان نواحی است.

رودنکو، کاشف قالی، جزئیات نقوش قالی شامل: گره زدن دم اسبان، کاکل آشفته بر پیشانی آن‌ها، یال‌های چیده‌شده، گردن‌های خمیده، پارچه‌های کرکی زیر زین و سینه‌بندهای عریض اسب را به جواهرات هخامنشی مربوط به قرن پنجم تا چهارم ق.م شبیه می‌داند (Rice, 2009, 159)، به همین جهت آن را اثریاین اثر را بازتاب‌دهندهٔ هنر ایرانی معرفی می‌کند.

کارشناسان و محققان ایرانی، همچون علی حصوری و سیروس پرهام، با ارائه شواهد باستان‌شناسی ایرانی مانند ابزارآلات قالی‌بافی از دورهٔ مفرغ و بررسی و مطابقت نقوش فرش با نمونه‌های کهن هخامنشی، اصل ایرانی بودن این قالی را اثبات کرده‌اند. بیشترین شواهد مورد استناد اغلب محققان، متعلق به دورهٔ هخامنشی است. با پذیرش اصل ایرانی بودن این قالی، متن حاضر در پی پاسخ به این پرسش‌ها است که مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های موجود در فرش پازیریک کدام‌اند و همتایان ایرانی این نقوش، در آثار باستانی چه دوره‌هایی از هنر ایران قابل پیگیری هستند. این مقاله قصد دارد با توجه به نظریه بینامتنیت کریستوا، نقوش قالی پازیریک را بررسی کند. همچنین این تحقیق بر آن است که با توجه به مفهوم گسترده و ریشه‌دار زایش و باروری در فرش ایران به تحلیل نقوش فرش پازیریک بپردازد.

پیشینه تحقیق

مواردی که می‌توان به عنوان پیشینهٔ تحقیق بیان کرد، مطالبی است که به توضیح و تفسیر نقش‌مایه‌های فرش پازیریک پرداخته‌اند. بونیمان در کتاب *شکوه قالی خاورزمین* (Boniman, 1974) به معرفی ویژگی‌ها و شرح کشف قالی پازیریک پرداخته است. اسپاس و همکاران (Spath et al, 2021) در مقاله «*ارزیابی مهارت برجسته رنگرزهای نساجی عصر آهن سیبری به وسیله اشعه ایکس*»، کیفیت برجسته رنگرزی پشم در قالی پازیریک را با نمونه‌های رنگرزی پشم در آناتولی مقایسه می‌کند. نویسندهٔ «مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک» (Mirzaie, 2017) این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند که گزینش نقوش به کار رفته در این قالی، آگاهانه و هم‌سو با زیرساخت‌های فرهنگی و آئینی جامعه تولیدکنندگان آن معنا می‌یابد و ساختار طراحی قالی با فرهنگ و سنن ایران دوره هخامنشی مرتبط است. رسولی مقاله‌ای با عنوان «بررسی تداوم معنایی و فرمی نقش‌مایه‌های قالی پازیریک» تدوین نموده و به شمایل‌نگاری نقوش پازیریک پرداخته است. این اثر به نقوش به کار رفته و برخی معانی احتمالی آن‌ها پرداخته است (Rasouli, 1999). آذری و نوروز برازجانی در مقاله «خوانا کردن متن قالی پازیریک براساس متن آفرینش کتاب بندهش» با تکیه بر اسطوره آفرینش بندهش و با رویکرد بینامتنیت، ارتباط میان قالی پازیریک و متن اسطوره‌ای را مطالعه کرده‌اند (Azari & Nowroozborazjni, 2012). حصوری در مقاله «ابزارهای قالی‌بافی در ایران از دوره مفرغ

تا آغاز دوره میلادی» به سنت دیرینهٔ قالی‌بافی در ایران استناد و پازیریک را فرشی ایرانی معرفی می‌کند (Hosouri, 1994). ایزددوست در مقاله *پازیریک* به بررسی توصیفی و تاریخی فرش پازیریک پرداخته است (Izaddoust, 2007). پرهام در مقاله «ماجرای شگفت‌انگیز قالی پازیریک»، در پی نقد نظریات موجود دربارهٔ فرش پازیریک به بیان اصل ایرانی‌بودن آن پرداخته است (Parham, 1994). ژوله کلیات مفیدی را دربارهٔ قالی پازیریک در کتاب *پژوهشی در قالی ایران* بیان کرده است (Jouleh, 2002). جیمز اوپی نیز در کتاب *بافته‌های عشایری* (Opie, 1998) به مقایسهٔ نمونه‌هایی از نقوش فرش پازیریک و نقوش حجاری‌شده در تخت‌جمشید و نیز در برخی از آثار لرستان پرداخته است، و در نهایت این فرش را بافته‌ای عشایری دانسته که مورد نقد بزرگان فرش ایران، مانند سیروس پرهام، قرار گرفته است. با توجه به پیشینهٔ موجود، این تحقیق قصد دارد به مفهوم‌شناسی نمادین نقش‌مایه‌های موجود در قالی پازیریک با محوریت برکت و باروری بپردازد و با توجه به این مفاهیم، پیش‌زمینه‌های تاریخی نقوش فرش پازیریک را بررسی کند. مفهوم راست‌نمایی بینامتنیت کریستوا نیز در تحلیل طراحی این نقوش مورد استفاده قرار خواهد گرفت. دیدگاهی که تاکنون دربارهٔ آن در این حیطه بحث نشده است.

روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. ابتدا قواعد راست‌نمایی بینامتنیت کریستوا در طراحی قالی پازیریک بررسی می‌گردد، سپس به بیان مفاهیم رمزی نقوش موجود در قالی پازیریک پرداخته و از شواهد تاریخی در هنر ایران برای تبیین پیشینهٔ نقوش پازیریک استفاده خواهد شد.

مبانی نظری تحقیق

مهم‌ترین چهره نظریه بینامتنیت و واضع آن، ژیولیا کریستوا[۴]، از آن برای مطالعه ادبیات و زبان و نظریه‌پردازی در این زمینه استفاده کرد. او ارتباط شبکه‌ای متن‌ها با یکدیگر را مطرح کرد. از نظر کریستوا بینامتنیت عامل اساسی پویایی متن است. یعنی متن‌ها با عنصر بینامتنیت پویا و از یک فضای بسته خارج می‌شوند (Namvar Motlagh, 2015, 110). روابط بینامتنی موجب می‌شود تا یک متن، تلاقی بخش‌هایی از متن‌های دیگر باشد. تمام یک متن متاثر از متن‌های دیگر است و بینامتنیت موجب پویایی و زایش متن می‌شود. بنابراین متن، مکان تعامل پیچیده‌ای با متن‌های دیگر است (Ibid, 112).

رابطه بینامتنی روشنگر و تعیین‌کننده شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است. مناسبات بینامتنی در حکم رابط اجزای متن است. در نظرکریستوا پنج موقعیت وجود دارد که در آن‌ها یک متن می‌تواند در تماس با متنی دیگر قرار

گیرد و به یاری آن‌ها شناخته شود. این پنج موقعیت شامل موارد زیر است: ۱- واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی، ۲- فرهنگ همگانی، ۳- قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری، ۴- یاری گرفتن و تکیه متنی به متون همسان، ۵- ترکیب پیچیده‌ای در درون متن، جایی که هر متنی، متن دیگر را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد (Ahmadi, 2001, 328).

تحلیل قالی پازیریک بر مبنای مولفه‌های راست‌نمایی کریستوا

نخستین نوع راست‌نمایی در نظر کریستوا، ارجاع اثر به واقعیت‌های اجتماعی است، چیزی که بیشتر مردم آن را جهان واقعی می‌پندارند. به عبارتی از یاد می‌برند که آنچه هست، خود نظامی از مناسبات بینانشانه‌ای است که استوار بر قراردادهای معنایافته و قابل تاویل است. بدین‌سان هر عنصری باید با واقعیت پیوند داشته باشد. کریستوا این موقعیت راست‌نمایی را کلی‌ترین موقعیت می‌شناسد و استدلال می‌کند هر چیزی که در پیکر گزاره‌ای زبانی بیان می‌شود، راست‌نماست. در بین موقعیت‌های راست‌نمایی، ارجاع متن به فرهنگ همگانی وجود دارد که در مواردی، بسیار دشوار می‌توان بازنمایی آن از روش نخست را تشخیص داد (Ibid).

مجموعه نشانه‌های تصویری در متن قالی پازیریک که اشکالی گیاهی، حیوانی و انسانی هستند، قابلیت ارجاع به جهان طبیعت و بازنمایی واقعیتی از هستی در جهان را دارند. نشانه‌های گیاهی، حیوانی و انسانی با وجود تفاوت‌هایی که با سبک مرسوم شمایلی دارند، ارجاع به جهان طبیعت را برای ذهن مخاطب ممکن می‌کنند. این ویژگی همان اثربخشی ویژگی نشانه‌های ارجاعی در نشانه‌شناسی دیداری است (Shairi, 2013, 42). هرچقدر نشانه به طبیعت ارجاعی خود نزدیک‌تر باشد، معنایی که از آن حاصل می‌گردد فوری‌تر و ملموس‌تر است. اما معنای دومی نیز در خلال ارتباط نشانه تصویری با مخاطب شکل می‌گیرد؛ در معنای دوم یعنی معنای غیرفیزیکی و دور، ما با معنایی مواجه هستیم که تابع نیست. بدین‌معنا که می‌تواند با توجه به حضور نشانه، رشد نامحدود و یا توسعه آن، موقعیت حضور، تعامل و میزان دخالت حسی – ادراکی‌ای که در آن صورت می‌گیرد، نامحدود باشد. پس معنای دور، معنایی غیرعینی و گریزپذیری است که با توجه به میزان دخالتی که در ثبات یا تداوم نشانه رخ می‌دهد، به وجود می‌آید (Ibid).

با توجه به اینکه معناي هر تصویر می‌تواند بی‌نهایت مبهم و یا بی‌نهایت واضح باشد، می‌توان نتیجه گرفت که دو نوع نشانه دیداری وجود دارد که عبارتند از: ارجاعی و شکل‌گردانی (غیرارجاعی). هرچه دخالت گفته‌پرداز در ارائه یک گونه بیشتر باشد، آن گونه شکل‌گرداني بیشتري خواهد یافت. اگر نشانه‌ای صددرصد منطبق بر گونه بیرونی باشد، نشانه ارجاعی است. هرچقدر از کارکرد ارجاعي نظام‌هاي نشانه‌اي کاسته شود، نشانه به انتزاع نزدیک می‌شود و نشانه‌های آبستره خلق می‌گردد (Ibid, 260). نقوش قالی پازیریک با ارجاع به جهان پیرامون، معانی صریحی را به مخاطب انتقال می‌دهند و راست‌نما هستند.

قاعده دوم راست‌نمایی، ارجاع متن به فرهنگ همگانی است که در مواردی، دشوار می‌توان آن را از قاعده اول متمایز کرد (Ahmadi, 2001, 328). فرهنگ همگانی ریشه در دانش همگانی انسان دارد. در قالی پازیریک حیات پیوستهٔ گیاه، حیوان و انسان، واقعیت پنهان پیوستهٔ میان این نقوش است که ریشه در دانش و فرهنگ همگانی دارد. برای ایرانیان برخی گل‌ها منتسب به امشاسپندانند (Dadegi, 2006, 89). نمادهای تصویری گوزن، گریفین و اسب با ویژگی برکت و باروری همراه هستند. بنابراین فرهنگ همگانی، زمینه شکل‌گیری معنای قراردادی نشانه تصویری را فراهم می‌نماید. شیوه تصویرگری نمادها، شکل‌گردانی است و آن به این معنی است که گل‌ها، حیوانات و انسان، تقلید محض از واقعیت نیستند و در مواردی اشکالی ترکیبی‌اند؛ زیرا متن، ارجاعی است به زمینهٔ فرهنگی آن و در این قالی، صورت‌های نمادین هم به لحاظ شکل و هم به لحاظ معنا وابسته به پیش‌متن‌های فرهنگی آن هستند. درواقع با ارجاع فرهنگی است که معنا برای مخاطب آشکار می‌گردد و عناصری متمایز در فرم شمایل وارد می‌شوند که آن را از طبیعت مرسوم آن متفاوت می‌نمایند.

در سومین قاعدهٔ راست‌نمایی، مجموعه‌ای از قواعد مهم می‌شوند و متن به کمک ارجاع به آن‌ها با معنا یکدست می‌شود. در قالی پازیریک یک قاعده بر تصویر مسلط است و آن تکرار منظم اشکال حول مرکز مربع است. لایه‌های تکرارشوندهٔ نقوش نمادین، حول مرکز مربع، مربع‌هایی را تشکیل می‌دهند؛ به شکلی که تمامی نقوش، هم‌چون محافظان اسطوره‌ای، گل‌های میانی را در برگرفته‌اند.

در چهارمین قاعده راست‌نمایی، کنش‌های غیرقابل‌پذیرش تنها در کنش‌های ادبی است که پذیرفته می‌شود. برای دستیابی به چنین قاعده‌ای باید از قانون تقلید چشم‌پوشی کرد. در قالی پازیریک نقشی که با چهارمین قاعده راست‌نمایی مطابقت دارد، نقش گریفین است؛ زیرا این نقش ترکیبی از عناصر آسمانی، عقاب بالدار و حیوان درنده و زمینی شیر را نشان می‌دهد. عدم تقلید صرف از طبیعت، آن را از سایر نشانه‌های دیداری متمایز می‌نماید.

پنجمین قاعده راست‌نمایی، گونهٔ خاصی از قاعده چهارم است. به عبارتی وقتی در متن، متنی دیگر را بازگو می‌کنیم؛ حضور متن دوم، تاویل متن نخست را دگرگون می‌کند و آن را راست‌نما می‌نماید (Ahmadi, 2001, 329-330). به عقیده بسیاری از مولفان، طراحی قالی پازیریک بر مبنای الگوی طراحی باغ ایرانی است. شاهد این ادعا، نقوش خشتی مرکز قالی است که در آن گل‌واره‌های زایش قرار گرفته‌اند. بنابراین در این متن، باغ ایرانی به عنوان یک پیش‌متن پنهان بازنمایی شده است.

بررسی پیش‌متن‌های تصویری و مفاهیم نمادین نقوش موجود در فرش پازیریک

مربع

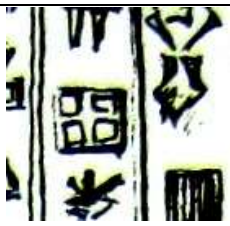
یکی از نقوشی که در فرش پازیریک فراوان به کار رفته، مربع است. قالب و اندازهٔ فرش، به شکل مربع تنظیم شده است. پنج حاشیهٔ مربع دورتا دور فرش را احاطه کرده‌اند که آراسته به نقوش گریفین، گوزن، گل هشت‌پر، سوار و اسب هستند. گریفین‌ها هریک به تنهایی در یک مربع محصور شده‌اند. نماد مربع حتی در تزئینات بدن گوزن و زین اسب نیز به کار رفته است. مرکز قالی که نقطهٔ تمرکز چشم است، متشکل از ۲٤ مربع است که صفحه‌ای از مربع‌های تکرارشونده را تشکیل داده است (تصویر ۲). این شیوه از چینش، دمان عموماً در هنر ایرانی، برای جداول ادعیه و آثار طلسم‌گونه استفاده می‌شود.

از منظر نمادشناسی، این شکل نمادی زمینی است. هستی خاکی، کمال ایستا، تغییرناپذیری، یکپارچگی، ظهور خدا در آفرینش از مفاهیم نمادین آن است. این شکل مظهر درستی، راستی و یکپارچگی است (Cooper, 2007, 346). مربع نماد مکان‌های محصور مثل باغ‌ها، دالان‌ها و حیاط‌ها است. میان هندوان، مربع در پایهٔ معبد بودایی مظهر زمین است؛ نمایندهٔ نظم اشیاء در کیهان و جهان انسانی نیز هست (Ibid, 348).

در خطوط کهن، مربع و مستطیل نماد زمین هستند (Ghaderi, 2009, 6). مربعی که به چهار قسمت تقسیم شده، از جمله نشانه‌های خط تصویری موجود در آثار شوش است. مهری از شوش خدای شاخ‌دار، ماه را نشسته بر صندلی به شکل مار چنبره‌زده که بر شیری قرار دارد در یک صحنهٔ آئینی به تصویر کشیده است. در میان خطوط کناری این مهر، مربعی وجود دارد که به چهار قسمت تقسیم شده است (تصویر ۳). این نشانه یک کلمه را نشان می‌دهد. این نماد در خط چینی که بازمانده‌ای از خطوط کهن است، هنوز نماد زمین است (D'Alviella,1894,14).

مربع از این نظر که نماد زمین است، با مقولهٔ رشد و باروری مرتبط است؛ و در صحنه‌هایی ظاهر می‌شود که مرتبط با این مفهوم باشد. مربع‌های پیوسته به هم، در صحنه‌های آئینی حضور دارند (تصویر۴). گاهی این نشان بر بدن ایزدبانوی مادر و ایزدبانوان آب‌ها به چشم می‌خورد. با توجه به اینکه ایزدبانوی کشاورزی که بانوی مثالی زمین و نگهبان آن است با مفاهیم رشد و حیات مرتبط است، بنابراین مربع که نماد زمین است نیز این استعداد بالقوه را دارد که در ترکیب‌هایی ظاهر شود که مفهوم برکت و فراوانی را نشان می‌دهند.

جدول۱. مقایسه نقش مربع در قالیچه پازیریک و آثار باستانی ایران

نقوش نمادین	پازیریک	آثار باستانی ایران	معنای نمادین
مربع	 **تصویر۲.** مربع های تکراری در مرکز قالی پازیریک (Malool, 2005, 15)	 **تصویر ۳.** اثر مهر شوش ، حدود قرن هفدهم ق.م (Amiei,1979, 34) **تصویر٤.** مهری از شوش (Amiei,1979, 25) **تصویر٥.** الههٔ آب، ۱۳۰۰ ق.م، شوش (صراف ، ۱۳۸٤: ۲۸)	نماد زمین، مکان محصور، نماد باروری

لوحهٔ سنگی اونتاش‌گال، تصویری از الههٔ آب را نشان می‌دهد که فرضیه این مقاله مبنی بر ارتباط مربع با نمادهای باروری را اثبات می‌کند. بر بدن الههٔ آب، نشانه‌های مربع تکرارشده به همان سبک که در مرکز قالی پازیریک مشاهده می‌گردد، وجود دارد. از زیر پای الهه، یعنی جایی که با آرایه‌های مربعی تزیین شده، آب فوران می‌کند. امواج آب از سمت راست و چپ و بعد از عبور از درون یک ظرف مخصوص، با دست‌های وی در جلو سینه به هم متصل می‌گردند و سپس مجدد از شانه‌های وی عبور کرده و به دو ظرف مخصوص دیگر جریان پیدا می‌کنند (Sarraf, 2008, 28). (تصویر٥) آنچه در اینجا مدنظر است، حضور شبکه‌ای از مربع‌ها در مجموعه‌ای نمادین از جوشش حیات است. مربع نماد زمین است و حضور آن بر بدن الهه آب، ارتباط الهه باروری با زمین و آب را تأیید می‌کند.

گل

نکتهٔ قابل توجه این است که شبکه مربع‌شکل در مرکز قالی پازیریک با نشانه‌های گیاهی همراه می‌شود که معروف به گل هشت‌پر است (تصویر ٦). نمونه‌هایی از این گل در هنر لرستان وجود دارد و با مقایسهٔ صحنهٔ حضور گل با نمونه‌های مشابه آن، کارکرد آئینی گل در ارتباط با مفهوم زایش و رویش آشکار می‌شود. تصاویر موجود از مفرغینه‌های لرستان، زنی در حال زایش را نشان می‌دهد که اطراف آن گل هشت‌پر قرار دارد (تصویر ۷ الف و ب). در صفحه‌ای دیگر، سر این زن با گل‌های هشت‌پری تزیین شده که کاملا شبیه گل هشت‌پر به کار رفته در قالی پازیریک است.

گیرشمن تصویری را که در مرکز این صفحات نقش شده، تجسم الههٔ مادر ملل آسیایی می‌داند که از آسیای صغیر تا شوش مورد پرستش بود. الههٔ کهن، مظهر آبادانی و بارداری بود. ماهی و انار مزین‌کننده اطراف الهه در صفحات مدور لرستان، از مظاهر این الهه است. به نظر وی تمام زنانی که می‌خواستند باردار شوند، برای الهه نذر می‌کردند؛ تصویر وی را درحالی‌که نوزادی را به دنیا می‌آورد، روی این صفحات ایجاد می‌کردند و در عبادتگاه قرار می‌دادند (Ghirshman, 1992, 48).

با توجه به نظر گیرشمن و حضور نگارهٔ هشت‌پر اطراف سر الهه مادر در مفرغینهٔ لرستان و شباهت بی‌بدیل این گل با نقش فرش پازیریک، می‌توان به جرأت این نکته را مطرح کرد که این گل در قالی پازیریک، مفهوم نمادین برکت و باروری است که در میان قالب‌های مربع‌شکل به نشانهٔ زمین، قرار گرفته است. این نوع نقش‌پردازی می‌تواند نشانه‌ای از زمین، محمل و درمیان‌گیرنده مظاهر باروری باشد؛ همان‌طور که زمین، آب و دانه‌های گیاه را درمیان دارد و گیاه، نماد رشد و حیات، از درون آن می‌روید.

این تصاویر نشان می‌دهند از کهن‌ترین ایام در هنر ایران، ساختارهای مربع‌شکل با مفهوم باروری مرتبط بوده و حداقل ۳۰۰ سال پیش از پیدایش فرش پازیریک، نقش گل هشت‌پر در هنر لرستان در ایران به شکل پیشرفته‌ای بر آثار ظاهر شده است. از طرفی، برخی محققان به شباهت این گل در فرش پازیریک و آثار مکشوفه در لرستان اشاره کرده‌اند (Parham, 1994, 12)؛ از طرف دیگر، پژوهشگرانی این گل را تلفیقی از چلیپا و گل نیلوفر می‌دانند (Ibid, 103). باید توجه داشت هم چلیپا و هم نیلوفر، نمادهایی مرتبط با مفهوم باروری هستند. کوپر نمونه‌هایی از همراهی این گل با خدایان مادینه نماد عشق، زندگی و آفرینش، باروری و زیبایی بیان کرده است (Cooper, 2007, 311).

جدول ۲. تطبیق نماد گل در قالی پازیریک و آثارباستانی ایران

نقوش	پازیریک	آثارباستانی		نماد
گل	**تصویر ۶.** گل هشت‌پر در مرکز قالی پازیریک ، ۵۰۰ ق.م (Parham, 1994, 103).	**تصویر ۷ الف و ب.** مفرغینه‌های لرستان ، قرن ۸ و ۷ ق.م ، گل هشت‌پر نماد باروری اطراف سر الههٔ مادر (Ghirshman, 1992, 49-51).	**تصویر۸.** مهری از شوش ، (Amiei,1979,29).	نماد فراوانی، نماد زندگی و آفرینش

گریفین

بخشی از نقش‌پردازی قالی پازیریک، حاشیه‌ای مزین به نقش حیوانی اسطوره‌ای است که شبکهٔ مربعی مرکز قالی پازیریک را در بر دارد. این حاشیه متشکل از نگاره‌ای تکرارشونده از گریفین است (تصویر ۹). گریفین پرنده‌ای افسانه‌ای با منقار و بال عقاب و بدن شیر است. نمادگرایی گریفین با نمادگرایی شیر و عقاب مشترک است که این امر باعث دو برابر شدن طبیعت خورشیدی او می‌شود. درواقع گریفین هم با آسمان و هم با زمین مرتبط است. گریفین قدرت زمینی شیر را به نیروی آسمانی عقاب پیوند می‌دهد و بدین‌ترتیب جزء نمادگرایی کل نیروهای رستگاری درمی‌آید.

برای عبریان گریفین نماد ایران بود، زیرا در ایران از شکل گریفین بسیار استفاده می‌شد(Chevalier, 2009, 733). درمیان آثار ایلامی‌ها نیز گریفین دیده می‌شود، آن‌ها گریفین را به عنوان محافظ معابد ابداع کردند (Ibid, 61). (تصویر۱۰) صورتی نمادین از شیر بال‌دار، در ستون‌های سنگی بابل و تخت‌جمشید که گاهی سری از عقاب دارد نیز دیده می‌شود (Dadvar & Mansouri, 2006, 74).

تصویر ۱۰ کاشی‌کاری میز هدایای یک معبد ایلامی جدید، متعلق به سدهٔ ۷ و ۸ ق.م را نشان می‌دهد. در این کاشی گریفین‌ها، چهارپایان و شیرها محافظان درخت مرکزی هستند که صورتی نمادین از درخت زندگی است. همچنان که بیان شد، گریفین در این تصویر محافظ معبد و محافظ آرایهٔ درخت نماد زندگی است. در قالی پازیریک نیز ردیف گریفین‌ها، نمادهایی محافظ برای مربع‌های تکرارشونده در مرکز قالی هستند که با گل هشت‌پر مزیّن شده است. مجموعه نقوش گل‌ها که نمادی از مفهوم باروری هستند، با حیوان محافظی چون گریفین محصور شده‌اند. مربعی که گریفین مذکور در فرش پازیریک بر آن ترسیم شده، قابل تامل است؛ آن مربع به شیوه‌ای دندانه‌دار آذین شده که نمونهٔ آن در کاشی‌های مکشوفه از تپه باباجانی متعلق به قرن ۸ ق.م دیده می‌شود (Ferrier,1995, 18). (تصویر ۱۱)

نمونه دیگرای از گریفین بر ظرف طلای مارلیک مربوط به حدود ۸۰۰ – ۱۲۰۰ ق.م مشاهده می‌گردد که قابل مقایسه با گریفین بالدار فرش پازیریک است. در پایین ظرف، گاوهای بالدار، درخت زندگی کوچکی را در میان گرفته‌اند. این نوع نقش‌پردازی، کاربرد آئینی داشته است (Sterlin, 2006, 50) (تصویر ۱۲).

جدول ۳. تطبیق نماد گریفین در قالی پازیریک و آثارباستانی ایران

نقش	قالی پازیریک	آثارباستانی			نماد
گریفین	**تصویر ۹.** گریفین، پازیریک، سدهٔ ۵ ق.م (Jouleh,	**تصویر۱۰.** کاشی‌کاری میز هدایا، ایلام نو، قرن ۷-۸ ق.م	**تصویر۱۱.** کاشی مکشوفه از تپه باباجانی (Ferrier, 1995, 18)	**تصویر۱۲.** جام طلا از مارلیک، ردیف گریفین‌ها در بالا و گاو بالدر در پایین، محافظ درخت زندگی (Sterlin,2006:50)	محافظ عناصر مقدس، درخت زندگی و نمادهای زندگی بخش

گوزن

حاشیهٔ دیگر قالی پازیریک، ردیفی از گوزن‌های خال‌دار است (تصویر۱۳). این حیوان از نمادهای باروری است؛ زیرا در دوران کهن، گوزنِ ماده یکی از تجلیات الههٔ مادر بود. آهوی کوهی و گوزن شمالی، مانند گاو، شاخ‌های سریع رشد

یابنده دارند و به همین دلیل سمبل مرحله رو به رشد ماه و بنابراین اصل تولیدمثل و زندگی است. این نماد در کنار درخت حیات، بارها تصویر شده است (Cooper, 2007, 315). بنابراین می‌توان گوزن در قالی پازیریک را یکی از محافظان باروری دانست.

از نظر تصویرپردازی، مشخصات نقش گوزن بر بافتهٔ پازیریک با ویژگی‌های گوزن زرد و پهن‌شاخ ایرانی و تا حدودی با گوزن شمالی شباهت دارد (تصاویر ۱۳ و ۱٤). به دلیل شباهت شاخ‌های پهن گوزن‌های قالی پازیریك به شاخ‌های گوزن شمالی، اکثر مورخان هنر و فرش‌شناسان غربی این گوزن‌ها را از گونهٔ گوزن‌های سرزمین سیبری معرفی می‌کنند و همین نکته را دلیلی بر خاستگاه آلتایی قالی پازیریك به شمار می‌آورند. رودنکو، کاشف تپه‌های پازیریك، اولین کسی بود که این گوزن‌ها را از تیره گوزن زرد خالدار باز شناخت. پس از رودنکو، گیرشمن -باستان‌شناس فرانسوی- به شباهت گوزن زرد ایرانی مشهور به گوزن بین‌النهرین با گوزن پهن‌شاخ زمان ساسانیان اشاره کرد که پیکره خالدارش با همان شاخ‌های پهن بر چندین ظرف سیمین و نیز بر چند صحنه در سنگ‌های طاق بستان نقش بسته است (Jouleh, 2002, 8).

اما نکتهٔ قابل توجه این است که از نظر تصویری، گوزن‌ها همچون نواری محافظ دورتادور نقوشی را فراگرفته‌اند که متشکل از نگاره‌های مربع‌شکل، گل هشت‌پر و گریفین‌های محافظ آن است. از نظر نمادشناسی، درباره ارتباط هر یک از این نقوش با مفهوم حیات و زندگی بحث شد. گوزن نیز حیوانی است که از دیدگاه نمادشناسانه با مفهوم حیات و زندگی مرتبط است و در ترکیب‌های سه‌گانه در هنر ایران، عموماً محافظ و نگهبان حیات و زندگی است. در نمونه‌هایی از مهرهای شوش، تصویر گوزن همراه با گل هشت‌پر و نگاره‌های مربع‌شکل را می‌توان مشاهده کرد (تصویر۱٤).

در نمونه‌هایی از جل اسب‌های سوزن‌دوزی‌شده قشقایی معروف به طاووس، شاخ‌های پهن و دندانه‌دار و دهان‌گشوده جانوري شبیه گوزن واضح است (Ibid, 8) (تصویر ۱۵). این طرح شاهدی بر حضور نمادین گوزن در دست‌بافته‌های ایرانی است. برخی محققان گوزن‌های حاشیهٔ فرش پازیریک را بسیار شبیه گوزن‌های مجسمه‌های برنزی لرستان می‌دانند (Opie,1998, 33). از منظر نمادین، گوزن به دلیل شاخ‌های بلندش که تجدید می‌شوند، اغلب با درخت زندگی مقایسه شده است. گوزن نماد ضرباهنگ رشد و تولد دوباره است (Chevalier, 2009, 769).

در نمادپردازی آن شاخ‌های او نقش به‌سزایی دارد. شاخ، نماد نیروی فوق طبیعی، الوهیت، نیروی جان یا اصل حیاتی است که از سر برمی‌خیزد (Cooper, 2007, 218). همهٔ گوزن‌های تصویرشده در قالی پازیریک (تصویر۱۳)، نمونه‌های کهن مهرهای شوش (تصویر۱۴) و دست‌بافتهٔ عشایری فارس (تصویر ۱۵) با نقش گوزن، دارای شاخ‌های پهن و قوی هستند که با مفهوم نمادین آن هماهنگی دارند.

در قالی عشایری فارس، گوزن‌ها همچون محافظانی درخت گلدار میانی را در میان گرفته‌اند. این نوع ترکیب را می‌توان تکرار نقش‌پردازی درخت زندگی و محافظان اسطوره‌ای‌اش دانست. این نوع نگاره‌پردازی، تأکیدی بر ارتباط نماد

گوزن با مفهوم حیات دارد. در قالی پازیریک گوزن‌ها همچون محافظانی، مربع‌های تکراری حاوی گل‌های هشت‌پر را احاطه کرده‌اند. در دست‌بافتهٔ عشایری فارس، روی بدن گوزن مربعی قرار دارد که گل پنج‌پری را دربرگرفته است.

نمونهٔ تاریخی دیگری نیز وجود دارد که گوزن پهن‌شاخ را محافظ درخت و گلواره‌ای چندپر نشان می‌دهد؛ در ظرفی برنزی متعلق به شمال ایران، چهار گوزن به نمایش گذاشته شده که در میان آن‌ها، چهار درخت قرار گرفته است و در مرکز ظرف گلواره خورشیدی قرار دارد (Ghrishman & Gaston, 1966, 36). (تصویر ۱۶)

اسب

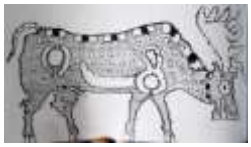
در نقوش قالي پازيريك نقش دیگری که مورد توجه قرار گرفته، اسب است. شیوه گره زدن دم اسب‌ها و همچنین کاکل آن‌ها به رسم ایرانیان است که عیناً در حجاری‌های تخت‌جمشید مشاهده می‌شود (Jouleh, 2002, 8). از نظر مفهوم نمادین، اسب مظهر آب‌های بارورکننده است و مسیر زیرزمینی آب‌ها را می‌شناسد (Chevalier, 2009, 152). این نماد به دلیل ارتباط آن با حیاتِ گیاه، باران‌آوری و حیات، قابل توجه است. پیشینهٔ فرهنگی آن را می‌توان در متون کهن زرتشتی مشاهده کرد.

در متون کهن، تیشتر که ایزدی مرتبط با آب و باران است به اسب تشبیه شده است. در تیریشت، یشت هشتم اوستا (کردهٔ ششم، بند۲۰)، چنین توصیف شده است که: «آن‌گاه تیشترِ رایومندِ فَرّه‌مند به پیکرِ اسبِ سفیدِ زیبایی با گوش‌هایی زرّین و لگامِ زرنشان به دریای فراخکَرد فرود آید» (Reichelt, 2004, 196) و در بند ۲۸ آبان‌یشت، بند ۱۲۰ آمده است: «از برای او اهورامزدا از باد و باران و ابر و تگرگ، چهار اسب ساخت» (Ibid, 283). تصویر اسب همراه با نشانهٔ گیاهی در آثار تاریخی، نمادِ نقش نمادین او در آئین‌های فصلی باروری و تجدید حیاتِ قدرتِ زندگی است.

براساس مطالب یادشده از فرهنگ کهن ایرانی، می‌توان اسب را یکی از نمادهای محافظ حیات و باروری دانست. در قالی پازیریک ردیف اسبان، همراه با سوار بر آن و یا بدون سوار، دورتادور گل‌هایی می‌چرخند که خود نماد و نشانه‌ای از باروری و حیات هستند. این چینش تاکیدی بر حضور نمادهای باروری و محافظان آن در قالی پازیریک است.

ردیف آخر از نقوش قالی پازیریک، حاشیه‌ای متشکل از گریفین‌های بالدار است که از نظر نمادشناسی، این حیوان ترکیبی از بدن شیر و سر عقاب، محافظ حیات و زندگی تلقی می‌شود. بر مبنای تحلیل‌های صورت گرفته، در قالی پازیریک مظاهر باروری به شکل نمادین گل‌های نمادین زایش و باروری را محافظت می‌کنند و پیش‌متن‌های تصویری آن در هنر کهن ایران قابل مشاهده و بررسی است.

جدول۴. مقایسه نماد گوزن در قالی پازیریک و آثارباستانی ایران

نقش	قالی پازیریک	آثارباستانی ایران	معنای نماد
گوزن	 **تصویر۱۳.** تصویر گوزن زرد ایرانی در قالی پازیریک، سده پنج ق.م (Jouleh, 2002, Pic 24)	 **تصویر۱۴.** مهرهایی از شوش تصویر گوزن به همراه نمادهای گل هشت پر و مربع (Amiei,1979,21) **تصویر۱۵.** نگاره گوزن دست‌بافتهٔ سوزنی قشقایی (Opie,1995,181) **تصویر۱۶.** ظرف برنزی، شمال ایران (Ghirshman,1966,36)	نماد اصل تولیدمثل و زندگی، محافظ عناصر زندگی‌بخش

نتیجه‌گیری

براساس نتایج یافته‌های پژوهش حاضر، نقوش قالی پازیریک از نظر تصویری و از دیدگاه نمادشناسانه، مرتبط با آثار تاریخی هنر ایران است. ساختار مربع‌شکل این قالی که ظاهری طلسم‌گونه به اثر بخشیده است، بنیان و اساس طراحی فرم کلی فرش را تشکیل می‌دهد. شکل مربع و مربع‌های تکراری به‌هم‌چسبیده در خطوط حک‌شده بر مهرهای شوش، حدود ۱۷۰۰ ق.م، نشانه‌ای از زمین است و نماد حیات و زندگی است. این نماد همواره همراه با خدایان، ایزدان باروری و ایزد آب‌هاست و نشانه‌ای از حیات را به شکل رمزگونه نشان می‌دهد.

در مرکز قالی پازیریک، مربع‌های تکرارشونده گل‌های هشت‌پر را در میان گرفته‌اند که نمونهٔ شبیه به آن در مفرغینه‌های لرستان متعلق به ۸۰۰ ق.م (حدود ۲۰۰-۳۰۰ سال قبل از پازیریک) قابل مشاهده است. این گل بر مفرغینه‌ای است که الهه مادر و محافظان اسطوره‌ای حیوانی‌اش، شیرها و حیوان دو سر، را به تصویر کشیده است. نمونه‌های دیگر از مفرغینه‌ها، زنی را در حال زایش همراه با گل هشت‌پر نشان می‌دهد. حضور این گل اطراف سر الهه، ارتباط آن را با مقولهٔ حیات و باروری نشان می‌دهد. نمادشناسان، گل هشت‌پر را گلوارهٔ خورشیدی و نشانه‌ای از حیات دانسته‌اند.

ردیف دیگر نقوش پازیریک، گریفین‌های بالدار است که محافظ ۱۲ گل هشت‌پر احاطه‌شده در ساختارهای مربع‌شکل است. گریفین ترکیبی از دو حیوان است که در هنر ایلام، بسیار دیده می‌شود؛ در اثری متعلق به ایلام نو، حدود ۲۰۰ – ۳۰۰ سال قبل از پازیریک، گریفین محافظ درخت زندگی نشان داده می‌شود. بنابراین، این حیوان نمادی محافظ برای مقوله‌های مرتبط با حیات است و در قالی پازیریک محافظ گل‌های هشت‌پر محصور در قالب‌های مربع‌شکل بازنمایی شده است. در نمونه‌ای از کاشی مکشوفه از تپه باباجانی (حدود ۳۰۰ سال پیش از پازیریک) مربعی شبیه آنچه گریفین‌های فرش پازیریک را در میان گرفته است، به چشم می‌خورد.

ردیف سوم از نقوش فرش پازیریک، گوزن خالدار با شاخ‌های پهن است. نوع تصویرگری گوزن در قالی پازیریک همانند گوزن زرد ایرانی است و از نقوشی است که محققین، ایرانی بودن آن را اثبات کرده‌اند. نمونه‌هایی از گوزن پهن‌شاخ بر مهرهایی از شوش همراه با نماد مربع و گل هشت‌پر دیده می‌شود. گوزن از نظر نمادشناسی به دلیل شاخ‌های رشدیابنده‌اش نمادی از زندگی و حیات تلقی می‌شود و در هنر ایران، در دو سوی درخت زندگی و گاهی دورتادور گلوارهٔ خورشیدی به چشم می‌خورد.

ردیف حاشیهٔ دیگر از فرش پازیریک، تکرار گل پنج‌پر در کنارهم است که این حاشیه با ردیفی از اسب و سواران احاطه شده است. متون کهن ایرانی (اوستا) اسب را نمادی مرطوب و مرتبط با آب و باران معرفی می‌کند. از نگاه نمادپردازانه و از نظر تصویری، اسب محافظ درخت زندگی و مقوله‌های مرتبط با باروری است که عموماً در ترکیب‌های سه‌گانه با درخت زندگی در هنر ایران ظاهر می‌شود. در قالی پازیریک اسب و سوارش محافظان گل‌های هشت‌پر، نمادی گیاهی از حیات هستند. از نظر تصویرشناسی، کاشف فرش پازیریک، رودنکو، و نیز محققین ایرانی، شیوهٔ آرایش مو و ترسیم اندام اسب را به سبک ایرانی و مشابه نمونه‌های موجود در هنر هخامنشی دانسته‌اند. نکته قابل توجه این است که نقوش فرش پازیریک همانند سبک نقش‌پردازی دورهٔ هخامنشی ذکر شده است. باید متذکر شد که این سبک نقش‌پردازی در دوران هخامنشی به یک‌باره ایجاد نشده و سابقه کهن‌تری در هنر ایران دارد که از آن‌ها می‌توان به عنوان پیش‌متن‌های تصویری تاریخی نقوش پازیریک یاد کرد. با شواهد ذکرشده در این پژوهش، پیشینه پیدایش برخی از این نقوش را می‌توان به دورهٔ ایلام و هنرهای پس از آن نسبت داد.

در بینامتنیت کریستوایی، نظریه راست‌نمایی مطرح شده است. نخستین نوع راست‌نمایی در نظر کریستوا، ارجاع اثر به واقعیت است. نشانه‌های به کار رفته در فرش پازیریک با ویژگی ارجاعی خود به جهان طبیعت، پیوند نقوش با گیاه و حیوان و انسان به عنوان عناصر اصلی زنجیره طبیعت، آشکار می‌کنند.

در بین قواعد راست‌نمایی، ارجاع متن به فرهنگ همگانی وجود دارد. مجموعه نشانه‌های تصویری در متن قالی پازیریک اعم از اشکال گیاهی، حیوانی و انسانی معانی نمادینی را بازنمایی می‌کنند که ریشه و خاستگاه آن فرهنگ همگانی و قراردادهای نمادگرایانه فرهنگ کهن ایران است. ویژگی شکل‌گردانی و انتزاعی نقوش، جنبه‌های نمادین آن را از ویژگی‌های طبیعی نقش متمایز می‌کند. برای ایرانیان برخی گل‌ها منتسب به امشاسپندانند و نمادهای تصویری گوزن، گریفین و اسب با ویژگی برکت و باروری همراه هستند. بنابراین فرهنگ همگانی، زمینه شکل‌گیری معنای قراردادی نشانه تصویری را فراهم می‌نماید.

در سومین قاعده راست‌نمایی، رشته‌ای از قواعد مهم می‌شوند که متن با ارجاع به آن‌ها، با معنا یکدست می‌شود. در قالی پازیریک یک قاعده بر تصویر مسلط است و آن تکرار منظم حول مرکز مربع است. لایه‌های تکرارشونده نقوش نمادین حول مرکز مربع، مربع‌هایی را تشکیل داده‌اند که همه نقوش، همچون محافظان اسطوره‌ای، گل‌های میانی را در برگرفته‌اند.

در چهارمین قاعده راست‌نمایی کنش‌های ناپذیرفتنی، پذیرفته می‌شود. برای رسیدن به چنین قاعده‌ای باید از قانون تقلید چشم‌پوشی کرد. در قالی پازیریک تنها نقشی که با چهارمین قاعده راست‌نمایی مطابقت می‌یابد، نقش گریفین است. زیرا این نقش ترکیبی از عناصر آسمانی، عقاب بالدار و حیوان درنده زمینی، شیر را نشان می‌دهد. عدم تقلید صرف از طبیعت، آن را از سایر نشانه‌های دیداری متمایز می‌نماید.

پنجمین قاعده راست‌نمایی گونهٔ خاصی از قاعده چهارم است: وقتی در متن، متنی دیگر نیز بازگو می‌شود. حضور متن دوم، تاویل متن نخست را دگرگون می‌کند و آن را راست‌نما می‌نمایاند. طراحی قالی پازیریک بر مبنای الگوی طراحی باغ ایرانی است. شاهد این مدعا، نقوش خشتی مرکز قالی است که در آن گلواره‌های زایش قرار گرفته‌اند. بنابراین در این متن، باغ ایرانی به‌عنوان یک پیش‌متن پنهان بازنمایی شده‌است.

این مسئله مورد توجه است که چگونه براساس نظریه بینامتنیت کریستوا می‌توان نقوش قالی پازیریک را تحلیل کرد. در نظرکریستوا پنج موقعیت وجود دارد که در آن‌ها متن می‌تواند در تماس با متنی دیگر قرارگیرد و به یاری آن شناخته شود. این پنج موقعیت شامل موارد زیراست: ۱- واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی، ۲- فرهنگ همگانی، ۳- قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری، ۴- یاری گرفتن و تکیه متنی به متون همسان، ۵- ترکیب پیچیده‌ای از درون متن، یعنی جایی که هر متنی، متن دیگری را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد. تحلیل‌ها نشان می‌دهد کیفیت‌های ارجاعی نقوش به طبیعت، معنای صریح آن را انتقال می‌دهد. بنابراین، این کیفیت اصل اول جهان واقعی کریستوایی را به عنوان یکی از پیش‌متن‌ها اثبات می‌کند. اصل دوم راست‌نمایی ارجاع به فرهنگ همگانی است.

نقوش نمادین پازیریک مرتبط با فرهنگ همگانی و اعتقاد به مفهوم باروری در ایران است و محتوای ضمنی نمادها، ریشه در آن دارد. برمبنای این اصل فرهنگ ایرانی یکی از پیش‌متن‌های پازیریک است. سومین قاعده راست‌نمایی، قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری است که نظام چینش نقوش در پازیریک، منطبق با نقش‌پردازی در آثار هنری ایرانی و با تمرکز بر نماد زمین و عناصر محافظ باروری است. چهارمین اصل راست‌نمایی، یاری گرفتن و تکیه متنی به متون همسان است. براساس مطالعات بینامتنیت، نمودهایی از نقوش پازیریک را می‌توان در آثار دوره هخامنشی، مفرغینه‌های لرستان و آثار ایلام مورد بررسی قرارداد. پنجمین اصل کریستوا، ترکیب پیچیده‌ای از درون متن است. ساختار پنهان قالی، باغی ایرانی در پس نقش‌پردازی پازیریک است که متعلق به طرح‌های فرش ایرانی است. بنابراین نظام چینش و قراردادی نشانه‌ها در این قالی، از قراردادهای ضمنی نقش‌پردازی در هنر ایران متابعت می‌کند.

در این پژوهش دو پرسش مطرح شده که مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های موجود در فرش پازیریک کدام است و همتاهای ایرانی این نقوش در آثار باستانی چه دوره‌هایی از هنر ایران قابل پی‌گیری است؟ برای پاسخ دادن به پرسش‌ها، می‌توان مفهوم برکت و باروری و زندگی را برای نقوش پازیریک مطرح کرد که نقوش پیش‌متن آن را می‌توان در آثار تخت‌جمشید، آثار لرستان و ایلام و سایرمحوطه‌های باستانی مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Sergei I. Rudenko
2. Gantzhorn
3. David Stronach
4. Julia Kristeva

References:

Ahmadi, B. (2001). Text structure and interpretation. Tehran: Markaz. (In Persian)

Amiei, p. (1979). Memores de la delegation Archeologique en Iran. paris: librairie Orientaliste paul G Uthner.

Azari, Z,. & Nowroozborazjni, V. (2012). Making the text of Pazyrik's carpet readable based on the creation text of the book Bundahish. Naghshmayeh, 5(13), 17-24. (In Persian)

Boniman, A. (1974). Splendeur du tapis Orient. Paris: Bibliothèque des Arts.

Chevalier, J. (2009). The culture of symbols. (S. Fazaeli, Trans.). Tehran: Jeyhoun. (In Persian)

Cooper, J. C. (2007). Illustrated culture of traditional symbols. (M. Karbasian, Trans.). Tehran: Nashre No. (In Persian)

Dadegi, F. (2006). Bundahish. (M. Bahar, Trans.). Tehran: Toos. (In Persian)

Dadvar, A., & Mansouri, E. (2006). An introduction to the myths and symbols of Iran in ancient times. Tehran: Nashre Kalhor & Alzahra University. (In Persian)

D'Alviella, C. E. G. (1894). Symbols their migration and universality. London: Senator and member of the Royak Academy of Belgium, published by A.Constable and cofe. Westminster.

Ferrier, R. W. (1995). The Arts of Persia. (P. Marzban, Trans). Tehran: Forouzan. (In Persian)

Ghaderi, H. (2009). The first steps of writing management. Tehran: Nashre Elm. (In Persian)

Gantzhorn, V. (1998). Oriental Carpets. Taschen.

Ghirshman, R.& Gaston, W. (1966). Tre sors de lancien Iran. Switzerland : Le Musee Rath-GenEve..

Ghirshman, R. (1992). Iranian art during the Median and Achaemenid periods. (E. Behnam, Trans.). Tehran: Scientific and cultural publications. (In Persian)

Hosouri, A. (1994). Carpet weaving tools in Iran from the Bronze Age to the beginning of the AD era. Hands and motifs, 1. (In Persian)

Izaddoust, Z. (2007). Pazyrik. Rahpooye Honar, 2(2), 27-31. (In Persian)

Jouleh, T. (2002). A research on Iranian carpets. Tehran: Yassavoli. (In Persian)

Opie, J. (1998). Trible rugs acomplete gide to nomadic and village carpets. Bulfincher

Malool, Gh. (2005). Baharestan, A window to Iran's carpet. Tehran: Zarrin & Simin. (In Persian)

Mirzaei, A. (2017). The Symbolic Concept of Pazirik carpet motifs. Shabak, 3(6), 27-37. (In Persian)

Namvar Motlagh, B. (2015). An introduction to intertextuality, theories and applications. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Parham, S., Azadi, S. (1992). Fars nomadic and rural handwovens. Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Parham, S. (1994). The amazing adventures of the Pazyrik carpet, Danesh Magazine, (81), 8-14. (In Persian)

Rasouli, A. (1999). Examining the semantic and formal continuity of Pazyrik carpet motifs, Iran Rugs, (88), 24-27. (In Persian)

Rice, T. T. (2009). The Scythians. (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Tahoori. (In Persian)

Reichelt, H. (2004). An approach to Zoroastrian texts and Neo-Avesta texts. (J. Doostkhah, Trans). Tehran: Qoqnoos. (In Persian)

Sarraf, M. R. (2008). The religion of the people of Elam. Tehran: Samt. (In Persian)

Shairi, H. R. (2013). Visual Semiotic in Picture. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Späth, A. et al. (2021). X-ray microscopy reveals the outstanding craftsmanship of Siberian Iron Age textile dyers. Scientific reports, (5141), 1-7.

Sterlin, H. (2006). Splendors of ancient Persia. Star publishers.

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Analysis of the Reciprocal Relationship between the Artist and Society in Jalil Ziapour's Thought (Focusing on the theories of Plekhanov and Collingwood)

Reza Rafiei Rad[1*]

[1.] Ph.D. in Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran

* Corresponding Author, r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

A R T I C L E I N F O

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 97-112
Receive Date: 09 May 2023
Revise Date: 29 July 2023
Accept Date: 14 November 2023
Publish Date: 16 February 2024

Research article

KEYWORDS: Jalil Ziapour; Artist and society; Perfect school; Removing the corruption of consciousness

A B S T R A C T

Introduction: Ziapour may be influenced by Art's Sake concept, Clive Bell's meaningful form, or even André Lhote's thoughts. However, he attempts to provide solutions for achieving grace in painting by relying on the fundamentals of the visual arts and integrating other media into the art medium. Upon his return to Iran, amidst an increase in social freedoms, he began providing written sources on modern art. He believed modern art was the only proper art form and introduced this concept through his publications (Pakbaz, 2008: 889). Despite his publications, Ziapour's theories played a significant role in establishing the foundations of modern Iranian art. In 1943, he established the Academy of Fine Arts for Boys and Girls, where artists such as Tanavoli, Zenderoudi, Arabshahi, and Pilaram were trained. These artists went on to become the standard bearers of modern Iranian painting. Jalil Ziapour is a significant figure in contemporary Iranian art due to his contributions to theorizing and explaining modern art principles through articles and books and his teaching in educational institutions. In 1949, he presented his artistic statement in Kavir magazine under the label "perfect school." He explained that the foundation of his statement came from the heart of the community, and he did not intend to adhere to orders and theories. However, his statement seems paradoxical because he believes society imposes themes on painters. Nevertheless, he also considers the negation of themes and reliance on aesthetics as a request from society. Therefore, the question arises about the mutual role of artists and society according to Jalil Ziapour's "perfect school" statement and how to resolve this paradox.

Research Method: The objective of the present qualitative study is fundamental, and descriptive data were collected using content analysis. The statement "perfect school" is analyzed as a case study considered among specific and limited cases to thoroughly comprehend every aspect that can disclose the case studied (Creswell, 2012, p. 101). With an inductive approach, the content analysis method enables the researcher to investigate the content of the selected data objectively and systematically to measure the variables (Rogerdi, 2005: 314). Additionally, it offers a method for reading the text, a correct comprehension of material that appears irrelevant, and a method for qualitative information analysis (Boyatzis, 1998: 4). Therefore, the interactive relationship between the artist and society, as well as the artist's position regarding the function of people in art, were extracted from the present statement and subsequently analyzed. Then, the perspectives of Roger Bastide, Plekhanov, and Collingwood were utilized to resolve the existing paradox.

Artist and society's roles in Ziapour's painting and manifesto: Based on the manifesto of the perfect school, Ziapour mentions the role of society, people, and life in art in four cases:

a) Themeism in painting is influenced by society and people:

In his statement, he discussed how art was liberated from religious themes with the invention of writing (Rafierad and Makinejad, 2022: 30). He believed that even though a painter may try to avoid public themes, it would be impossible because their environment and society influence them. It means that society does not allow the artist to remove the theme from their painting altogether. Instead, by emphasizing their individuality, the painter reflects the specialized aesthetics of the artwork.

b) Negation of the representation of life scenes in a painting by Perfect School:

Cite this article:
Rafiei Rad, R. (2024). Analysis of the Reciprocal Relationship between the Artist and Society in Jalil Ziapour's Thought (Focusing on the theories of Plekhanov and Collingwood). Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 97-112. doi:10.22124/ira.2023.24477.1006

"If the purpose of painting in its initial stage is to depict various scenes of life, i.e., to create themes, then this is writing," he says (ibid., p. 3). Therefore, he believes that paintings should not depict scenes from everyday life. Color, design, form, and composition are the only tools a painter can use to attain the essence of painting.

c) The perfect school makes artists and people understand the reality of the aesthetic concept of painting:

Ziapour states in paragraph (c) of the conclusion that since the writing of the Manifesto, the artist and the people have comprehended their mission to remove natural and near-natural images from paintings. In the future, to learn the beauty of a picture, they will refer directly to the artistic elements and not to the motifs or content of the images. It will be the initial phase in which both the artist and the public realize the actuality of the concept of specialized beauty or specialized aesthetics.

d) The perfect school is a requirement of society and the environment:

In paragraph (d) of the conclusion, Ziapour argues that this statement does not exist outside of society's requirements and was created within an organization to meet those needs. He states, "No new method is ever created without the need of the environment, and no request can ever be in advance of the request of its time. Because every desire has a cause, the primary cause of each motivated desire exists within the community of desires. Therefore, my theory is not and cannot be outside the present demand" (ibid: 15).

Conclusion: Ziapour's views on Iran's contemporary art are among Iran's most influential cultural and aesthetic philosophy sources. The developments that his publications, articles, and other works have introduced to the history of contemporary art in Iran have significantly impacted the artistic perception and knowledge of society and artists. Ziapour's manifesto, which included innovations such as parasites (mediums other than painting), distant unnatural figures, and the like, was published to establish a solid foundation for painting's aesthetics. On the one hand, this manifesto asserts that thematic painting is influenced by societal demand. In contrast, in the perfect school, the artist negates all themes in the painting and provides the aesthetics of a painting that relies solely on color, line, design, form, and composition, eschewing both natural and unnatural forms. At the same time, this school was established in response to a request from society and the environment and is a response to the requirements of society. These two points of view cannot both be realized simultaneously.

Nevertheless, based on the opinions of specific sociologists and art theorists, such as Plekhanov and Collingwood, this paradox can be resolved, as this social influence can be explained by the unique trend of Ziapour's contemporary art. In this way, the artist, with the self-awareness individual that he has created in modern art, negates the theme, causing the society that forced the artist to accept the theme in the painting to look at the actual values of the painting and the limits of the medium of painting to be explained to them. It corresponds to the obligation that Collingwood deems art to have in preventing the disintegration of consciousness in society. However, there will still be many issues, and the answers to each can pave the way for the analysis of the history of contemporary Iranian art and contribute to the expansion of the fundamental concept of Iranian.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

تحلیل نقش متقابل هنرمند و جامعه در تفکر جلیل ضیاءپور (با تاکید بر نظریات باستید، پلخانف و کالینگوود)

رضا رفیعی راد[1*]

۱. دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

* نویسنده مسئول: r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۹۷-۱۱۲
تاریخ دریافت: ۱۹ اردیبهشت ۱۴۰۲
تاریخ بازنگری: ۰۷ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۳ آبان ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۲۷ بهمن ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: جلیل ضیاءپور، هنر و جامعه، مکتب کامل، رفع تباهی آگاهی

چکیده

جلیل ضیاءپور، یکی از نخستین هنرمندانی است که با نوشتن مقالات و انتشار نشریات ویژهٔ هنر، به تبیین هنر مدرن در ایران پرداخته است. یکی از این مقالات که در نشریه کویر و در سال ۱۳۲۷ منتشر گردید، با قرابت خاصی که با نظریه هنر برای هنر دارد، ارزش‌های نقاشی ناب و طریقه دستیابی به آن را برای نقاشان و جامعه توصیف می‌نماید. این مقاله جزء اولین منابع تاریخ هنر معاصر ایران است و بررسی دقیق آن سبب شناخت زوایای بیشتری از هنر مدرن ایرانی خواهد گردید. ضیاءپور از یک طرف حضور مضمون در نقاشی را عنصری تحمیلی از جانب جامعه به هنر بیان می‌کند و از طرف دیگر «مکتب کامل» را که بر نفی همه مدیوم‌ها در نقاشی اتکا دارد را متکی بر عامل خواهش اجتماعی و نیاز محیط و زمان معرفی می‌کند. سوال‌ها این است که نقش متقابل هنرمند و جامعه در نظریه‌های ضیاءپور چیست؟ آیا می‌توان بر اساس نظریات پلخانف، پارادوکس موجود در نظریات او را رفع نمود؟ پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی نقش متقابل جامعه و هنرمند در این مقاله مهم می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که از یک طرف جامعه، هنرمند را وادار به واردکردن مضمون به نقاشی نموده و از طرف دیگر طبق خواست جامعه و محیط، هنرمند به نفی مضمون و مدیوم‌های دیگر در نقاشی می‌پردازد. به نظر می‌رسد تحقق هم‌زمان این دو، نوعی تناقض است. اما با توجه به اندیشه‌های باستید، پلخانف و کالینگوود هنر نوعی کنش خودشناسانه برای هنرمند است و فعالیت هنرمند در راستای زیبایی‌شناسی، یک خواسته فردی نبوده، بلکه وظیفه عمومی هنرمند و در خدمت جامعه است که دستاورد آن رفع «تباهی آگاهی» از جامعه است.

ارجاع به این مقاله: رفیعی راد، رضا. (۱۴۰۲). تحلیل نقش متقابل هنرمند و جامعه در تفکر جلیل ضیاءپور (با تاکید بر نظریات باستید، پلخانف و کالینگوود). پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۹۷- ۱۱۲. doi: 10.22124/ira.2023.24477.1006

مقدمه

بر اساس تقسیم‌بندی‌های تاریخ نقاشی معاصر ایران در پژوهش‌های پاکباز، ضیاءپور در دوره دوم از چهار دورهٔ سیر تحول هنر معاصر ایران قرار دارد. به نظر می‌رسد ضیاءپور تحت‌تأثیر هنر برای هنر، فرم معنادار کلایو بل[1] یا حتی اندیشه‌های آندره لوت[2] بوده باشد اما نکته مهم این است که او سعی کرده راهکارهایی برای حصول زیبایی در نقاشی با اتکاء بر مبانی هنرهای تجسمی و رفع مدیوم‌های دیگر در مدیوم هنر ارائه دهد. او پس از بازگشت به ایران، هم‌زمان با بیشترشدن آزادی‌های اجتماعی، به تألیف مطالبی در زمینه هنر مدرن پرداخت و در آن‌ها، هنر مدرن را تنها هنر واقعی معرفی نمود (Pakbaz, 2007, 889). در آن دوران نشریاتی که او منتشر می‌کرد، یکی پس از دیگری توقیف می‌شدند. با این‌حال این ادعا که شناخت بنیادهای هنر مدرن ایران وابستگی عمیقی با نظریه‌های ضیاءپور دارند، چندان دور از انصاف نیست. او در سال ۱۳۲۲ هنرستان هنرهای زیبای پسران و دختران را تأسیس کرد که در آن هنرمندانی چون تناولی، زنده‌رودی، عربشاهی و پیلارام تحت‌آموزش قرار گرفتند که هریک از ایشان به چهره‌های تأثیرگذار در نقاشی مدرن ایران تبدیل شدند.

دلیل اهمیت جلیل ضیاءپور در هنر معاصر ایران را می‌توان در نقش و تأثیرگذاری او در تئوری‌پردازی، تبیین اصول هنر مدرن و انتشار آن به‌صورت مقاله و کتاب و نیز تدریس در نهادهای آموزشی جستجو کرد. او در سال ۱۹۴۹ بیانیهٔ هنری خود را تحت‌عنوان «مکتب کامل» در نشریه کویر ارائه نمود. این بیانیه با عنوان «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیو تا سوررئالیسم» در ۱۵ صفحه منتشر شده است. جلیل ضیاءپور در آن دوران با مخالفت عمده دو گروه روبه‌رو بود. اولین گروه، پیروان کمال‌الملک بودند که به بازنمایی در هنر قائل بودند. گروه مخالف دوم سیاسیون بودند که با طرح موضوع «هنر برای جامعه»، مشرب هنر برای هنر را انتزاعی و بی‌ارتباط با جامعه می دانستند. ضیاءپور با شعار «سخن نو آر که نو را حلاوتی دگر است»، مبانی هنری موجود در بیانیه‌اش را برآمده از بطن اجتماع معرفی می‌کرد و پذیرش بی‌چون‌وچرای دستورها و نظریه‌ها را انکار می‌نمود. این بیانیه با یک تناقض روبه روست؛ زیرا معتقد است جامعه، مضمون‌گرایی در نقاشی را به نقاش تحمیل می‌کند و از طرف دیگر، نفی مضمون در نقاشی و اتکاء بر زیبایی‌شناسی را خواهشی از جانب جامعه می‌داند. بنابراین سؤال این است که اساساً نقش متقابل هنرمند و جامعه مطابق بیانیه مکتب کامل جلیل ضیاءپور چیست؟ آیا این تناقض قابل رفع است؟

روش پژوهش

پژوهش کیفی حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر روش گردآوری داده‌ها، توصیفی است که با استفاده از روش تحلیل محتوا انجام شده است. بیانیه مکتب کامل، برای مطالعه موردی که در این رابطه «موارد مشخص و محدود محسوب می‌شود» (Creswell, 2012, 101)، مورد بررسی قرار خواهد گرفت تا جوانب مختلف بیانیه آشکارتر، انتخاب و ثبت شود تا به درک عمیق آن منجر گردد. روش تحلیل محتوا با رویکردی استقرایی، امکان بررسی محتوای

داده‌های انتخاب‌شده را به‌صورت نظام‌مند و عینی در جهت اندازه‌گیری متغیّرها، به پژوهش‌گر ارائه می‌دهد (Roger D & Dominick, 2014, 317) و فرایندی برای دیدن متن، درک مناسب اطلاعات ظاهراً بی‌ارتباط، تحلیل اطلاعات کیفی (Boyatzis,1998, 4) را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. بدین‌طریق، روابط تعاملی میان هنرمند و جامعه و جایگاهی که او برای نقش حضور مردم در هنر در بیانیهٔ مذکور قائل بوده، استخراج گردیده و سپس مورد تحلیل قرار گرفته است. سپس برای رفع تناقض موجود، از آراء رژه باستید، پلخانف و کالینگوود استفاده شد.

پیشینه پژوهش

ضیاءپور در مقالات مختلفی درباره نقاشی ناب صحبت کرده و به نقش هنرمند و جامعه نیز اشاره نموده است. مهم‌ترین آن‌ها مقاله‌ای با عنوان «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیف تا سوررئالیسم» است که در سال ۱۳۲۷ در نشریه کویر منتشر شده است؛ دغدغه‌های کلایو بل در سال ۱۹۹۷ در «فرضیه زیباشناسي» نیز بر فرم معنادار و سپس نقش حضور جامعه در هنر است. تأثیرپذیری او از راجر فرای[۳] و علاقهٔ مشترک آن‌ها به هنر معاصر فرانسه باعث شد بِل نظریه «فرم معنادار» خود را بسط دهد (Grayling, et al, 2006, 21)؛ گراهام گوردون در مقاله «بیانگری، کروچه و کالینگوود» تأثیر جامعه بر هنرمند و هنر را در یک سیر منطقی و استدلالی بررسی می‌نماید؛ برخی از پژوهشگران، از ایده‌آل‌گرایی در هنر به صرف رویدادهای ذهنی در نگره کالینگوود[۴] (Ridley,1997,264) دفاع کرده‌اند؛ پلخانف[۵] در «هنر و زندگی اجتماعی» ساختار حضور اجتماع در هنر و نیز دلایلی که هنرمند به هنر فرمالیستی روی می‌آورد را از منظر اجتماعی بررسی نموده است؛ نگارنده پژوهش حاضر در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه مفهوم نقاشی مدرن از منظر ضیاءپور و گرینبرگ» آراء ضیاءپور و گرینبرگ را با یکدیگر تطبیق داده است. این پژوهش نشان می‌دهد ضیاءپور برخلاف گرینبرگ به کارکرد خودنقادی در نقاشی، وجود تداوم تاریخی در نقاشی، فقدان برنامه‌ریزی مدرنیته در هنر و اهمیت بسترِ تاریخی و فرهنگی هنر مدرن، برای تحقق نقاشی ناب اعتقادی ندارد (Rafiei Rad & Akrami Hassan Kiade, 2019, 70). مقالهٔ دیگری با عنوان «تحلیل بینامتنی نقاشی نوگرای ایران و سبک کوبیسم بر اساس نظریه بدخوانی خلاق هارولد بلوم با تاکید بر آثار جلیل ضیاءپور و پیکاسو» نوشته فرانک بصیری، نشان می‌دهد که ضیاءپور این نظریه را توسعه داد که نقاشان ایرانی باید با استفاده از مدرنیسم و تلفیق خلاقانهٔ آن با خصوصیات تاریخ و فرهنگ ایرانی، شیوه‌ای نو و در عین حال ایرانی بیافرینند. حفظ هویت هنر ایرانی با شیوه بیان مدرن، تا چندین دهه نگرش مسلط بسیاری از هنرمندان و نظریه‌پردازان هنر در ایران بود (Basiri, 2016, 2235).

تفاوت پژوهش حاضر با دیگر پژوهش‌ها، بررسی و رفع تناقض در اندیشه‌های او در ارتباط میان هنرمند و جامعه از طریق آراء برخی متفکرین و فیلسوفان هنر است.

مبانی نظری

هنر برای هنر

بیانیهٔ ضیاءپور در ۱۹۴۹، اگرچه در ایران تازگی داشت اما نظریهٔ جدیدی در جهان هنر به حساب نمی‌آمد و «مکتب کامل» ضیاءپور بدون شک قرابت تامی با نظریه «هنر برای هنر» داشت. بنجامین کنستان[۶] در ۱۸۰۴ برای اولین بار «هنر برای هنر و بدون هدف» را مطرح کرد. ویکتور هوگو[۷] که به تعهد اجتماعی هنر قائل بود نیز بعدها اعلام کرد شاعر همیشه حق دارد اثر بیهوده‌اي منتشر سازد که شعر محض باشد. سپس تئوفیل گوتیه که از طرفداران هوگو بود، از شعري دفاع کرد که با مسائل اجتماعي و اخلاقي و سیاسي کاملاً بیگانه باشد؛ به‌نظر او فقط چیزي زیباست که به درد هیچ کاري نخورد؛ هر چیز مفیدي زشت است، زیرا احتیاجي را بیان مي‌کند و احتیاجات انسان، پست و تنفرآور هستند (Seyyed Hosseini, 1997, 467).

دو شرط از شرایطي که کانت براي زیبایي بیان مي‌کند، زمینه ادعاي هنر براي هنر است. اول اینکه لذت حاصله از درك شیئی زیبا خالي از هرگونه نفع و غرض باشد. و شرط دوم اینکه هنر، «غائیت بدون غایت» است؛ یعني متناسب‌بودن یك اثر با مقصود، بي‌آنکه هدف و غایتي در میان باشد. طبق نظر کانت، هنر و ادبیاتي که منجر به پیام مستقیم اخلاقي مي‌شوند، محکوم و بلااثر هستند.

کلایو بل نیز در مقاله «فرضیه زیبایي‌شناسي» از اصطلاح «شکل معني‌دار» براي بیان مقصود خود سود جست. شکل معني‌دار از نظر او ترکیباتي شامل خطوط و رنگ‌ها است. او معتقد است که تمایز بین رنگ و شکل، تمایزي واقعي نیست. وی اصطلاح «نقاشي توصیفي» را براي انواعي از نقاشي به‌کار می‌برد که در آن‌ها مدیوم نقاشي به‌عنوان وسیله‌اي براي انتقال احساس یا اطلاعات استفاده شده است؛ مثلاً چهره‌پردازي‌هایي که ارزش روان‌شناسانه یا تاریخي دارند، یا آثاري که روایت یک داستان را بر عهده گرفته‌اند و یا مصورسازي‌ها را در این دسته قرار مي‌دهد. او بخش زیادي از آن‌ها را از زمره آثار هنري خارج مي‌کند و معتقد است آن‌ها جزء آثار هـنری نیستند. آن‌ها احساسات زیبایی‌شناختی ما را بدون اینکه کوچکترین اثری بر آن بگذارند، ترک می‌کنند؛ زیرا این شکل‌های آن‌ها نیست، بلکه اندیشه‌ها و اطلاعاتی است که با شکل‌های آن‌ها به ما منتقل می‌شود یا از خاطرمان می‌گذرد و این‌ها هستند که بر ما اثر می‌گذارند (Bell, 1997, 15-23).

هنر و جامعه

رویکرد هنرمند به هر سبکی (حتی فرمالیسم که نگاه درونی به مدیوم دارد)، بیرون از تحولات و چرخش‌های فکری و فرهنگی جامعه نیست. نظریه‌های بسیاری درباره رابطه غیرقابل‌انکار هنر و جامعه وجود دارد. به‌طور نمونه، رژه باستید معتقد است هنر در نفس خود یک امر جمعی است و یک نهاد واقعی اجتماعی را تشکیل می‌دهد؛ یکی از

اولین تفسیرهایی که او از هنر ارائه کرده این است که هنر نظامی از نشانه‌ها و در نتیجه زبانی خاص است. زبان وسیله ارتباط است و بدین‌صورت هنر یک وسیله برای همبستگی اجتماعی است. بنابراین وقتی که هنر یک زبان است، یک ابزار همبستگی اجتماعی نیز است؛ به‌علاوه چون در هنر صرفاً با یک نظام از نمادهای فکری سروکار نداریم، بلکه با نظامی از نمادهای عاطفی مواجه هستیم، همبستگی‌ای که به‌واسطهٔ این نهادها ایجاد می‌شود، نزدیک‌تر خواهد بود. این همبستگی عاطفی از رابطهٔ متقابل افراد جدا از هم درمی‌گذرد تا نوعی نفوذ متقابل در جان‌ها، آمیزش گدازه‌مانند وجدان‌ها را برقرار کند. سپس او به نظریه دیگری اشاره می‌کند که در آن هنر به مثابه بازی است. در این نظریه که شیلر[۸] و اسپنسر[۹] آن را مطرح کرده‌اند، هنر نوعی بازی است که جامعه آن را تنظیم کرده است.

در نظر دورکهیم هنر مانند دین و اخلاق از زندگی مشترک جمعی زاده می‌شود. برگسون از منظر این باور که راه فرار از ماشینیسم، هنر است با پرودون[۱۰] شباهت دارد. در نظر برگسون جان یا روح آدمی باید به نسبت پیکره اجتماع و به نسبت ماده که رشد غول‌آسا دارد، منبسط شود و بخشی از این نقش نجات‌دهندگی به عهده هنر نهاده شده است (Bastid, 1995, 280-290).

از طرف دیگر، آبراهام نیز به نوعی بده‌بستان متقابل میان هنرمند و جامعه اعتقاد دارد؛ چنان‌که هنر وقتی از جامعه به سوی فرد می‌رود، به شور و شوق آدمی نظم می‌بخشد؛ هنگامی‌که از فرد به سمت جامعه می‌رود، برعکس حالت پیشین، جوش و خروش نیروهای روانی است (Ibid, 289). کمپ نیز به رابطه متقابل میان هنرمند و جامعه معتقد است و آن را به رابطه کودک و محیط شبیه می‌داند؛ زیرا کودک، هم‌زمان با یادگیری زبان مادری، هم گوینده و هم شنونده است (Kemp,2007, 317). همچنین در نظریات پلخانف و کالینگوود نیز به رابطه میان هنر و جامعه اشاره می‌شود که در بخش‌های بعد به آن‌ها اشاره خواهد شد.

نظریات جلیل ضیاءپور

رد نظریات کلاسیسیسم تا سوررئالیسم در تاریخ هنر

ضیاءپور در بیانیهٔ مکتب کامل، تمام اصول مکاتب، از پریمیتیو تا سوررئالیسم، را مردود می‌شمارد. او تمام فرم‌های تصویری نقاشی را به سه دسته «صور طبیعی»، «صور غیرطبیعی نزدیک» و «صور غیرطبیعی دور» تقسیم‌بندی می‌کند؛ تصاویر مأنوس و عادی که مابه‌ازای بیرونی دارند را در دستهٔ صور طبیعی، و فرم‌هایی که به‌صورت غیرمستقیم بر اشیاء و محیط بیرون از ذهن دلالت دارند را در دستهٔ صور غیرطبیعی نزدیک قرار می‌دهد. این تصاویر اگرچه به‌صورت تام‌وتمام اشیاء را بازنمایی نمی‌کنند، اما تشابه زیادی با اشیاء و جهان پیرامون دارند. دستهٔ سوم یعنی صور غیرطبیعی دور، شامل تمام فرم‌هایی می‌شود که به هیچ‌وجه مابه‌ازای خارجی ندارند و تنها از راه تصور و تداعی معانی، متجلی می‌شوند. آن‌ها به‌خودی خود در طبیعت وجود ندارند و مشابه چیزی هم نیستند. (جدول ۱)

جدول ۱. تقسیم‌بندی فرم‌ها در هنرهای تجسمی از نظر ضیاءپور

انواع فرم‌ها از نظر ضیاءپور	تعریف	مثال
صور طبیعی	تصاویر مانوس و عادی با مابه‌ازای بیرونی	اشیاء، فیگور، طبیعت بی‌جان و ...
صور غیرطبیعی نزدیک	دلالت غیرمستقیم فرم‌ها بر اشیاء و محیط بیرون از ذهن	تصاویر انتزاعی مانند سرو، گیاهان، فیگورهای انسانی در مکاتب مختلف مانند کوبیسم، انتزاعی، نگارگری و ...
صور غیرطبیعی دور	بدون مابه‌ازای بیرونی تحقق از راه تصور و تداعی معانی عدم وجود به‌خودی‌خود در طبیعت عدم شباهت به چیزی	تمامی فرم‌های تجریدی

او تأکید می‌کند که به‌دلیل استفاده از صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک و هم‌چنین غلبهٔ مضمون در هنر، هیچ یک از مکاتب هنری از کلاسیسیسم تا سوررئالیسم، حق نقاشی را ادا ننموده‌اند. دلیل این امر را وجود «انگل‌ها» در نقاشی ذکر می‌کند؛ منظور او از انگل‌ها، حضور مدیوم‌های دیگر مانند ادبیات در مدیوم نقاشی است. ضیاءپور با مرور خلاصه تاریخ نقاشی غرب، اذعان می‌کند که تلاش‌های مداوم و مرحله‌ای، یک هدف بیشتر نداشت و آن هدف این بوده که نقاشی از چنگ انگل‌ها (همان مدیوم‌های دیگر) رها گردد و «آن‌چنان‌که باید» انجام شود و به منصه ظهور برسد. او به امپرسیونیست‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید که آن‌ها کاری کردند که رنگ، پیش از مضمون دیده شود؛ این عمل سبب تقویت عوامل بصری گردید و به‌موازات آن، توجه به عملکرد قوای بینایی در نقاشی نیز اهمیت یافت.

به اعتقاد او سوررئالیسم دچار انحراف گردید و ایده‌ها و مضامین ذهنی را به‌صورت تصویر به نمایش درآورد و بدین‌دلیل از قالب نقاشی فاصله گرفت. اگرچه ضیاءپور تلاش‌های کوبیسم را ارج می‌نهد، اما دو اشکال اساسی را برای آن ذکر می‌کند؛ اول اینکه کوبیسم نیز دارای مضمون است و دوم اینکه تغییر شکل‌ها در کوبیسم، به‌جای اینکه ذهن را به اصل نقاشی یعنی «درک زیبایی طرز بیان مخصوص به خود آن» معطوف کند، کنجکاوی ذهن را برای دریافت شکل اصلی که نقاش آن را دفرمه کرده است، برمی‌انگیزاند؛ بدین‌سان نقاشی را منحرف می‌سازد و مکتبی نارسا به‌وجود می‌آورد که حتی پیشروترین نقاشان این مکتب کماکان در قیدوبند تصویرها باقی می‌مانند (Ziapour, 1949, 5-10).

دستیابی به نقاشی ناب

ضیاءپور تلاش کرد تا مبانی نقاشی ناب را مشخص نماید. تجربه حضور در محیط هنری اروپا، بر وی تأثیر عمیقی گذاشت و او را در عقیده‌اش پایدارتر گردانید. او معتقد بود هنرمند باید از حالت عادی به عالمی خصوصی‌تر وارد شود تا بتواند جلوه‌های دقیق‌تری از طبیعت را ببیند؛ جلوه‌هایی که در دسترس مردمان عادی نیست، زیرا به آن‌ها توجّه مستقیم ندارند تا به این وسیله، هم حس بینایی‌شان پرورده شود و هم محسوسات خود را از روزنهٔ چشم خویش با اصول هنری و مهارت سهل‌وممتنع نشان دهند (Ibid, 5-15).

او معتقد است نقاشی، قبل از اختراع خط وظیفه بسیار سنگینی داشته است. یکی از وظایف اجتماعی آن، مسئولیت تبیین مذهب بوده که با اختراع خط، سنگینی این وظیفه کمتر شده است. با سلب این وظیفه اجتماعی، سلایق فردی و فردانیت هنرمند مجال ظهور پیدا کرده است. بااین‌حال به‌دلیل تأثیرگذاشتن جامعه بر هنرمند، این فردیت محدود بوده و هنرمند همچنان به خلق تصویرهای مأنوس و طبیعی دست زده است. به‌عبارت دیگر، به این دلیل که هنرمند تحت‌تأثیر جامعه قرار داشته است، سلایق خود را به‌صورت محدود اعمال می‌کرده و قادر نبوده است که از بازنمایی صور طبیعی اجتناب کند (Ziapour, 1948, 2). در نهایت به اعتقاد ضیاءپور، آنچه برای نقاشی باقی می‌ماند رنگ، خط، طرح، فرم و ترکیب‌بندی است. در جدول ۲، نتایج مکتب کامل در زمینه دستیابی به نقاشی ناب، ارائه شده است.

جدول ۲. نتایج پژوهش ضیاءپور درباره چیستی و چگونگی دستیابی به نقاشی ناب

بند	موضوع	نظر ضیاءپور
الف	ترکیب‌بندی	فرم و ترکیب‌بندی تنها باید به «صور غیرطبیعی دور» بپردازند.
ب	حذف مضمون	وجود مضمون در نقاشی با تکامل و ارزش نقاشی نسبت عکس دارد.
پ	حذف مدیوم ادبیات	نقاشی باید از بیان در مدیوم ادبیات دوری گزیند.
پ	حذف بازنمایی صور طبیعی	هرگونه فرم و تصویر و مضمون متمایل به طبیعت در نقاشی، مردود است.
ت	کمال نقاشی	صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک، باید جای خود را به طرح، رنگ و سایر عوامل فنی بدهند.
ث	وظیفه هنرمند	هنرمند باید نقاشی‌ای که از صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک ساخته شده، عمداً ویران کند تا عوامل فنی نقاشی «بدون انگل» بیان شوند.
ج	درک زیبایی‌شناسی هنرمند و مردم	با رد مدیوم‌های دیگر در نقاشی برای ایجاد زیبایی و با تکیه بر عوامل فنی، هم هنرمندان و هم مردم درک زیبایی‌شناسانه‌ای از نقاشی خواهند داشت.

چ	مکتب کامل	این نظریه، مکتبی با نام «مکتب کامل» به وجود خواهد آورد که مدیوم نقاشی را از مدیوم‌های دیگر جدا کرده و حدومرزهای آن را مشخص می‌کند.
ح	زیبایی‌شناسی نقاشی	زیبایی نقاشی، با زیبایی هنرهای زیبای دیگر فرق می‌کند.
خ	خواست اجتماعی	این نظریه، صرفاً امری فردی نیست و محصول درخواست اجتماعی این دوران است.

نقش هنرمند و جامعه در نقاشی

طبق بیانیه مکتب کامل، ضیاءپور در چهار مورد به نقش جامعه، مردم و زندگی در هنر اشاره می‌نماید که عبارتند از:

الف) مضمون‌گرایی در نقاشی، تحت‌تأثیر جامعه و مردم است: ضیاءپور در ابتدای بیانیه، به رهایی هنر از ارائه مضامین دینی (Rafiei Rad & Makinejad, 2019, 30) پس از اختراع نوشتار اشاره نموده و معتقد است که نقاش هرگز نمی‌تواند مضامین عمومی را به‌طور کلی از دست بدهد؛ زیرا نه‌تنها نقاش، بلکه هیچ هنرمندی قادر نخواهد بود که در محیطی زیست کند و از آنچه در جامعه‌اش جریان دارد، تأثیر نپذیرد. بنابراین امکان حذف کامل مضمون در نقاشی وجود ندارد و هنرمند نمی‌تواند با تأکید بر فردیت، تنها زیبایی‌شناسی تخصصی نقاشی را منعکس سازد.

ب) نفی بازنمایی صحنه‌های زندگی در نقاشی: اعتقاد ضیاءپور بر این است که اگر نقاشی، صحنه‌های زندگی را بازنمایی نماید، این عمل در واقع مدیوم نویسندگی را وارد مدیوم نقاشی می‌گرداند (Ibid, 3). بدین‌گونه او اعتقاد دارد که نقاشی نباید صحنه‌های زندگی را به تصویر بکشد. چیزهایی که نقاش می‌تواند از آن‌ها برای رسیدن به حقیقت نقاشی استفاده کند، رنگ، طرح، فرم و کمپوزیسیون است.

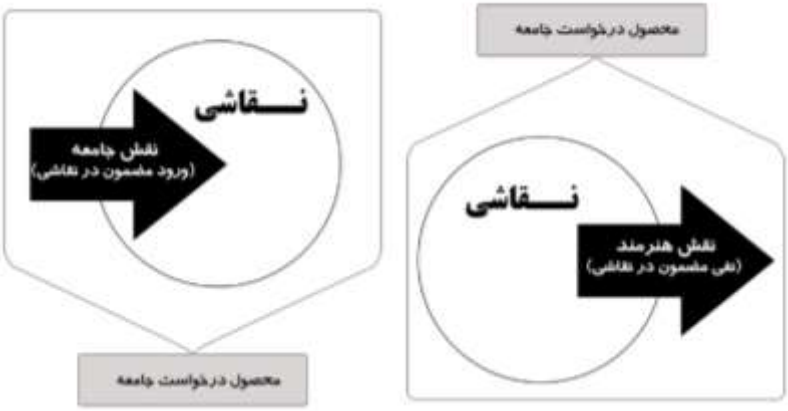
ج) مکتب کامل درک واقعیت مفهوم زیبایی‌شناسی نقاشی را برای هنرمند و مردم ایجاد می‌کند: در بند (ج) بخش نتیجه‌گیری، ضیاءپور بیان می‌کند که از زمان نوشته‌شدن بیانیه به بعد و با حذف صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک در نقاشی، هم هنرمند و هم مردم، برای درک زیبایی نقاشی مستقیماً به عوامل هنری اثر رجوع می‌کنند، نه به مضامین تصویری یا خود تصویر. اینجا اولین مرحله‌ای است که هنرمند و مردم به واقعیت مفهوم زیبایی تخصصی و یا زیبایی‌شناسی تخصصی پی می‌برند.

د) مکتب کامل، اقتضای جامعه و محیط است: ضیاءپور در بند (خ) بخش نتیجه‌گیری می‌گوید این بیانیه چیزی خارج از نیاز جامعه نبوده و از بطن جامعه و برای رفع نیاز آن به‌وجود آمده است. او چنین اذعان می‌کند: «باید دانست که هرگز هیچ روش تازه‌ای بدون نیازمندی محیط به‌وجود نمی‌آید و هرگز هیچ خواهشی جلوتر از خواهش زمان خود نمی‌تواند باشد؛ زیرا هر خواهشی عاملی دارد و مطمئناً عامل اصلی هر خواهش انگیخته‌شده‌ای در میان اجتماع هر خواستاری وجود دارد. بنابراین، نظریهٔ من بیرون از تقاضای زمان حاضر من نیست و نمی‌تواند باشد» (Ibid, 15).

تناقض نقش جامعه و هنرمند

همچنان که مشاهده می‌شود در ارتباط با نقش جامعه و هنرمند در نقاشی، در آراء ضیاءپور یک تناقض وجود دارد. او در بند (الف) بیانیه می‌گوید اساساً مضمون‌گرایی در هنر از زمان پیدایش آن تحت‌تأثیر اجتماع بوده است؛ در بند (ب) هر گونه بازنمایی زندگی و نیز استفاده از صور طبیعی را در نقاشی مردود می‌شمارد؛ در بند (ج) اعلام می‌کند از این به بعد هنرمند، زیبایی‌شناسی مدیوم نقاشی (فرمالیستی) را به مردم خواهد بخشید و مردم نیز تکلیف خود را خواهند دانست و در همان بند تأکید می‌کند که این بیانیه برای رفع نیازی است که در جامعه به‌وجود آمده و خواست آن از طرف جامعه مطرح گردیده است (شکل ۱).

از منظر عقلانی نمی‌توان پذیرفت که جامعه، هنرمند را وادار به واردنمودن مضمون به مدیوم نقاشی کند و هم‌زمان از هنرمند بخواهد که مضمون را در نقاشی حذف کند. با نگاهی تاریخی به دوران ضیاءپور نیز می‌توان دریافت که خواست جامعه در آن دوران با حذف مدیوم‌های دیگر در نقاشی مخالف بوده که این امر با ضرورت ایجاد مکتب کامل در آن برهه زمانی در تناقض است. او در آن دوران گفته است این هنر «مال مردم» و «به‌خاطر مردم» است[۱۱](Rezaei, 1977, 15)، درحالی‌که مکتب کامل با رویکردی صرفاً فرمالیستی، تنها دلیل اصالت نقاشی را در کیفیت زیباییی‌شناسانه‌اش می‌داند که نتیجه آن جداسازی نقاشی از محتوا و زمینه اجتماعی هنر است.



شکل ۱. متناقض‌نمای نقش هنرمند و جامعه در نقاشی از منظر ضیاءپور

باید توجه داشت که نقاشان تحصیل‌کرده، محلی به‌عنوان نمایشگاه نقاشی مدرن برای عرضهٔ آثار هنری خود نداشتند و این نوع آثار در جامعه جایگاهی نداشته و دولت نیز آن‌ها را به رسمیت نمی‌شناخته است. مراکز دولتی تا آغاز دهه ۳۰ فقط نگارگری و صنایع‌دستی را هنر به‌حساب می‌آوردند. روی‌آوردن مدرنیست‌ها به انجمن‌های روابط فرهنگی (Keshvari Kamran & Jalal Jafari, 2013, 98)، عدم آشنایی مردم و حتی روشنفکران با هنرهای

زیبا (Mojabi, 1997, 9)، دولتی‌بودن نقاشی (Kiaras,2009, 26)، توقیف نشریات هنری مانند خروس جنگی، «گِل‌گرفتن» نمایشگاه مهرگان در خیابان لاله‌زار در ۱۳۳۸ و پاره‌کردن آثار نقاشانی چون جلیل ضیاءپور، نمونه‌هایی مستند از مقابله‌های اجتماعی با رهیافت‌های مکتب کامل و نقاشی مدرن است.

به این ترتیب جامعه دوران ضیاءپور جامعه‌ای است که اساساً نه شناختی از هنر مدرن دارد و نه محلی به‌عنوان نمایشگاه برای عرضه آثار مدرن؛ با تفکر اندیویدوالیستی آشنا نیست و آثار سوبژکتیویسیم بر جهان اندیشه آن سایه نیانداخته و به‌لحاظ فکری تماماً سنّتی است. چنین جامعه‌ای به‌سختی می‌تواند هنر مدرن را درخواست کند. برای حل‌وفصل‌کردن متناقض‌نمای مذکور، می‌توان از بنیان‌های فکری کالینگوود استفاده کرد که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

رفع تناقض نقش هنرمند و جامعه

همان‌طور که بیان شد، علی‌رغم اینکه اشتیاقی دال بر درخواست اجتماعی برای هنر مدرن در آن سال‌ها وجود نداشت، ضیاءپور مدعی است که عامل درخواست مکتب کامل، در میان اجتماع وجود داشته و این بیانیه چیزی بیرون از محیط و زمان خودش نیست. از طرف دیگر، تحمیل مضمون به نقاشی را عملکرد جامعه در قبال هنرمند می‌داند که تحقق این دو، در یک زمان امکان ندارد. در ادامه با ارائه نظریات پلخانف و کالینگوود، تلاش بر این خواهد بود که این تناقض‌نما رفع شود.

پلخانف در بحث‌های مرتبط با مفهوم زیبایی‌شناسی در هنر با این که ایده زیبایی حاکم بر جامعه در هر دوره‌ای هم معلول شرایط «بیولوژیکی» و هم معلول شرایط «تاریخی» است، با مارکس و انگلس اشتراک‌نظر دارد (Laing, 1987, 17-18). مارگارت رز[۱۲] معتقد است نقد پلخانف بر کوبیسم از مصادیق حمله پلخانف به هنر انتزاعی است(Ramin, 2008, 31)؛ زیرا کوبیسم این باور پلخانف که وظیفه هنر انعکاس دقیق واقعیت‌های اجتماعی است را ویران می‌سازد (Eagleton,1977, 43).

روش اصلی پلخانف تقلیل‌گرایی‌ای مداوم است که نشأت‌گرفته از دیدگاه ماتریالیسمی مکانیکی او است. پلخانف مدام درگیر اشکال مختلف جبرگرایی جغرافیایی، بیولوژیکی و تکنولوژیکی در ماتریالیسم مکانیکی خود بوده و مسئلهٔ بنیادین او این است که همه تغییرات را معلول وضعیت اجتماعی بدانند، نه فعالیت‌های بشریت (Devine,1988, 3). به همین دلیل پلخانف این سؤال را مطرح می‌کند که کدام شرایط اجتماعی باعث می‌شود که هنرمندان و کسانی که به هنر علاقه شدید دارند، به هنر برای هنر گرایش پیدا کرده و آن را قوام بخشند؟

سپس او پوشکین[۱۳] را مثال می‌زند و استدلال می‌کند که او در دورهٔ الکساندر اول به تعهدات اجتماعی در هنر باور داشت و اشعارش گواهی برای تأیید این موضوع است. اما پوشکین بعداً و در زمان نیکلای اول، نظریهٔ هنر برای هنر را پذیرفت. پلخانف می‌پرسد این تغییر اندیشه ناشی از چه چیزی بود؟ او علّت این امر را انحطاط و زوال اخلاق و

انسانیّت در دورهٔ نیکلای می‌داند که از آغاز با قتل فرهیخته‌ترین و بافرهنگ‌ترین نمایندگان جامعه در فاجعه دسامبریست‌ها، حکومت خود را آغاز کرده بود. درنتیجه، تغییر اندیشهٔ هنری پوشکین بر اساس تغییر وضعیت اجتماعی حاصل شده است. سپس پلخانف نتیجه می‌گیرد: «گرایش به‌سوی نظریه هنر برای هنر در جایی پیدا می‌شود که عدم‌توافقی بین هنرمندان و محیط اجتماعی آنان موجود باشد» (polkhanov, No Date, 15).

ضیاءپور در مکتب کامل بیان می‌کند «از این پس (از زمان نوشته‌شدن بیانیه) با حذف صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک در نقاشی، هم هنرمند و هم مردم تکلیف خود را می‌فهمند و برای درک زیبایی نقاشی، مستقیماً به عوامل هنری رجوع می‌کنند نه به مضامین تصویری یا خود تصویر. اینجا اولین مرحله‌ای خواهد بود که هنرمند و مردم هر دو به واقعیت مفهوم زیبایی تخصصی و یا زیبایی‌شناسی تخصصی پی می‌برند» (Ziapour, 1948, 9). بدین‌معنا، هنرمند با کنکاش در حوزهٔ هنر و خصوصاً فرم، در حال آگاهی‌دادن به اجتماع است. از نگاه ضیاءپور، در مرحلهٔ اول جامعه با نادیده‌گرفتن ارزش‌های نقاشی، مضمون را از هنرمند طلب می‌کند؛ در مرحلهٔ دوم هنرمند باید (برخلاف درخواست جامعه) همه مضامین را از نقاشی خارج کند و در مرحلهٔ سوم، هنرمند با نشان‌دادن ارزش‌های واقعی نقاشی، سبب می‌شود که خودش و مردم به درک زیبایی حقیقی نقاشی نائل شوند. با بیانی دقیق‌تر می‌توان گفت که شهود فردی هنرمند، سبب می‌شود جامعه نیز از این آگاهی متأثر شود. این نوع تفسیر، با نظریات زیبایی‌شناسی کالینگوود هم‌راستا است (شکل ۲).

شکل ۲. فرایند رفع تباهی آگاهی در نظریات جلیل ضیاءپور بر مبنای آراء کالینگوود

برای کالینگوود، آفرینش هنری به‌معنای وجود خارجی‌دادن به چیزی که قبلاً در ذهن وجود داشته، نیست؛ بلکه برعکس جریان کشف تخیل است. چراکه غلیان روانی متعلق به هنرمند است و جریانی است که در آن هنرمند خود را کشف می‌کند. ارزش اساسی هنر هم به همین خودشناسی است (Graham, 2005, 94-95). او برای نشان‌دادن تفاوت میان هنر راستین و هنر کاذب تلاش‌های زیادی انجام داده و معتقد است اگر فرانمود ناب نباشد، هنر کاذب است؛ زیرا هدفش برانگیختن عواطف مخاطبان برای مقاصد عملی یا سرگرم‌سازی است (Shepard, 1998, 43).

برای کالینگوود، خودشناسی امری بسیار مهم در فعالیت‌های انسانی است و پایهٔ تمام زندگانی است. هنرمند در جریان آفرینش هنری، خود را کشف می‌کند. اما این خودشناسی غایت هنر نیست، زیرا در این صورت مخاطب از

صحنهٔ هنر حذف خواهد شد. درواقع اگر خودشناسی هنرمند در راستای آفرینش اثر هنری، تنها غایت هنر باشد، هنر به امری کاملاً فردی و بی‌ارتباط به جامعه تبدیل خواهد شد. به عقیدهٔ او اگر هنرمند اهمیتی برای قضاوت مخاطبان خود قائل باشد، فقط به این دلیل است که عواطفی که درصدد بیان آن‌هاست، میان او و مخاطبان مشترک است. به‌عبارت دیگر تعهد هنرمند به کار هنری بر مبنای خواست فردی او صورت نمی‌پذیرد، بلکه در حکم وظیفه‌ای عمومی و در خدمت جامعه‌ای است که به آن تعلق دارد (Collingwood,1938, 305-314). به این طریق نه فقط هنرمند، بلکه کل جامعه به خودشناسی می‌رسند. از نظر کالینگوود، هنر دوای جامعه است حتی برای بدترین بیماری ذهنی که عبارت است از «تباهی آگاهی» (Ibid, 315). در نتیجه هنرمند در کنکاش درونی خود حین آفرینش اثر هنری به خودشناسی دست می‌یابد؛ این خودشناسی صرفاً امری فردی نیست و جامعه نیز با مکانیزمی که کالینگوود می‌گوید، از این خودشناسی منتفع می‌گردد.

نتیجه‌گیری

نظریات ضیاءپور دربارهٔ هنر مدرن ایران، یکی از تأثیرگذارترین منابع بر تاریخ اندیشه و فرهنگ و هنر ایران است. او با کمک نشریه‌ها و مقالات و آثار دیگر بر تاریخ هنر معاصر ایران، و بر سطح ادراک و اطلاعات هنری جامعه و هنرمندان تأثیر گذاشته است. بیانیهٔ ضیاءپور دارای ابداعاتی نظیر انگل‌ها (مدیوم‌هایی غیر از نقاشی)، صور غیرطبیعی دور و مانند آن‌ها بود که در جهت ایجاد پایگاهی مطمئن برای زیبایی‌شناسی نقاشی منتشر گردیده است. این بیانیه از یک‌طرف مضمون‌گرایی در نقاشی را متأثر از درخواست جامعه می‌داند و از طرف دیگر بیان می‌کند که هنرمند در مکتب کامل همه مضمون‌ها را در نقاشی نفی می‌کند و زیبایی‌شناسی نقاشی تنها بر رنگ، خط، طرح، فرم و ترکیب‌بندی متکی است که با عدم استفاده از صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک حاصل می‌شود. از طرف دیگر او اذعان می‌کند که مکتب کامل بر اساس خواهش جامعه و محیط به وجود آمده و پاسخی به نیاز جامعه است. به‌نظر می‌رسد تحقق این دو امر به‌طور هم‌زمان، قابل ادراک نباشد؛ اما با کمک آراء برخی جامعه‌شناسان و فلاسفه هنر مانند پلخانف و کالینگوود، و با تبیین تأثیر اجتماعی مذکور در گرایش خاص ضیاءپور به هنر مدرن، این تناقض نما را توضیح داده و رفع نمود. به این ترتیب که هنرمند به‌دلیل خودشناسی فردی که حین آفرینش اثر هنری مدرن کسب می‌کند، مضمون را نفی می‌کند؛ او سبب می‌شود تا جامعه‌ای که هنرمند را به ورود مضمون در نقاشی مجبور کرده است، به سمت ارزش‌های واقعی نقاشی سوق داده شود. هنرمند به جامعه آگاهی می‌دهد و مرزهای مدیوم نقاشی را تبیین و مشخص می‌کند. این امر با وظیفه‌ای که کالینگوود برای هنر به‌عنوان رفع‌کنندهٔ تباهی آگاهی در جامعه قائل است، انطباق دارد. با این حال سؤالات بسیاری کماکان بدون پاسخ وجود دارند که پاسخ به هرکدام از این سؤالات می‌تواند راه‌گشای تحلیل تاریخ هنر معاصر ایران و چه‌بسا به بسط وگسترش مفهوم واقعی هنر ایرانی منتهی شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Clive Bell
2. Andre Lhote
3. Roger Eliot Fry
4. R. G. Collingwood
5. Georgi Plekhanov
6. Benjamin Constant de Rebecque
7. Victor Hugo
8. chiller
9. spencer
10. Proudhon

۱۱. مصاحبه ضیاءپور در شماره ٦٢٥ ویژه‌نامه رستاخیز

12. Margaret Rose
13. Alexander Pushkin

References:

Basiri, F. (2016). Intertextual analysis of modern Iranian painting and cubism based on Harold Bloom's theory of creative misreading with an emphasis on the works of Jalil Ziapour and Picasso. the 5th International Research Conference on Science and Technology, England, (2015-2024) (In persian)

Bastid, R. (1995). Art and Society. (Gh. Hosseini trans.), Tehran:Toos. (In persian)

Bell, C. (1997). Aesthetics hypothesis. (A. M. Tabatabai trans.), published in Oxford University Press, first chapter, 15-23. (In persian)

Boyatzis, R. E. (1998).Transforming qualitative information: thematic a and code development. 1st Edition, CA: SAGE Publications.

Collingwood, R. G. (1938). Principles of Art. Oxford: Clarendon Press.

Creswell, J. W. (2012). Research Design: Qualitative, Quantitative and Mixed Approaches. (A. Kiamanesh & M. Danai-Tousi trans). Tehran: Jihad Dhanshgai, Allameh Tabatabai Unit. (In persian)

Devine, J. (1988). Georgi Plekhanov and the roots of Soviet philosophy. International Journal of Socialist Renewal, 3(2), 1-21.

Eagleton, T. (1977). Marxist Literary Criticism. The Sociological Review, 25(1), 85-91. https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1977.tb03232.x.

Graham, G. (2005). Biangari, Croce and Collingwood. Encyclopaedia of Aesthetics, Tehran: Farhangistan Honar. (In persian)

Grayling, A.C, Goulder, N. , Pyle, A. (2006). Bell, Arthur Clive Heward. Oxford Reference. doi:10.1093/acref/9780199754694.001.0001.

Kemp, G. (2007). Collingwood's Aesthetics, Stanford University.

Keshvari Kamran, R. & Jalal Jafari, B. (2013). Criticism on the formation process of modernist painting in contemporary Iranian art, 7(3), 92-103. (In persian)

Kiaras, D. (2009). The Story of Jalil Ziapour and the War Rooster Association. Tindis Magazine, (162), 25-26. (In persian)

Laing, D. (1978). The Marxist Theory of Art, An Introductory Survey. Location New York: Imprint Routledge.

Mojabi, J. (1997). The pioneers of contemporary Iranian painting of the first generation. Tehran: Iran Art Publishing. (In persian)

Pakbaz, R. (2007). Encyclopaedia of Art. Tehran: Contemporary Contemporary.

Polkhanov, G.V. (No Date), Art and Social Life. (M. Hazarkhani trans.), Tehran: Agah. (In persian)

Rafiei Rad, R., & Akrami Hassan Kiade, A. (2019). A Comparison of the Views of Ziapour and Greenberg of the Concept of Modern Painting. Painting Graphic Research, 2(2), 61-70. doi: 10.22051/pgr.2019.23159.1015. (In persian)

Rafiei rad, R., Makinejad, M. (2022). A Comparative Study of Modern and Original Iranian Art from the Perspective of Oleg Grabar and Jalil Ziapour. 6(2), 27-35.

Ramin, A. (2008). Fundamentals of Sociology of Art. Tehran: Ney.

Rezaei, A. (1977). A conversation with Jalil Ziapour in the context of the War Rooster Movement. Rastakhiz magazine, (625). (In persian)

Ridley, A. (1997) Not ideal: Collingwood's Expression theory. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 55(3), 263-272. doi:10.2307/431797.

Roger. D. W., Dominick, J. R. (2014) Research in mass media. (K. Seyyed Emami trans.), Tehran: Soroush. (In persian)

Seyyed Hosseini, R. (1997). Literary Schools. Tehran: Negah. (In persian)

Shepard, A. (1998). Fundamentals of Art Philosophy.(A. Ramin trans.), Tehran: Elmi – Farhangi. (In persian)

Ziapour, J. (1948). Canceling the theories of past and contemporary schools from primitive to surrealism. Tehran: Desert Magazine, (1), 1-20. (In persian)

Ziapour, J. (1949). Painting. war cock magazine, 1. (In persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Function of Rest in the Music of Baroque to Contemporary

Mansoor Habibdoost[1*]

[1.] Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, habibdoost.muse@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 113-128
Receive Date: 21 January 2024
Revise Date: 02 February 2024
Accept Date: 23 February 2024
Publish Date: 08 March 2024

Research article

KEYWORDS: Rest; Sound; Music; Form

ABSTRACT

Introduction: The rest is the maker of music next to the sound. Music begins and ends with a long rest. In a piece of music, the rest being placed between sounds connected, makes them sound like a phrase. Also, the form of many musical pieces in its entirety is shaped by the role of rest as a separator of parts and sections. Of course, it seems that until the contemporary period, the importance of rest was not much considered by composers. For example, in the contemporary period, many composers specify the rhythm of rest precisely between the movements of their music so that there is no large break between the movements and the musical flow is not delayed. Contemporary composers have composed music based on the expansion of rest and its various combinations along with sound; That is, instead of the rhythm of different sounds being at the heart of the musical movement, it is the rest with its different rhythms that moves the flow of music as a structural element. On the other hand, in many pieces of contemporary music, rest could always lead the listener to the correct understanding of sound events and be like a platform for them to happen, while it also might be a part of a sound event itself.

Research Questions: The diverse function of rest brings to mind an important question about its role from the past to this period: Whether the composers' usage of rest was completely functional like a structural element, or was it of another quality like these examples? Especially, because of the aesthetic process of Western classical music from Baroque to the contemporary period, this question could be considered in a more specific way in these periods, so that we could find out the most important aspects of the function of rest in the music.

Research Hypothesis: Rest could be like music performance, and there is no difference between being written or not in the notation. Such usage of rest is the result of the performer's action to express the music and could not be a sign of the special attention of the composer to use rest in music. In such cases, which include most of the musical repertoire of the periods under discussion, the composer does not use rest as an imposed element on the musical structure; rather, rest lies in the natural flow of the music. In another type of rest, composers, especially in the contemporary period, use it as a fundamental element to shape the structure of music and consider its role as important in the form of music. An interesting type of rest that is in the absence of music or something that could be referred to as composer's rest has a special place in the investigation of the expanded quality of rest in music. The history of Western classical music shows that the flow of composition has gone from rest to excerpts and later to verbosity, to the extent that in long pieces, the listeners in their minds could feel the need for the composer's rest with its philosophical meaning, and even for moments, by not listening to music, they could create rest for themselves.

Research Literature: Research resources about rest in music are very limited, and there are only a few materials about the topic. For example, Habibdoost considers the concept of the unconscious idea of rest-sound in his book and defines it in connection with one of the important aspects of rhythm in the scale of a piece, i.e., the rhythm of the changes in appearance and absence of ideas. Also, in his book, Ahmadi has some controversial concepts about rest and considers it not to mean the absence of music, but an essential part of every music. In his opinion, rest finds its true importance in John Cage's music, and his piece, 4' 33" is one of the most important pieces about the philosophy of rest. In this context, Sposobin also has material in his book that shows the relationship between the composer's verbosity and rest, with the lengthening of the musical form. In his review, composers, by using mostly the sonata form for movements from the end of the classical period, gradually used the sections of expression, development, and recapitulation of themes, which required a longer time.

Research Method: By examining samples of the music repertoire from the Baroque to the contemporary period, various cases of the function of rest are identified, which include the role of rest in the form of a piece, the phrasing of the music, the dialogue between vocal lines and instruments, the expansion of background to foreground, and reducing or increasing tension.

Cite this article:
Habibdoost, M. (2024). Function of Rest in the Music of Baroque to Contemporary. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 113-128. doi: 10.22124/ira.2024.26539.1011

Research Results: The role of rest in the form of music shows that rest on a large-scale shapes structure in a piece. The lack of it between sound categories or parts of a piece could sometimes lead to the mixing of sound elements and confusion of the musical form. Phrasing shows the clear usage of rest to make musical phrases; so, this is the function of rest, which, like a pause in a spoken word, by being placed correctly between the sounds, could make the music articulation. Placing rest between two or more vocal lines or instruments could show the expressive quality of music in the form of a dialogue between them so that the one-way flow of music from one vocal line or only one instrument in some cases could create fatigue for the listener, which is balanced by this function of rest. The expansion of music using rest is a usage that is more concerning the works of contemporary composers, and it gains meaning by bringing rest into the context of sound. Expanded rest is the exact listening of it in search of sound, which is something that has very little history in the music of previous periods. The reduction and increase of tension points to the narrative and metatextual usage of rest in music. This function creates a dramatic quality in the music and brings a sense of anticipation for the continuation of the sound flow to express the musical narrative.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

کارکرد سکوت در موسیقی باروک تا معاصر

منصور حبیب‌دوست[1*]

۱. عضو هیأت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: habibdoost.muse@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱۱۳-۱۲۸
تاریخ دریافت: ۰۱ بهمن ۱۴۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۳ بهمن ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۰۴ اسفند ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۱۸ اسفند ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: سکوت، صدا، موسیقی، فرم

چکیده

سکوت در کنار صدا سازندهٔ موسیقی است. موسیقی از درون یک سکوت طولانی آغاز می‌شود و با آن پایان می‌یابد. در یک قطعهٔ موسیقی، سکوت با قرار گرفتن بین صداهای متصل به هم، آنها را به عنوان یک عبارت به گوش می‌رساند .همچنین بسیاری از قطعات در کلیت خود با کمک سکوت به عنوان جداکنندهٔ دسته‌های صدایی و بخش‌ها فرم می‌گیرد. البته به نظر می‌رسد تا پیش از دورهٔ معاصر، اهمیت سکوت چندان مورد توجهٔ آهنگ‌سازان نبوده است؛ در این دوره، بسیاری از آهنگ‌سازان ارزش زمانی سکوت را به‌صورت دقیق بین موومان‌های قطعات خود مشخص می‌کنند تا وقفهٔ زیادی در بین آنها پیش نیاید و جریان موسیقی دچار تاخیر نشود. آهنگ‌سازان معاصر قطعاتی را بر اساس گسترش سکوت و ترکیبات مختلف آن در کنار صدا ساخته‌اند؛ یعنی به جای اینکه ریتم صداهای مختلف در بطن حرکت موسیقی باشد، سکوت با ریتم‌های مختلف خود، همچون یک عنصر ساختاری، جریان موسیقی را پیش می‌برد. از طرف دیگر، در بسیاری از قطعات موسیقی معاصر، سکوت شنونده را به درک درست اتفاقات صدایی می‌رساند و علاوه‌بر اینکه بستری برای روی دادن آنها است، خود نیز جزیی از یک اتفاق صدایی است. کارکردهای متنوع سکوت، سوال مهمی را دربارهٔ نقش آن از گذشتهٔ مشخص تا این دوره در ذهن ایجاد می‌کند: آیا استفادهٔ آهنگ‌سازان از سکوت، کاملا کاربردی و مانند یک عنصر ساختاری بوده یا کیفیت دیگری مانند این نمونه‌ها داشته است؟ با توجه به روند زیبایی‌شناسی موسیقی کلاسیک غرب از دورهٔ باروک تا معاصر، مطرح کردن این سوال به‌خصوص در این ادوار سبب می‌شود مطرح گردد تا مهم‌ترین موارد کارکرد سکوت در موسیقی به دست آید. برای این منظور ضمن تحلیل ادبیات تحقیق و با جستجو در بطن رپرتوار موسیقی مورد نظر، با استناد به نمونه‌هایی با کاربرد خاص سکوت، سکوت از سه منظر نقش ساختاری در فرم موسیقی، طبیعت اجرای موسیقی و فلسفهٔ وجودی نبودن صدا، به موارد مختلفی تقسیم می‌شود که عبارت هستند از فرم، عبارت‌بندی، گفتگو، گسترش و تنش. فرم نشان می‌دهد که سکوت در مقیاس بزرگ از یک قطعه، نقش ساختاری دارد و سازندهٔ مفهوم موسیقی در بین دسته‌های صدایی و بخش‌ها است. عبارت‌بندی نشان‌دهندهٔ استفادهٔ آشکار و بدیهی از سکوت برای ساختن عبارت‌های موسیقایی است. گفتگو با قرار دادن سکوت بین دو یا چند خط صدایی یا ساز، می‌تواند کیفیت بیانی موسیقی را نشان دهد. گسترش با استفاده از سکوت، نوعی کاربری است که با به‌زمینه‌آمدن سکوت و با به‌کار رفتن آن کنار سایر عناصر مانند ارتفاع و رنگ صدایی، معنا می‌یابد و تنش به کاربری روایی و فرامتنی از سکوت در موسیقی اشاره می‌کند.

ارجاع به این مقاله: حبیب دوست, منصور. (۱۴۰۲). کارکرد سکوت در موسیقی باروک تا معاصر. پژوهش های میان رشته ای هنر, ۱(۱), ۱۱۳- ۱۲۸. doi: 10.22124/ira.2024.26539.1011

بیان مسئله

جریان موسیقی از دو عنصر متضاد صدا و سکوت حاصل می‌شود. با این حال برخی آهنگسازان معاصر، سکوت را در تناقضی آشکار با صدا قرار داده‌اند تا هر کدام به تنهایی بتواند سازندهٔ جریان موسیقی باشد؛ در یک نمونه از چنین اثر موسیقی به نام سمفونی تک‌صدا-سکوت[1] ساختهٔ ایو کلین[2]، شنونده با دو موومان بیست دقیقه‌ای روبرو می‌شود که اولی از آکوردی ادامه‌دار به‌عنوان صدا و دیگری از بی‌صدایی ادامه‌دار به‌عنوان سکوت ساخته شده است. در نمونه‌ای دیگر به نام در آینده[3] اثر اروین شولهوف[4]، قطعهٔ موسیقی با انواع مختلف ریتم‌های سکوت ساخته شده که به‌صورت خیلی جزیی و با دقت نت‌نویسی شده‌اند. سکوت در این نمونه‌ها و آثار مشابه تا جایی گسترش مفهومی یافته است که تمام ساختار فرم موسیقی را شکل می‌دهد.

توجه به سکوت در فرم موسیقی موضوع مهمی در دورهٔ معاصر است و آهنگساز و نظریه‌پرداز هنری فروچیو بوزونی[5] در کتاب *طرحی از زیبایی‌شناسی جدید موسیقی*[6] از اوایل قرن بیستم یعنی آغاز دوره هنری معاصر، به آن تأکید دارد. به‌نظر او چیزی که در موسیقی زمانه‌اش تقریباً به اصل هنر نزدیک می‌شود، سکوت و مکث است و نوازندگان برجسته می‌دانند که چگونه از این ابزارهای بیانی در مقیاسی گسترده‌تر استفاده کنند (Busoni, 1911, 23). توجه به بیان موسیقی با نگاه خاص به سکوت که در دورهٔ معاصر مطرح شد، پرسش مهمی را دربارهٔ نقش آن از گذشتهٔ مشخص تا این دوره به ذهن می‌آورد؛ اینکه آیا استفادهٔ آهنگسازان از سکوت، کاملاً کاربردی مانند یک عنصر ساختاری بوده یا با کیفیت دیگری مانند نمونه‌های مطرح در اینجا بوده است؟

در حقیقت مسئله این است که آهنگسازان تأثیرگذار موسیقی کلاسیک غرب چگونه با سکوت برخورد کرده‌اند؛ به‌خصوص اگر روند تاریخی این موسیقی را در چارچوب زمانی دورهٔ باروک تا معاصر در نظر گرفت، بهتر می‌توان به این مسئله پرداخت؛ چراکه شکل‌گیری مبانی زیبایی‌شناسی موسیقی کلاسیک غرب، در این چارچوب زمانی مثلاً از بابت هارمونی و فرم پیوستگی قابل توجهی دارد و خیلی از نوآوری‌های موسیقی از اوایل قرن بیستم تا به امروز، در پاسخ به خاستگاه تاریخی خود در دوره‌های باروک و کلاسیک شکل گرفته‌اند؛ آن‌گونه که همچنان قطعاتی در فرم سونات نوشته یا برای کوارتت زهی و ارکستر سمفونی ساخته می‌شوند که ریشه در دوره‌های باروک و کلاسیک دارند. در حقیقت با بررسی برخی آثار تأثیرگذار می‌توان نشان داد که سکوت چند جنبهٔ کارکردی شاخص در دورهٔ باروک تا معاصر داشته است و آنها به چه صورت مشخص می‌شوند.

پیشینه پژوهش

منابع تحقیقی راجع به سکوت در موسیقی بسیار محدود است و مطالب اندکی در این مورد وجود دارد؛ مثلاً حبیب‌دوست در کتاب *مفاهیم موسیقی* به مفهومی به نام ایدهٔ ناخودآگاه سکوت-صدا می‌پردازد و آن را در ارتباط با یکی از جنبه‌هاي مهم ریتم در مقیاس قطعه، یعنی آهنگ تغییرات ظهور و غیاب ایده‌ها مشخص می‌نماید. به‌نظر او ایدهٔ ناخودآگاه سکوت-صدا زمانی خودنمایی می‌کند که روند بروز يك عنصر ساختاری و ارتباط آن با سکوت در

طول قطعه بررسی می‌شود تا جایی که حتی پی‌آیی خود صدا به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر ساختاری موسیقی و سکوت، دوباره صدا و سپس سکوت، در بسیاری از قطعات آهنگسازان معاصر بارها تکرار می‌شود و همچون یک ایده به گوش می‌رسد (Habibdoost, 2014, 65-66). همچنین احمدی در کتاب *موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم* مبحثی راجع به سکوت دارد و آن را نه به معنی فقدان موسیقی بلکه بخشی ضروری از هر موسیقی می‌داند. به نظر او سکوت در موسیقی جان کیج اهمیت راستین خود را می‌یابد و قطعهٔ چهار دقیقه و سی و سه ثانیه از او یکی از قطعات مهم در مورد فلسفهٔ سکوت است. احمدی معتقد است که سکوت در اپرا، منشی روایی دارد و بر تنش نمایشی می‌افزاید. همچنین او مفهوم بسته‌شدن ذهن آهنگساز در ساخت موسیقی را با واژهٔ سکوت معرفی می‌کند (Ahmadi, 2010, 240) که نشان می‌دهد آهنگساز در دوره‌ای ممکن است به ساخت موسیقی نپردازد و به‌اصطلاح سکوت کند. اسپاسبین هم در این زمینه مطالبی در کتاب *فرم موسیقی* دارد که ارتباط پرگویی آهنگساز در مقابل سکوت او را با طولانی‌تر شدن فرم موسیقی نشان می‌دهد. در بررسی او، آهنگسازان به‌تدریج از اواخر دورهٔ کلاسیک با به‌کاربردن بیشتر فرم سونات برای یک موومان، از بخش‌های ارائه، گسترش و بازگشت تم‌ها در قطعات خود استفاده کردند که به زمان طولانی‌تری نیاز داشت. از طرف دیگر حرکت موسیقی از این دوره تا اوایل قرن بیستم در قالب هارمونی تونیک به دومینانت و سوب‌دومینانت به تونیک شکل گرفت (Spasbin, 2010, 205) و به‌طور گسترده‌ای به‌کار رفت. پایبندی به این هارمونی و فرم سونات، الزامات تنال برای بازگشت یا ارائهٔ تم‌ها را موجب شد و موسیقی را طولانی‌تر کرد (Ibid, 175). از جملهٔ این الزامات به‌کاربردن انواع رابط مانند مدولاسیون برای حرکت به سمت تنالیتهٔ قسمت بعدی، یا ساختن قسمت مکمّل برای حرکت به کادانس اصلی بود (Ibid, 164) که همگی نوعی پرگویی در روند حرکت موسیقی را نشان می‌دهند.

روش پژوهش

این مقاله بستر تحلیلی دارد و در برخی قسمت‌ها شامل نظریه‌پردازی بر اساس پژوهشِ انجام‌شده توسط نگارنده در بررسی قطعاتی شاخص از بطن رپرتوار موسیقی کلاسیک غرب است. بر این اساس پیشینهٔ تحقیق راجع به کاربرد سکوت در موسیقی با هدف تحلیلی بیان می‌شود و مورد جمع‌بندی و نقد قرار می‌گیرد؛ هرچند مطالب در این زمینه کمیاب است و بررسی کارکرد سکوت با مفهوم موردنظر در این مقاله آنچنان در ادبیات تحقیق وجود ندارد. نگارنده با جست‌وجوی گسترده و موردی در بطن رپرتوار موسیقی موردنظر یعنی از دورهٔ باروک تا معاصر و یافتن نمونه‌هایی با کاربرد خاص سکوت در آنها سعی می‌کند تا مواردی از کارکرد سکوت در موسیقی این دوره‌ها را مشخص کند. چنین جست‌وجویی با توجه به مبانی نظری پژوهش، سکوت را از سه منظر نقش ساختاری در فرم موسیقی و چگونگی کنار هم قرارگرفتن دسته‌های صدایی و بخش‌ها، طبیعت اجرای موسیقی، و فلسفهٔ وجودی نبودن صدا به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌کند.

مبانی نظری

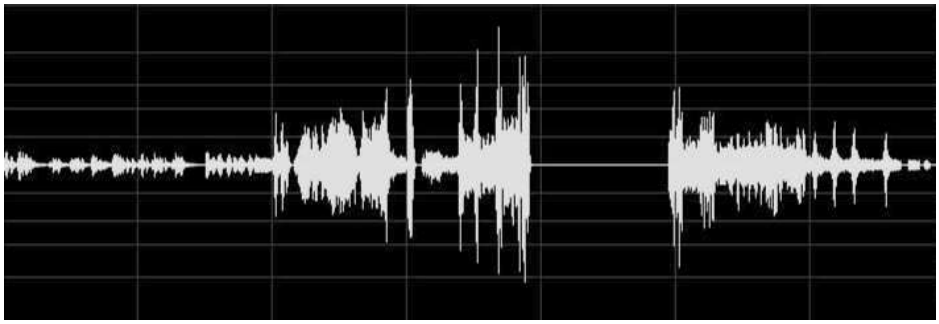
سکوت در طبیعتِ اجرای موسیقی

نکتهٔ قابل‌توجه در بررسی جایگاه سکوت در موسیقی، واژهٔ معادل آن در زبان انگلیسی[۷] به‌عنوان یکی از زبان‌های تخصصی شناخت موسیقی است که به معنی استراحت‌کردن و تجدید قواست، در حالی‌که ترجمهٔ واژهٔ فارسی سکوت به انگلیسی[۸] معنای آن را به‌صورت دیگری مشخص می‌کند که بیشتر نشان از بی‌صدایی دارد. این تفاوت، مفهومی نهفته در بطن سکوت موسیقایی را نشان می‌دهد؛ اینکه در لحظات سکوت موسیقایی، نوازنده یا خواننده به استراحت‌کردن و آماده‌ساختن خود برای ادامهٔ تولید صدا می‌پردازند که می‌تواند شامل نفس‌گیری یا تمرکزی کوتاه قبل از نواختن مجدد باشد. در زمینهٔ ارتباط واژگان انگلیسی معادل سکوت و بی‌صدایی، برخی معتقد هستند که سکوت در نگاهی فلسفی گونه‌ای از بی‌صدایی است که در موسیقی عموماً با علایم نت‌نویسی مشخص می‌شود و به‌معنای کاربرد آگاهانهٔ یک هویت مشخص است اما بی‌صدایی در موسیقی با نبودن صدا مثلاً در لحظات بین موومان‌های یک سمفونی روی می‌دهد که همچنان در ساحت شکل‌گیری جریان یک موسیقی قرار دارد ولی به‌نوعی یک کاربرد نسبتاً ناآگاهانه از یک هویت مشخص است (Lissa, 1964) چون عموماً نت‌نویسی نمی‌شود.

با این‌حال در سکوتی که حاصل طبیعت اجرای موسیقی است، تفاوتی بین مشخص‌شدن یا نشدن در نت‌نویسی وجود ندارد. چنین استفاده‌ای از سکوت، حاصل کنش نوازنده برای بیان موسیقی است و نمی‌تواند نشان از توجهٔ خاص آهنگساز برای به‌کار گرفتن سکوت در موسیقی باشد. درحقیقت در این‌گونه موارد که قسمت اعظم رپرتوار موسیقی دوره‌های مورد بحث را شامل می‌شوند، آهنگساز از سکوت به‌عنوان یک عنصر تحمیلی بر ساختار موسیقی استفاده نمی‌کند، بلکه سکوت در جریان طبیعی موسیقی نهفته است تا حدی که شاید اصلاً به گوش هم نیاید؛ مثلاً اینکه نوازندهٔ یک ساز بادی در بین عبارت‌های موسیقایی برای تنفس خود سکوت می‌کند، در طبیعتِ اجرای موسیقی او نهفته است و اگر این سکوت با علامتی مشابه با ویرگول[۹] توسط آهنگساز نت‌نویسی شده‌باشد، نشان از دقت‌نظر اوست؛ هرچند در برخی موارد احتمالاً به دلیل طبیعی‌بودن نوشته نمی‌شود.

نقش ساختاری سکوت

آهنگسازان به‌خصوص در دورهٔ معاصر به سکوت به‌عنوان عنصری بنیادین برای شکل‌دادن به ساختار موسیقی می‌نگرند و نقش آن را در فرم موسیقی مهم می‌دانند. چنین نقش ساختاری برای سکوت بیشتر از بابت جلوهٔ فلسفی موردتوجه قرار می‌گیرد و در حوزهٔ مطالعات پساساختارگرایانهٔ موسیقی معاصر قابل بررسی است (Rashidi, 2011). این روش مطالعه با تکیه بر وجود چندین معنا از یک اثر و ردِ وجود معنای ثابت در آن، بررسی آزادانهٔ اثر را فراهم می‌سازد (Sim, 2001)؛ مثلاً در برخی از قطعات جان کیج[۱۰] مانند مجموعهٔ چهاردیواری[۱۱] می‌توان سکوت موسیقایی نسبتاً طولانی را شنید. برخی موومان‌های این قطعه مانند موومان سوم، سکوتی با طول زمانی زیاد به‌نسبت طول زمانی کل موومان را در برمی‌گیرند که نمودار موج صوتی آن در شکل ۱ دیده می‌شود.



شکل۱. نمودار موج صوتی موومان سوم از قطعهٔ چهاردیواری، اثر کیج، تولیدشده با نرم‌افزار ادوبی‌آئودیشن توسط مؤلف

در این نمودار محور افقی زمان و محور عمودی شدتِ صداست و خط ممتد، سکوت با طول زمانی زیاد را مشخص می‌کند. بررسی نشان می‌دهد که طول زمانی این موومان تقریباً هفت دقیقه و طول زمانی سکوت حدوداً یک دقیقه است که چنین استفاده‌ای از سکوت، پیش از کیج رایج نبوده است. البته برای دریافت یک معنا و مفهوم ممکن از این موومانِ قطعهٔ چهاردیواری متناسب با مطالعهٔ پساساختارگرایانه، به ارتباط بینامتنی و شناخت نقش سکوت و چگونگی صدا در موسیقی‌های پیرامونی دیگر نیاز است؛ یعنی کیفیت موسیقایی چنین قطعاتی بر اساس موسیقی‌بودن قطعاتی دیگر از بطن رپرتوار موسیقی مربوط، مشخص و تعریف می‌شود که می‌توانند متعلق به همان آهنگساز باشند یا از گونه‌ای مشابه و حتی متضاد انتخاب شده‌باشند.

در یک نمونه از مطالعهٔ پساساختارگرایانهٔ آن می‌توان در نظر گرفت که چنین سکوتی می‌تواند در ارتباط با موومان‌های دیگر از قطعهٔ چهاردیواری مفهوم بیابد. بر این اساس اگرچه این قطعه از نظر هارمونی کاملاً دیاتونیک و تا حدی تکراری است، اما ساختار آن در کلیت موومان‌ها شامل مجموعه‌ای از تضادهای خاص و نوگرایانه است؛ مثلاً تضاد بین شدت‌های صدایی زیاد و کم یا نت‌های خیلی بالا و پایین کاملاً شنیده می‌شود. همچنین می‌توان در موومان‌های مختلف، ریتمیک‌بودن را درمقابل پایداری ریتم و البته موضوع مهم در اینجا، صدا داشتن را در مقابل بی‌صدایی احساس کرد. قطعهٔ چهاردیواری پر است از تکرار عناصر موسیقایی اندک و اینکه کیج برای پایبندی به آن، چنین استفاده‌ای از سکوت را در مقابل صدا، به‌عنوان عناصر ساختاری متضاد به‌کار برده‌باشد، کاملاً قابل‌توجیه است. البته می‌توان مطالعات پساساختارگرایانهٔ دیگری هم مثلاً بر اساس ارتباط این قطعه با قطعهٔ چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیه[۱۲]، اثر دیگری از کیج که در سال‌های بعدی می‌سازد، ارائه کرد.

در نوع دیگری از سکوت ساختاری، سکوت به‌عنوان عنصری موسیقایی همچون نت و شدت صدایی در شکل‌دهی به فرم موسیقی نقش ایفا می‌کند. نمونه‌هایی از چنین استفاده‌ای از سکوت را به‌خصوص می‌توان در آثار موسیقی معاصر مانند آثار آهنگسازان توتال سریال شنید. در تعریف اولیه، سری[۱۳] به‌عنوان ردیفی از نت یا ارتفاع صدایی، اساس یک قطعهٔ موسیقی سریال را می‌سازد. این نوع از آهنگسازی با آرنولد شوئنبرگ[۱۴] در دورهٔ معاصر شروع شد

و تا سری‌سازی از عناصر مختلف موسیقی همچون ریتم و شدت صدایی، توسط اولیویه مسیان[۱۵] گسترش یافت و در نیمهٔ دوم قرن بیستم با عنوان توتال سریال فراگیر شد (Sherlaw Johnson, 1989, 94). سکوت با انواع ریتم خود در چنین آثاری یک سری خاص دارد و بر اساس منطقی که موردنظر آهنگساز است در کنار سری‌هایی از سایر عناصر موسیقی به‌کار می‌رود و به فرم موسیقی شکل می‌دهد.

سکوت آهنگساز در مقابل پرگویی

نبودن موسیقی یا چیزی که می‌توان به آن با عنوان سکوت آهنگساز اشاره کرد (Ahmadi, 2010, 240)، مفهومی است که جایگاه خاصی در بررسی کیفیت گسترش‌یافتهٔ سکوت در موسیقی دارد؛ در بیشتر کنسرتوهای ویوالدی[۱۶] به‌عنوان آهنگساز دورهٔ باروک، طول زمانی موومان‌ها بین دو تا سه دقیقه است همچنین هر موومان از سمفونی-های آغازین هایدن[۱۷] و موتزارت[۱۸] به‌عنوان آهنگسازان دورهٔ کلاسیک، طول زمانی سه تا چهار دقیقه دارند اما از اواسط این دوره و در هنر رمانتیک به‌تدریج نوعی پرگویی در موسیقی به‌وجود می‌آید و مثلاً موومان اول از سمفونی نهم بتهوون[۱۹] در اکثر اجراها حدود ۱۵ دقیقه است که به‌تنهایی معادل با طول زمانی یک یا حتی دو سمفونی از اوایل دورهٔ کلاسیک به‌نظر می‌رسد. این تغییر که می‌تواند حاصل پیشرفت تدریجی در تکنیک‌های انسجام فرم و نیز تکامل روش‌های بیان موسیقی باشد، در تضاد با مفهوم گسترش‌یافتهٔ سکوت است.

در حقیقت تاریخ موسیقی کلاسیک غرب نشان می‌دهد که جریان آهنگسازی از سکوت به گزیده‌گویی و بعدها به پرگویی رسیده است تا جایی که در قطعات طولانی، شنونده می‌تواند نیاز به سکوت آهنگساز با مفهوم فلسفی آن را در ذهن خود احساس کند و حتی برای لحظاتی با گوش‌ندادن به موسیقی، برای خود سکوت ایجاد کند. بدین‌ترتیب دریچهٔ جدیدی بر مفهوم سکوت گشوده می‌شود که آن را به دریافت ادراکی شنونده مربوط می‌گرداند؛ اینکه شنونده با انتخاب خود به موسیقی در حال اجرا گوش می‌دهد یا اینکه با گوش‌ندادن و بی‌توجهی به آن، موسیقی را به سکوت دعوت می‌کند، نوعی از شنیدن فعال موسیقی و مفهوم گسترش‌یافتهٔ سکوت را نشان می-دهد.

یافته‌ها و بحث

فرم

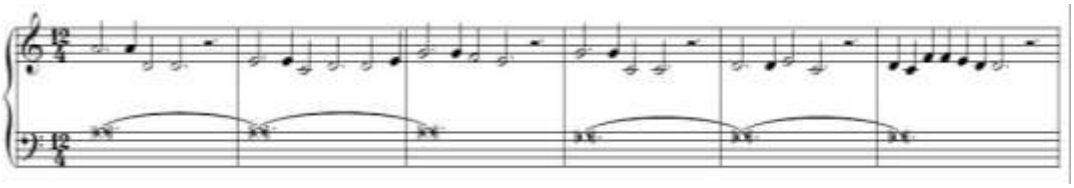
مفهوم موسیقایی سکوت همواره به‌معنای نبودن صدا نیست و گاهی سکوت‌کردن یک دستهٔ صدایی در کنار جلوه‌گری صدایی سایر دسته‌های یک قطعه درک می‌شود؛ مثلاً سمفونی نهم بتهوون با اینکه تحت‌عنوان سمفونی کُرال شناخته می‌شود، اما تنها در موومان آخر آن است که گروه آوازی بخش‌های کُرال را می‌خواند و این گروه در بقیهٔ موومان‌ها، سکوت می‌کند. نمونه‌های این نوع از کارکرد سکوت در آثار ارکستری بسیار است و از دوره‌های مختلف

موسیقی مورد بحث می‌توان مثال‌هایی از آن را پیدا کرد که قسمت‌هایی از ارکستر در طول موومان‌های مختلف کاملاً سکوت می‌کنند.

در حقیقت کمتر پیش می‌آید که یک ساز یا یک دستهٔ سازی در اثری ارکستری از ابتدا تا انتها بنوازد و ممکن است در زمان زیادی از جریان موسیقی سکوت کند؛ چه‌بسیار قطعاتی با طول چند دقیقه که در آنها یک ساز مشخص، تنها برای لحظاتی کوتاه در حد چند ثانیه می‌نوازد و به‌این‌ترتیب نقش خود را در کلیت جریان موسیقی و شکل‌دادن به ساختار فرم آن ایفا می‌کند. چنین سکوتی با فرم موسیقی در کلیت آن ارتباط دارد و حاصل درک ما از نبودن صدا است.

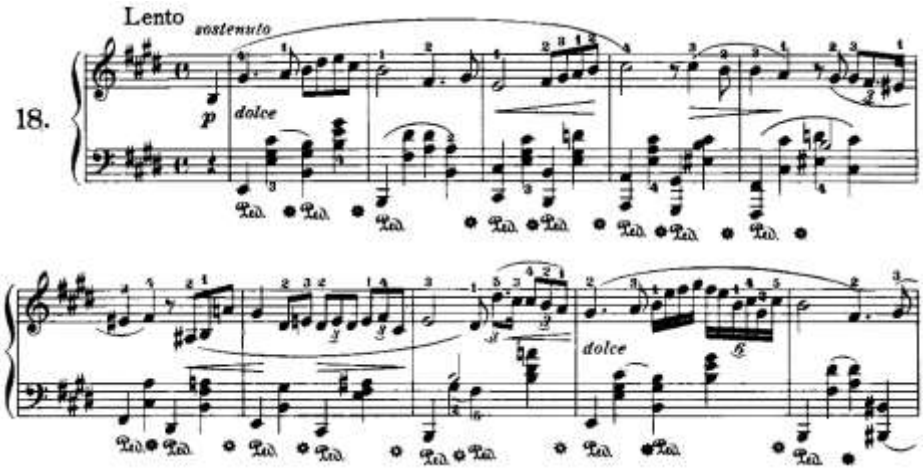
عبارت‌بندی

آشکارترین کارکرد سکوت در موسیقی، مشخص‌کردن آغاز و پایان عبارت‌ها است و از اولین نمونه‌های موسیقی کلاسیک غرب می‌توان ردپای آن را شنید؛ مثلاً در شکل ۲ که ابتدای قطعهٔ این روزها[۲۰] از لئونن[۲۱] به‌عنوان آهنگساز قرون وسطی دیده می‌شود، سکوت سفید نقطه‌دار همچون نقطه در نوشتار، جداکنندهٔ عبارت‌های موسیقایی است و نقش حدفاصل خود را در انتها و ابتدای آنها نشان می‌دهد.



شکل ۲. ابتدای قطعهٔ این روزها، اثر لئونن، بازنویسی‌شده برای ارگ (Aboyan, 2002, 1)

این مثال که مربوط به دوره‌های موسیقی موردبحث در این مقاله نیست، نشان می‌دهد که عبارت‌بندی با استفاده از سکوت به‌عنوان معمول‌ترین و شناخته‌شده‌ترین کارکرد سکوت در بسیاری از قطعات موسیقی وجود دارد و در حقیقت چاره‌ای جز آن نیست، چراکه پیوستن عبارت‌های مختلف به یکدیگر می‌تواند موجب ابهام شود و از فصاحت در بیان بکاهد؛ درست مانند اینکه یک گوینده به‌صورت مدام و بدون هیچ وقفه به صحبت‌کردن ادامه دهد که تنها موجب سردرگمی در درک مفهوم کلام خواهد شد. عبارت‌بندی درحقیقت نوعی از سکوت را نشان می‌دهد که کاملاً طبیعی و حاصل کنش نوازنده برای بیان موسیقی است. مثال دیگری در این مورد از نکتورن شمارهٔ ۱۸ از شوپن[۲۲] انتخاب شده است که بخش ابتدایی آن در شکل ۳ دیده می‌شود؛ وی به‌عنوان آهنگساز دورهٔ رومانتیک از سکوتِ چنگ برای جداکردن عبارت‌های موسیقایی استفاده کرده است.



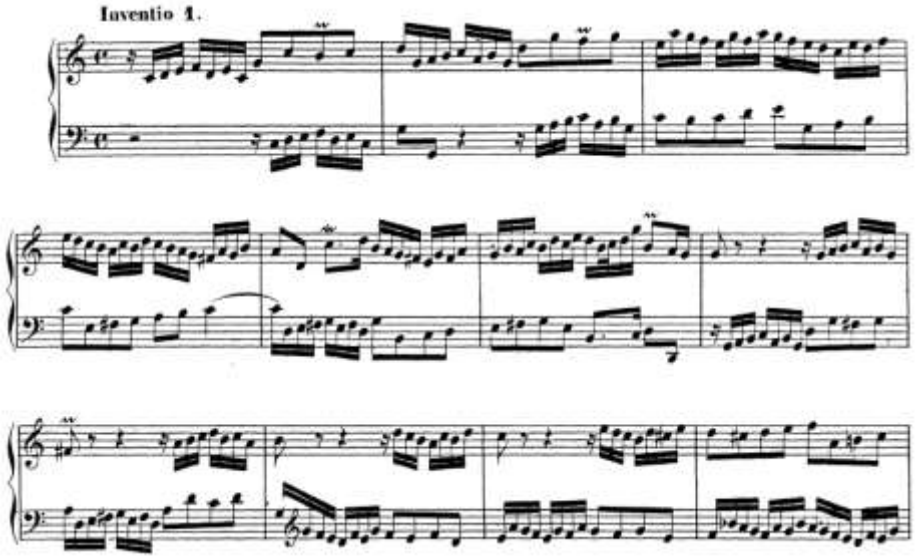
شکل ۳. نمونه‌ای از کارکرد سکوت برای عبارت‌بندی در اثری از شوپن برای پیانو (Joseffy, 1915, 88)

عبارت‌بندی با استفاده از سکوت در قالب ارتباط کلام با موسیقی و به‌عنوان وقفهٔ مفهومی و نفس‌گیری لازم برای خواننده به‌خصوص در قطعات آوازی به‌وضوح درک می‌شود هرچند قواعد ساختاری کلام و موسیقی در برخی موارد کاملاً متفاوت هستند (Masoudieh, 2011, 26). نیاز به نفس‌گیری خود را به‌صورتی ملموس در بسیاری از آثار موسیقی می‌نمایاند و حتی در موسیقی‌ِسازی (بدون آواز) هم به تبعیت از موسیقی آوازی به‌کار می‌رود و جلوه‌ای مشابه با آوازخواندن می‌یابد؛ مثلاً می‌توان به ضبط‌های مختلف از قطعات این نوع موسیقی به‌صورت تکنوازی یا همنوازی اشاره کرد که در آنها صدای نفس نوازندگان یا رهبر موسیقی در حین سکوت، برای مشخص‌نمودن شروع عبارت‌ها یا ورود و خروج نوازندگان در قسمت‌های مختلف شنیده می‌شود، انگار که برای اجرای موسیقی تنفس می‌کنند درحالی‌که قرار است بنوازند نه اینکه بخوانند.

گفت‌وگو

سکوت با کاهش آشفتگی بیانی، به هر عبارت موسیقایی شخصیت خاص خود را در کنار دیگر عبارت‌ها می‌بخشد؛ به‌طوری‌که اگر تنها ابراز عقیدهٔ یک‌طرفه صورت گیرد، مانند تجربه‌ای که همگان در کلام گفتاری دارند، می‌تواند خستگی ایجاد کند. بنابراین بخشي از یک بیان موفق موسیقایی، داشتن گفت‌وگوی دو و چندطرفه بین خط‌های صدایی و سازهای مختلف است. چنین کارکردی از سکوت، گفت‌وگو در کلام را به ذهن می‌آورد و تفاوت آن با کارکرد سکوت در عبارت‌بندی به‌صورت درنگ منطقی برای استنباط کلام موسیقی توسط طرف دیگر و سپس ادامهٔ پاسخ موسیقی بروز می‌یابد. سکوت در عبارت‌بندی عموماً در یک ساز با یک خط صدایی روی می‌دهد اما سکوت در گفت‌وگو عموماً بین خط‌های صدایی مختلف در یک ساز یا بین سازهای مختلف روی می‌دهد و حالت سؤال و جواب می‌یابد. نمونه‌ای از این نوع کارکرد سکوت در شکل ۴ دیده می‌شود. در این نمونه از باخ[۲۳]، کارکرد سکوت برای

شکل‌دهی به گفت‌وگوی عبارت‌ها به‌صورت سکوتِ چنگ به سیاه به دولاچنگ شنیده می‌شود که حالت سؤال و جواب را بین دو خط صدایی ایجاد کرده است.

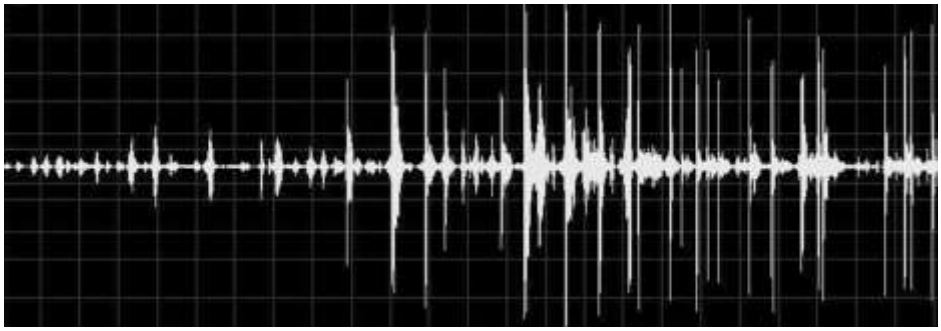


شکل ۴. قسمت ابتدایی از انوانسیون شمارهٔ ۱، اثر باخ برای ساز کلاویه‌ای (Becker, 1853, 1)

گسترش

کارکرد گسترش تاحدی با ایدهٔ ناخودآگاه سکوت-صدا در ارتباط است که قبلاً به آن اشاره شد. موسیقی از بطن سکوت بروز می‌یابد و در نهایت به سکوت می‌رسد؛ یعنی سکوت، زمینه و بستر صداهاست. این کارکرد در برخی از قطعات موسیقی معاصر به‌صورت جلوهٔ سکوت به‌عنوان یک عنصر گسترش‌یابنده ظاهر می‌شود و سکوت موجود در پیش‌زمینهٔ موسیقی را به جلو آورده و در جریان حرکت موسیقی تبدیل به زمینه می‌کند. البته باید در نظر داشت که این کارکرد با نمونهٔ معمول استفاده از سکوت در قالب علائم نت‌نویسی که در سراسر موسیقی دورهٔ مورد بحث به‌کار رفته است، یکی پنداشته نشود چراکه چنان استفاده‌ای عموماً در قالب عبارت‌بندی، گفت‌وگو و تنش که در ادامه خواهد آمد، دسته‌بندی شده است.

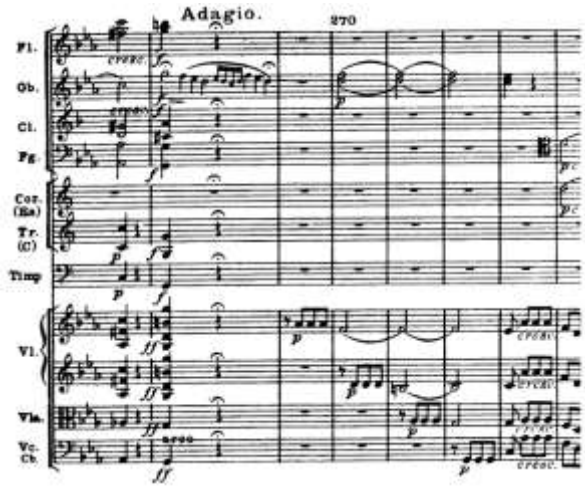
در شکل ۵ نمونه‌ای از گسترش موسیقی بر اساس سکوت دیده می‌شود. این شکل نمودار صوتی بخش ابتدایی از قطعهٔ سی[۲۴] اثر چین[۲۵] به‌عنوان آهنگساز دورهٔ معاصر را نشان می‌دهد و آنچنان که پیش‌تر آمد، محور افقی زمان و محور عمودی شدت صدایی است. بررسی نشان می‌دهد که شدت صدایی در لحظات بسیاری صفر یا معادل سکوت و در لحظات بسیاری نسبتاً بالا است که با ریتم تندی هم جریان پیدا می‌کند (Habibdoost, 2014, 66). در حقیقت سکوت در اینجا همانند یک عنصر ساختاری گسترش یافته و وارد حیطهٔ جدیدی از پویایی در جریان موسیقی شده است.



شکل ۵. نمودار صوت بخش ابتدایی از قطعهٔ سی، اثر چین، تولیدشده با نرم‌افزار ادوبی‌آئودیشن توسط مؤلف

تنش

این کارکرد سکوت تاحدی در ارتباط با تنش نمایشی حاصل از سکوت در اُپراست که قبلاً به آن اشاره شد. البته تنش در موسیقی متأثر از سایر عناصر صدایی هم می‌تواند روی دهد؛ مانند اینکه سازی خاص در یک اثر ارکستری برخلاف جریان هارمونی بنوازد و درحقیقت نوعی تضاد هارمونیک فاحش را با بقیهٔ سازها به گوش برساند و از این طریق با نشان‌دادن نوعی از تک‌گویی و انزوا، بر تنش احساسی موسیقی بیفزاید. اما متناسب با موضوع مورد بحث، استفادهٔ خاص از سکوت می‌تواند به‌خوبی کاهش و افزایش تنش را به‌همراه داشته باشد؛ مثلاً سکوت در زمانی که کاملاً انتظار شنیده‌شدن یک اتفاق صدایی وجود دارد می‌تواند اشتیاق نسبت به ادامهٔ شنیدن را افزایش دهد و پیش‌بینی جریان موسیقی را در ذهن شنونده آورد.



شکل ۶. کارکرد سکوت برای ایجاد تنش، قسمتی از موومان اول سمفونی پنجم، اثر بتهوون (Unger, 1976, 139)

در این زمینه طول زمانی سکوت و تعداد نوازندگانی که مثلاً در یک اثر ارکستری سکوت می‌کنند هم می‌تواند تأثیر خاص تنش را افزایش دهد؛ مثلاً در قسمتی از موومان اول سمفونی پنجم از بتهوون که در شکل ۶ دیده می‌شود، پس از همهمهٔ سازهای مختلف در ارائهٔ موتیف مشهور آن که با مضمون سرنوشت به در می‌کوبد همراه شده است، در لحظه‌ای خاص و تقریباً بدون آمادگی درحالی‌که انتظار می‌رود جریان موسیقی با ارائهٔ این موتیف مشهور همچنان ادامه داشته باشد، تمام ارکستر سکوت می‌کند. در اینجا آهنگساز دست از پرگویی برمی‌دارد و با حرکت به‌سمت سکوت خود، در خط صدایی اُبوا (خط دوم شکل) که بدون همراهی سازهای دیگر است، یک تنش مشخص را به گوش می‌رساند.

درک چگونگی تنش با استفاده از سکوت در این مثال با کمک نشانه‌شناسی افزایش می‌یابد؛ به‌طوری‌که بتهوون یک نشانهٔ صدایی مشخص را به‌صورت دوگانهٔ تقابلی به‌کار می‌برد که تنهایی ساز اُبوا درمقابل فزونی ارکستر است. تنهایی اُبوا می‌تواند تداعی‌گر خود بتهوون باشد (Habibdoost, 2014, 103) که سرنوشت خود را در مقابل دنیای بیرون یا همان همهمهٔ ارکستر به گوش می‌رساند. او برای افزایش تنش، از کاهش شدت صدایی اُبوا در مقابل شدت صدایی قوی ارکستر بهره می‌برد و در حقیقت سکوت ارکستر را همراه با تأکید به گوش می‌رساند. چنین دوگانهٔ تقابلی سازندهٔ مفهوم اوج در موسیقی است و راه را برای استنباط معنا از آن فراهم می‌کند.

نتیجه‌گیری

با بررسی نمونه‌هایی از رپرتوار موسیقی دورهٔ باروک تا معاصر، موارد مختلفی از کارکرد سکوت مشخص می‌شود که عبارت هستند از نقش سکوت در فرم قطعه، عبارت‌بندی موسیقی، گفت‌وگو در بین خط‌های صدایی و سازها، گسترش‌یافتن از پیش‌زمینه به زمینه، و کاهش یا افزایش تنش. نقش سکوت در فرم موسیقی نشان می‌دهد که سکوت در مقیاس بزرگ از یک قطعه به ساختارها شکل می‌دهد. عدم سکوت در بین دسته‌های صدایی یا بخش-های یک قطعه گاهی می‌تواند به آمیختگی عناصر صدایی و به‌هم‌ریختگی فرم موسیقی منجر شود. عبارت‌بندی نشان‌دهندهٔ استفادهٔ آشکار و بدیهی از سکوت برای ساختن عبارت‌های موسیقایی است؛ به‌طوری‌که این کارکرد سکوت است که همچون مکث در کلام گفتاری، با قرار گرفتن در بین صداها و در جای مناسب می‌تواند موسیقی را به‌صورت شمرده به گوش برساند.

قراردادن سکوت در بین دو یا چند خط صدایی یا ساز می‌تواند کیفیت بیانی موسیقی را به‌صورت گفت‌وگو در بین آنها نشان دهد، به‌طوری‌که یک‌طرفه‌بودن جریان موسیقی از سوی یک خط صدایی یا تنها یک ساز در برخی موارد می‌تواند برای شنونده خستگی ایجاد کند که با این کارکرد سکوت تعادل می‌یابد. گسترش موسیقی با استفاده از سکوت، کاربری‌ای است که با آثار آهنگسازان معاصر هماهنگی بیشتری دارد و با به زمینه آوردن سکوت در کنار صدا معنا می‌یابد. سکوت گسترش‌یافته در حقیقت همان شنیدن دقیق سکوت به دنبال دست‌یافتن به صدا است یعنی چیزی که در موسیقی دوره‌های قبل سابقهٔ خیلی کمی دارد. کاهش و افزایش تنش به کاربری روایی و فرامتنی

از سکوت در موسیقی اشاره می‌کند. این کارکرد موجب ایجاد کیفیت دراماتیک در موسیقی می‌شود و حس انتظار برای ادامه‌یافتن جریان صدا برای بیان روایت موسیقی را به همراه دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Monotone-Silence Symphony (1949)
2. Yves Klein (28 April 1928 – 6 June 1962)
3. In futurum (1919)
4. Erwin Schulhoff (8 June 1894 – 18 August 1942)
5. Ferruccio Busoni (1 April 1866 – 27 July 1924)
6. Sketch of a New Esthetic of Music
7. Rest
8. Silence
9. Breath Mark
10. John Milton Cage Jr. (5 September 1912 –12 August 1992)
11. Four Walls (1944)
12. 4’ 33” (1952)
13. Series
14. Arnold Schoenberg (13 September 1874 – 13 July 1951)
15. Olivier Eugene Prosper Charles Messiaen (10 December 1908 – 27 April 1992)
16. Antonio Lucio Vivaldi (4 March 1678 – 28 July 1741)
17. Franz Joseph Haydn (31 March 1732 – 31 May 1809)
18. Wolfgang Amadeus Mozart (27 January 1756 – 5 December 1791)
19. Ludwig van Beethoven (17 December 1770 – 26 March 1827)
20. Haec Dies
21. Léonin (ca.1160 – ca.1200)
22. Frederic Francois Chopin (1 March 1810 – 17 October 1849)
23. Johann Sebastian Bach (31 March 1685 – 28 July 1750)
24. Xi for Ensemble and Electronics (1998)
25. Unsuk Chin (born 14 July 1961)

References:

Aboyan, G. (2002). Werner Icking Music Collection, Organum adapted for organ. Gayk Aboyan.

Ahmadi, B. (2010). Musicology: An Analytic Companion. Tehran: Nashre-e Markaz. (In Persian)

Becker, C. F. (1853). Bach-Gesellschaft Ausgabe. Band 3, 1-18. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Busoni, F. (1911). Sketch of a New Esthetic of Music. New York: G. Schirmer, Inc.

Habibdoost, M.(2014).The Concepts of Music. Rasht: Bolour. (In Persian)

Joseffy, R. (1915). Frederic Chopin, Complete Works for the Pianoforte. IV. New York: G. Schirmer, Inc.

Lissa, Z. (1964). Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 22(4), 443–454.

Masoudieh, M. T. (2011). Basics of ethnomusicology (Comparative musicology). Tehran: Soroush. (In Persian)

Rashidi, S. (2011). Semiotics of Iranian Dastgahi music (Analyzing the concepts of signification and musical signification). Nameh Pazhohesh-e Farhangi, 12(46), 109-126. (In Persian)

Sherlaw Johnson, R. (1989). Messiaen. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Sim, S.(2001). Structuralism and poststructuralism, (Fattah mohammadi, Trans.), Farabi, (41), 111-138. (In Persian)

Spasbin, I. V. (2010). Musical Form, (Masoud Ebrahimi, Trans.), Tehran:Nashr-e Hamavaz. (In Persian)

Unger, M. (1976).Fourth and Fifth Symphonies in Full Score, 125-260. New York: Dover Publications.

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

A Study of the Role of Gender in Iranian Urban Music with the Concentration on Females (Case study: Tehran Institutes and Orchestras in 2018)

Nazanin Sadeghi[1], Ilnaz Rahbar[2*], Tahir Rizazadeh[2]

[1.] Master of Art Studies , Science and Research Branch, Islamic Azad University,,Tehran, Iran
[2.] Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

* Corresponding Author, ilnazrahbar@gmail.com

A R T I C L E I N F O

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 129-146
Receive Date: 10 January 2024
Revise Date: 25 February 2024
Accept Date: 01 March 2024
Publish Date: 08 March 2024

Research article

KEYWORDS: Gender; music; singing; playing music; music institute; music orchestras

A B S T R A C T

Objectives: The purpose of this study was to investigate the relationship between gender and instrument and sound choice in urban music in Iran and a case study of the city of Tehran in 2018, highlighting the role of women. This study was conducted with two groups of students (novice musicians) and professional musicians (professionals). Investigating the ratio between the number of women and men at the beginning of artistic activity and the result of this ratio among professional musicians and teachers, as well as exploring the reasons why men are more present than women in professional activity, are the main issues investigated in this paper. For many years and in different parts of the world, playing and singing certain instruments in certain styles and rituals has been traditional and handed down as a particular responsibility of a certain gender. Although the origins of this monopoly are often not known precisely, in some cases these laws are so well established that breaking them can lead to disqualification and shame for the offender and, in some societies, even more serious consequences.

Background: Among the articles that are somehow related to the topic of this discussion, we can mention historical research. Regarding the role of gender in the selection of instruments and vocals in Iranian urban music based on field data, no independent research has been done so far. In Iran and urban music, unlike in many other societies, there are no customary or legal prohibitions, such as in the case of musical instruments, which are subject to strict gender prohibitions. Although some instruments, such as the harp, were considered reserved for women and others for men, there were serious legal restrictions on women singing in the presence of men.

In recent years, social developments and the self-confidence of Iranian women in various fields have led to a sharp increase in women's access to music and singing. The number of women and girls learning to play and sing in institutes is significantly higher among men than among women, although this increase has not yet been reflected in the music profession. In this article, we have sought to answer the following key questions

- What is the relationship between gender and musical instrument and song choice among students in Tehran?

- What is the relationship between the number of females and males at the beginning of music education and their outcomes?

- Why are there currently more men than women in the professional field of urban music?

Research Method: This research is considered as applied research. The research method used in this article is descriptive-analytical. Data was collected both in the library and the field. The field method used observation, interviews, and questionnaires to collect most of the data. The questionnaire was handwritten and the questions were designed to be both open and closed. The questionnaires and interviews were conducted face-to-face and consisted of an attitude questionnaire. The statistical sample consisted of 50 students from ten music institutes in Tehran and 40 teachers and professional musicians working in institutes and orchestras in Tehran. It should be noted that the survey is limited in time to 2018 and concerns only the city of Tehran. The method of data analysis was quantitative and qualitative.

Results: The main focus of this article was to investigate gender and urban music in Tehran, focusing on women and based on statistical results among students and professional teachers. To answer the first research question, professional musicians were interviewed in addition to the developed questionnaire. The result of the

Cite this article:
Sadeghi, N., Rahbar, I., & Rizazadeh, T. (2024). A Study of the Role of Gender in Iranian Urban Music with the Concentration on Females (Case study: Tehran Institutes and Orchestras in 2018). Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 129-146. doi: 10.22124/ira.2024.26442.1010

survey was that people working in music do not believe that gender is directly related to the choice of instrument or sound. Although certain physical characteristics, such as the softness of women's hands, go some way toward explaining the extent to which men and women accept different instruments, the results do not fully explain this relationship.

Based on a review of existing literary sources and the results of field research, including separate questionnaires to music students and teachers and statistics on the number of male and female students in Tehran's music institutes, the following can be concluded: Although the presence of women in music is limited, the presence of women in our country is legitimate and common because it has existed throughout the history of this border and this region - and, based on the research of non-Persian sources in many parts of the world - and because of the presence of women in our country, as a result of the many changes that have taken place in recent years, which have shaped society's perception of many things, including women's music, women are showing great interest in the field of music, so that even in a category such as women's singing - which is subject to serious legal and juridical obstacles - the number of trained women is higher than that of men.

Therefore, the answer to the second research question suggests that there are more female students than male students. To find out why the number of females singing teachers is higher than the number of male teachers, despite legal and religious barriers, several leading figures in women's music in this country were interviewed separately and given a questionnaire in addition to the answers to the questionnaire. In addition to the positive aspects of this presence, which, if properly channeled, can lead to the emergence of leading female artists in our country, the interviews also revealed certain weaknesses. One of the factors mentioned by women activists in the music sector themselves is that the proliferation of social networks in recent years, which has made it possible to publish artistic works without legal procedures and strict official controls, is a factor that encourages more and more women to participate in this field. However, this presence and the large number of women in the works performed, which are mostly weak in terms of musical principles, are mostly due to the spirit of the art, achieved by relying on talent and, after going through difficult learning phases, simply by the desire to be seen and known.

This has encouraged many women to take singing lessons without having any singing skills, and in the same way, the number of people interested in taking music lessons seems to be decreasing. In any case, in a vocal performance, the singer is more visible, and the musicians who play the main role in creating the work are less visible to the public. As a result, many young girls begin to learn an instrument, but few continue to play until they reach master level. In the long run, this problem is likely to lead to a shortage of reliable musicians and, on the other hand, we are faced with a large number of singers who, in most cases, do not have sufficient professional skills and can only perform like a mannequin in front of a videographer's camera, making gestures that often have nothing to do with the genre of music. Performing, acting, and acting. Although the above example is not exclusive to women, it can also be observed in male musicians and their transformation into advertising celebrities. This situation affects the quality of Iranian music and leads to a change in the public perception of women's music and moral abuse by sponsors who do not specialize in music at all and have entered the industry for dubious money.

In response to the third question of the survey, although there are more women music teachers, there are fewer women than men in music and vocational institutes. In addition to the restrictions imposed by Sharia law, the masculine climate in music also plays a role. Because men have to earn money with what they learn after studying music, this monopoly is largely maintained, and institutions and orchestras are generally more interested in hiring men than women. In addition to the prevailing patriarchal climate, the social status of men based on the generation of family income, and the withdrawal of women from professional activities after marriage, one of the reasons for the withdrawal of women was a certain degree of sexual abuse towards them.

The authors of the study also found that, unlike in many parts of the world where there are long and well-established traditions of segregating musical instruments by gender, there are no such problems in Tehran's urban music, and there are no instruments reserved exclusively for men or women, the learning and playing of which is taboo for the opposite sex. Moreover, in recent years, Iranian women musicians have not been content with learning all kinds of musical idiosyncrasies, and this is a positive and valuable fact that can have a positive impact on Iranian music.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

مطالعه نقش جنسیت در عرصه موسیقی شهری ایران با تأکید بر زنان (مطالعه موردی: آموزشگاه‌ها و ارکسترهای موسیقی شهر تهران در سال ۱۳۹۷)

نازنین صادقی[۱]، ایلناز رهبر[۲*]، طاهر رضازاده[۲]

۱. کارشناس‌ارشد پژوهش‌هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

۱. استادیار گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: ilnazrahbar@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱۲۹-۱۴۶

تاریخ دریافت: ۲۰ دی ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری: ۰۶ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۱ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۱۸ اسفند ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: جنسیت، موسیقی، خوانندگی، نوازندگی، آموزشگاه‌های موسیقی، ارکسترهای موسیقی

چکیده

پژوهش حاضر با هدف کشف رابطه بین جنسیت و انتخاب ساز و آواز در موسیقی شهری ایران و مطالعه موردی شهر تهران با تأکید بر وضعیت زنان نگاشته شده است .این بررسی در بین دو گروه هنرجویان (مبتدیان) و نوازندگان حرفه‌ای (حرفه‌ای‌ها) بوده است. بررسی نسبت تعداد زنان و مردان در آغاز فعالیت هنری و سپس خروجی این تعداد در نوازندگان حرفه‌ای و مدرسین و همچنین بررسی علل بیشتر حضور مردان در فعالیت حرفه‌ای نسبت به زنان از مسائل اصلی مورد بررسی در مقاله حاضر است. هدف از این پژوهش، کشف رابطه بین جنسیت و انتخاب ساز و آواز در موسیقی شهری ایران و مطالعه موردی شهر تهران در سال ۱۳۹۷ است. این پژوهش از نظر روش و ماهیت تحقیق توصیفی- تحلیلی، از نظر هدف، تحقیق کاربردی و از نظر گردآوری اطلاعات به روش میدانی و کتابخانه‌ای انجام شده است. جامعه آماری پژوهش، هنرجویان چند آموزشگاه موسیقی و مدرسان و نوازندگان حرفه‌ای چند ارکستر در شهر تهران هستند. نتایج حاصل از مطالعات صورت گرفته نشان می‌دهد، در موسیقی شهری ایران نگاه جنسیتی به ساز وجود نداشته و حضور زنان در یادگیری موسیقی نسبت به مردان افزایش زیادی دارد در حالی‌که در عرصه موسیقی حرفه‌ای شاهد حضور بیشتر مردان هستیم. همچنین نتایج نشان‌دهنده این است که علی‌رغم محدودیت‌های عرفی و مذهبیِ حاکم در کشور، فعالیت بانوان به خصوص در شبکه‌های غیررسمی در آواز بسیار چشمگیر است. علاوه‌بر این بر اساس پاسخ‌های دریافت شده از دو گروه مذکور، از موانعی که باعث شده زنان در موسیقی حرفه‌ای کمتر فعالیت داشته باشند، حاکم‌بودن فضای مردسالار، وضعیت اجتماعی مردان مبنی بر درآمدزایی در خانواده، کناره‌گیری زنان بعد از ازدواج از فعالیت‌های حرفه‌ای و برخی سوءاستفاده‌های جنسیتی از زنان بوده است .

ارجاع به این مقاله: صادقی، نازنین؛ رهبر، ایلناز و رضازاده، طاهر. (۱۴۰۲). مطالعه نقش جنسیت در عرصه موسیقی شهری ایران با تأکید بر زنان (مطالعه موردی: آموزشگاه‌ها و ارکسترهای موسیقی شهر تهران در سال ۱۳۹۷). پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۱۲۹- ۱۴۶. doi: 10.22124/ira.2024.26442.1010

مقدمه و بیان مسئله

از سال‌های دور و در نقاط مختلف جهان، نوازندگی برخی از سازها و آوازخوانی در برخی سبک‌ها و مراسم، به‌طور سنتی و موروثی در حیطهٔ اختیارات جنسیت خاصی بوده‌است. هرچند اغلب، ریشه به‌وجود آمدن این انحصار دقیقاً مشخص نیست اما این قوانین در مواردی چنان جا افتاده‌است که تخطی از آن می‌تواند سبب طرد و بدنامی فرد زیرپا گذارنده شود و حتی در بعضی از جوامع، عوارض وخیم‌تری به‌همراه داشته‌باشد. در کشور ایران و در موسیقی شهری، برخلاف بسیاری از جوامع، منع عرفی و قانونی بدین‌شکل که ساز به‌خصوصی برای جنسیت خاصی ممنوعیت جدی داشته‌باشد، وجود نداشته‌است. هرچند از دوران قدیم برخی سازها مانند چنگ، زنانه و بعضی نیز مانند نی، مردانه در نظر گرفته می‌شدند اما در این زمینه محدودیت‌های جدی فقهی برای خوانندگی زنان در حضور مردان وجود داشته‌است.

طی سال‌های اخیر و در پی تحولات اجتماعی به‌وجودآمده و پیرو خودباوری بانوان ایرانی جهت ورود به عرصه‌های مختلف، ورود زنان به مقولهٔ نوازندگی و خوانندگی نیز رشد قابل‌توجهی داشته، به شکلی که در مراجعه به آموزشگاه‌ها مشاهده شد که تعداد زنان و دخترانی که به یادگیری نوازندگی و خوانندگی اشتغال دارند به شکل قابل‌توجهی بیشتر از آقایان است؛ هرچند این فزونی هنوز در شاغلین حرفه‌ای موسیقی نمود پیدا نکرده‌است. هدف کلی در این پژوهش، بررسی نقش جنسیت در انتخاب ساز و نیز حضور زنان و مردان در موسیقی شهری ایران است. درمقالهٔ حاضر سعی شده‌است به پرسش‌های اصلی ذیل پاسخ داد شود:

- چه ارتباطی بین جنسیت و انتخاب ساز و آواز در بین هنرجویان شهر تهران وجود دارد؟

- نسبت تعداد زنان و مردان در آغاز فعالیت یادگیری موسیقی و خروجی آن چگونه است؟

- چرا در حوزهٔ فعالیت حرفه‌ای در موسیقی شهری امروز، مردان حضور پررنگ‌تری نسبت به زنان دارند؟

پیشینه پژوهش

از مقالاتی که به‌نحوی با موضوع این بحث مرتبطند می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد: مقاله‌های «جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دورهٔ صفوی، با نگاهی بر تصاویر نگارگری» (Rahbar & Asadi, 2012)، «بررسي نقش جنسیت در انتخاب ساز» (Mohajeri, 2012) که این موضوع را در حیطهٔ موسیقی غربی بررسی کرده، «بیان جنسیت در موسیقی» (Soltani, 2012) که تفاوت در اجراهای متفاوت از یک قطعهٔ یکسان را به عوامل جنسیتی نسبت داده است. مقالهٔ «زنان و فضای موسیقی در ایران» (Ghane Basiri, 2012) به محدودیت‌ها و شکل‌گیری فعالیت‌های زیرزمینی زنان در موسیقی اشاره دارد. مقاله «زنان و موسیقی» (Khalvati, 2013) در طی مقالاتی کوتاه به تاریخچه حضور زنان در موسیقی غربی پرداخته و همچنین به بررسی تعداد نوازندگان زن و مرد اشاره کرده که این تعداد در زنان بیشتر است اما آهنگسازان مرد بیشتر از زنان هستند. مقاله «زنان موسیقی یا سوپرمدل‌های تبلیغاتی»

(Tahmasebian, 2017) با دید انتقادی به موضوع حضور زنان در موسیقی نگریسته و به دو مشکل موجود در این حیطه پرداخته، یکی مشکلاتی که از نظر اجتماعی و خانوادگی برای بانوان شاغل در موسیقی به‌وجود آمده است و دیگری میل بیشتر به خودنمایی نسبت به ارائهٔ موسیقی سطح بالا در نوازندگان و خوانندگان زن به‌خصوص در نسل‌های جدید. نرگس ذاکرجعفری در مقاله «نقش کنیزان رامشگر در موسیقی قرون اولیه اسلامی (دوره اموی و عصر اول عباسی)» (Zaker Jafari, 2018) جایگاه و نقش کنیزان را در موسیقی قرون نخستین اسلامی بررسی کرده و به تناقض بین درآمد بالای کار موسیقی برای بانوان و در عین‌حال شأن پایین این کار در آن عصر نیز اشاره داشته است.

از کتب مرتبط با موضوع تحقیق هم این عناوین قابل اشاره‌اند: کتاب *زنان موسیقی ایران از اسطوره تا امروز* (Maleki, 2001) سیر حضور زنان در موسیقی درطول تاریخ ایران را مورد بررسی قرار داده است. کتاب نقش زن در موسیقی مناطق ایران (Javid, 2016) به انواع موسیقی زنان در نواحی ایران مانند لالایی‌ها، نغمه‌های کار و آواهای مذهبی زنانه پرداخته است. از منابع لاتین در زمینه جنسیت زن و موسیقی کتاب Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean (Magrini, 2003) است که به مباحث جنسیتی موسیقی در منطقه مدیترانه پرداخته است. مقاله Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender (Doubleday, 2008) نیز به محدودیت‌های جنسیتی و طبقاتی در آموزش و نواختن برخی سازها در فرهنگ‌های گوناگون اشاره می‌کند. در مورد نقش جنسیت در انتخاب ساز و آواز در موسیقی شهری ایران بر پایهٔ اطلاعات میدانی، تا کنون پژوهش مستقلی انجام نشده است.

روش پژوهش

این تحقیق از نظر هدف، تحقیقی کاربردی است. روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای و میدانی است. در روش میدانی از مشاهده و مصاحبه و پرسشنامه استفاده شده و بخش مهمی از اطلاعات بدین‌شکل جمع‌آوری شده است. پرسشنامه از نوعِ دست‌ساخته بوده و سؤالات به شیوهٔ باز و بسته طراحی شده‌اند. اجرای پرسشنامه و مصاحبه‌ها به روش رودررو بوده و از نظر محتوا از نوع پرسشنامهٔ نگرش‌سنجی است. نمونهٔ آماری این پژوهش، متشکل از ۵۰ نفر از هنرجویان ۱۰ آموزشگاه موسیقی در شهر تهران و ۴۰ نفر از مدرسین و نوازندگان حرفه‌ای فعال در آموزشگاه‌ها و ارکسترهای تهران است. شایان ذکر است که پژوهش از نظر زمانی محدود به سال ۱۳۹۷ و از نظر مکانی مربوط به شهر تهران است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها به شکل کمّی و کیفی بوده است.

برای بررسی ارتباط بین جنسیت و ساز موسیقی، در ابتدا آمار تعداد هنرجویان در سازهای مختلف از ۱۰ موسسهٔ بزرگ آموزش موسیقی در ٤ نقطه از شهر تهران گرفته شد. در این مورد لازم به توضیح است، بسیاری از مؤسسات آموزش موسیقی به دلایل تجاری و ترس از مشکلات مالیاتی، مایل به پاسخ‌گویی به درخواست آمار تعداد هنرجویان خود نبودند اما در نهایت، ۱۰ مؤسسه معتبر آموزشی آمار لازم را در اختیار قرار دادند. خلاصهٔ آمار مذکور در جدول شماره

۱ تحت‌عنوان آمار هنرجویان به تفکیک ساز و جنسیت آمده است. پس از این مرحله نسبت به تهیهٔ پرسش‌نامه به دو شکل برای هنرجویان موسیقی و نوازندگان و خوانندگان حرفه‌ای اقدام شد و ۵۰ پرسش‌نامه جهت دریافت پاسخ به تعدادی از هنرجویان مرد و زن تحویل داده شد. با توجه به این‌که تمرکز این مقاله بر بانوان شاغل در موسیقی بود، از ۵۰ پرسش‌نامه، تعداد ۲۰ پرسش‌نامه به آقایان و ۳۰ پرسش‌نامه به خانم‌ها تحویل داده‌شد. در مرحلهٔ بعد ٤٠ پرسش‌نامه بین نوازندگان و خوانندگان و مدرسان حرفه‌ای توزیع شد. در این مرحله ۹ پاسخ از آقایان و ۳۱ پاسخ از بانوان حرفه‌ای موسیقی دریافت شد. پرسش‌نامه‌ها در دو بخش طراحی شده بود: بخش اول، علت انتخاب ساز و بخش دوم، ارتباط ساز یا آواز با جنسیت.

پیشینه ارتباط موسیقی و جنسیت در جهان با تأکید بر زنان

در بسیاری از مناطق جهان و در طول تاریخ، نوازندگی برخی سازها و آوازخوانی در بعضی مراسم در انحصار جنسیت خاص و در اغلب موارد در انحصار مردان بوده‌است. به اعتقاد ورونیکا دابل‌دی[1]، سازهای موسیقی محصولاتی هستند با معانی و قدرت‌های بسیار گسترده و متنوع. این سازها با صدایی که تولید می‌کنند و نیز با حضور خود، توانایی منحصربه‌فردی برای ایجاد شهود در شنونده دارند. مالکیت ساز و نوازندگی، همانند در اختیار داشتن قدرت است و این علت ایجاد انحصار در طول تاریخ برای سازهای موسیقی بوده، ازاین‌رو وی عنوان مقاله خود را «نواهای قدرت» انتخاب کرده است (Doubleday, 2008, 5). تلقی توانایی نوازندگی و مالکیت ساز به‌عنوان قدرت، و تمایل به حفظ و کنترل این قدرت و نیز ارتباط برخی سازها با اعتقادات مذهبی مناطقی از جهان، انحصارهایی در این مورد به وجود آورده است که جزوی از اعتقادات مردم شده و به سختی از آن‌ها محافظت می‌شود و به‌عنوان تابوهایی مهم جا افتاده‌اند که عبور از این تابوها می‌تواند عواقب سختی داشته باشد، برای این مورد می‌توان فلوت جفتی[2] در پاپوآ گینه‌نو[3] را به‌عنوان سازی مختص مردان مثال زد که با دقت از دسترس زنان دور نگه داشته شده و نواختن آن توسط زنان منجر به طرد از قبیله می‌شود و یا ساز وینا[4] که نماد الهه هندو موسوم به ساراسواتی[5] است. این ساز مختص زنان طبقات برهمن که از کاست‌های بالای هند محسوب می‌شوند، بوده و به‌طور اختصاصی توسط زنان نواخته می‌شود (Ibid).

محدودیت در ارتباط با خوانندگی زنان در بسیاری از مناطق جهان در مقاطع مختلف تاریخی نیز حاکم است، برای مثال در قبایل سرخپوست موسوم به شوشونی[6] در آمریکا، مردان و زنان با هم آواز می‌خوانند اما فقط مردان این حق را دارند که آواز را شروع کنند و زنان تنها در مواردی که نیاز به تصحیح یا هم‌صدایی وجود دارد اقدام به خواندن می‌کنند (Magrini, 2003, 9). در کشور مالت نیز مرزبندی مشخصی بین زنانی که شب‌ها در بارها می‌خوانند و زنانی که صرفاًدر مجالس زنانه می‌خوانند، وجود دارد. بنا به عقاید مردم آن کشور، زنان خواننده عموماً روسپی تلقی می‌شوند (Ibid, 125).

در حال حاضر در اغلب نقاط دنیا انحصارات مربوط به ارتباط نوازندگی، خوانندگی و رقص با جنسیت تضعیف شده و این انحصار فقط در مناطقی با زندگی قبیله‌ای در آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین با شدت قبل برقرار است. برای مثال در رقص‌های محلی مناطق مختلف دنیا نیز تمایزات و محدودیت‌هایی برای زنان وجود داشته است، در رقص محلی آلبانیایی موسوم به چوچک[۷] که مختص زنان است، به‌عنوان سنتی قدیمی، زنان بسیار دقت می‌کردند که هیچ حرکتی که نمایانگر جذابیت‌های زنانه آنان باشد انجام ندهند اما در زمان حاضر تغییرات زیادی در نحوه اجرای این رقص ایجاد شده و برعکس دوران قبل، این رقص برای زنان جوان آلبانیایی محلی برای نمایش جذابیت زنانه شده است (Ibid, 186).

پیشینه تاریخی حضور زنان در موسیقی ایران

در دوران تاريخي، سرزمين عيلام را اگر نتوان خاستگاه موسيقي ايران دانست، بدون ترديد مي‌توان آن را يكي از كانون‌هاي اوليه و مهم اين هنر در ايران برشمرد. نوازندة زن در حال نواختن تنبور متعلق به هزارة اول قبل از ميلاد، مكشوفه از عيلام، سند محكمي براي اثبات اصالت موسيقي ايراني است (Zarei & Shrif Kazemi, 2015, 444). چند مجسمه و تصویر از قدیمی‌ترین دوره‌های تاریخ نشان می‌دهد که در آن دوران، زنان نسبت به مردان بیشتر به نواختن و خواندن مأنوس بوده‌اند. در کتاب *گشت‌وگذاری در موسیقی سنتی ایرانی* چند تصویر از مجسمه‌های نوازندگان دوران ماقبل تاریخ نشر شده که از منطقه شوش خوزستان به‌دست آمده است. بیشتر این مجسمه‌ها، زنان را در نواختن آلات مخصوص موسیقی نشان می‌دهد (Nasiri Far, 2000, 37). محمد تقی بینش از گزنفون روایت می‌کند که «دوشیزگان خنیاگر ایرانی در دربار هخامنشی وجود داشته‌اند و در جشن‌هایی که در حضور شهریار ایران تشکیل می‌شد حضور داشتند و شرکت می‌کردند» همچنین به نقل از سفرنامه منسوب به فیثاغورث ذکر می‌کند که در هنگام تاج‌گذاری داریوش ۳۶۰ دختر از ایالات و ولایات ایران به پایتخت آمده بودند و همگی با هماهنگی آواز مناسب حال می‌خواندند (Binesh, 2003, 26). اسناد و مدارک باقی‌مانده از دورهٔ ساسانیان نشان می‌دهد موسیقی ایران در آن عصر پیشرفت زیادی داشته و وارد زندگی روزمرهٔ مردم شده و خنیاگران زن نیز در آن دوره از مرتبت بالایی برخوردار بوده‌اند در کتاب *یافته‌های تازه از ایران باستان*، تصویر از زنی در حال نواختن چنگ که در منطقهٔ بیشاپور کشف شده، نشر شده است (Hinz, 2006, 84). تصویر زنان بیشماری در دوره ساسانیان بر روی ظروف و نقوش برجسته به حضور پررنگ زنان در موسیقی آن دوره اشاره دارد. از جمله نوازندگان معروف دورهٔ ساسانیان می‌توان از آرزوی چنگ‌نواز و آزادهٔ چنگ‌نواز نام برد که این دومی در زمان بهرام ساسانی می‌زیسته و همواره در شکارها همراه پادشاه بوده و در زمان شکار موسیقی می‌نواخته است (Mashhoon, 2001, 82).

در اوايل دوران اسلامی، ساز و غنا به‌طوركلي مذموم بود. خلفاي راشدين براي محافظت از حدود و مرزهاي اسلام، حس شهامت و شجاعت در بين مسلمان‌ها را لازم مي‌دانستند و تصور مي‌كردند كه ساز و آواز فقط جنبهٔ عياشی را تقويت مي‌كند. بنابراين، فنون موسيقي را منع و آن را زشت جلوه دادند اما در عصر امويان و با آغاز خلافت يزيد

بن‌معاویه باز هم کار آهنگ‌سازی و موسیقی رونق گرفت که البته در این رونق دوباره کنیزان و اسیران ایرانی نقش مؤثری داشتند (Ibid, 85). حسن مشحون از زنان نوازنده ذیل در عصر اموی نام می برد مانند: سپرین، زربفت، خوله، رباب، رایقه و سلمی (Ibid, 89). پس از یک دوره سخت‌گیری در اوایل دوران عباسیان، در اواخر عصر خلفای عباسی باز هم موسیقی و از جمله موسیقی زنان بالا گرفت. تعداد زیادی از زنان خواننده و نوازنده در این عهد چه در دربار و چه در بیرون دربار می‌زیسته‌اند (Ibid, 116). علاوه‌بر منابع مکتوب، نگارگری‌های بازمانده از دوران اسلامی نیز شواهدی بر حضور پررنگ بانوان در عرصه موسیقی ارائه می‌کنند. برای مثال در دوره صفوی بیشتر نوازندگان زن از همسران پادشاه هستند و در دربار فعالیت موسیقایی، نوازندگی و خوانندگی را بر عهده داشته‌اند درحالی‌که رقصندگان عموماً از روسپیان بوده‌اند (Rahbar & Asadi, 2012, 130).

یافته‌ها و بحث

تحلیل رابطه ساز و جنسیت در میان هنرجویان

براساس آمار دریافتی از ۱۰ مؤسسه آموزش موسیقی، جدول شماره ۱ تهیه شده است. در این جدول هنرجویان به تفکیک نوع ساز و جنسیت به شرح زیر تفکیک شده‌اند. آمار مذکور از سازهای ایرانی و آواز به‌علاوهٔ ساز پیانو تهیه شده است. به‌علت اهمیت و توجهی که ساز پیانو در بین مردم جامعه دارد، این ساز نیز از بین سازهای غربی در این آمار در نظر گرفته‌شد. در جدول مذکور مشاهده می‌شود که در مقابل ۵۶۹ هنرجوی دختر، ۳۳۳ هنرجوی پسر در آموزشگاه‌های موردمطالعه به یادگیری سازهای ایرانی، پیانو و آواز اشتغال دارند که نشان‌دهندهٔ اقبال بیشتر بانوان به یادگیری موسیقی است. در ضمن همان‌طور که از اطلاعات جداول فوق قابل‌مشاهده است، این اختلاف در مواردی مانند پیانو ،آواز، سه‌تار و قانون بسیار بیشتر است در حالی‌که برای سازهایی مانند تنبک و کمانچه آمار به هم نزدیک و یا با هم برابر است و باتوجه به تعداد بیشتر دختران نسبت به پسران، برابربودن تعداد هنرجو در این سازها، نشان می‌دهد که استقبال پسران نسبت به این سازها از نظر درصد، بیش از دختران است. در مورد ساز نی، تعداد پسرها بیش از دخترهاست. اصولاً ساز نی همواره توسط بانوان کمتر مورد استقبال قرار می‌گیرد که به‌سبب نحوهٔ استفاده از آن است که می‌تواند موجب تغییر در فرم دهان شود و طبعاً به سبب حساسیت بانوان نسبت به ظاهرشان این امر قابل توجیه است (باتوجه به مصاحبه‌ها). در مورد پیانو که سازی وارداتی است، در خاستگاه خود نیز همواره به‌عنوان ساز مناسب بانوان محسوب می‌شده و به‌نظر می‌رسد همراه با ورود این ساز، این فرهنگ نیز وارد شده است. نکتهٔ دیگر اینکه اگرچه از بین هنرجویان پاسخ‌دهنده، فقط ۱۳% آنان وجهه مناسب اجتماعی ساز را به میزان زیاد و خیلی زیاد در انتخاب خود مؤثر دانسته‌اند و همچنین تنها ۲۲% آنان هزینه‌های تهیه و یادگیری ساز را علت انتخاب دانسته‌اند اما بنا به تجربیات شخصی نگارنده و حضور زیاد در بین هنرجویان موسیقی، پیانو به‌ویژه در بین بانوان، به‌عنوان سازی دارای تشخص اجتماعی زیاد شناخته می‌شود و چون هزینهٔ

تهیهٔ آن نسبت به اغلب سازهای دیگر سنگین‌تر است، تملک و توانایی نواختن آن می‌تواند نمایان‌گر تمکن مالی شخص باشد و به همین‌جهت توسط خانم‌ها علی‌الخصوص در سال‌های اخیر که معیار مالی و نمایش تمکن نقش به‌سزایی در تمامی شئون اجتماعی کشور ما یافته است، بسیار مورد استقبال قرار می‌گیرد.

جدول۱. هنرجویان به تفکیک نوع ساز و جنسیت

ساز	جمع	
	خانم	آقا
سنتور	۹۷	۵۲
تار	۳۸	۵۹
سه تار	۷۲	۳۸
تنبک	٤۸	٤۸
دف	۵۸	۲٤
قانون	٤۸	۷
نی	۲	٤
کمانچه	۱۷	۱۸
عود	۱۰	۵
پیانو	۱۲۰	۵۱
آواز	۵۹	۲۷
جمع	۵٦۹	۳۳۳

در مورد ساز قانون، آمار دریافتی نشان‌دهندهٔ ٤۸ هنرجوی دختر در مقابل تنها ۷ هنرجوی پسر است. طبق نظر اساتید، این ساز به‌علت نیاز به تسلط بر انگشتان، و با توجه به ظرافت بیشتر دست خانم‌ها و نحوهٔ نواختن که به‌نوعی حرکتی ظریف و زنانه است، توسط بانوان خیلی بیشتر مورد استقبال قرار می‌گیرد. این نکته نیز قابل‌ذکر است که طبق‌نظر هنرجویان پسر و دختر این ساز، اعتقادی به زنانه‌بودن این ساز نداشتند و علاقهٔ شخصی خود را در انتخاب ساز قانون دخیل دانسته‌بودند، به‌عبارت دیگر نگاه هنرجویان به این ساز نگاهی جنسیتی نبوده بلکه به‌طور عادی در ابتدای امر یادگیری زنان علاقهٔ بیشتری به این ساز نشان داده‌اند. البته این موضوع سابقهٔ تاریخی

دارد و ساز چنگ که آن هم مانند قانون نیاز به ظرافت انگشت‌ها دارد و نحوهٔ نواختن آن حرکاتی زنانه دارد، از قدیم سازی مورد استقبال زنان بوده است؛ به‌طوری‌که از نظر تاریخی در تصاویر نگارگری نیز نوازندگان این ساز بیشتر از زنان هستند (Rahbar & Asadi, 2012, 125). این موضوع مختص ایران نیست و در سایر نقاط دنیا نیز چنین بوده است حتی در کشورهای انگلیسی زبان Harper به‌معنی چنگ‌نواز نامی دخترانه است، در سایت www.ranker.com (URL1) که به رده‌بندی بهترین‌های موسیقی جهان بر طبق آرای منتقدین سرشناس موسیقی، در زمینه‌های مختلف می‌پردازد در لیست بهترین نوازندگان چنگ جهان در سال ۲۰۱۸ بین ۲۰ نفر نخست تنها نام دو مرد به چشم می‌خورد که در رتبه‌های ۱۲ و ۱۹ قرار گرفته‌اند یعنی در بین ۱۰ نوازنده چنگ نخست این لیست نام یک مرد هم دیده نمی‌شود (Ibid). ساز دف هم در آقایان و هم در بانوان به‌عنوان ساز میانه است یعنی در هردو جنسیت این ساز نظر آماری به‌طور یکسان مورد استقبال قرار می‌گیرد. سازهای تار و سه‌تار از یک خانواده محسوب می‌شوند اما به‌علت بزرگ‌تر بودن کاسه و دستهٔ تار، نواختن آن برای زنان دشوار است و به‌همین سبب استقبال مردان از آن بیشتر است. سه‌تار هم به‌علت ظرافت ظاهری و سبک‌تر بودن، به‌شکل معنی‌داری توسط بانوان از اقبال بالاتری برخوردار است.

مرحلهٔ بعد از دریافت آمار تعداد هنرجویان، توزیع پرسش‌نامه بین نمونهٔ جامعه آماری بود. حجم نمونهٔ آماری جامعه مورد نظر، ۵۰ هنرجو شامل ۳۰ هنرجوی خانم و ۲۰ هنرجوی مرد بوده که به‌شکل تصادفی انتخاب شده‌اند. در بررسی شاخص آلفای کرونباخ، با حجم نمونهٔ ۵۰ نفر،۴۰ % در محدودهٔ سنی بین ۲۰ تا ۲۵ سال، ۲۶ % بین ۲۵ تا ۳۵ سال و ۳۴ % پرسش‌شوندگان کمتر از ۲۰ یا بیش از ۳۵ سال سن داشتند. از این جمع، ۷۵ % مجرد و ۲۵% متأهل بودند. بیشترین درصد فراوانی تحصیلات نیز ۴۰ % لیسانس و کمترین درصد فراوانی تحصیلات ۱۰% فوق‌لیسانس بوده است. بر طبق پاسخ‌های دریافتی ۸۰% هنرجویان عمده‌ترین علت انتخاب ساز را علاقهٔ شخصی عنوان کردند. با توجه به پاسخ‌های دریافتی و نظر هنرجویان، نکته جالب‌توجهی که در پرس‌وجوی حضوری و به شرط رازداری، از متصدیان ثبت‌نام آموزشگاه‌های مذکور دریافت شد، این بود که به‌سبب مشکلاتی که بین هنرجویان دختر یا پسر با اساتیدشان از جنس مخالف در گذشته پدید آمده و جهت جلوگیری از بروز مشکلات مشابه، مؤسسات، پس از دریافت زمان‌های حضور هنرجو در مؤسسه، بررسی می‌کنند که کدام استاد هم‌جنس آن هنرآموز در همان زمان در آموزشگاه حضور دارد و بدون‌توجه به این که هنرجوی موصوف، در چه سازی استعداد دارد و یا به چه سازی علاقه‌مند است، سعی می‌کنند وی را به کلاس استادی که جنسیت مشابه دارد و در همان ساعت در آموزشگاه مشغول به کار است، سوق دهند. هدف از این کار با مشاورهٔ توجیهی هنرجو این است تا به وی چنین القاء شود که در ساز مورد تدریس استاد مورد نظر مستعد است. بر اساس پاسخ‌های دریافتی، ۷۲% از هنرجویان نقش مؤسسات را در علت انتخاب ساز کم و خیلی‌کم دانسته‌اند، در حالی‌که بسیاری از آنان به‌شکلی نامحسوس و صرفاً به‌سبب یک مسئله سادهٔ مرتبط با جنسیت به انتخاب ساز سوق داده شده‌اند. یعنی در این مورد جنسیت به ساده‌ترین شکل

و برای جلوگیری از بروز ارتباط خارج از کنترل بین استاد و هنرجو و بدون این‌که خود هنرآموز به این موضوع واقف باشد، نقش داشته است.

از جمله نکات دیگری که در پاسخ‌های دریافتی از هنرجویان قابل‌ذکر است، عواملی مانند وجههٔ اجتماعی ساز و هزینه‌های تحصیل و یادگیری ساز هر دو به میزان ۲۲% دارای اهمیت زیاد و خیلی‌زیاد بوده‌اند، درحالی‌که نقش عوامل آناتومیکی از نظر تنها ۱۴% هنرجویان دارای اهمیت زیاد بوده است و هیچ هنرجویی اهمیت این عنصر را خیلی زیاد ندانسته است. عوامل مرتبط با جنسیت در بین ۱۴ عامل مورد سؤال از هنرجویان بابت انتخاب ساز در ردهٔ دهم میزان اهمیت قرار می‌گیرد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت در مرحله اولیه یادگیری، نقش جنسیت عنصر مهم و تأثیرگذاری نیست. بدین‌معنی که برخورد جامعه و قدرت افکار عمومی به شکلی نیست که انتخاب ساز را برای افراد تازه‌وارد موسیقی محدود به جنسیت کند. درحالی‌که در بسیاری از نقاط جهان از قدیم، سنت انتخاب ساز بر حسب جنسیت وجود داشته و عاملی تعیین‌کننده محسوب می‌شده است.

هنرجویان، به میزان ۶۶% تا حد زیاد و خیلی‌زیاد اعتقاد داشته‌اند تغییرات فضای اجتماعی در سه دهه اخیر، در انتخاب ساز یا آواز ایرانی توسط بانوان تأثیرگذار بوده است. از این پرسش‌ها چنین برداشت می‌شود که مهم‌ترین عامل جنسیتی تأثیرگذار از نظر هنرجویان موسیقی، عوامل اجتماعی بوده و محدودیت‌ها و ویژگی‌های آناتومی زنانه و مردانه را کم‌تأثیر دانسته‌اند.

تحلیل رابطه ساز و جنسیت در میان نوازندگان و خوانندگان حرفه‌ای

در مرحلهٔ بعد، پرسش‌نامهٔ نوازندگان و خوانندگان حرفه‌ای در اختیار تعدادی نوازندهٔ حرفه‌ای در ارکسترهای شهر تهران و خوانندگان آماتور و در حال تعلیم و همچنین چند تن از بانوان بزرگ آواز ایران قرارگرفت. حجم نمونهٔ آماری مذکور جمعاً۴۰ نفر شامل ۳۱ زن و ۹ مرد بود. از ۳۱ نفر زن مورد سؤال، ۶ نفر در رشتهٔ آواز فعالیت داشتند و ۲۵ نفر باقی‌مانده شامل ۱۳ نفر نوازندگان حرفه‌ای دو ارکستر بزرگ تهران و ۱۲ نفر مدرس ساز در آموزشگاه‌های معتبر شهر تهران بودند. بیشترین درصد فراوانی سن پرسش‌شوندگان، ۵۲% بین ۳۵ تا ۴۵ سال و کمترین درصد فراوانی ۵% کمتر از سی سال بوده است. افراد متأهل ۵۲% و ۴۸% نیز مجرد بودند. بیشترین درصد فراوانی تحصیلات هم ۴۵% لیسانس و کمترین درصد هم ۲/۵% فوق‌لیسانس بوده است.

در پرسش‌نامهٔ افراد حرفه‌ای، بخش علت انتخاب ساز به این علت باقی مانده‌بود تا بتوان از پاسخ‌های دریافتی به این نتیجه دست‌یافت که چه عواملی مؤثرند تا یک علاقه‌مند جدی به موسیقی که کار را تا مراحل بالای حرفه‌ای ادامه داده و نوازندگی و خوانندگی از ابتدا برایش جدی بوده، ساز خاص یا آواز را جهت آموختن انتخاب می‌کند. بخش سؤالات ارتباط جنسیت با موسیقی نیز با توجه‌به این‌که پاسخ‌دهندگان افراد حرفه‌ای موسیقی بودند و نظرات‌شان جهت نتیجه‌گیری مؤثر بود، مقداری کامل‌تر شده‌بود. پس از دریافت پاسخ پرسش‌نامه‌های مذکور، برای دستیابی

به نتیجهٔ مطلوب‌تر و دریافت اطلاعات تکمیلی، با چند تن از اساتید آواز و بانوان نوازنده حرفه‌ای مصاحبه صورت گرفت و نظرات تفصیلی‌تر ایشان در ارتباط با موضوع مقاله اخذ شد.

نتایج حاصل از پاسخ‌های اساتید تفاوت‌هایی با هنرجویان نشان می‌دهد، از جمله می‌توان به تأثیر ویژگی‌های فیزیکی جنسیتی بر نوازندگی اشاره کرد که طبق پاسخ‌های دریافتی، ۳۰% پاسخ‌دهندگان آن را مهم و خیلی مهم ارزیابی کرده‌اند درحالی‌که از نظر ۱۴% هنرجویان این عامل مهم یا خیلی مهم بود. از اختلاف در پاسخ سؤال فوق این نتیجه برداشت می‌شود افرادی که نوازندگی و خوانندگی را به‌طور جدی ادامه داده‌اند، تأثیر آناتومی مرتبط با جنسیت را در اثر تجربه حرفه‌ای با اهمیت‌تر از کسانی یافته‌اند که در ابتدای راه هستند و هنوز به کار حرفه‌ای در زمینه موسیقی اشتغال نورزیده‌اند.

تحقیق در این زمینه محدود به پاسخ‌های دریافتی از پرسش‌نامه نماند و در مصاحبه‌های تکمیلی صورت‌گرفته با اساتید، این موضوع مورد موشکافی بیشتر قرار گرفت. بنا به اطلاعات دریافتی در مصاحبه‌ها، اساتید عوامل مختلفی را به‌عنوان تأثیر آناتومی و احساسی زنانه بر نوازندگی برشمردند. یکی از اساتید عنوان داشت به این علت که صدای پیانو همواره به نظرش صدایی مادرانه می‌آمده و حس مادرانگی از کودکی در نهاد زنان است این ساز را انتخاب کرده است. استاد دیگری علت اولیهٔ تمایل به یادگیری و نوازندگی سه‌تار را علاقه‌اش به بلندکردن ناخن از کودکی و این‌که ناخن بلند را جزو نمودهای زنانگی می‌دانسته و سه‌تارنوازی با ناخن بلند اشکالی به‌وجود نمی‌آورد، ذکر کرد و به تأکید اعلام داشت که از بابت این اظهارنظر خجل نیست و علت واقعی همین بوده است.

پرسش دیگری که از اساتید موسیقی انجام شد تأثیر تفاوت توانایی جسمی مرد و زن در نوازندگی بود که در این مورد، ۲۰ % پاسخ‌دهندگان جواب زیاد یا خیلی‌زیاد داده‌اند و۴۰ % پاسخ‌ها نیز متوسط بوده است. پاسخ خیلی‌کم وجود نداشت و ۴۰ % پاسخ‌ها گزینه کم بوده است. بدین‌معنی که شاغلین حرفه‌ای موسیقی، این عنصر را تا حدودی مؤثر ارزیابی کرده‌اند. در مصاحبه‌های اخذشده، اساتید علت انتخاب زیاد را این گفته‌اند که به‌سبب ظرافت اعضای بدن زنان، نوازندگی حرفه‌ای عوارض بدنی بیشتری در زنان به‌جا می‌گذارد. برای مثال از آرتروز گردن اکثر نوازندگان زن مثال آورده‌اند که در مردان کمتر است. این پاسخ هم از جمله مواردی است که شاید برای هنرجویان ملموس نباشد اما کسانی‌که تجربه سال‌ها نوازندگی حرفه‌ای را گذرانده‌اند پاسخ دیگری به این موضوع دارند.

بررسی سایر پاسخ‌ها نشان می‌دهد علاقهٔ شخصی در افراد حرفه‌ای نیز همچون هنرجویان، مهم‌ترین عامل انتخاب ساز بوده است. برای مثال ۵۰% از پاسخ‌دهندگان، آناتومی مرتبط با جنسیت را در پیشرفت یا عدم پیشرفت نوازندگی تأثیرگذار ارزیابی کرده‌اند با توجه به این‌که عمدهٔ تمرکز این تحقیق بر وضعیت بانوان موسیقی بوده، و از ۴۰ نفری که پرسش‌نامهٔ افراد حرفه‌ای شاغل را پاسخ دادند، ۳۱ نفر زن بوده‌اند، در این مورد از چند تن از پاسخ دهندگان توضیح تکمیلی دریافت شد. برای مثال یکی از زنان نوازنده سه‌تار چنین پاسخ داده‌بود که ترجیح او برای انتخاب ساز، سازهایی با کاسه کوچک و دسته‌های ظریف بوده به‌طوری‌که ایشان توانایی نوازندگی (انگشت‌گذاری) با

سازهای دسته پهن را نداشته است. علاوه‌بر آن افراد مورد سؤال، منظور خود از آناتومی را علاوه‌بر مشخصات بدنی که در مورد ارتباط آن با سازهایی مانند قانون و سه‌تار در بالا گفته شده، مشخصات ذهنی نیز ذکر کرده‌اند. برای مثال صدای ساز کاخن را برای زنان نامطلوب دانسته‌اند. به اعتقاد ایشان صدای سازهایی مانند درامز و کاخن موردِ پسند زنان نیست و این تقریباً در بخش عمدهٔ زنان صدق می‌کند یعنی علت استقبال کمِ زنان از این قبیل سازها صرفاً مشخصات جسمانی زنان نیست بلکه تفاوت‌های فکری بین دو جنس سبب می‌شود که این ساز بیشتر مورد استقبال مردان قرار گیرد.

در پرسش‌نامهٔ ارتباط جنسیت با موسیقی از نظر افراد حرفه‌ای شاغل در موسیقی، بیشترین موردی که به جنسیت ارتباط پیدا می‌کرد انتخاب ساز یا نوع نوازندگی نبود بلکه عمدتاً در مورد شرایط کار و امکان پیشرفت در این حرفه بود. طبق اطلاعات دریافتی از نظر ۶۳% پاسخ‌دهندگان تعداد مربیان یا نوازندگان مرد در آموزشگاه‌ها و ارکسترها تفاوت زیادی دارد و ۳۷% باقی‌مانده پاسخ‌دهندگان هم آن را متوسط ارزیابی کرده‌اند. به‌عبارت دیگر ۱۰۰ % پاسخ-دهندگان اعتقاد داشته‌اند که این تفاوت قابل‌توجه است. در همان جدول مشاهده می‌شود در پاسخ به این‌که جنسیت به چه میزان بر پیشرفت شغلی نوازندگان اثر داشته، ۱۰۰% پاسخ‌ها زیاد و خیلی‌زیاد بوده است. یعنی هیچ‌کدام از افراد مورد پرسش شکی در این‌که جنسیت در پیشرفت نوازندگان مؤثر است نداشته‌اند.

لازم به توضیح است برطبق آمار موجود در سایت خانهٔ موسیقی ایران (URL 2)، از میان ۱۴ آموزشگاه موسیقی که به‌عنوان آموزشگاه‌های مجاز با ذکر مشخصات ثبت شده است، مدیریت تنها ۳ آموزشگاه با بانوان است و ۱۱ آموزشگاه دیگر با مدیریت آقایان اداره می‌شود، یعنی به‌عنوان یک جامعهٔ نمونه از کل آموزشگاه‌ها، مشاهده می‌شود ۲۱% آموزشگاه‌ها با مدیریت خانم‌ها اداره می‌شود. بر اساس اطلاعات همین آموزشگاه‌ها، از ۲۴۶ مدرس مشغول در این ۱۴ آموزشگاه، ۷۱ نفر خانم و ۱۷۵ نفر مرد هستند. یعنی ۲۸% مدرسین خانم و ۷۲% آقایان هستند. چنان‌چه این آمار را با تعداد هنرجویان دختر و پسر آموزشگاه‌های نمونه بررسی شود مشاهده می‌شود با اینکه نسبت هنرجویان زن به مرد ۶۳% در مقابل ۳۷ % بوده اما در کار حرفه‌ای این نسبت به ۲۸% در مقابل ۷۲% تغییر می‌یابد. از این موضوع به سادگی می‌توان برداشت کرد که تعداد زیادی از خانم‌هایی که شروع به یادگیری موسیقی می‌کنند وارد فعالیت حرفه‌ای نمی‌شوند. در بررسی صورت‌گرفته از ارکسترهای سمفونیک تهران و ارکستر پایتخت، نسبت زنان نوازنده به مردان نوازنده به ترتیب ۴۳% به ۵۷% و ۳۹% به ۶۱% بوده است که این نسبت نیز نشان-دهندهٔ درصد کمتر زنان به مردان است.

معمولاً مهم‌ترین امکان شغلی بانوان نوازنده، تدریس است. ورود به ارکسترهای موسیقی با توجه به تعداد کم ارکسترهای بزرگ و نوازندگان محدود مورد نیاز، در اغلب موارد دور از دسترس است. همین تعداد اندک نوازندهٔ موردنیاز هم در اغلب موارد از بین مردان واجد شرایط انتخاب می‌شوند. اما برطبق تجربهٔ شخصی نگارندگان از نوازندگی و نیز سؤال و جواب از نوازندگان خانم شاغل در ارکسترها و بررسی وضعیت تعدادی از دانش‌آموزان مستعد هنرستان عالی موسیقی تهران، این نتیجه به‌دست آمد که در بسیاری از موارد بانوان نوازنده شاغل، مجبور

به تحمل و گاه پذیرش پیشنهادات نامناسب بالادستی‌های خود در ارکسترها (سوءاستفاده‌های جنسی) برای ادامهٔ اشتغال هستند.

بحث دیگر این مقاله موضوع آواز بانوان و استقبال زیاد در سال‌های اخیر از این مقوله بوده است. به‌طورکلی آوازخوانی زنان در ایران با محدودیت‌های فقهی و قانونی زیادی مواجه است و به‌عنوان یک کار قابل‌اتکاء نمی‌توان روی آن حساب باز کرد. با این‌حال، هنرجویان زن زیادی در این بخش مشغول یادگیری‌اند. در پرسشنامه سؤالی مطرح بود که علت اقبال زنان به یادگیری آواز را علی‌رغم محدودیت‌های موجود چه می‌دانید؟ طبق پاسخ‌های واصله، ۶۶% از پاسخ‌دهندگان، تغییرات فضای اجتماعی در سه دهه اخیر را به میزان زیاد و خیلی‌زیاد در این امر مؤثر دانسته‌اند. در پرسش‌های خصوصی که از آنان به شرط فاش‌نشدن نام و مشخصات پاسخ‌دهنده انجام شد، این نتیجه به‌دست آمد که تقریباً در ۹۰% موارد، علت علاقه به آواز، جدا از وجود استعداد و صدای مطلوب که هنرجو در خود احساس می‌کرده، مطرح‌بودن و بیشتر دیده‌شدن خواننده نسبت به نوازندگان بود. در مصاحبه‌های انجام‌شده با بانوان آواز ایران و نیز در پرسشنامهٔ تهیه‌شده، به نقش پررنگ شبکه‌های اجتماعی در علاقهٔ زنان به آواز اشاره داشتند و جز خوانندگان قدیمی که رسانه‌ها را در این امر مؤثر نمی‌دانستند، نسل جوان‌تر برای رسانه‌ها نقش مهمی قائل بودند. طبق پاسخ‌های دریافتی بیشترین رأی داده‌شده به اینستاگرام بود که امکان نشر راحت آثار تولیدی را به آفرینندهٔ اثر بدون نیاز گذر از محدودیت‌های صدور مجوز و سایر عوامل می‌دهد. از بانوان خواننده علت استقبال از آواز ایرانی در سال‌های اخیر پرسیده شد، در این مورد تمام پاسخ‌دهندگان بیش از یک پاسخ را انتخاب کردند و نتیجهٔ به‌دست‌آمده از پاسخ‌ها در جدول ۲ مشاهده می‌شود.

از پاسخ‌های دریافتی، چنین برمی‌آید بیش ازآنکه محدودیت‌های موجود عامل گرایش زنان به این امر باشد، علایق شخصی و نیز امکان هرچه بیشتر دیده‌شدن، بانوان را در سال‌های اخیر به آواز علاقه‌مند کرده است. در حال حاضر زنان خواننده به دو شکل مجازند تا به اجرای برنامه بپردازند، شکل نخست، اجرا با ارکسترهای زنانه در کنسرت‌های ویژه بانوان و شکل دوم اجرا با خوانندهٔ مرد و به‌عنوان زیرصدای خوانندهٔ مرد است. جدا از انواع با مجوز اجرای آواز بانوان، در سال‌های اخیر با رونق فضای مجازی در ایران، امکان نشر آثار بدون طی مراحل سخت اخذ مجوزهای قانونی در فضای مجازی فراهم‌شده‌است. در این شکل، کافی است تا با انتخاب شعری مناسب و توافق با آهنگ‌ساز و نوازنده جهت ساخت و اجرای اثر، پس از اجارهٔ استودیو و ضبط، به‌سادگی اثر کامل شده در فضای مجازی به‌خصوص اینستاگرام منتشر شود.

جدول ۲. علت استقبال از آواز ایرانی در سال‌های اخیر

پرسش	تعداد پاسخ
مهجورماندن و ممنوعیت صدای بانوان در موسیقی ایرانی در ۳ دهه گذشته	۳۳ پاسخ
فعالیت در خارج از کشور	۳۷ پاسخ
فعالیت در فضای مجازی و کسب شهرت	۳۷ پاسخ
علاقهٔ شخصی	۳۸ پاسخ
سایر موارد (لطفا نام ببرید)	۲۲ پاسخ
	علاقه به خواندن در مجالس خانوادگی و حتی مراسم مذهبی- ۱۰ پاسخ
	فضای رقابت و چشم و هم‌چشمی- ۱۲ پاسخ

نتیجه‌گیری

مسأله اساسی در مقاله حاضر بررسی جنسیت و موسیقی شهری تهران با تأکید بر بانوان و براساس یافته‌های آماری از میان هنرجویان و مدرسان حرفه‌ای بود. برای یافتن پاسخ سؤال اول تحقیق، علاوه‌بر پرسش‌نامه طراحی‌شده، مصاحبه‌هایی نیز با نوازندگان حرفه‌ای در این مورد صورت گرفت. نتیجه حاصل از تحقیقات این بود که افراد شاغل در موسیقی اعتقادی به ارتباط مستقیم جنسیت بر انتخاب نوع ساز یا آواز ندارند. اگرچه برخی مشخصات بدنی نظیر ظرافت دست‌ها در بانوان سبب می‌شود تا میزان استقبال زنان و مردان از سازهای مختلف تا حدی متفاوت باشد اما بر اساس نتایج به‌دست‌آمده دلیل کاملی بر این ارتباط به‌دست نیامد.

با توجه به بررسی منابع مکتوب موجود و نتایج حاصل از تحقیقات میدانی صورت‌گرفته، شامل پرسش‌نامه‌های مجزا برای هنرجویان و اساتید موسیقی و نیز آمار دریافتی از تعداد هنرجویان زن و مرد در آموزشگاه‌های موسیقی سطح شهر تهران، این موضوع قابل دریافت است که علی‌رغم وجود محدودیت‌های قانونی و عرفی برای حضور بانوان در عرصهٔ موسیقی که در طول تاریخ این مرز و بوم . و براساس مطالعه منابع غیرفارسی‌زبان، در بسیاری از مناطق جهان. وجود داشته و دارد، بانوان کشور ما به‌سبب تغییرات زیادی که در سال‌های اخیر در بینش اجتماع نسبت به بسیاری از موضوعات و از جمله موسیقی زنان به‌وجود آمده‌است، علاقهٔ زیادی به حضور در عرصهٔ موسیقی از خود نشان می‌دهند؛ به‌شکلی که حتی در مورد مقوله‌ای مانند آوازخوانی زنان -که با موانع جدی فقهی و قانونی روبروست- نیز تعداد زنان در حال آموزش بیشتر از مردان است. بنابراین پاسخ سؤال دوم تحقیق نشان‌گر

بیشتر بودن هنرجویان زن نسبت به مردان است. جهت یافتن علت تعداد بیشتر زنان در آموزش آواز نسبت به مردان با وجود موانع قانونی و شرعی، با تعدادی از چهره‌های مطرح موسیقی بانوان کشور، علاوه‌بر اخذ پاسخ پرسش‌نامه، مصاحبه و پرس‌وجوی جداگانه نیز صورت گرفت. در این گفت‌وگوها، علاوه‌بر نکات مثبت این حضور که چنان‌چه درست هدایت شود می‌تواند به خیزش هنرمندان برجسته‌ای در میان زنان کشورمان بیانجامد، آسیب‌هایی نیز دیده‌شد. یکی از نکاتی که خود فعالان زن عرصهٔ موسیقی بدان معترف بودند این است که گسترش زیاد شبکه‌های اجتماعی در چند سال اخیر- که امکان نشر آثار تولیدی هنری را بدون نیاز به عبور از مراحل قانونی و ممیزی سخت رسمی به‌وجود آورده است- عاملی برای تشویق هرچه بیشتر زنان به حضور در این عرصه بوده است. اما این حضور و حجم گستردهٔ زنان در آثار ارائه شده که عمدتاً از نظر اصول موسیقی آثاری ضعیف هستند، بیشتر از این‌که به‌خاطر نفس هنر باشد و با اتکاء به استعداد و پس از طی مراحل سخت یادگیری انجام شود، صرفاً به علت تمایل به دیده‌شدن و شناخته‌شدن است. این موضوع موجب شده تا تعداد زیادی از زنان گاه بدون این‌که استعداد مناسبی در آواز داشته باشند برای حضور در کلاس‌های آموزش آواز راغب می‌شوند و به همان نسبت به‌نظر می‌رسد علاقه‌مندان به حضور در کلاس‌های نوازندگی در حال کم‌شدن است. به‌هرحال در هر اجرای آوازی، خواننده بیشتر دیده می‌شود و نوازندگان که نقش عمده‌ای در پدیدآمدن اثر دارند کم‌تر موردتوجه بینندگان قرار می‌گیرند. به‌همین جهت علی‌رغم این که دختران زیادی شروع به یادگیری نواختن ساز می‌کنند اما در نهایت تعداد اندکی هستند که کار را تا حصول به مراحل استادی ادامه می‌دهند. در درازمدت این قضیه می‌تواند سبب کمبود نوازندهٔ قابل‌اتکاء شود و درمقابل تعداد زیادی خواننده شکل می‌گیرند که عمدتاً فاقد توانایی کافی هستند و صرفاً مانند یک مدل می‌توانند جلوی دوربین سازندگان کلیپ‌های موسیقی ظاهر شده و با ژست‌های اغلب بی‌ربط به نوع موسیقی در حال اجرا به ایفای نقش و خودنمایی بپردازند؛ اگرچه مورد فوق صرفاً منحصر به زنان نیست و درباره مردان نوازنده و تبدیل آنان به سوپراستارهای تبلیغاتی نیز دیده می‌شود. این وضع به‌غیر از ضربه‌زدن به کیفیت موسیقی ایرانی، هم به تغییر مجدد دید عموم به موسیقی زنان منجر خواهد شد و هم باعث سوءاستفاده اخلاقی اسپانسرهایی که کمترین تخصصی در موسیقی ندارند و صرفاً به اتکای پول‌های مشکوک خود وارد این حیطه شده‌اند، خواهد شد.

در پاسخ سؤال سوم تحقیق باید گفت، علی‌رغم حضور بیشتر زنان در یادگیری موسیقی، اما حضور زنان در موسیقی حرفه‌ای و آموزشگاه‌ها کمتر از مردان است. دراین موضوع علاوه‌بر محدودیت‌های شرعی، فضای مردانهٔ موسیقی نیز تأثیرگذار است. به‌سبب این‌که مردان در پی یادگیری موسیقی، به کسب درآمد از آموخته‌های خود نیاز دارند، لذا تا حد زیادی این انحصار را حفظ کرده‌اند و معمولاً مؤسسات و ارکسترها نیز تمایل بیشتری به استفاده از مردان نسبت به زنان نشان می‌دهند. نکتهٔ دیگری که در این تحقیق بر نگارندگان روشن شد این بود که برخلاف بسیاری از مناطق جهان که سنت‌های قدیمی و جاافتاده‌ای در مورد تفکیک سازهای موسیقی براساس جنسیت دارند، در موسیقی شهری تهران چنین موضوعی مشاهده نمی‌شود و سازی که اختصاصاً به مردان یا زنان منتسب باشد و

یادگیری و نواختن آن برای جنس مخالف تابو باشد، وجود ندارد. مضافاً این‌که در سال‌های اخیر، بانوان موسیقی ایران محدودیتی برای یادگیری انواع تخصص‌های موسیقی برای خود قائل نیستند و این نکته‌ای مثبت و قابل‌تعمق است که می‌تواند واجد نتایج مثبتی برای موسیقی ایران باشد.

پی‌نوشت

1. Veronica Dubleday
2. Ritual Flutes
3. Papua New Guinea
4. Vina
5. Saraswati
6. Shoshone Indian Tribe
7. Čoček

References:

Binesh, M. T. (2003). Knowledge of Iranian music. Tehran: University of Art. (in Persian)

Doubleday, V. (2008). Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender. Ethnomusicology Forum, 1(17).

Ghane Basiri, M. (2012), Women and music scene in Iran, Retrieved from http://www.harmonytalk.com/id/6654. (in Persian)

Hinz, W. (2006). New findings from ancient Iran. Tehran: Ghoghnous. (in Persian)

Javid, H. (2016). The role of women in the music of Iranian regions. Tehran: Andisheh. (in Persian)

Khalvati, M. (2013). Women and Music. Retrieved from http://www.harmonytalk.com/id/4414. (in Persian)

Magrini, T. (2003). Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean. Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology.

Maleki, T. (2001). Iranian music women from the myth to today. Tehran: Ketabe Khorshid. (in Persian)

Mashhoon, H. (2001). History of Iranian music. Tehran: Nashre No. (in Persian)

Mohajeri, Sh. (2012). Investigating the role of gender in instrument selection, Retrieved from

http://www.harmonytalk.com/id/5120. (in Persian)

Nasiri Far, H. (2000). Exploring the traditional music of Iran. Tehran: Negah. (in Persian)

Rahbar, I & Asadi, H. (2012). Female Musicians of the Safavid Period in Persian Miniatures, Journal of Dramatic Arts and Music, 2(4), 115-132. (in Persian)

Soltani, P. (2012). Expression of gender in music. Retrieved from http://www.harmonytalk.com/id/5510. (in Persian)

Tahmasebian, P. (2017). Music women or advertising supermodels. Retrieved from http://www.harmonytalk.com/id/20428. (in Persian)

URL1: https://www.ranker.com/list/best-harpists-in-the-world/ranker-music?page=3, Accessed Date (8 may 2019).

URL2: http://www.iranhmusic.ir/school, Accessed Date (8 may 2019).

Zaker Jafari, N. (2018). The Role of Musician Slave-girls in the Music of Early Islamic Centuries (Umayyad Eras and the Early Abbasid Eras), Journal of Women in Culture and Arts, 2(10), 215-235. (in Persian)

Zarei, M. E. & Sharif Kazemi, Kh. (2015). The role of women in Medival Islamic Music Art based on pottery designs, Journal of Woman in Culture and Arts, 4(6), 427-444. (in Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

The position of visual arts in Islamic civilization and its influence on the arts of other civilizations

Ghasem Khanjani[1*]

[1.] Assistant Professor Department of Islamic History, Research Institute of Islamic Sciences, Research Institute of Hawzah and University, Qom, Iran

* Corresponding Author, ghkhanjani1342@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 147-164
Receive Date: 27 February 2024
Revise Date: 03 March 2024
Accept Date: 08 March 2024
Publish Date: 08 March 2024

Research article

KEYWORDS: Art; Islamic civilization; visual arts; applied arts; Islamic culture

ABSTRACT

Objectives: In Islamic civilization, some elements and fields have caused the elevation and progress of Islamic civilization and have influenced the dynamics and progress of those elements in other civilizations and cultures. The field of art is one of these fields that has been less discussed. Especially the fact that some of the manifestations of Islamic art, without any history in other civilizations, are related to high knowledge that does not exist in any religion and civilization, and therefore visual arts have been able to introduce advance, and the development of Islamic civilization an effective application. The art of calligraphy, painting, enameling, carpet weaving, and sculpture are among the effective visual arts that play an effective role in Islamic culture, art, and civilization. Of course, colors, decorations, geometric shapes, visual effects, and even architecture, urban planning, and many other artistic elements are among the visual arts that are usually neglected or sidelined by highlighting other topics. have been driven, in this research, in addition to examining the history and crystallization of visual arts and the application of this type of art in Islamic civilization, it will be answered that even according to Western scholars, Islamic art brought a new and new way of interpretation to its followers and the Muslim artist in all the works he creates, he displays the spirit of the new religion and its civilization. It also created some unique effects that even today, despite its remarkable progress, Western civilization benefits from these artistic fronts.

Purpose: The purpose of this research is to examine the history and crystallization of visual arts and the application of this type of art. Therefore, in this research, the question is, what is the place of art, especially visual arts, in Islamic civilization? To what extent have visual arts played a role in the development and progress of Islamic civilization? And to what extent have visual arts been influential in other cultures and civilizations?

Research background: Many writings and works have been organized in the field of art and its role in Islamic civilization, but there is less writing about the subject of this article.The book "History of Art in Islamic Civilization" written by Hassan Bolkhari Qahi (1388), mentions the brief history of two top Islamic disciplines, namely architecture and music, with philosophical and mystical approaches. This book consists of three parts with the titles of the history of music in Islamic civilization, the history of architecture in Islamic civilization, and the mystical foundations of Islamic art. The third part is a response to one of the professors at Harvard University who criticized the foundations of Islamic art. The book "The Shape of Islamic Art" written by Aleg Grabar (1396) and translated by Mehdi Golchin Arefi in 398 pages was published by Sina Publishing House. Islam's view of art, religious art of Islam, mosque, court art, city art, advanced Islamic decorations, a concept called arabesque, and the formation of Islamic art are the topics of this book. Another article, the article "The Image of Art in Islamic Civilization" written by Abbas Rahbari and Maryam Kalhori (1394), in the Second International Congress of Culture and Religious Thought in 1394, has expressed the concept of art and Islamic civilization and shows that great artists And scientists have made a lot of efforts in the field of art, and Islamic civilization reached its peak in the field of art and artists, and it was displayed in the best way from Bukhara to Córdoba in Spain. The writings that were mentioned, as well as many other writings and articles that are organized with similar titles or exist on the Internet, none of them are related to the subject of art from the perspective of the role of visual arts, which is the subject of this writing. They have not paid.

Research method: This research, referring to the manifestations of visual arts, has been carried out by using the opinions of scientists in the two fields of Islam and the West, and with the descriptive-analytical method and the method of collecting its contents based on library studies. The data analysis of this research was done with a qualitative method.

Cite this article:
Khanjani, G. (2024). The position of visual arts in Islamic civilization and its influence on the arts of other civilizations. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 147-164. doi: 10.22124/ira.2024.26874.1014

Findings: It will be clear that visual arts have a prominent position in various fields of Islamic civilization and it will also be clear that especially visual arts not only by renovating and completing artistic elements cause the dynamism and progress of Islamic civilization in various fields. It became artistic, but at times, it has also influenced the dynamics and progress of art in other civilizations and cultures.

Conclusion: From all the discussions that were raised, the conclusion is that art, especially sublime and sacred art, has been associated with Islam since the beginning of Islam and with the revelation of revelation in the form of words, and later periods due to its importance and prominent position. The one whom Islam and Islamic civilization valued for art, especially visual arts, created special and pure effects in various artistic fields, which in some cases have not been matched until today. The function of art as a pillar of civilization and civility, both caused the dynamism and progress of Islamic civilization and was able to influence other cultures, including Western culture, and created some unique effects that even today Western civilization. The existence of its significant progress benefits from these artistic fronts. This is even though Islamic art has been able to maintain its strength and power with its characteristics and in some cases, influence the art of other cultures. Features such as the centrality of Islamic art on the oneness and oneness of God, avoiding the embodiment and representation of sensations and the desire for abstraction and spirituality, and as a result, providing the basis for the growth of imagination and spiritual inspirations, glorification and expression of indestructibility and inexhaustibility. , great precision and total skill to the point of miracle, looking at art like worship, ambition, creation of the most delicate decorations that are a drawing of infinity with their endless repetitions, the beauty of Arabic calligraphy that amazes the viewer. Slowness, having the right to freedom of expression, and diversity of arts, some of which were discussed in the text of the research, are among the mentioned characteristics.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

جایگاه هنرهای تجسمی در تمدن اسلامی و تأثیر آن بر هنرهای تمدن های دیگر

قاسم خانجانی[1*]

۱. استادیار گروه تاریخ اسلام، پژوهشکده علوم اسلامی، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه، قم، ایران

* نویسنده مسئول: ghkhanjani1342@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱۴۷-۱۶۴
تاریخ دریافت: ۰۸ اسفند ۱۴۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۳ اسفند ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۸ اسفند ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۱۸ اسفند ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: هنر، تمدن اسلامی، هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، فرهنگ اسلامی

چکیده

هنر، به ویژه هنرهای تجسمی در تمدن اسلامی و اثرگذاری آن بر فرهنگ‌ها و تمدن‌های دیگر، یکی از عرصه‌هایی است که کمتر مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته است. از این رو لازم است پژوهشی صورت بگیرد تا ابعاد این موضوع به شکل ملموسی روشن شود. هدف از این پژوهش، بررسی تاریخچه و تبلور هنرهای تجسمی و کاربرد این نوع از هنر پرداخته شود. از این رو در این تحقیق مسئله این است که هنر، به ویژه هنرهای تجسمی چه جایگاهی در تمدن اسلامی دارد؟ هنرهای تجسمی به چه میزان در توسعه و پیشرفت تمدن اسلامی نقش داشته‌اند؟ و هنرهای تجسمی به چه میزان در فرهنگ و تمدن‌های دیگر تأثیرگذار بوده است؟ این پژوهش، با اشاره به جلوه‌هایی از هنرهای تجسمی، با استفاده از نظرات دانشمندان در دو حوزه اسلام و غرب و با روش توصیفی – تحلیلی و روش گردآوری مطالب آن بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. تجزیه و تحلیل اطلاعات این پژوهش با روش کیفی انجام شده است. در این پژوهش روشن خواهد شد هنر های تجسمی در عرصه های مختلف تمدن اسلامی جایگاهی برجسته دارد و همچنین روشن خواهد شد که به ویژه هنرهای تجسمی نه تنها با بازسازی و تکمیل عناصر هنری سبب پویایی و پیشرفت تمدن اسلامی در عرصه‌های مختلف هنری شد بلکه در مقاطعی، بر پویایی و پیشرفت هنر در تمدن‌ها و فرهنگ‌های دیگر نیز تأثیرگذار بوده است. در این پژوهش این نتیجه به دست می‌آید که جلوه‌های مختلفی از هنرهای تجسمی مانند خطاطی و خوشنویسی، نقاشی، موسیقی، قالی‌بافی، میناکاری و موارد دیگر علاوه بر اینکه سبب پویایی فرهنگ اسلامی شده است، در فرهنگ های دیگر نیز تبلور یافته است.

ارجاع به این مقاله: خانجانی، قاسم. (۱۴۰۲). جایگاه هنرهای تجسمی در تمدن اسلامی و تأثیر آن بر هنرهای تمدن های دیگر. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۱۴۷- ۱۶۴. doi: 10.22124/ira.2024.26874.1014

بیان مسئله

در تمدن اسلامی عناصر و عرصه‌هایی وجود دارند که هم سبب اعتلا و پیشرفت تمدن اسلامی شده‌اند و هم بر پویایی و پیشرفت آن عناصر در تمدن و فرهنگ‌های دیگر تأثیر گذاشته‌اند. عرصه هنر، یکی از این عرصه‌ها است که کمتر بدان پرداخته شده است. به ویژه آن که برخی از جلوه‌های هنر اسلامی بدون هیچ سابقه‌ای در تمدن‌های دیگر، به معارف بلندی مربوط می‌شود که در هیچ دین و تمدنی وجود ندارد و از همین رو هنرهای تجسمی توانسته است در معرفی، پیشرفت و توسعه تمدن اسلامی کاربرد مؤثری داشته باشد. هنر خطاطی و خوشنویسی، نقاشی، میناکاری، قالی بافی و مجسمه‌سازی، از جمله هنرهای تجسمی مؤثری هستند که در فرهنگ، هنر و تمدن اسلامی نقش مؤثری دارند. البته رنگ‌ها، تزئینات، شکل‌های هندسی، جلوه‌های بصری و حتی معماری، شهرسازی و عناصر هنری بسیار دیگری در شمار هنرهای تجسمی هستند که به طور معمول از آن‌ها غفلت شده است یا با برجسته شدن مباحث دیگر به حاشیه رانده شده‌اند. بر این اساس، آن چه در این پژوهش از آن پرسش شده این است که هنر، به ویژه هنرهای تجسمی چه جایگاهی در تمدن اسلامی دارد؟ هنرهای تجسمی به چه میزان در توسعه و پیشرفت تمدن اسلامی نقش داشته‌اند؟ و هنرهای تجسمی به چه میزان در فرهنگ و تمدن‌های دیگر تأثیرگذار بوده است؟ و از این رو در این پژوهش علاوه بر بررسی تاریخچه و تبلور هنرهای تجسمی و کاربرد این نوع از هنر در تمدن اسلامی، پاسخ داده خواهد شد که حتی به نظر دانشمندان غربی هنر اسلامی شیوه تعبیر تازه و نو برای پیروانش به ارمغان آورد و هنرمند مسلمان در تمام آثاری که می‌آفریند روح دین جدید و تمدنش را به نمایش می‌گذارد. همچنین برخی از جلوه‌های منحصری را به وجود آورد که حتی امروزه تمدن غربی با وجود پیشرفت چشمگیر خود از این جلوهای هنری بهره می‌برد.

پیشینه پژوهش

در زمینه هنر و نقش آن در تمدن اسلامی نوشته‌ها و آثار بسیاری سامان یافته‌اند اما در خصوص موضوع این مقاله کمتر نوشته‌ای وجود دارد. کتاب «سرگذشت هنر در تمدن اسلامی» (Bolkhari Qahi, 2011)، به ذکر تاریخ مختصر دو رشته برتر اسلامی، یعنی معماری و موسیقی، با رویکردهای فلسفی و عرفانی می‌پردازد. این کتاب از سه قسمت با عناوین سرگذشت موسیقی در تمدن اسلامی، سرگذشت معماری در تمدن اسلامی و مبانی عرفانی هنر اسلامی تشکیل شده است. بخش سوم، پاسخ به یکی از استادان دانشگاه هاروارد است که مبانی هنر اسلامی را مورد نقد قرار داد. همچنین (Bolkhari Qahi, 2016) در مقاله «هویت و کارکرد متمایز هنر در تمدن اسلامی و لزوم تدوین مبانی و احیاي آداب آن »، که در مجموعه مقالات دومین همایش ملی تمدن نوین اسلامی به چاپ رسید به تمایز مفهوم و برخی از مصادیق و جلوه‌های هنر پرداخته است. کتاب «شکل‌گیری هنر اسلامی» (Grabar, 2017) و ترجمه مهدی گلچین عارفی در ۳۹۸ صفحه در انتشارات نشر سینا چاپ شده است. نگاه اسلام به هنر، هنر دینی اسلام، مسجد، هنر دربار، هنر شهر، تزئینات متقدم اسلامی، مفهومی به نام آرابسک و شکل گیری هنر اسلامی از مباحث این کتاب است.

کتاب «هنر و تمدن اسلامی» (Hatam, 2009) در دو جلد تدوین شده و توسط دانشگاه پیام نور چاپ شده است که جلد نخست آن در ۲۷۸ صفحه و جلد دوم آن با ۲۱۸ صفحه موضوعاتی چون معماری امویان، هنر معماری عباسیان، گستره هنر های اسلامی، تاریخچه هنر اسلامی در ایران، تحول سبک معماری در ایران و تزئینات در معماری و هنرهای دستی را در بر دارند. کتاب «هنر و معماری اسلامی» نوشته (Blair & Bloom, 2002) و ترجمه یعقوب آژند که توسط انتشارات سازمان سمت چاپ شده است، هنر و معماری را در ۸۸۰ صفحه از سال ۱۲۵۰ تا ۱۸۰۰ میلادی در ایران و آسیای میانه، آناتولی، هند، مصر، مغرب و شمال آفریقا و در حکومت دوره‌های مختلف از ایلخانان تا زمان عثمانی و پس از آن مورد بررسی قرار داده است. کتاب «تحلیل مضامین جهان شناختی نقوش اسلامی» نوشته (Critchlow, 2011) و ترجمه سید حسن آذرکار توسط مؤسسه انتشارات حکمت در ۲۱۸ صفحه چاپ شده است. ظهور شکل، مربع‌های وفقی، پنج ضلعی، چهارپاره، دایره و چرخه‌های کیهانی و نمونه‌هایی از نقوش اسلامی از مباحث این کتاب است.

کتاب «هنر و تمدن اسلامی» نوشته (Sanjeshodanesh, 2017) در ۳۷۸ صفحه در تهران چاپ شده است که موضوعاتی چون هنر نقاشی وپیکره‌سازی یه شیوه کهن وش، هنر باخته در سده‌های میانه، پوریسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی را در بردارد. کتاب «نگارگری اسلامی» (Okasha, 2001)، ترجمه غلامرضا تهامی، در انتشارات سوره مهر در ۱۰۷ صفحه در تهران چاپ شده است. در این کتاب با اشاره به تاریخچه نگارگری در تمدن اسلامی آمده است که نقاشی دینی در دوره‌های نخستین اسلامی، از آن استقبال و تشویقی که نزد بوداییان و مسیحیان معمول بود، بهره‌ای نداشت. مساجد از تصاویر دینی خالی بود و از نقاشی برای آموزش‌های دینی و پرورش اعتقادات مذهبی، تا پیش از سده ۸ ه.ق/۱۴ م استفاده نمی‌شد. بر این اساس بیشتر آثار نگارگری در تمدن اسلامی را بایستی پس از قرن هشتم جستجو کرد.

نوشته دیگر، مقاله «سیمای هنر در تمدن اسلامی» (Rahbari & Kalhori, 2015)، در دومین کنگره بین المللی فرهنگ و اندیشه دینی به بیان مفهوم هنر و تمدن اسلامی پرداخته است و نشان می‌دهد که هنرمندان بزرگ و دانشمندان در زمینه هنر تلاش بسیار کرده‌اند و تمدن اسلامی در زمینه پرورش هنر و هنرمندان به نقطه اوج رسید و از بخارا تا قرطبه در اسپانیا به عالی‌ترین وجه نمایان شد. نوشته‌هایی که به آن‌ها اشاره شد و نیز نوشته‌ها و مقالات بسیاری دیگری که با عناوین مشابه سامان یافته و یا در پایگاه‌های اینترنتی وجود دارند هیچکدام از منظر نقش هنرهای تجسمی، که موضوع این نوشتار است، به موضوع هنر نپرداخته‌اند.

روش پژوهش

پژوهش در این نوشته به روش کتابخانه‌ای و بررسی منابع مکتوب و اسناد در اختیار صورت گرفته است. بدیهی است که هر یک از منابع یاد شده که بتوانند در پیشبرد هدف نوشته یاری رسانند مورد استفاده قرار گرفته است. از این رو ابتدا محتوای این منابع بر موضوع مورد تحقیق تطبیق و پس از استخراج موارد متناسب با موضوع تحقیق، با چینش فعلی تدوین شده‌اند.

یافته ها و بحث

هنر و مفهوم آن

هنر یا هُونَر واژه‌ای باستانی است که اصل و ریشه آن در زبان فارسی به سانسکریت باز می‌گردد و با لفظ سونر و سونره که در اوستایی و پهلوی به صورت هونر و هونره آمده است. در زبان اوستایی، هونر از دو واژه ترکیب شده است: «هو» که ابتدا به خو مبدل شد و به دلیل نارسایی‌اش حرف «ب» بدان اضافه شد: «خوب»؛ از این رو «هو»، به معنای نیک و خوبی است؛ «نر»، هم به معنای توان و کمال آمده و هم به معنای دلیر ساخته شده است. بر این اساس «هونر» و «هونره» به ترتیب هم‌معنا و هم‌ریشه نیک‌مردی و نیک‌زنی است (Hikmat Mehr, 2017, 239).

به نظر می‌رسد دایره معنایی واژه هنر چنان وسیع است که نمی‌توان یک معنای بسیط برای آن تصور کرد. بر همین اساس، برخی واژهٔ «هنر» را از واژگانی دانسته‌اند که اگر به صفات و معانی متعدّد نسبت داده شود گزاره‌های معنایی و مفاهیم نامحدودی تولید می‌شود. به همین سبب هنر در انواع مختلف ادبیات کلاسیک، در معانی گوناگونی به کار رفته و در هر دوره، متناسب با نوع ادبی و جهان‌بینی رایج، حوزهٔ معنایی خاصّی داشته است. برای نمونه در ادب حماسی گزاره‌های فراوانی از این دست یافت می‌شود که گفته‌اند: «پهلوانی هنر است»، «نیزه افکنی هنر است»، «عدالت هنر است»؛ و حتی نوشتن و نویسندگی تا شرم وحیا و نژاد، همگی «هنر» نامیده شده‌اند (Qolizadeh, 2017, 173). بنا بر این، هر نوع صفت، عمل و فعالیّتی که جنبهٔ مثبت داشته باشد با نام «هنر» بیان شده، و دارندهٔ آن صفت و معنا نیز «هنرمند» خوانده شده است (Qolizadeh, 2017, 171). البته به باور برخی، اصطلاح هنرمند از اواخر قرن هیجدهم برای نامیدن نقاشان و پیکرتراشانی که پیش‌تر «پیشه‌ور» نامیده می‌شدند متداول شد. از ابتدای قرن نوزدهم این واژه به نوازندگان موسیقی و به هنرپیشه‌های تئاتر، و در قرن بیستم به هنرپیشه‌های سینما گسترش یافت (Hinik,2004, 184). البته به نظر می‌سد این تحول معنایی در باره اصطلاح هنرمند باشد وگرنه همچنان که اشاره شد، از نظر معنا این واژه در دوره‌های پیشین نیز در باره افراد مختلف به کار رفته است.

هنر اسلامی

در فرهنگ اسلامی، در باره استفاده از واژه هنر، با جستجو در آیات قرآن کریم در باره هیچ هنری جز مجسمه‌سازی و شعر، مستقیما سخنی گفته نشده است؛ البته در خصوص این دو هنر نیز تنها از جهت تصحیح مبانی اعتقادی نکاتی وجود دارد. در روایات مأثوره از ائمه اطهار(ع) نیز در خصوص برخی هنرها همچون موسیقی، شعر و نقاشی سخنانی نقل شده است که بحث‌های تفصیلی آن در منابع فقهی آمده است. در متون عربی و فارسی حکمت اسلامی نیز از واژه «هنر» استفاده‌ای نشده است و به نظر می‌رسد اغلب واژه «صنعت» معادل هنر عام است که علاوه بر هنرهای مصطلح، بر حرفه‌های مختلفی که به نحوی به مهارت و صناعت مرتبط است نیز اطلاق می‌شود (Hikmat Mehr, 2017, 231).

البته امروزه «واژه» هنر در ادبیات اسلامی کاربرد فراوانی دارد. درباره هنر اسلامی نیز، واژگانی چون هنر اسلامی، هنر در جهان اسلام و هنر مسلمانان گونه‌هایی هستند که الزاما نباید همسان باشند ولی بسیاری مورخین و اندیشمندان، آن‌ها را همسان توصیف می‌کنند (Ghanbari, 2015, 140). بر همین اساس، در باره درست بودن اطلاق اسلامی بر هنر و همچنین برخی مفاهیم در این زمینه، نظرات مختلفی ارائه شده است (Ghanbari, 2015, 144 -141). گذشته از این مباحث، باید توجه داشت که در نوشته حاضر نیز این موارد در مفهوم یکسان به کار رفته‌اند.

منشأ و کارکرد هنر اسلامی

موضوعی که در هنر اسلامی اهمیت دارد، منشأ و کارکرد آن، به ویژه در هنرهای تجسمی است که در برخی موارد به کلی آن را از اقسام دیگر هنر جدا می‌سازد. از همین رو مسأله منشأ هنر اسلامی و سرشت نیروها و اصولی را که این هنر را به وجود آورده است باید به جهان بینی اسلام و وحی اسلامی ربط داد که یکی از جلوه‌های آن بی‌واسطه هنر قدسی اسلام و با واسطه هنر اسلامی در کلیّت خویش است (Nasr, 2010, 14).

همچنان که کارکرد هنر اسلامی نیز کارکردی کاملا متفاوت است. چرا که کار ویژه هنر دینی، به خصوص هنر قدسی، شبیه الهام است. به شکلی که به انسان یادآور می‌شود و حاوی تأثیری است که به شیوه رازآمیز خود خاطره «اَلَست و فطرت الهی» را به انسان گوشزد می‌نماید. هنر با این زمینه معنوی، در مقام اشاعه‌ی پیام الهی قرار می‌گیرد. چرا که بازخورد ملکوتی و فراگیر رسانه‌ای پیام وحی را عهده دار می‌شود و چون آینه‌ای، به بازتاب انوار تابنده‌ی دین خدا می‌پردازد (Ravanjo, 2013, 15).

بدیهی است که هنر به این معنا و با این مایه‌های درونی و معنوی در هیچ یک از هنرهای فرهنگ‌های دیگر یافت نمی‌شود و حتی در برخی موارد در نقطه مقابل هنر در فرهنگ‌های دیگر قرار دارد و چون چنین است می‌تواند در عرصه هنر، فرهنگ‌های دیگر را مغلوب خود سازد؛ چنان که گفته‌اند آنچه هنر یونانی را از همه هنرها متمایز می‌کند، عبارت است از «کاسموسانتریک[1]» بودن این هنر، که تابع کل فرهنگ یونانی است. متفکران یونانیِ عصر متافیزیک، حقیقت را مطابقت با واقع تعریف کردند. با توجه به این تعریف و توصیف از حقیقت، فرهنگ چیزی نبود جز مطابقت معرفت با واقعیت این جهانی. از اینجا متفکر و هنرمند یونانی، تمام همّ خویش را به شناخت عالم واقع، یعنی کاسموس (cosmos یونانی، معادل universe انگلیسی و فرانسه به معنی نظامی که اشیا و موجودات در آن موجودیت و هویت پیدا می‌کنند) معطوف می‌کرد (Madadpour, 2002, 125). و روشن است که این نگاه با نگاه هنر در تمدن اسلامی کاملا متفاوت است و به همین سبب نتوانسته است با هنر اسلامی که بر اساس وحی شکل گرفته است مقابله کند.

جلوه های هنرهای تجسمی در تمدن اسلامی

بر خلاف آن که ممکن است تصور شود که هنر در تمدن اسلامی دنباله رو و مقلد هنرهای دیگر بوده است اما برخی از جلوه های هنری در تمدن اسلامی نشان می‌دهد که برخی از اقسام هنر، به ویژه هنرهای تجسمی نه پیش از آن و نه در ادیان دیگر به شکلی که در اسلام جلوه‌گر شد وجود نداشته است. در ادامه به برخی از هنرهای تجسمی و کاربردی، به ویژه با نگاهی متمایز و مختص به نگاه اسلامی اشاره می‌شود:

خطاطی و خوشنویسی

بخشی از هنر تجسمی و کاربردی به خط اختصاص دارد. احتمالا گویاترین و گسترده ترین شکل هنری با خصلت اسلامی خط عربی است که خوشنویسی شده باشد. نکته مهم و جالب این که در قدیمی‌ترین بنای بر جای مانده اسلام، قبه الصخره بیت المقدس، خوشنویسی به طور گسترده به کار گرفته شده است (Ettinghausen, 2011, 22). ترسیم نقش هنر تجسمی به خوبی در نگاه برخی از دانشمندان غربی بیان شده است؛ از جمله آن که شیمل معتقد است: هنر نوشتن در سراسر فرهنگ اسلامی نقشی بس ویژه بازی کرده است و هنوز نیز می‌کند، چه به مدد حروف عربی -میراث تمامی جوامع اسلامی- کلام الهی می‌تواند حفظ شود و مسلمانان نیک از این نکته آگاه بودند که نوشتن صفتی ویژه انسان است «و انسان بدان صفت از دیگر جانوران متمایز می‌شود». از این قرار، چنان که ابراهیم شیبانی می گوید: خط «زبان دست، شادی دل، سفیر خرد، جای نشین اندیشه، سلاح دانایی و ندیم دل آرام دوستان به وقت جدایی است» (Schimmel, 1989, 27).

بر همین اساس گفته‌اند، شاید بتوان گفت هنر خوشنویسی از مهم‌ترین دستاوردهای فرهنگ اسلامی است. لزوم زیباسازی قرآن از یک سو و ممنوعیت استفاده از هنر نقاشی در نسخه‌سازی این کتاب آسمانی از سوی دیگر، باعث رشد و ترویج هنر خوشنویسی شد. کتاب و کتابت همواره به لحاظ فرهنگی و هنری در دنیای اسلام اهمیت فوق العاده‌ای داشته و بدیهی است که کتابت ارتباط نزدیکی با هنر خطاطی دارد. خواندن و نوشتن دو عنصر جدایی‌ناپذیر از دین اسلام هستند. بنابراین از آغاز، خوشنویسی بخش مهمی از زیبایی‌شناسی هنر اسلامی بود (Hagedorn, 2014, 17).

در این باره، به این نکته نیز باید توجه داشت که خوشنویسی، فی نفسه، هنری مقدس و حتی مهم نیست، بلکه تقدس و اهمیتش به دلیل ودایع دینی است. از این رو خوشنویسی، تقدسش را مرهون کلام الهی است. با توجه به این که خوشنویسی اسلامی از همان ابتدا در خدمت قرآن شریف بوده است، بیننده با مشاهده متنی خوشنویسی شده، آن را دارای شرافت می‌داند. چه بسا آن متن آیه‌ای از آیات الهی نباشد، اما معمولا روایتی از ائمه یا سخنی از بزرگان ادب است که خود در سایه سار آیات قرآن سخن می‌گویند (Ghaffari, 2017, 376).

البته برای خط، پیدایش آن، تاریخ و پیشینه آن، اقسام آن، اشکال گوناگون آن، محدوه جغرافیایی آن، کاربردهای آن و موضوعات بسیار دیگری مربوط به خط مباحث بسیاری وجود دارد که برای رعایت اختصار، در این نوشته به آن‌ها پرداخته نمی‌شود. برای اطلاع بیشتر، ر.ک: (Najafian et al, 2010, 560- 609). همچنین در باره خوشنویسی، تاریخ آن، کاربرد آن، دوره‌های آن، ابزارهای آن و افراد برجسته آن، اطلاعات فراوانی وجود دارد که از پرداختن به آن‌ها نیز صرف نظر می‌شود .برای اطلاع بیشتر، ر.ک: (Semsar, 2018, 197- 227).

در ارتباط با تزئینات کتیبه‌ای باید اشاره شود که خط عربی گونه‌های متعددی دارد همانند خط کوفی، ثلث، نسخ، رقعه، اجازه، فارسی و خط دیوانی. خط کوفی در عراق پدید آمد. اشاره کرده‌اند که خط کوفی اصل و بنیان دیگر خطوط عربی است. خط ثلث در نوشتن نام کتاب‌ها، آیات قرآن و نیز تزئینات معماری استفاده می‌شد. نسخه‌نویسان برای نوشتن قرآن خط نسخ را به کار می‌بردند. عثمانیان مبتکر خط رقعه بودند که در نوشته‌های عادی استفاده می‌شد. خط اجازه از خط ثلث و نسخ گرفته شد. از خط دیوانی در دوره عثمانی در دواوین حکومتی استفاده می‌شد. برخی معتقدند که تناسب، انعطاف‌پذیری و نیز لطافت حروف عربی به این خط شادمانی و سرزندگی بخشیده است. ما می‌توانیم حروف عربی را به صورت کشیده، شکسته، منحنی و تودرتو بنویسیم و از همین رو می‌توان سبک‌های خوشنویسی گوناگون برای این خط فرض کرده و از آن در تزئینات معماری استفاده کرد. گفته شده که حروف عربی به هزاران شکل نوشته شده‌اند. تنها حرف «هاء» به نهصد گونه متفاوت نوشته شده است و این امر بر توانایی خط عربی دلالت می‌کند (Awwad, 2012, 37).

نقاشی

نقاشی اسلامی در زمینه مینیاتور (نگارگری) هنر معتبری بود، ولی در زمینه نقاشی دیواری و چهره‌سازی جزو هنرهای کوچک به شمار می‌رفت. آمر، خلیفه فاطمی (۴۹۵ – ۵۲۴ ه- ق، ۱۱۰۱ - ۱۱۳۰م)، عده‌ای از هنرمندان را به کار گرفته بود که در اطاق وی در قاهره تصویر شاعران آن دوران را رسم کنند. معلوم می شود که تحریم «تمثال‌سازی» کم کم از قوّت سابقش کاسته می‌شد. به دوران سلجوقیان، در منطقه ماوراءالنهر نقاشی به کمال رسید، زیرا در آنجا تنفری که اهل سنت از این هنر داشتند به علت بعد مسافت سستی گرفته بود. در کتاب‌های خطی ترکی تصویرهای فراوانی از پهلوانان ترک به جا مانده است. از کارهای نگارگری چیزی که قطعاً از دوران سلجوقیان باشد به دست نیست، اما رونق این هنر در دوران مغول در دیار خاوری اسلام تردیدی در شکوفایی آن به دوره سلجوقی به جا نمی‌گذارد. عقول پر مایه و دست‌های هنرمند برای مساجد سجلوقیان و ایوبیان و ممالیک، و هم برای بزرگان قوم و مدرسه‌ها، قرآن‌هایی مهیا کردند که زیبایی آن پیوسته فزونی می‌گرفت. بر جلد قرآن‌ها، که از پوست یا ورقه‌های لعابزده فراهم می‌شد، نقش‌ها رسم می‌کردند که به ظرافت چون تار عنکبوت بود. اغنیا چیزی از مال خویش را بابت دستمزد به هنرمندان می‌دادند تا کتاب‌های زیبا فراهم کنند. گاهی گروهی وراق و خطاط و نقاش و جلدساز هفده سال تمام برای یک کتاب کار کرده‌اند؛ در انتخاب کاغذ دقت بسیار می‌شد. گویند قلم موی نقاشی را از موهای سپید گردن گربه‌هایی فراهم می کردند که از دو سال کمتر داشتند. مرکب آبی از ساییده سنگ لاجورد به دست می‌آمد و هموزن طلا قیمت

داشت. طلای محلول برای ترسیم بعضی خطوط یا حروف تصویر یا متن به کار می‌رفت. یکی از شعرای ایران در این باب گوید: «حظی را که عقل از منظره خطی نکو می‌برد، خیال فراچنگ نتواند آورد» (Durant, 1988, 402- 406).

در شاخه‌های هنری دیگر نیز گفته‌اند راز کریستال در نیمه دوم قرن نهم میلادی در قرطبه کشف شد. در آن‌جا هنرمندان و صنعتگران بسیار چیره‌دستی وجود داشتند که بشقاب‌ها و ظروف بسیار زیبا و ظریف و همچنین مجسمه‌ایی از حیوانات را با برنز می‌ساختند و روی آن‌ها را با طلا و نقره منبت‌کاری می‌کردند. در آغاز قرن دهم قرطبه در زمینه هنرهای طلاکاری، نقره‌کاری و نیز فروش جواهرآلات به رقیب بیزانسی‌ها تبدیل گردید. گردنبندها، گوشواره‌ها و النگوهای بسیار جالب و سایر زیورآلات باقی‌مانده از آن زمان ما را بر آن می‌دارد که از سطح بالای تفکیک و روش دستیابی به این هنرمندی‌ها قدردانی نماییم. مشابه این حقیقت حکاکی بر روی عاج فیل است. آنان همچنین چوب را با استفاده از عاج فیل و مرواریدهای بزرگ، حکاکی و منبت‌کاری می‌کردند. اشکال و نمونه‌های مختلفی از کارهای هنرمندانه و تزئینی وجود داشته که در کتاب‌های امروزی به اندازه کافی به آن نپرداخته‌اند (Durant, 1988, 56).

میناکاری

در هنر اسلامی صنایع کوچک اسلامی نیز از اهمیت خاصی برخوردار بودند. در حدود قرن دهم تا دوازدهم میلادی، در حلب و دمشق در کار ساختن ظروف شیشه‌ای ظریف میناکاری معجزه می‌کردند. در قاهره برای قصرها و مسجدها قندیل‌هایی از شیشه مینایی می‌ساختند که به روزگار ما دوستداران آثار هنری برای تحصیل آن کوشش بسیار می‌کنند. گنجینه های فاطمیان که صلاح الدین تقسیم کرد هزارها گلدان بلور داشت و چنان با مهارت ساخته شده بود که هنرمندان عصر ما از فکر آن عاجزند. هنر تزیین فلزات، که در آشور قدیم معمول بود، در مصر و شام چنان به کمال رسید که سابقه نداشت، و در قرن پانزدهم از این دو منطقه به ونیز راه یافت. از مس، برنز، برنج، نقره، و طلا به وسیله ریخته‌گری یا چکش‌کاری لوازم مطبخ، اسلحه و زره، قندیل، کوزه، لگن، کاسه، سینی، آیینه، ابزارهای نجومی، گلدان، شمعدان، قلمدان، دوات، منقل، بخوردان، مجسمه حیوانات، جعبه جای قرآن، پیش بخاری، کلید، و قیچی با نقشهای فرو رفته و احیاناً مرصع به فلزات یا جواهرات ساخته می‌شد. روی میزهای برنجی نقش‌های فراوان می زدند. شبکه های زیبای فلزی برای محراب و در و مقبره‌ها ساخته می‌شد (Durant, 1988, 402- 403).

قالی‌بافی

قالی‌بافی جلوه دیگری از هنر اسلامی است؛ تا جایی که برخی قالیبافی را معرّف و مشخّص جهان اسلام دانسته‌اند (Burkhart, 2011, 134). در جهان اسلام، قالی‌های ظریفی تولید می‌کردند که نقش‌های بدیع آن مورد حیرت و شگفت جهانیان بود. مارکوپولو به سال ۶۶۹ ه- ق (۱۲۷۰ م) در آسیای صغیر زیباترین قالی‌های جهان را دیده بود. به گفته جان سینگر سارجنت، «اهمیت قالی ایران با همه تصویرهایی که تاکنون نقش کرده اند برابر است.» ولی، به نظر کارشناسان، قالی‌های کنونی ایران نمونه‌های ناقص هنر قالی‌بافی هستند که ایرانیان در زمینه آن از همه دنیا

سبقت گرفته‌اند. از قالی‌های ایرانی که به دوران سلجوقیان بافته شده جز تکه پاره هایی به جا نیست، ولی دقت و زیبایی کم نظیر آن را می توان از قالیچه هایی که به دوران مغول به سبک آن بافته اند دریافت (Durant, 1988, 402).

به ظاهر، همین مقدار از هنر قالی بافی منشأ تکامل قالی‌بافی و سبب شد تا از قرن شانزدهم میلادی به بعد در سرزمین مغولان فرش بافی رایج گردد و ایران بر فرش‌هایی که دارای طرح‌های زینتی محض است بیشتر از فرش‌هایی که دارای نقوش حیوانات است و پیشاپیش راه مستقلی را در پیش گرفته، تأثیر بگذارد (Connell, 1989, .224)

مجسمه‌سازی

مجسمه سازی تابع هنرهای دیگر بود و به نقش‌های برجسته و حکاکی نقش یا خط بر روی سنگ و گچ انحصار داشت. اما منبت‌کاری تکامل یافت و در منبر، محراب، رحل، پرده، سقف، میز، پنجره، سینی، صندوق، و شانه با نقش‌های ظریف تزیین می شد؛ صنعتگرانی چهار زانو می نشستند و مته‌های خویش را با کمان می گردانیدند. خراطان نیز در این کار میکوشیدند. کارگران دیگر، که بیشتر از این‌ها تلاش می کردند، تافته، اطلس، حریر گلدار، پارچه های حاشیه دار، مخمل، زربفت، پرده، و خیمه می‌بافتند (Durant, 1988, 403).

نوشته‌ها

نوع دیگری از نوشتار هنری وجود دارد که مشخصه آن اتکای به حقایق دینی با زبانی علمی است. البته این زبان با پاره‌ای از ابزارهای هنری از قبیل تصویر و آهنگ و غیره تزئین شده است و همین ویژگی آن را در ردیف اشکال ادبی قرار می‌دهد. ویژگی نوشته آن است که خطاب به شخص یا اشخاص و یا مردمی مشخّص و معیّن است، البته نه به نحو خطابه بلکه در قالب نوشتار. این نوع نوشته شامل دوگونه اثر هنری مکتوب است: نامه و وصیت. «نامه» ساختار هنری خاصی است که شخصیّتی مسؤول را مخاطب قرار می‌دهد و غالبا موضوع آن محدود و پیرامون نوع مسؤولیّتی است که شخص مخاطب عهده دار آن است. در تاریخ، به تعدادی از این نامه‌ها از سوی امامان(ع) اشاره شده است. برای اطلاع از برخی از این نامه‌ها و جنبه هنری آن‌ها، ر.ک: (Bostani, 1992, 258- 266).

وصیّت، تقریبا شبیه برخی از انواع نامه است که خواه به صورت نوشته و خواه به صورت لفظی خطاب به شخصی صادر می‌شود، آن گونه که امام به جای نوشتن وصیّت برای کسی به توصیه لفظی او بپردازد. از نمونه‌های این وصیّت‌ها، به عنوان نمونه، وصیّت امام علی(ع) به امام حسن(ع) می‌باشد (Bostani, 1992, 266).

علاوه بر موارد یاد شده، برخی محققان، خاطره، مقاله ادبی، دعا، زیارت و حتی حدیث هنری را نیز به سبب ویژگی‌ها و معیارهای خاص هنری که دارند، از اشکال مختلف هنر برشمرده‌اند (Bostani, 1992, 274).

حدیث هنری

مقصود از حدیث هنری آن دسته از احادیثی است که در مقایسه با اغلب احادیثی که ساختار آن بر تعبیر و بیان مستقیم و بلا واسطه استوار است، بر خلاف آن‌ها، ساختار آن بر عنصر تصویر متکی است. عنصر تصویر، که پاره‌ای از احادیث را سازمان داده است در هر سه سطح خود از لحاظ ترکیب هنری وجود دارد ، یعنی در سه شکل تصویر بسیط، تصویر مرکب و تصویر پی در پی. به عنوان نمونه، تصویر پی در پی در روایت امیرالمؤمنین علی(ع) قابل مشاهده است که فرمود: انما المرء فی الدنیا غرض تنتضل فیه المنایا و نهب تبادره المصایب و مع کل جرعه شرق و فی کل اکله غصص؛ انسان در این دنیا هدفی است که تیرهای مرگ بر او می‌نشیند و مالی است دستخوش یغما که ناگواری‌ها آن را به تاراج می‌برد (Nahj al- balagha, Hekmat 191). مفاهیم بلند این حدیث، چیزی است که «این تصویر پی در پی» عهده‌دار آن شده است (Bostani, 1992, 301- 302).

همچنان که تصویر مرکب در روایتی دیگر از آن حضرت ترسیم شده است که فرمود: مثل الدنیا مثل ماء البحر، کلّما شرب منه العطشان ازداد عطشا حتی یقتله؛ مثل دنیا مثل آب دریاست که تشنه هر چه از آن بنوشد بر تشنگی او بیفزاید تا آن که او را بکشد. این تصویر که از دو فرآیند «دنیا و آب دریا» و «نوشیدن و کشته شدن» تشکیل یافته است، هدف چنین تعابیر و ابزار هنری را -که به جای بیان مستقیم از آن استفاده شده است- به نحو واضحی متجلّی می‌سازد (Bostani, 1992, 304). تصویر مفرد یا بسیط نیز تشکیل دهنده همان تصویر معروف یا شکل متعارفی است که در اکثر احادیث با آن مواجه می‌شویم، احادیثی که عموما به پدیده‌هایی گذرا در مورد رفتار جزئی یا یک ویژگی اخلاقی یا دینی و عبادی می‌پردازند (Bostani, 1992, 306- 307).

قابل ذکر است که در بخش هنر و معماری در تمدن اسلامی نیز برخی دیگر از مظاهر هنرهای تجسمی وجود دارند که بررسی آن‌ها نوشته‌ای مستقل می‌طلبد. اما به همین مقدار می‌توان اشاره کرد که هنرهای تجسمی در دوره‌های مختلف حکومت اسلامی با فراز و نشیب‌هایی روبرو بوده‌اند. به عنوان نمونه زمان امویان را دوره شکل‌گیری معماری برخی از مساجد مشهور مانند قبه الصخره، مسجد دمشق، ساخت محراب مقعر و ساخت مناره برای مسجد می‌دانند (Ettinghausen, 1999, 26- 31). در حالی که دوره عباسیان را دوره هنرهای تزئینی، از جمله کنده‌کاری روی چوب در منابر، سفالگری و پیشرفت در این عرصه، هنر کتاب‌آرایی، از جمله آرایش نسخ قرآن و نقاشی به ویژه نقاشی‌های بزرگ دیواری دانسته‌اند (Ettinghausen, 1999, 110- 122).

البته در سرزمین‌های غرب اسلامی (اسپانیا) به نظر می‌رسد هنر و معماری در عرصه‌های هنری یاد شده تداخل یافته‌اند، از این رو نمی‌توان بین آن‌ها تمایز چندانی قائل شد. جز آن که هنرهای تزئینی با شکل پیشرفته‌تر و نیز معماری مصور در نگاره‌ها حجم بیشتری را به خود اختصاص داده‌اند (Ettinghausen, 1999, 174- 192).

همچنان که در بلاد دیگر اسلامی، از جمله مصر، افریقا، ایران و آسیای مرکزی نیز این گونه‌های هنر و معماری با تغییراتی برگرفته از تمدن و فرهنگ ساکنان آن مناطق در قالب‌ها و شکل‌های بیشتر، در برخی موارد پیشرفته‌تر،

متنوع‌تر و در عرصه هنرهای تزئینی به شکل چشم‌نوازتر و در برخی موارد با نمادهای مذهبی از جمله نمادهای شیعی در آرامگاه‌ها خودنمایی می‌کنند، که برای رعایت اختصار، در این مجال از پرداختن به این موارد صرف نظر می‌شود (Ettinghausen, 1999, 231). بدیهی است که این نمادها تا چه اندازه توانسته‌اند در معرفی و توسعه تمدن اسلامی نقش داشته باشند و در برخی موارد به عنوان هنری بلامنازع خودنمایی کنند.

از مجموع مطالب مطرح شده می‌توان چنین فهمید که هنر اسلامی ویژگی‌هایی منحصر به فرد دارد که می‌توان آن را در موارد زیر خلاصه کرد:

۱. محور هنر اسلامی اَحَدیَّت و یگانگی خداوند است. چنان که گفته‌اند محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست (Burkhart, 2011, 131).

۲. هنر اسلامی از تجسید و تمثیل محسوسات پرهیز کرده و به تجرید و معنویات متمایل است. بدین ترتیب زمینه را برای رشد خیال و الهام‌های معنوی فراهم می‌کند.

۳. هنر اسلامی هنر تسبیح‌گویی و بیان «عدم فنا و پایان ناپذیری» است و از همین روست که شکل‌های هندسی در تزئینات معماری تکرار شده و تصویری از بی‌نهایت را در ذهن بیننده ترسیم می‌کند.

۴. دقت فراوان و مهارت تام و تمام تا سرحد اعجاز از دیگر خصوصیات هنر اسلامی است. این ویژگی در هزاران آثاری که از دوره قرون میانی به دست ما رسیده است، آشکارا دیده می‌شود. هنرمند مسلمان به دست آوردن مهارت و دقت هنگام آفرینش اثر هنری را بر خود واجب می‌دانست. زیرا در دیدگاه اسلامی هنر نیز همانند علم عبادت محسوب می‌شود و وسیله‌ای برای نزدیک شدن به خداوند متعال است.

۵. هنر اسلامی در تمام زمینه‌ها فعالیت داشت و شاخه‌ای نیست که هنرمندان مسلمان در آن دست به ابداع نزده باشند.

۶. بلندپروازی‌های بشر در هنر اسلامی متجلی است. گلدسته‌های سر به فلک کشیده مساجد، گنبدهایی که آسمان را می‌شکافند و آفرینش ظریف‌ترین تزئینات که با تکرارهای بی‌پایان خود ترسیمی از بی نهایت هستند همه و همه نمایشی از بلندپروازی‌های انسان است.

۷. زیبایی خوشنویسی عربی که بیننده را شگفت‌زده می‌کند، یکی از ارکان هنر اسلامی است.

۸. در تمدن اسلامی هنرمند از حق آزادی بیان برخوردار است. عَفیف بَهنَسی، متخصص سوری هنر اسلامی، معتقد است هیچ هنرمندی در طول تاریخ از عصر حجر گرفته تا قرن گذشته همانند هنرمند مسلمان از آزادی هنری برخوردار نبود (Awwad, 2012, 309- 310).

تأثیر هنر اسلامی بر سرزمین‌های دیگر

موضوع مهمی که باید بدان توجه داشت و به طور معمول از آن غفلت می‌شود تأثیرپذیری فرهنگ غربی از هنر اسلامی است. به گونه‌ای که گفته‌اند، گردشگران اروپایی از جمله هنرمندان و محققان قرون وسطی تاکنون، از هنر اسلامی تأثیر گرفته‌اند. در جنگ‌های صلیبی، سربازان مسیحی پس از پیروزی، اموال مسلمانان را به عنوان غنیمت به خانه‌ای خود می‌بردند. قسمتی از این اموال را آثار هنری تشکیل می‌داد. هر چند در اغلب اوقات قادر به درک تصویرها و متن‌های این آثار نبودند ولی همین آثار سبب تأثیرگذاری هنر اسلامی بر جهان غرب شد. تأثیری که تا به امروز همچنان پا برجاست.

گروهی از مستشرقان آثار هنر اسلامی را به ویژه در دوره آغازین فتوح اسلامی بررسی کرده و تأثیرگذاری یونان در هنر اسلامی را پذیرفته‌اند. اما گروهی دیگر همانند ابنین سوریو و گاستون ویت معتقدند که هنر اسلامی شیوه تعبیر تازه و نو برای پیروانش به ارمغان آورد و هنرمند مسلمان در تمام آثاری که می‌آفریند روح دین جدید و تمدنش را به نمایش می‌گذارد. در واقع محققانی هستند که هنر اسلامی را یکی از اصلی‌ترین شاخه‌های هنر جهانی می‌دانند. افزون بر این، هنر مذکور قدیمی‌ترین، گسترده‌ترین، متنوع‌ترین و با حفظ ویژگی‌های منحصر به فردش از متمایزترین هنرها محسوب می‌شود (Awwad, 2012, 308- 309).

همچنین گفته‌اند در قرن دوازدهم هنر اسلامی از اسپانیا به شمال افریقا راه یافت، و شهرهای مراکش، فاس، تلمسان، تونس، صفاقس، و طرابلس، با قصرهای زیبا و مسجدهای خیره‌کننده و محلات تو در تو به اوج کمال رسیدند. در مصر و مناطق شرقی سلجوقیان و ایوبیان و ممالیک هنر اسلامی را نیرویی تازه دادند (Durant,1988, 405). به هر حال به اعتراف دانشمندان غربی، این ادعا که جهان اسلام بعد از قرن پانزدهم/نهم در بربریت فرو رفت و نتوانست هیچ ارزش فرهنگی‌ای خلق کند، ادعای واهی است (Bartheld, 2004, 141).

علاوه بر آن که، هنرمندان امروزه نیز همچنان از جهان اسلام تأثیر می‌گیرند. آنان شیفته تابش نور آفتاب در مراکش و تونس و همچنین هندسه عجیب توده‌های شن در صحرای ساهارا هستند. توانایی هنر اسلامی در آفرینش آثار تجریدی، همواره برای هنرمندان غربی جذابیت ویژه‌ای داشته است (Hagedorn, 2014, 15). این موارد از جلوه‌های کاربرد هنرهای تجسمی است که توانسته است تا این اندازه در جوامع غیر اسلامی تأثیرگذار باشد.

گذشته از این، به نظر می‌رسد یکی از ارکان تمدن و مدنیت را باید داشتن هنر و آن هم هنر متعالی و فضیلت محور دانست. زیرا از نظر ابن خلدون، جامعه‌ای که با ایجاد حاکمیت، نظم‌پذیر شده است، مناصب و پایگاه‌های حکومتی تشکیل داده تا بر حفظ نظم نظارت نماید و از حالت زندگی فردی به سوی زندگی شهری و شهرنشینی روی آورده و موجب تعالی فضایل و ملکات نفسانی، چون علم و هنر شده، حایز «مدنیّت» است (Aorvati Movaffaq, 2006, 75- 76). یعنی وی هنر را در کنار علم از ارکان مدنیّت دانسته است.

از همین رو نگاهی به تاریخ تمدن اسلامی گویای این است که تعالیم و سخنان پیشوایان دین با بهره‌مندی از مضامین حکمی و معرفتی بر هنر اسلامی اثر گذارده است. بخش قابل توجهی از هنر اسلامی در ایران تحقق یافته است. در فرهنگ ایرانی که آمیخته با اندیشه‌های شیعی و عرفانی است، بحث از رابطه هنر با عرفان و اندیشه‌های شیعی و جایگاه تمدنی ایرانی در آن امری اجتناب ناپذیر و ضروری است. پاره‌ای از اندیشمندان، سهم ایران را در هنر اسلامی بیش از هر تمدن دیگر می‌دانند. تاریخ هنر اسلامی به خصوص در دوره‌هایی همچون ایلخانان، تیموری و صفوی، مؤید این دیدگاه است. در دوره آغازین صفوی، الگوهای زیبای هنر ایرانی و اسلامی، نقش‌مایه‌ها، تناسب رنگ‌ها، ظرافت در ساخت آثار هنری، صنایع دستی پرشکوه و تزئینی، انواع قالی‌ها و کاشی‌های پرنقش و نگار و انواع هنرهای سنتی و قدسی از جمله معماری مساجد، خوشنویسی، کاشی‌کاری، نساجی، نگارگری و امثال آن، نمایانگر یکی از فاخرترین دوره‌های خلاقیت هنری در فرهنگ اسلامی است. این آثار دوره صفویه را در اوج قله تاریخ هنر اسلامی قرار داده است، و بدیهی است که همه این موارد به سبب اثرگذاری فرهنگ شیعی است. همچنان که گفته‌اند شکل‌گیری هنر شیعی و عرفانی و تأثیر آن بر خلق آثار هنری از زمان حاکمیت ایلخانان آغاز گشت و در زمان صفوی به اوج خود رسید. حاکمان این سلسله‌ها پیوسته به هنر علاقه نشان می‌دادند (Rabiei, 2016, 47).

نتیجه‌گیری

از مجموع مباحثی که مطرح شد این نتیجه به دست می‌آید که هنر، به ویژه هنر متعالی و مقدس از ابتدای اسلام و با نزول وحی در قالب کلمه با اسلام همراه بوده است و در دوره‌های بعد به سبب اهمیت و جایگاه برجسته‌ای که اسلام و تمدن اسلامی برای هنر، به ویژه هنرهای تجسمی قائل بود، در عرصه‌های مختلف هنری جلوه‌های ویژه و نابی را به جود آورد که در برخی موارد تا به امروز نظیر نداشته است. کارکرد هنر به عنوان رکنی از ارکان تمدن و مدنیّت، هم سبب پویایی و پیشرفت تمدن اسلامی شد و هم توانست بر فرهنگ‌های دیگر از جمله فرهنگ غربی تأثیرگذار باشد و برخی از جلوه‌های منحصری را به وجود آورد که حتی امروزه تمدن غربی با وجود پیشرفت چشمگیر خود از این جلوهای هنری بهره می‌برد. این در حالی است که هنر اسلامی توانسته است با ویژگی‌هایی که دارد نیرومندی و توان خود را حفظ کرده و در مواردی، بر هنر فرهنگ‌های دیگر تأثیر بگذارد. ویژگی‌هایی همچون محوریت هنر اسلامی بر اَحَدیَّت و یگانگی خداوند، پرهیز از تجسید و تمثیل محسوسات و تمایل به تجرید و معنویات و در نتیجه فراهم کردن زمینه برای رشد خیال و الهام‌های معنوی، تسبیح‌گویی و بیان عدم فنا و پایان ناپذیری، دقت فراوان و مهارت تام و تمام تا سرحد اعجاز، نگاه به هنر همانند عبادت، بلندپروازی، آفرینش ظریف‌ترین تزئینات که با تکرارهای بی‌پایان خود ترسیمی از بی نهایت هستند، زیبایی خوشنویسی عربی که بیننده را شگفت‌زده می‌کند، برخورداری از حق آزادی بیان و تنوع هنرهایی که در متن تحقیق به برخی از آن‌ها پرداخته شد، از جمله ویژگی‌های یاد شده هستند.

پی‌نوشت

۱. Casmo Centrism در لغت به معنای گیتی‌مداری یا عالم‌محوری.

References:

Quran

Nahj al-Balagha

Aorvati Movaffaq, A. A. (2006), The Great Prophet (PBUH) Founder of Islamic Civilization, Marafet, (110), 33-41. (In Persian)

Awwad, M. M. A. (2012), The Expanse of Islamic Civilization in the Middle Ages, (A. Naseri Taheri & S. S. Tabatabai Trans., Tehran: Information Publications. (In Persian)

Bartheld, V. V. (2004), Islamic Culture and Civilization, (A. Behnejad Trans.), Tehran: Amirkabir Publications. (In Persian)

Bolkhari Qahi, H. (2011), Philosophy of Islamic Art (Collection of Articles), Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (In Persian)

Bolkhari Qahi, H. (2016), The identity and distinctive function of art in Islamic civilization and the need to compile its foundations and revive its customs,The second national conference of modern Islamic civilization, Tehran. (In Persian)

Blair, S. S. & Bloom, J, M. (2002). The Art Architecture of Islam, (Y. Azhand Trans.), Tehran: Samt. (In Persian)

Bostani, M. (1992), Islam and Art, (H. Sabri Trans.), Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation. (In Persian)

Burkhart, T. (2011), Sacred Art (Principles and Methods), (J. Sattari Trans.), Tehran: Soroush Publications. (In Persian)

Connell, E. (1989), Islamic Art, (H. Taheri Trans.), Tehran: Tos Publishing House. (In Persian)

Critchlow, K. (2011). Analysis of cosmological themes of Islamic motifs, (S. H. Azarkar Trans.), Tehran: Hekmat. (In Persian)

Durant, W. (1988), History of Civilization, (A. Taheri Trans.), second edition, Tehran: Islamic Revolution Publishing and Education Organization. (In Persian)

Ettinghausen, Richard (2011), Art in the Islamic World, (M. Vahdati Daneshmand Trans.), Tehran: Basirt Publishing House. (In Persian)

Ettinghausen, R. & Graber, E. (1999), Islamic Art and Architecture, (Y. Azhand Trans.), Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books of Universities (Samt). (In Persian)

Ghaffari, A. (2017), Philosophy of Art and Beauty, Tehran: Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Organization. (In Persian)

Ghanbari, H. (2015), The Possibility and Necessity of Islamic Art: A Review and Criticism of the Traditionalists' Perspective, Tehran: Negah Masares Publishing House. (In Persian)

Grabar, O. (2017). The formation of Islamic Art, (M. Golchin Arefi Trans.), Tehran: Hekmat Sina. (In Persian)

Hatam, G. (2009). Islamic art and civilization, Tehran: Payame Noor University Pup. (In Persian)

Hagedorn, A. & Wolf , T. (2014), Islamic Art, translated by Sadegh Rashidi and Fatemeh Ramezani, Tehran: Culture, Art and Communication Research Institute, and Mashhad, Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation. (In Persian)

Hikmat Mehr, M. M. (2017), Hegel's Aesthetics and the Wisdom of Islamic Art, Tehran: Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Organization. (In Persian)

Hinik, N. (2004), Sociology of Art, (A. H. Nik Gohar Trans.), Tehran: Aghat Publishing House. (In Persian)

Lakset, J. (2010), Philosophy of Art, (M. R. Abolqasmi Trans.), Tehran: Nashr Mahi. (In Persian)

Madadpour, M. (2002), The Path of Christian Wisdom and Art, Asr Iman, Tehran: Surah Mehr affiliated with the Research Institute of Islamic Culture and Art. (In Persian)

Najafian, A. and others, (2010). Medkhal Khat, (15), 566-609, Encyclopaedia of Islamic World, under the supervision of Gholam Ali Haddad Adel, Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation. (In Persian)

Nasr, H. (2010), Islamic Art and Spirituality, (R. Ghasemian Trans.), Tehran: Hikmat Publishing House. (In Persian)

Okasha, T. (2001). Islamic painting, Trans. Gholamreza Tehami, Tehran: Soore Mehr. (In Persian)

Qolizadeh, H. & Mohammadi , F. (2017), Conceptualization of the word art in mysticism based on Hafez's poetry, Commentary on mystical literature and cognitive myth, (50), 169-203. (In Persian)

Rabiei, H. (2012), Essays on the nature of Islamic art (a collection of articles and lectures), Tehran, Institute of Authoring, Translation and Publishing of Artistic Works. (In Persian)

Rabiei, H. (under review) (2016), theoretical foundations of art in Islamic civilization, Tehran: Organization for the study and compilation of humanities books of universities (Samt). (In Persian)

Rahbari, A. & Kalhori, M. (2015). Image of Art in Islamic Civilization, Second International Congress of Culture and Religious Thought, Tehran. (In Persian)

Ravanjo, A. (2013), Reflection on the meaning and concept of tradition and art education, Pikereh, Shahid Chamran University of Ahvaz Faculty of Arts, (1),9- 22. (In Persian)

Sanjeshodanesh. (2017). Islamic art and civilization, Tehran: Sanjeshodanesh. (In Persian)

Semsar, M. H. (2018). Introduction to Calligraphy, (23), 197-227, Islamic Encyclopedia, under the supervision of Kazem Bejnordi, Tehran: Islamic Encyclopedia Center. (In Persian)

Schimmel, A. (1989). Islamic calligraphy and culture, (A. Azad Trans.), Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation. (In Persian)

Watt, M. (1979), The Influence of Islam on Medieval Europe, (H. Abdulmohammadi Trans.), Qom: Publications of Imam Khomeini Educational and Research Institute. (In Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Intergenerational Pitch in the songs of Suzqoshmaq by the performers of the villages of Sarab cultural area

Hamid Asadshir Lanjevani[1], Maryam Gharasou[2*]

[1.] Master of Ethnomusicology, Art University, Tehran, Iran
[2.] Assistant Professor of Music Department, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

* Corresponding Author, maryam.gharasou@ut.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 165-182
Receive Date: 22 February 2024
Revise Date: 10 March 2024
Accept Date: 16 March 2024
Publish Date: 16 March 2024

Research article

KEYWORDS: Improvised songs; Women; Suzqushmaq; the issue of changes in music; mirage

ABSTRACT

Background: Suzqoshmaq is the name of songs that are sung exclusively by women in different situations with improvised words and on a melodic basis. It seems that this method of improvisational reading and expression has a very distant history and we can probably bring it to you as one of the old traditions of the women of this region. The distribution area of this way of singing is the Sarab region and its surrounding villages in East Azerbaijan province in the northwest of Iran. Among the women of this region, it is customary to sing their emotional perception of that situation in individual or collective situations, such as happiness and weddings, mourning, daily work, and special emotional situations, with improvised words and on a simple melodic base. These songs have an almost definite and constant weight and correspond to the syllables of the word. By using three or four notes, the melodic base takes the reading of the word out of a mere narrative mode and turns it into a melodious form. The melody structure here does not go beyond a dong and forms a state between speech and singing. The language of Suzqoshmaq's songs is Turkish, and colloquial words and sentences are used in composing its improvised text. In the form of a group, the women who have gathered together, in order and respect elders, start to sing and one after another sing their emotional and sensory perception of the situation in which they are in an improvised form of poetry. These collective chants can go on for hours. Our main approach in this article, after introducing this novel and unknown genre among women's songs in Iran, is a very thoughtful musical issue. According to the field research and after transcribing about seventy examples of these songs, it was observed that despite the remoteness of the villages and the place where the narrators live, all of them are based on similar and common melodic patterns (11 melodic patterns) and also with pitch located in a wide area. They sing clearly; something that is very unique in oral cultures without having a standard for singing.

Objectives: In this article, after introducing the performance characteristics of Suzqoshmaq songs, we will examine eleven patterns extracted from transcriptions. These patterns are very simple yet unique. At the same time, the pitch will examine all eleven patterns and samples and show that the range of the beginning and expansion of the songs in the samples collected in distant villages are very close and similar. The question that we will raise here is how this pitch was transferred and shared among distant villages and different generations.

Method: Since the research related to these songs has not been done directly, in the library studies section, we used the opinions of researchers in studies related to women's songs in other regions. The examined samples were also collected from local experts in the geographical area of Sarab during the research trip.

Result: After the introduction, study, and analysis of the patterns as well as various examples, we will see that these people share their identity in a place that can only be seen in music and its characteristics.

Cite this article:
Asadshir Lanjevani, H., & Gharasou, M. (2024). Intergenerational Pitch in the songs of Suzqoshmaq by the performers of the villages of Sarab cultural area. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 165-182. doi: 10.22124/ira.2024.26833.1012

Conclusion: One of the important approaches and main achievements of musicological studies is to get to know and analyze the lower layers of a society beyond their music. In this example too, by studying women's songs, we reach an understanding of intergenerational communication and see how women compose, preserve, and transfer their senses and emotions to the next generation in the form of improvised music.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

نواک میان‌نسلی در آوازهای سوزقوشماق نزد مجریانِ روستاهای حوزهٔ فرهنگی سراب

حمید اسدشیر لنجوانی[1]، مریم قرسو[2*]

۱. کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

۲. استادیار گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: maryam.gharasou@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱۶۵-۱۸۲

تاریخ دریافت: ۰۳ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری: ۲۰ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۲۶ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۲۶ اسفند ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: آوازهای بداهه، زنان، سوزقوشماق، مسئلهٔ تغییرات در موسیقی، سراب

چکیده

سوزقوشماق نام آوازهایی است که منحصراً توسط زنان در موقعیت‌های مختلف با کلامی بداهه و بر بستری ملودیک خوانده می‌شود. حوزهٔ پراکندگی این شیوهٔ آوازخوانی، منطقهٔ سراب و روستاهای اطراف آن در استان آذربایجان‌شرقی در شمال غربی ایران است. در میان زنان این منطقه، مرسوم است که در موقعیت‌هایی به شکل فردی یا جمعی، مانند شادمانی و عروسی، سوگواری، کارهای روزانه و موقعیت‌های عاطفی خاص، ادراکِ حسی خود از آن موقعیت را با کلامی بداهه و بر یک بستر نغمگی ساده بسرایند. رویکرد اصلی در این مقاله، پس از معرفی این گونهٔ بدیع و ناشناخته در میان آوازهای زنان در ایران، یک مسئلهٔ بسیار قابل تأمل موسیقایی است. طبق پژوهش‌های میدانی و پس از آوانگاری حدود هفتاد نمونه از این آوازها، مشاهده شد که با وجود دوری روستاها و محل زندگی راویانِ نمونه‌های گردآوری‌شده، تمامی آنها بر اساس الگوهای نغمگی مشابه و مشترک (۱۱ الگوی نغمگی) و همچنین با نواکی واقع در گستره‌ایی مشخص آواز می‌خوانند؛ امری که در فرهنگ‌های شفاهی و بدون داشتن معیاری برای آواز خواندن بسیار منحصربه‌فرد است. در این مقاله، پس از معرفی چگونگی و ویژگی‌های اجرایی آوازهای سوزقوشماق، یازده الگوی استخراج شده از آوانگاری‌ها بررسی شده‌اند. در این مقاله نشان داده شده است که گسترهٔ آغاز و بسط نغمات در نمونه‌های گردآوری شده در روستاهای دور از هم، بسیار نزدیک و مشابه هستند. پرسشی که در اینجا مطرح بوده این است که چگونه این نواک در میان روستاهای دور از هم و در نسل‌های متفاوت منتقل شده و به اشتراک گذاشته شده است. گردآوری اطلاعات علاوه‌بر مطالعات کتابخانه‌ای، نمونه های جمع‌آوری‌شده در طی سفرهای پژوهشی و گفت‌وگو با آگاهان محلی بوده است. بر اساس یافته‌های تحقیق می‌توان گفت مردم در جایی هویت خود را به اشتراک می‌گذارند که در موسیقی و ویژگی‌های آن قابل مشاهده است.

ارجاع به این مقاله: اسدشیر لنجوانی، حمید و قرسو، مریم. (۱۴۰۲). نواک میان‌نسلی در آوازهای سوزقوشماق نزد مجریانِ روستاهای حوزهٔ فرهنگی سراب. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۱۶۵- ۱۸۲. doi: 10.22124/ira.2024.26833.1012

مقدمه

ایدهٔ پژوهشی و اصلیِ مقالهٔ حاضر، مسئلهٔ وجودِ یک محدودهٔ مشخص در نواکِ[1] آوازهای بداههٔ زنان با عنوان سُوزْقُوشماق در حوزهٔ فرهنگیِ سراب و روستاهایِ توابع است. در اینجا مسأله مورد بررسی، آوازهای سوزقوشماق است. سوزقوشماق نام آوازهای موزونی است که در منطقهٔ سراب و روستاهای توابع آن در استان آذربایجان‌شرقی، توسط زنان اجرا می‌شود. در میانِ زنانِ این منطقه، افرادی که قدرتِ بداهه‌خوانی و بداهه‌گوییِ موسیقایی داشتند، در بابِ رخدادهای پیش‌آمده، که به‌نوعی زندگی احساسی آنها را تحت‌الشعاع قرار می‌داد، آواز می‌خواندند و این آوازخوانی معمولاً توسط جمعی از زنان شکل می‌گرفت و می‌توانست برای مدتی مشخص ادامه پیدا کند. البته این امکان نیز وجود دارد که افرادی در این جمع حضور داشته و صرفاً مخاطب خواننده یا خواننده‌ها گردند. این مراسم بنا به عقایدِ مذهبی و طبقِ رسومِ کهن، معمولاً بدون حضور آقایان اجرا می‌شود و تنها زنان و دختران، مجری یا بینندهٔ آن هستند. سوزقوشماق می‌تواند در زمان‌های مختلفی اجرا شود: هنگامِ قالی‌بافی، نان‌پختن یا آشپزی و حتی در زمانی‌که یکی از زنان خانواده یا همسایه اندوهگین باشد و نیاز به یک گردهم‌آیی آوازی و آهنگین احساس شود. به‌نظر می‌رسد که خاستگاهِ این شکل از آوازخوانی زنان، روستاهای اطراف شهر سراب در استان آذربایجان‌شرقی بوده و در گذشته اجرای آن موقعیت‌های بیشتر و مجریان متبحرتری داشته و حال راویان محدودی از این شیوهٔ آوازخوانی باقی مانده‌اند. سوزقوشماق امروزه بیشتر در مراسم عروسی مخصوصاً مراسمِ شبِ حنابندان، با شعرهایی در وصفِ عروس یا داماد و یا در مراسم سوگواری خوانده می‌شود. یکی از وجوه قابل‌توجه سوزقوشماق خواندن روایتِ بداههٔ شعری از یک رویدادِ اجتماعی، خانوادگی و یا حتی فردی است؛ اینکه تبحر لازم در شکل‌دادنِ اشعارِ قافیه‌دار و متناسب با موقعیتِ عاطفی در زندگی یک زن، چگونه به‌دست می‌آید. شیوهٔ سرودن و گنجاندنِ حس و ادراکِ عاطفی فرد از موقعیت، چگونه در قالب الفاظ مجسم می‌شود و بسیار پرسش‌های دیگری که تماماً به شناختِ روندِ خلق این آوازها می‌انجامد.

در این پژوهش به این روند و شکل‌گیری این آوازها پرداخته نمی‌شود بلکه پرسش اصلی پس از معرفیِ این گونهٔ بدیع و رو به فراموشیِ زنانِ حوزهٔ فرهنگی سراب، یک موضوع موسیقایی است. در مطالعاتِ نگارندگان در درک سوزقوشماق، و پس از آوانگاریِ حدود ۷۰ نمونه از آوازها، موضوع جالبی قابل مشاهده است: با وجودِ اینکه مجریان از نسل‌های مختلفی بودند، اما نواکِ مورد استفادهٔ آنها در یک گسترهٔ مشخص و محدود قرار می‌گرفت. ممکن است بتوان این موضوع را به گسترهٔ صوتی و توانمندیِ حنجرهٔ زنانه مربوط دانست اما در اینجا با توجه به پژوهش در چند روستایِ مختلف و زنانی با سن و خانوادهٔ متفاوت و دور از هم، نمی‌توان صرفاً نواکِ مشترکِ مورد استفادهٔ زنان در خواندن سوزقوشماق را به‌سادگی، به گسترهٔ صوتی صدا و حنجرهٔ زنانه مربوط دانست. پرسشی که در اینجا شکل می‌گیرد این است که چگونه این نواک، بین نسل‌ها، افراد مختلف و در روستاهای متفاوت به اشتراک گذاشته شده و به یک شکل استفاده می‌شود؛ چیزی که در موسیقی‌های شفاهی آن هم در آوازهای بداهه، الزاماً امری مرسوم به‌شمار نمی‌آید. آیا ممکن است یک خصلتِ موسیقایی، جزء ماهیت یک گونه آواز بداهه باشد؟

روش پژوهش

روش پژوهش به‌کاررفته ترکیبی از روش‌های تحقیق توصیفی، تحلیلی و تجربی بوده است. در ابتدا نمونه‌های متعددی از یک آگاهِ محلی ساکن تهران- خانم خیرالنساء محمدی‌فرد[۲] ضبط گردیده است. همچنین نمونه‌های دیگر نیز در طی یک سفر میدانی به سراب و روستاهای اطراف آن و گفت‌وگو با آگاهان محلی ضبط شده است. ضمناً برایِ داشتنِ نمونه‌های قدیمی‌تر از نسل‌های پیشین، از کسانی که به‌نوعی نوارهای کاسِت ضبط‌شده از اجراهای گذشته داشته‌اند، درخواست شده است تا آنها را در اختیار نگارندگان قرار دهند.

پیشینهٔ پژوهش

در خصوص موضوع آواز، پژوهش‌های بسیاری انجام شده امّا مسئلهٔ آوازهای زنان و مخصوصاً آوازهای بداههٔ زنان، دارای پیشینهٔ پژوهشی بسیار محدودی بوده و در مورد آوازهای سوزقوشماق تقریباً هیچ پژوهشی یافت نشده است. منبعی که مستقیماً به مسئلهٔ آوازهای بداههٔ زنان مربوط شده و در دسترس نگارندگان بوده، مقاله‌ای از جیریدا اسپیری با عنوان «نقش زنان در حفظ آوازهای نوحه در روستاهای جیروکاستر در کشور آلبانی» (SPIRI,2020) است. در این مقاله اسپیری سعی می‌کند تا نشان دهد که چگونه زنان، نوحه‌های منطقهٔ جنوب آلبانی را از نسلی به نسل دیگر منتقل کرده و آن را حفظ کرده‌اند. وی در این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه نغمه‌های نوحه‌خوانی از مادر به دختر متصل شده و با استفاده از توصیف آئین‌های نوحه‌خوانی، مصاحبه‌های شخصی با عزاداران و تحلیل اشعار و ضبط‌های میدانی، بیان می‌کند که چگونه زنان این سنّت را در طول نسل‌ها ادامه می‌دهند. پژوهش دیگری که در خصوص حوزهٔ مطالعاتی زنان صورت گرفته، کتاب *زن در قصه‌های آذربایجان* (Yousefi, 2021) نوشتهٔ عزیزه یوسفی است. در این کتاب سعی شده تا به جایگاه و حضور زنان از میان قصه‌های آذربایجان پرداخته شود. این کتاب از این جهت اهمیت دارد که می‌توان با استفاده از داستان‌های عامیانه و قصه‌ها، واقعیت‌های زندگی اجتماعی زنان آذربایجان، احساسات و افکار آنها را بهتر شناخت و درک کرد. پژوهش دیگری که درخصوص آوازهای زنان می‌تواند مورد توجه قرار گیرد، مقاله‌ای است که توسط طلیعه وارتنر- عطارزاده با عنوان«رهبری زن در مناسک شیعیان ایرانی ـ عرب اهل خرمشهر، جنوب غرب ایران» در کتاب *Women's Leadership In Music* (Nenic & Cimardi ,2023) منتشر شده است. وی در این مقاله به یکی از آئین‌های مذهبی زنان در خرمشهر می‌پردازد. این آئین که آمیزه‌ای از موسیقی و شعر و نمایش شیعیان است، تماماً توسط زنان اجرا و مدیریت می‌شود. از پژوهش‌های دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد مقاله‌ای با عنوان«نمایندگی زن، ژانرها و زیبایی‌شناسی غم در موسیقی کلاسیک ایرانی» (Nenic & Cimardi ,2023) نوشته نسیم احمدیان است. هرچند این مقاله به حضور زنان در موسیقی کلاسیک ایرانی می‌پردازد ولی می‌تواند اطلاعات خوبی درخصوص وضعیت و مواجههٔ جامعه در قبال زنانِ موسیقی‌دان ارائه دهد. همان‌طور که اشاره شد مطالعهٔ مستقیمی در مورد سوزقوشماق انجام نشده و در این مقاله با استفاده از تحلیل‌های انجام‌شده در پژوهش‌های مرتبط و مشابه، سعی می‌شود به تحلیل محتوا به شکلی روش‌مند پرداخت.

روش پژوهش

علاوه‌بر مطالعات کتابخانه‌ای، اطلاعاتِ گردآوری‌شده در مورد این آوازها، دستاورد یک سفر پژوهشی به حوزهٔ فرهنگی سراب، یعنی شهر سراب و روستاهای اطراف آن در استان آذربایجان‌شرقی کشور ایران در خرداد ماهِ سال ۱۴۰۲ است. نمونه‌های مورد مطالعه در ۱۱ روستای اطراف سراب با نام‌های برنج‌آباد، رازلیق، گیندوان، قلعه‌جوق، دهدولان، کهدولان، ایل‌باغی، اَسنق، داراب، دامباران و خاکی از آگاهان محلی و زنانِ روستایی ضبط شده است. در این پژوهش میدانی، تنها از چهار روستای برنج‌آباد، دهدولان، اَسنق، دامباران تعداد ۲۲ قطعه ضبط شد و زنانِ ساکنِ باقی روستاها به‌سختی حاضر به اجازهٔ ضبط و یا حتی آواز خواندن می‌شدند. بسیاری از زنانی که به‌عنوان خوانندگان متبحر سوزقوشماق شناخته می‌شدند در قید حیات نبودند و جوان‌ترها نیز به‌ندرت در این زمینه مهارت داشتند و البته اگر هم توانایی آواز خواندن را داشتند، اظهار می‌کردند که دیگر مخاطبی برای آنها وجود ندارد که مشتاقِ شنیدن باشد. بسیاری از زنانِ نسل‌هایِ پیش به‌دلیل اعتقادات مذهبی حتّی در حضور مراجعه‌کنندهٔ زن نیز حاضر به اجرای قطعات نشدند و اشاره داشتند که در گذشته می‌خوانده و اجرا می‌کرده‌اند اما در حال حاضر دیگر نمی‌خوانند. آگاهان محلی در روستای ایل‌باغی به موضوع جالبی اشاره کردند؛ آنها معتقد بودند که جوانان دیگر علاقه‌ای به شنیدن آوازهای نسل گذشته ندارند و در حال حاضر به‌دلیل حضور گروه‌های امروزی و موسیقی پاپ، دیگر از سبک‌های آوازی قدیمی، استقبالی نمی‌شود. نکتهٔ مهم دیگری که درخصوص روبه فراموشی رفتن آوازخواندن زنان تأثیر بسیار زیاد داشته این است که مردان متعصب به زنان خود اجازهٔ آواز خواندن نمی‌دهند و زنان صرفاً در فضاهای زنانه و اصطلاحاً در اندورنی خود آواز می‌خوانند که همین امر نیز باعث ناشناخته‌ماندن و فراموش‌شدن و یا نادیده‌گرفته‌شدنِ این آوازهای زنانه در فضای اجتماعی و عمومی است.

یکی از روستاهایی که زنان از چند نسل پیش، آوازهای سوزقوشماق را در آنجا می‌خواندند، روستای لَنجِوان است. بسیاری از نمونه‌های ضبط‌شده و مورد مطالعه در این مقاله، توسط راویان این روستا خوانده شده است. لَنجِوان نام روستايي است واقع در دهستان شَرَبیان، بخش مهربان در جنوب غربی شهرستان سراب که بر اساس شواهد تاریخی از قرن‌ها پیش ـ تا دوران پیش از اسلام، محل سکونت افراد بومی بوده است. بر اساس آثار به‌دست‌آمده (قبرستان افرادی که ایستاده دفن شده‌اند، غَسال‌خانهٔ قديمي و اشیاء باستانی)، این روستا از قدمتي چند هزار ساله برخوردار است. روایت‌هاي گوناگوني در زمینهٔ تاریخ این روستای کهن موجود است. گروهی معتقدند لنجوان برگرفته از کلمه لَنج فرزند خاچ که نام خانِ این روستا بوده، است. لنج‌خان به‌تدریج در اثر گذشتِ زمان به لنجوان تبدیل شده و نام کنونيِ روستاست. روایتِ محلیِ دیگر، این است که گروهي ارمني در روزگاران گذشته در این روستا زندگي مي‌کرده‌اند و لذا واژهٔ لنجوان نیز غیرفارسی است. البته این روایات شفاهی است و هیچ‌یک از آن‌ها مستدل و مستند نیستند. از حدود پنج دهه پیش، بسیاری از ساکنان این روستا به شهرها مهاجرت کردند.

سُوزقُوشماق

طبق یک سنتِ دیرین، زنان منطقهٔ سراب و روستاهای توابع آن، فرازهای روزمره یا زندگی خود را در قالب شعرهایی آهنگین زمزمه می‌کنند و گاه آواز خود را با یک دایره (گاوال) همراهی می‌کنند. این روایت‌گری را سُوزقوشماق[۳] می‌نامند. سُوز در زبان ترکی و در معنای تحت‌اللفظی، به‌معنایِ «کلمه» بوده و قُوشماق به معنای «پرتاب‌کردن» است. سُوزقُوشماق را می‌توان «پرتاب‌کردنِ کلمه» یا همان بدون‌مقدمه و به‌صورت بداهه، کلامی را به‌زبان‌آوردن معنا کرد که در اینجا به‌معنی همان سرودنِ بداههٔ کلام آهنگین و موزون است.

در پژوهش میدانیِ آوازهای سوزقوشماق، پراکندگیِ جغرافیایی آنها مورد مطالعه قرار گرفته شده است. این آوازها در مناطق جنوبی سراب، نمود بسیار بیشتری نسبت به مناطق شمالی آن دارد. مثلاً در یک روستا مشاهده می‌گردد، به اجرایِ راحت این آوازها بدون هیچ‌گونه محدودیت فرهنگی پرداخته می‌شود درحالی‌که در روستای همسایه از اجرای آن سرباز می‌زنند. همان‌طور که گفته شد، شعر این آوازها، به‌صورتِ بداهه سروده شده و در یک بسترِ گفت‌آوایی، با لحنِ مخصوص به خوانشِ این گونهٔ موسیقایی، خوانده می‌شود. مضمون کلامِ این آوازها به مفاهیمی چون اندوهِ درونی، شادیِ جمعی، اندوهِ گروهی، مذهب، عشق، طبیعت و مانند آن می‌پردازد و خواننده‌ها همواره از وزن‌های ساده برای آوازخواندن استفاده می‌کنند. اهمیت این نوع خوانش که به گفت‌آوا نزدیک‌تر از آواز است، در اجرای تکنیک‌های خاصِ آوازی یا اجرای وزن‌های متریک و پیچیده نیست، بلکه مسئلهٔ مهم نحوهٔ پردازش موسیقی و کلام در مواجههٔ خواننده یا مجری با موضوع آواز است.

ساخته‌شدنِ یک سوزقوشماق به این ترتیب است که خواننده، متأثر و مُلهِم از یک رویداد، از حافظهٔ شنیداری خود در پردازش ملودی استفاده کرده و متناسب با موقعیت، شعری را سروده و حس خود را دربارهٔ آن موقعیت خاص با کلامِ موزون و یک ملودیِ ثابت و تقریباً از پیش‌مشخص‌شده بیان می‌کند. بنابراین نوعی بستر ملودیکِ مشخص و متونِ متفاوت وجود دارد؛ چیزی که به روایتِ آگاهان محلی و زنانِ خواننده‌ای که در پژوهش میدانی با آنها گفت‌وگو شده، نشان می‌دهد و تاحدودی ثابت می‌کند که قالبِ اجرایی این شیوهٔ آوازخوانی، می‌تواند از دوران دور به امروز منتقل شده باشد. به‌عبارت دیگر، متن، جملات و ترانه‌هایی که خوانده می‌شوند با توجه به تغییر در شرایط اجتماعی، مسائل زیست‌محیطی و مهاجرت و غیره دچار تغییرات فراوانی شده‌اند.

سوزقوشماق می‌تواند به‌صورت فردی خلق شود: زنی احوالاتِ شخصی خود را بر یک بستر ملودیک با گسترهٔ نغمگیِ محدود، ضرب‌آهنگی ساده و کلامی قافیه‌مند و موزون، زمزمه می‌کند. این اتفاق می‌تواند به شکل دیگر و جمعی نیز روی دهد. در این حالت ممکن است یکی از خوانندگان از ملودی یا شیوهٔ خواندن تازه‌ای استفاده کند. در این زمان افراد دیگر در ابتدا به او گوش می‌دهند و بلافاصله شیوهٔ او را تقلید می‌کنند. در این‌جا آواز می‌تواند در برخی فرازها به‌صورت گروهی تکرار شود و شکل‌دادنِ این قالبِ تازه نیز به‌صورت کاملاً بداهه و بر اساس تجربهٔ زیستهٔ زنان از آنچه پیشتر شنیده‌اند شکل می‌گیرد. این محاکاتِ آنی و بداهه نوعی چالشِ توانمندی زنان نیز به‌شمار می‌آید. بنابراین سوزقوشماق ترکیبی از اشعار بداهه، وزن‌ها و ملودی‌های ساده است که بیانگر یک رویداد اجتماعی یا

عاطفیِ شخص یا گروهی از افراد است. مجری به‌هنگام اجرای آن الزاماً به سرِضرب‌خواندن و یا اجرای نُت‌های شفاف و دقیق اهمیت نمی‌دهد و هدف اصلی او بیانِ موسیقایی از ادراکِ حسی خود از موقعیتِ توصیف‌شده است. به‌عبارت دیگر شاید بتوان گفت بیشترین توجه مجری به نحوهٔ دقیق بداهه‌گوییِ اشعار و جملات معطوف می‌شود چراکه باید تلاش کند تا بهترین نوع واژگان را برای ابراز احساسات خود انتخاب کند.

موقعیت‌های مختلف اجرای سوزقوشماق

زنان در هر زمان از روز و شب که احساسات و عواطف آنها نیاز به زمزمه‌شدن داشته باشد، آواز می‌خوانند. البته بعضی از رویدادهای این نوع موسیقی مرتبط با اتفاقات متعارف و مکرّرِ چرخهٔ حیات آدمی است: مانند زمان تولد نوزاد، مرگ، خواستگاری، حنابندان، ازدواج، دل‌باختن و دیگر موقعیت‌هایی که همگی می‌توانند مضمونی از بداهه‌هایِ آوازی زنان این منطقه باشند. رویدادهای مربوط به کار مانند نان‌پختن، قالی‌بافی، برداشتِ محصول در فصل تابستان نیز سوزقوشماق‌های مخصوص به خود را دارد.

مضامینِ شعری

در میان مضامینِ مختلف، یکی از موضوعاتِ بسیار شایع روایتِ اندوه است؛ غم و اندوه زنانه‌ای که در بطن روزمرگی زندگی زنانِ این منطقه نهادینه شده است و در آوازهای آنها متجسم می‌شود. در پژوهش‌های دیگری که در دیگر نقاط جهان در مورد آوازهای بداههٔ زنان انجام شده است نیز مضمون بیانِ آهنگین اندوه در آوازهای بداههٔ زنان دیده می‌شود. برای مثال اسپیری در مورد آوازهای بداههٔ زنان در آلبانی اشاره می‌کند «واجِتیم، آوازهای عزاداری، بیان غم و اندوه زنان است و نمی‌توان آن را مختص به ماه‌ها یا سال‌ها محسوب کرد. واجِتیم، بیان مداومِ دنیای درونی است که برای بسیاری از زنان ممکن است دهه‌ها طول بکشد» (SPIRI,2020,1). شاید موضوع بیانِ ناگزیر اندوه برای کاستنِ بار تحمل آن و در زمانی بدونِ تأمل و بدون فوت وقت یعنی به‌شکل بداهه، نیازی است که این زنان برای ممکن‌کردن و تحملِ آلام زندگی به‌کار گرفته‌اند. یعنی احتمال دارد که ارتباطی میانِ نیاز به کاستنِ درد در آنِ واحد و بیان آن به شکلی آهنگین برای کم‌کردنِ بارِ اندوه و توانمندیِ زنان در سرودنِ بداههٔ روایت روزمرگی آنها وجود داشته باشد که البته امرِ بعیدی به‌نظر نمی‌رسد.

آموختن یا انتقالِ نسل به نسل

شناختِ الگوهایِ نغمگی که می‌توان آنها را تلویحاً ملودی نامید، صرفاً با گوش‌کردن اتفاق می‌افتد و بنابراین می‌توان گفت این سنت به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه منتقل می‌شود. در مجالس مربوط به سوزقوشماق‌ها، زنان معمولاً به‌همراه فرزندان کوچک خود و بدون همراهیِ مردانِ بزرگسال در این رویداد شرکت می‌کنند. برای اجرای رویدادها معمولاً آدابِ مربوط به سن، بزرگ‌تر و کوچک‌تربودن ملاحظه می‌شود و در شکل جمعی، آواز توسط مجریان بزرگ‌تر آغاز می‌شود. در سوزقوشماق‌ها زنانِ مجریِ مُسن هیچ اِبائی از این موضوع ندارند که در کنار سایر مجریانِ

جوان‌تر قرار گیرند و در اینجا شبکهٔ خاصی با سلسله‌مراتب و روابط تعریف‌شده در میان آنها مشاهده نمی‌شود. سنت شفاهی سوزقوشماق‌ها به‌صورت نامحسوس از طریق مادر به دختر انتقال می‌یابد و آنها به‌نوعی آماده می‌شوند تا مجریانِ زبده در آینده شوند. دختران با همسن‌وسالان خود در گردش‌های طبیعت و پشتِ دارِ قالی، شروع به تمرین می‌کنند تا در هنگامی که بزرگ شدند بتوانند مکنونات درونی خود را موسیقایی کنند. شبیه آنچه که «در جیروکاستر، نوحه‌خوانی، سنّتی است که به‌صورت شفاهی از مادر به دختر منتقل می‌شود. معمولاً این زنانِ مسن هستند که به دختران خود این هنر را آموزش می‌دهند. مصاحبه‌هایی که انجام دادم نشان می‌دهد که همیشه یک شخصیت مادرانه وجود دارد که نوحه‌خوانان جدید را به سوگوار معرفی کند و آنها را آماده کند تا حلقهٔ بعدیِ زنجیرهٔ انتقال گردند. دختران، متون نوحه‌های سنتی را حفظ می‌کنند و سپس اشعار را در ملودی‌های محبوب دیگر قرار می‌دهند یا ملودی‌های سادهٔ جدیدی ایجاد می‌کنند.» (SPIRI,2020,14). به‌نظر می‌رسد در روند ساخت سوزقوشماق‌ها ابتدا فرد در سنین پایین‌تر در مرحلهٔ مواجهه با این قطعات و به‌صورت غیرارادی قرار می‌گیرد و حافظهٔ شنیداری فرد به‌صورت ناخودآگاه شروع به ضبط وزن‌ها و ملودی‌هایِ این قطعات می‌کند. در واقع فرد به‌صورت ناخودآگاه و غیرارادی در مرحلهٔ یادگیری قرار گرفته است و بی‌آنکه خود بخواهد، از دیگری شروع به یادگیری و تأثیرپذیری می‌کند. حال هرقدر که سن فرد بالاتر می‌رود با پرورشِ عواطف و احساساتِ خود در مواجهه با حوادث مختلفی که در زندگی‌اش رخ می‌دهد، می‌تواند به یک مجریِ توانا تبدیل شود. در سال‌های بعدیِ زندگی، فرد در خلوت خود و یا در جمع‌های زنانه، شروع به اجرا کرده و به‌نوعی تمرین را آغاز می‌کند و پس از چند سال به یک مجریِ زبده، بدل می‌شود. در اینجا فرد می‌تواند در مرحلهٔ الهام قرار گرفته و از آنچه که بر ذهن و خیال وی اثر می‌کند، سوزقوشماق‌ها را تولید و اجرا نماید. نکته قابل‌تأمل این است که در سوزقوشماق‌ها، با مستندات مکتوب جهت حفظِ قطعات مواجه نبوده و همهٔ جملات، اشعار، وزن‌ها و ملودی‌ها از طریق به‌خاطرسپردن در ذهن، نگهداری و ضبط می‌گردند. ممکن است در طول تاریخِ پدیدآمدن این رویدادِ موسیقایی، سوزقوشماق‌هایِ فراوانی به‌دلیل عدم ثبت مکتوب و وجود مستنداتِ مناسب، از بین رفته‌باشد ولی این نکته اهمیت دارد که این نوع موسیقی را نیز می‌توان آوانگاری کرد و بر روی کاغذ آورد. علاوه‌بر تشخیص وزن و ملودی، جملات و اشعار نیز به‌راحتی بر روی کاغذ قابل‌ثبت هستند.

ازآنجا که در چند دههٔ قبل و شاید حتی پیش از آن، این شیوهٔ خواندن و روایت روزمرگی‌ها و احساسات زنانه همواره متعلق و منحصراً در جمع‌های زنانه و صرفاً خصوصی اجرا می‌شده، در نزد عامهٔ مردم و به‌ویژه مردان ناشناخته است. در دیگر مناطق اطراف ایران و آذربایجان نیز نمونه‌های مشابهی دیده می‌شود. برای مثال در مورد اُملالی‌ها «کلاس‌ها معمولاً در خانه مُلایه برگزار می‌شود. در طول تدریس، هیچ مردی اجازه ندارد در نزدیکی کلاس بوده زیرا ممکن است صدای زن را بشنوند. به‌دلیل اخلاق اسلامی، شنیدن صدای زنانی که مادربزرگ، مادر، خواهر، دختر، نوه و خواهرزاده آنها نیستند، واقعاً ناپسند است. بنابراین جلسات تمرین و همچنین هر نوع مراسمِ زنانه باید همیشه در فضاهای خصوصی برگزار شود. همچنین به همین دلیل است که این‌گونه آئین‌ها در بافتِ محلی خود باقی می‌مانند و در کُلِ کشور به‌طور عمومی شناخته نمی‌شوند» (Nenic & Cimardi,2023,105). مجریانِ سوزقوشماق نیز مانند

بسیاری از اُملالی‌ها، صدای خود را از نامحرم پنهان می‌کنند و تنها در یک یا دو دهۀ اخیر است که نسل جوان نمونه‌هایی را از نسلِ پیشین خود به بهانۀ ثبت و علاقه‌مندی ضبط کرده‌اند.

حافظۀ جمعی در سوزقوشماق

طبق گفتۀ آگاهان محلی و زنانی که نمونه‌هایی از این شیوۀ خواندن را برای نگارندگان روایت کردند چنین برمی‌آید که شیوه، روش، شکل و قالبِ خواندنِ سوزقوشماق از نسل‌های پیش تا به امروز تغییر زیادی نداشته و چند الگوی ملودی و وزن‌های مشخص، برای سوارشدنِ کلام در ذهنِ راویان از گذشته وجود دارد که آن را از دیگر زنان خانواده یاد گرفته‌اند و در موقعیت‌های مختلف، اشعار بداهۀ خود را بر روی این قالب‌ها می‌خوانند. خواننده باید الزاماً حافظۀ قوی برای حفظ‌کردن و به‌خاطر سپردنِ الگوها داشته باشد و بتواند در زمانِ مقتضی آن را به‌سرعت به‌کار گرفته و هم‌زمان اشعار خود را با آن هماهنگ کند. طبیعتاً توانایی انجام این امر در شکل فردی بسیار قابل‌توجه است، اما در شکل جمعی شناختی بسیار حائز اهمیت از جامعه را نمودار می‌سازد. همان‌طورکه مریام به شناختِ جامعه و مظاهرِ آن از ورای موسیقی پرداخته است (Merriam, 2017)، در اینجا نیز می‌توان یکی از ویژگی‌های مهمِ جامعۀ زنانِ این حوزۀ فرهنگی را از ورای شکلِ پردازشِ موسیقی آنها درک کرد. در اینجا آنچه توانمندی زنانِ یک جمع در خوانشِ دسته‌جمعیِ یک الگو با شعرهایِ مختلفی که طبق آن الگو می‌سرایند را فعال می‌کند، حافظۀ جمعی، تاریخی و فرهنگی آنان است. خواندنِ سوزقوشماق به‌صورت بداهه، به‌معنایِ استفاده از یک الگوی ملودیک به‌عنوان بستری از شعرهایِ بداهه است که هریک از مجریان در نوبت خود، امتداد آن را حفظ می‌کند. از سوی‌دیگر می‌توان گفت این افراد، تاریخ، حافظۀ تاریخی، حافظۀ موسیقایی و توانمندی سرایش بداهه را به‌صورتِ قومی در خود دارند و در مواقع مشخصی آن را به‌کار می‌گیرند و این امر باعث پیوستگی آنها ـ به‌ویژه در زمانِ اوج احساساتی مانند اندوه یا شادی ـ شده و نوعی هماهنگی و همبستگی قومی ـ فرهنگی برای آنان ایجاد می‌کند و شاید این همان چیزی است که در مطالعاتِ انسان‌شناسانه و فلسفی از آن به‌عنوان روحِ قومی یا روحِ جمعی یاد می‌شود. آنچه به زنان این اعتماد به‌نفس را می‌دهد که بتوانند کلام را پردازش کرده و بر روی یک الگو سوار کنند، خاطراتِ مشترک نسلی و قومی است که طبق قاعدۀ محاکات در ذهن ناخودآگاه آنان ثبت شده است. اسپیری در این‌باره آورده است که «طبق نظر هالب‌واش، آگاهی فردی از طریق ساختارها و نهادهای اجتماعی جمع می‌شود. اصطلاح «حافظه فردی» نه‌تنها برای شناسایی خاطرات ایجادشده از جامعه، بلکه برای خاطراتِ شخصی که ممکن است اجرا، احساس یا به‌خاطر سپرده شود، استفاده می‌گردد. شلمی استدلال می‌کند که «خاطرات جمعی از گذشته و واقعیت‌های حال، بیشتر در خودِ فرآیندِ انتقال، باهم پیوند داده می‌شوند» (SPIRI,2020,5). بنابراین زنانِ مجری سوزقوشماق نیز با تکیه‌بر همین حافظۀ جمعی، بدون تکیه‌بر فواصل یک ساز ملودیک، نه‌تنها محتوای شعرهای خود را به‌صورت بداهه می‌سرایند بلکه به این‌ترتیب خود را در بدنۀ فرهنگ قومِ خود پیوند می‌زنند.

اما داستان این حافظۀ جمعی محدود به استفاده از الگوهای ملودیک مشترک یا شیوۀ خواندن به‌شکلی یکسان نیست بلکه یکی از ویژگی‌های مهمی که نگارندگان را بر آن داشت تا در این موضوع تفحص بیشتری کنند، نواکِ

مشترک راویان و مجریانِ این آوازها بوده است. نگارندگان این مقاله پس از پژوهش میدانی و ضبط آوازها، در زمانِ آوانگاری نمونه‌ها به نکتهٔ بسیار مهمی برخورد کردند: مجریان همگی در یک گسترهٔ مشخص آواز می‌خوانند. مریام نیز در مطالعات خود به موضوع مشابهی اشاره می‌کند که پس از سال‌ها بازگشت به میدان پژوهش می‌بیند که افراد با همان نواکی آواز می‌خوانند که برای مثال در بیست سال گذشته خوانده‌اند (Merriam, 2017). بدین‌ترتیب تمام آنچه در سراب و روستاهای دیگر خوانده شده، معطوف به شناختِ یک امر مهم و بنیادین شد: این زنان به شکل بداهه و منطبق بر یک حافظهٔ قومی ـ جمعی، الگوهایِ سوزقوشماق را به‌کار می‌گیرند و به‌علاوه همگی در یک گسترهٔ صوتی با نواک مشترک و یا بسیار نزدیک به‌هم، آوازهای خود را می‌خوانند. برای مشاهدهٔ بهتر این ویژگی، در اینجا الگوهای آوازی معرفی شده و مسئلهٔ نواک با آوانگاری‌های تحلیلی در آنها نشان داده می‌شود.

نواک مشترک یا نواکِ نسلی

نَواک، زیر و بمی یا ارتفاعِ صوت است که اجازه می‌دهد بتوان صداها را درجه‌بندی کرد. این مفهوم همچنین دلالت به فرکانس یا بسامد در علم فیزیک هم دارد. در ادامه برای بررسی نواک‌هایِ اجراشده در آوازهایِ سوزقوشماق، براساس پارامترهای ریاضی به مقایسهٔ آنها پرداخته شده است. این پارامترِ ریاضی در مفهومِ فرکانس، نهفته است. نواک رابطهٔ نزدیکی با فرکانس دارد اما این به‌معنای مساوی‌بودن این دو مفهوم نیست. فرکانس یک ویژگی علمی است که قابل‌اندازه‌گیری بوده درحالی‌که زیر و بمی، ادراکی از موج صداست که به‌طور مستقیم قابل اندازه‌گیری نیست. در الگوهای ملودیک یا نغمگیِ مورد استفاده در آوازهای مورد مطالعه، سه تا چهار نغمه استفاده می‌شود؛ یعنی یک فضای سه‌نغمه‌ای[۴] یا چهارنغمه‌ای (یک دانگ) ملاحظه می‌شود. به این ترتیب در فضایی سیّال میان آوازی و ملودیک‌بودن به‌معنای داشتن ساختار کامل یک گام و حالت روایی[۵] یا رسیتاسیون[۶] حرکت می‌شود که با وجود تعلیق میان این دو فضا، قالب یا الگوی مشخص خود را نشان می‌دهد. نگارندگان با بررسی بیش از ۷۰ نمونهٔ گردآوری‌شده در آوازهای سوزقوشماق در مورد گردش نغمگی (حرکت ملودی) به چند الگو دست پیدا کرده‌اند. اما پیش از آن به محدودهٔ مشخص نواک این قطعات پرداخته می‌شود.

جدول ۱. فرکانس و فراوانی آن‌ها

فرکانس	جایگاه در پیانو	نام نت	فراوانی
98	2	Sol	1
103	2	La بمل	4
116	2	Si بمل	6
123	2	Si	13
130	3	Do	12
132	3	Do	1

26	Reبمل	3	138
23	Re	3	146
16	Miبمل	3	155
17	Mi	3	164
20	Fa	3	174
22	Solبمل	3	185
15	Sol	3	196
20	Laبمل	3	207
16	La	3	220
10	Siبمل	3	233
7	Si	3	246
6	Do	4	261
1	Miبمل	4	311

در جدول ۱ مشاهده می‌گردد که بیشترین فراوانی در اجرای مجریان، استفاده از بازه‌های فرکانسی Re بمل با فرکانس ۱۳۸ هرتز تا نت La با فرکانس ۲۲۰ هرتز صورت گرفته است. این فراوانی در قیاس با فراوانی بازه‌های دیگر دو رقمی بوده و مجریان از بازهٔ Re بمل تا نت La بیشترین استفاده را کرده‌اند. مجریان از دو محدودهٔ La بمل با فرکانس ۱۰۳ تا Do با فرکانس ۱۳۲ در قیاس با بازهٔ Si بمل با فرکانس ۲۳۲ تا Mi بمل با فرکانس ۳۱۱ از یک میزان فراوانی استفاده کرده‌اند. بم‌ترین فرکانس استفاده‌شده در میان مجریان La بمل با فرکانس ۱۰۳ هرتز و بالاترین فرکانس استفاده‌شده، Mi بمل با فرکانس ۳۱۱ است. این بازه حدود یک اکتاو و نیم است. متوسط صدای مجریان سوزقوشماق‌ها براساس فرکانس اجراشده، محدودهٔ صوتی صدای زنانه است ولی در عین‌حال تمامی آنها از یک نغمهٔ نزدیک به‌هم آغاز به خواندن می‌کنند. بیشترین نت استفاده‌شدهٔ مجریان در ادوار مختلف نسلی، نت Re بمل با فرکانس ۱۳۸ هرتز و نت Re با فرکانس ۱۴۶ هرتز بوده و کم‌ترین نت‌های استفاده‌شده، نت La بمل با فرکانس ۱۰۳ هرتز، Do با فرکانس ۱۳۲ هرتز و Mi بمل با فرکانس ۳۱۱ هرتز و Sol با فرکانس ۹۸ هرتز است. نکتهٔ بسیار مهمی که می‌توان اشاره کرد این است که همهٔ مجریان در هنگام اجرای نت‌ها از یک نواک یکسان و مشخص استفاده می‌کنند. این درحالی است که هیچ‌کدام از آنها آموزش موسیقایی ندیده‌اند و فرکانس صوتی آنها در بین همهٔ نسل‌های مجریان یکسان است. بیشترین مراجعهٔ مجریان به نت‌های موجود مربوط به Re بمل، Re، Mi

بمل، Mi، Fa، Sol بمل، La بمل و La بوده و از این نت به بعد اشارهٔ بسیار کمتری به نت‌های Sol و Si ملاحظه می‌شود.

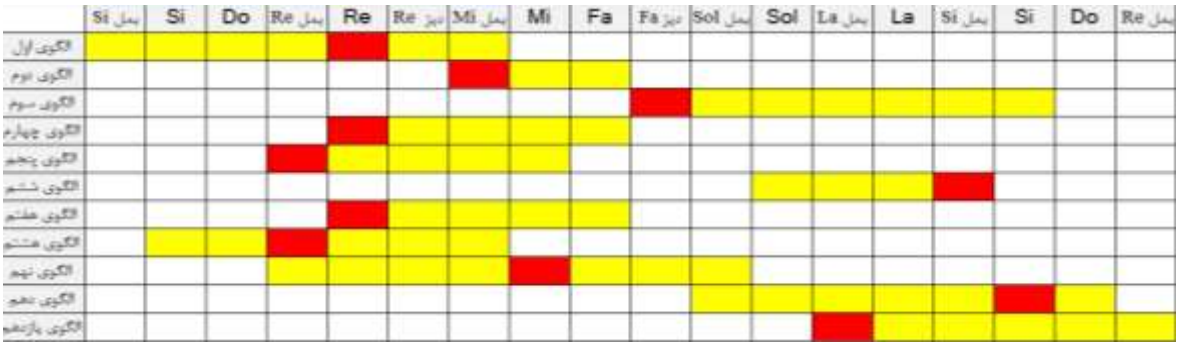
الگوهای مشترک

نکتهٔ دیگر قابل‌اشاره، الگوهایِ نغمگیِ مشترکی است که خوانندگان در روستاهای بسیار دور از هم به شکلی یکسان از آن استفاده می‌کنند. در بین ۷۰ نمونهٔ ضبط‌شده، ۱۱ الگوی نغمگی متفاوت را می‌توان از یکدیگر متمایز کرد که تمام کلام‌های بداههٔ زنان بر آنها سوار شده و خوانده می‌شوند. این الگوها در پیوست مقاله آورده شده‌اند. در جدول۲ بازهٔ استفاده از نغمات، نغمهٔ آغاز و پایان هریک از الگوها معرفی شده است.

مقایسه بازه‌های صوتی الگوهای صوتی و نت آغازین هریک از آنها

جدول ۲. نت شروع و بازهٔ الگوها

نام الگو	نت شروع	ابتدای بازه	انتهای بازه
الگوی اول	Re	Si بمل	Mi بمل
الگوی دوم	Mi بمل (Re دیز)	Mi بمل (Re دیز)	Fa
الگوی سوم	Fa دیز	Fa دیز	Si
الگوی چهارم و هفتم	Re	Re	Fa
الگوی پنجم	Re بمل	Re بمل	Mi
الگوی ششم	Si بمل	Sol	La دیز
الگوی هشتم	Re بمل	Si	Mi بمل
الگوی نهم	Mi	Re بمل	Sol بمل
الگوی دهم	Si	Sol بمل	Do
الگوی یازدهم	La بمل	La بمل	Re بمل



شکل ۱. بررسی بازهٔ الگوها با استفاده از رنگ‌آمیزی

- گسترهٔ صوتی هر الگو با رنگ زرد نمایش داده شده است.
- نت آغازین هر الگو، با رنگ قرمز نمایش داده شده است.
- اشتراک نت‌های آغازینِ الگوها در نسل‌های مختلف مجریان بر روی نت Re مشهود است.
- گستره‌های صوتیِ مشترک در الگوها بین نت‌های Re بمل تا Fa مشهود است.
- تجمع نت‌های آغازین الگوها در میان نت‌های Re بمل تا Fa دیز مشهود است.

تسهیلِ امر بداهه با تکیه بر نواکِ نسلی و الگوهایِ مبتنی بر حافظهٔ جمعی

در بخش پیش نشان داده‌شد که راویان آوازهای سوزقوشماق تا چه حدودی از الگوهای مشخص و نواک هم‌جوار و نزدیک به‌هم استفاده می‌کنند. همچنین در بخش اول گفته شد که زنان در شکل فردی، از این الگوهای ثابت و مشترکی که در حافظه دارند، برای زمزمهٔ روزمرگی خود استفاده می‌کنند. در شکل جمعی موضوع پیچیده‌تر است که البته باز هم زنان آن را به‌شکلی کاملاً بداهه اجرا می‌کنند. الگوهای سوزقوشماق از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و به این ترتیب سنّتِ خواندنِ این آوازها تداوم پیدا می‌کند. البته در مطالعهٔ اقوام دیگر هم می‌توان دید که «ترانه‌هایِ موضوعی، تنها زمانی توانستند در گذر زمان و از نسلی به نسل‌های دیگر تداوم پیدا کنند و زنده بمانند، که موضوع آن‌ها یا به گرامی‌داشت یک رویداد تاریخی مربوط می‌شد و یا از تمایلات همیشگی انسان در آن‌ها حرف زده شده» (Merriam, 2017, 391). سربازی‌رفتن پسران، عروسی فرزندان، مرگ و دیگر موقعیت‌های حساس در زندگی خانواده زمان‌هایی هستند که آواز سروده می‌شود، مادر در نبودِ فرزند یا عروسی او می‌خواند و فقدان عزیز دیگر را به آواز می‌سراید.

نکتهٔ مهم دیگری که از آوانگاری الگوها به‌دست می‌آید این است که نمونه‌های قدیمی‌تر از تعداد نغمات کمتری استفاده می‌کردند. با نُو شدنِ نسل، گویا تنوع نغمات یا به‌عبارتی وسیع‌ترشدنِ گسترهٔ ملودی بیشتر به‌چشم می‌خورد. نمونه‌هایی که راویانِ نسل قدیم آنها را خوانده‌اند، از دو یا سه نت تشکیل شده‌اند. این درحالی است که راویانِ جوان‌تر با پیچیدگی بیشتری از نغمات و وزن استفاده می‌کنند. به‌عبارت دیگر مجریانی که از دو یا سه نت یا به‌عبارتی از الگوهایِ ملودیکِ محدودتری استفاده می‌کنند نسبت به مجریانی که از الگوهای ملودیک متنوع‌تری بهره می‌برند، قدیمی‌ترند. البته الزاماً تعداد نت‌ها نیست که می‌تواند به‌عنوان خصیصه‌ای از قدیمی‌بودن نمونه به‌شمار آید بلکه در نمونه‌های اخیرتر الگوهایی با تعداد نغماتِ بیشتر و گردش ملودی بسیط‌تری مشاهده می‌شود. این موضوع با آنچه که مریام به آن اشاره دارد، منطبق است «فرهنگِ مردمی که ملودی‌هایی متشکل از دو یا سه نت دارند، قدیمی‌تر از فرهنگ‌هایی است که ملودی‌های‌شان از شش تا هفت نت تشکیل می‌شود» (Ibid, 399).

نتیجه‌گیری

آواز زنانهٔ سوزقوشماق ترکیبی از اشعار بداهه، وزن و گردش نغمگیِ بسیار ساده‌ای است که این شیوهٔ خواندن را در مرزی میان آواز و روایت‌گری قرار می‌دهد. آوازها و شیوهٔ سرودنِ بداههٔ شعرها نسل به نسل به‌صورت شفاهی منتقل شده و مَفّری برای زنانی است که برای کاستنِ بار اندوه یا روزمرگی به آوازخواندن و به آواز سُراییدنِ حواسِ عاطفی خود پناه برده‌اند. هرچند در موقعیت‌های خاصی مانند عروسی یا سوگواری، خواندنِ سوزقوشماق به‌شکل جمعی یا در کنار یکدیگر شکل می‌گیرد اما در شکل دیگر هر فرد در خلوت خود نیز به همان سیاق زمزمه می‌کند و آنچه در درون دارد را به زبانی نیمه‌آهنگین می‌سراید.

هرچند سنّتِ خواندنِ سوزقوشماق در جمع‌های زنانه در گذشته بسیار معظم و مهم بوده، اما امروزه کمتر جوانانی هستند که این شیوهٔ خوانش را بشناسند و یا علاقه‌ای به حفظ آن داشته‌باشند و با توجه به تغییراتِ بنیادینی که در سبک زندگی مردمانِ امروز پیش آمده و نیازهای زندگی روزمره، این تغییر نمی‌تواند غیرقابل انتظار باشد. رسانه‌های جمعی بیشترین نقش را در این روستاها در جایگزین‌شدنِ سنّت‌های قدیمی با نمونه‌های امروزی دارند و از آنجایی‌که آموزشِ این سنّت، نیاز به تجربهٔ زیسته از دوران کودکی تا زمانِ اجرای آن دارد، با از بین‌رفتنِ بسترِ آموزش شفاهی طبیعتاً این آوازها نیز از یاد خواهند رفت. نکتهٔ دیگری که به فراموشی محتومِ خواندن سوزقوشماق مربوط می‌شود، روایتی است که در کلام به شیوهٔ زندگی روستایی ارجاع می‌دهد. در روستا، زندگی جمعی، رفتارهای اجتماعی شکل خاصِ خود را دارد که هرچند روستاهای مورد مطالعهٔ نگارندگان از نظر معماری و ساختار هنوز روستا به‌شمار می‌آیند، اما از نظر ارتباط نسل جوان با فضای شهری دیگر قالب روستا را ندارند. به‌عبارت دیگر برای توانمندشدن در سرودنِ کلام سوزقوشماق باید بر گویش محلی تسلط داشت، نغمات و وزن‌ها را شناخت، نمونه‌های دیگر را آنقدر شنید و تکرار کرد تا به نمونه‌های شخصی و جدید و امتداد سنّت دست یافت؛ چیزی که به‌نظر بعید می‌آید در نسل بعد اتفاق بیافتد. اما در مورد نمونه‌های مورد بررسی مشاهده شد که راویان با حفظ

الگوهای قدیمی و نواکی مشترک، با تکیه بر حافظهٔ جمعی به‌نوعی به پیوند درونی در جامعه نزدیک می‌شوند، سنّت‌ها را حفظ کرده و خود را در قالبِ یک کلِ منسجمِ اجتماعی قرار می‌دهند، چیزی که بدون تردید یکی از کارکردهای مهم موسیقی در موسیقی‌های مردمی و در بسترهای بومی به‌شمار می‌آمده است. اینکه امروزه چه چیز جایگزین آن باشد و در نبودِ این سنّت، زنان با تکیه بر کدام معیارهای فرهنگی، خود را با جامعهٔ بومی خود. اگر باقی بماند. پیوند می‌دهند، پرسشی است که شاید بتوان در چند دههٔ آینده و با تکیه بر مطالعات تطبیقی به آن پاسخ داد.

پی‌نوشت‌ها:

1. pitch

۲. نام مادر نویسنده اول مقاله و آگاه محلی پژوهش

3. Söz Qusmaq
4. triphonic
5. declamation
6. Recitation

References:

Merriam, A. P. (2017). The Anthropology of Music (M. Gharasou, Trans.). Tehran: Mahoor institute of culture and arts. (Original work published 1964). (In Persian)

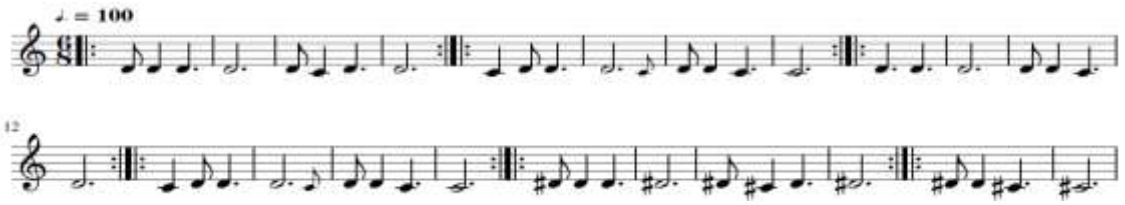
Nenic, I. & Cimardi, L. (2023). Women's Leadership in Music Modes, Legacies, Alliances. United States, New Rockford, North Dakota: transcript publishing.

SPIRI, G. (2020). Women’s Role in Preserving Lament Songs in the Villages of Gjirokastër. Yearbook for Traditional Music, 1–21.

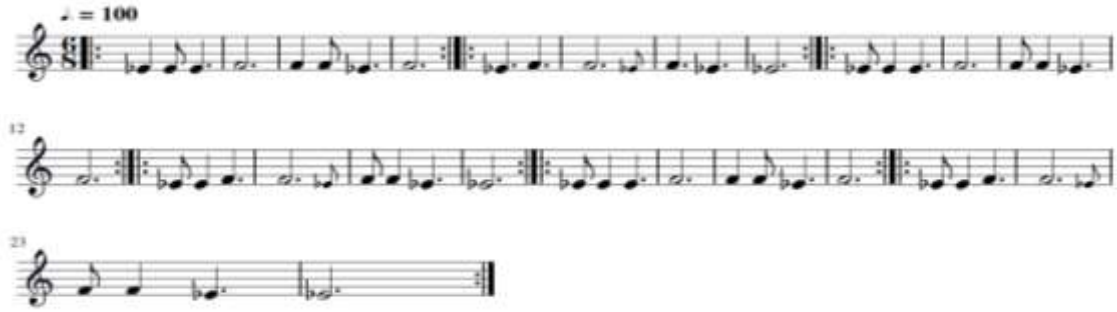
Yousefi, A. (2021). Woman in the stories of Azerbaijan. Miyaneh: Islamic Azad University, Miyaneh Branch. (In Persian)

پیوست

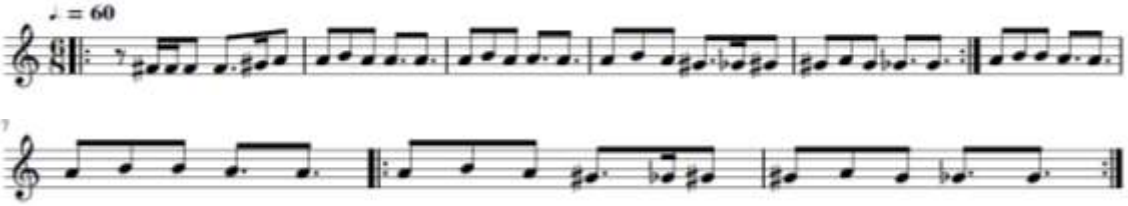
الگوی شمارهٔ ۱-



الگوی شمارهٔ ۲-

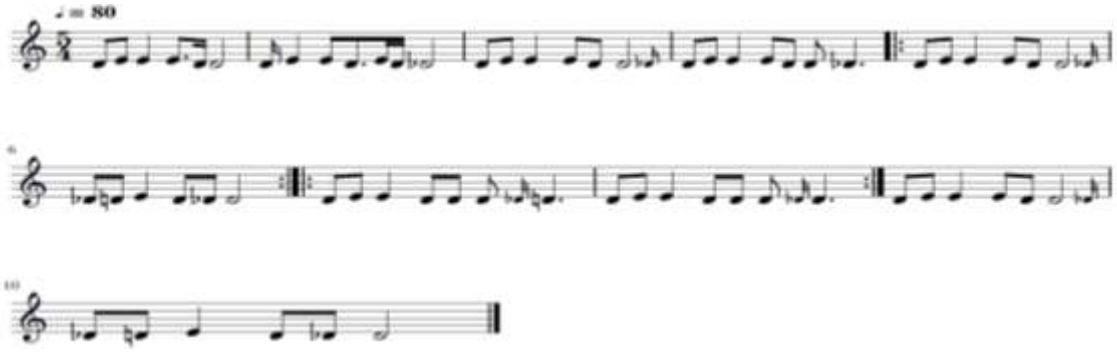


الگوی شمارهٔ ۳-

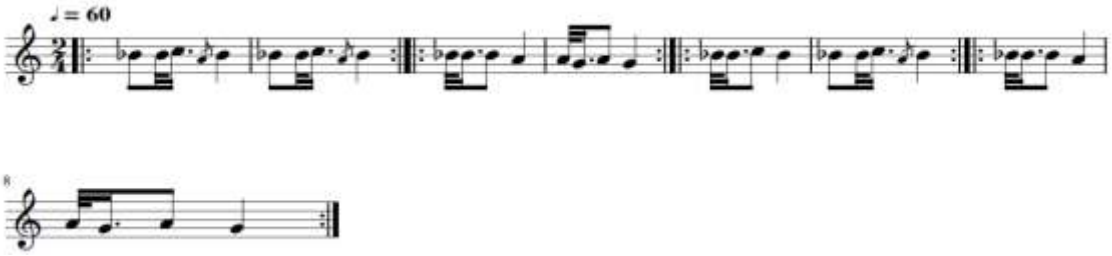


الگوی شمارهٔ ٤ و ۷ -

الگوی شمارهٔ ۵-

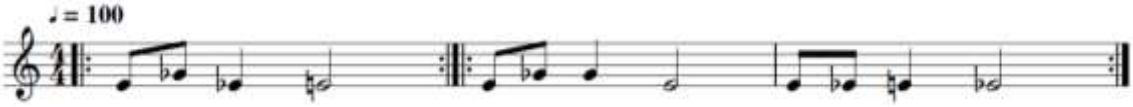


الگوی شمارهٔ ٦-

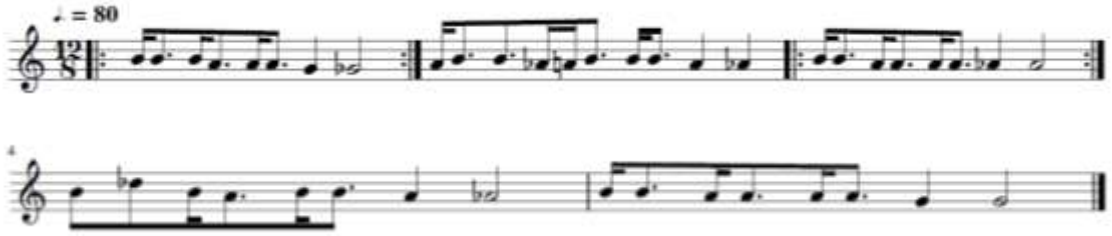


الگوی شمارهٔ ۸-

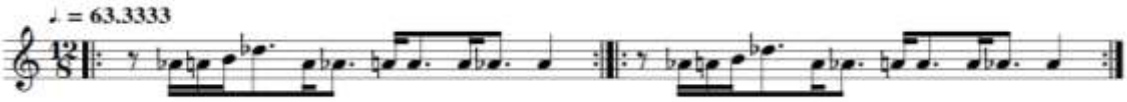
الگوی شمارهٔ ۹-



الگوی شمارهٔ ۱۰-



الگوی شمارهٔ ۱۱-



University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

The manifestation of Iranian-Islamic symbols in the cat and coup video game

Amirhossein Pormehr Yabandeh[1], Khashayar Ghazizadeh[2*]

[1.] Ph.D. Student of Research of Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran
[2.] Associate Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran

* Corresponding Author, ghazizadeh@shahed.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 183-202
Receive Date: 05 March 2024
Revise Date: 10 March 2024
Accept Date: 16 March 2024
Publish Date: 16 March 2024

Research article

KEYWORDS: Iranian-Islamic; symbols; video games; Iran; cat and coup

ABSTRACT

Abstract: Video games are among the widely demanded cultural and artistic products in various human communities. Hence, the development, transfer, and representation of cultural values have directed attention to this industry (Khaniki and Barekat, 2016, 99). Video games encompass traces of a nation's culture and arts as well, since game developers design games relying on the culture and thoughts of the community they come from, and develop their products accordingly. One could point out several contemporary video games that contain elements and hints of Iranian art as well as traces of Islamic thought. After Islam was introduced to Iran, Islamic culture and thought integrated with the Iranian civilization and culture, bringing about a new era of culture and arts in the country also known as the Iranian-Islamic art. Islamic art is defined as an absolute and abstract form of art whose characterizing features include abstract designs, rich decorations, and the prohibition of illustrating animal and human forms (Enayat, 2008, 33). The Islamic artist seeks to bridge the natural world and existential world, illustrating the invisible universe by transforming the material logic of nature (ibid). This purpose is practiced through symbols and signs in the works of Iranian-Islamic artists that contain symbolic and mystical concepts. Iranian-Islamic art brims with abstract and mystical symbols, the awareness of whose intellectual and spiritual foundations informs the audience of ancient arts (Nazarizadeh and Mashhadi Haji Ali, 2015, 1). This practice is reflected contemporarily in various works of art, especially in restoration practices. For instance, game developers are inspired by Iranian-Islamic works of art, based on which they design the game space and offer valuable works. The reconstruction of the space in contemporary Iranian movies equals relying on the significance and presence of a human as the player in the position of value patterns that appear alongside each other through various characters depending on the game. In the case of the game "The Cat and the Coup," the two characters of "Cat" and "Dr. Mosaddegh" have been developed in this regard. The significant point regarding the game "The Cat and the Coup" is that the game designer has been inspired by Iranian painting art. Moreover, the game encompasses special symbols and signs that encourage the audience to contemplate. This game starts in the final days of Dr. Mosaddegh's life in Ahmad Abad, and rewinds to various times in the past, up until the Iranian coup on August 19th, 1953. The games start with the death of Dr. Mosaddegh and delve into his past as his spirit goes through the pages of history. Each segment of the game includes the historical events of its time, and new characters are beautifully introduced into the gameplay. The strength of the fame would be the use of metaphorical images demonstrating the emergence and fall of Mosaddeq in 1953. The main character in this game is Dr. Mosaddegh's cat, which heavily affects his decisions while going through the stages of the game (URL1). The present article is concerned with an analysis of the various geometrical, composite, and natural symbolic elements used in "The Cat and the Coup" gameplay that facilitate the understanding of the symbols used in the game.

Research aim: The present work seeks to explore the Iranian-Islamic symbols in the design of "The Cat and the Coup" video game as a means of visual expression in Iranian game development and analyze the concepts incorporated in each of the symbols.

Cite this article:
Pormehr Yabandeh, A., & Ghazizadeh, K. (2024). The manifestation of Iranian-Islamic symbols in the cat and coup video game. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 183-202. doi: 10.22124/ira.2024.26954.1015

Research questions: The present works seek to respond to the questions of what are the symbols used in "The Cat and the Coup" video game. And what concepts does each of the symbols carry?

Result: Given the imagery and contents of "The Cat and the Coup" video game, various symbolic elements such as geometrical, composite, and natural elements go through an evolutionary process while pointing to realities beyond the apparent scope of the game. In this regard, the reflection of emotional expressions in the behavior of the main characters in the game, the induction of the power of animals and humans, the destruction of evil forces, the war between good and evil, and the struggle between darkness and light are among the results unveiled in the present work. Islamic symbols have been incorporated into the geometrical symbols used in the game. These symbols used to be incorporated due to the prohibition of demonstrating animal and human figures, some of which can be found in a segment of "The Cat and the Coup" video game on the oil barrels to decorate them and demonstrate their significance for Dr. Mosaddegh and the Iranian nation. The square is another one of the geometrical symbols used in the game, exuding a sense of death and an opposing circle, which is a symbol of immortality and life. This symbol has been used at the beginning of the game in a square-shaped frame, symbolizing the death of Dr. Mosaddegh. The second set of composite symbols includes the dragon symbol. This element harbors a notion of evil and darkness, destroying things in its path and counting as a threat against the victory of good and the emergence of favorable events, and has been used beside the oil barrels and inside the frame within the space where Dr. Mosaddegh resides. The angel symbol demonstrates the invisible forces sent down from God to protect Dr. Mosaddegh in the court. The symbol of a human with a pig head appears to be inspired by the Animal Farm novel whose main character was a pig bringing misery to other animals. This symbol is depicted on the king's body and emphasizes the aforementioned notion. The natural symbols include animal and human symbols, the former comprising the cat character that causes several events throughout the game that could the enemy countries complicating Dr. Mosadegh's works or the country of Iran since Iran's map resembles a cat. The dark silhouettes of humans in the background also symbolize evil people who put pressure on Dr. Mosaddegh throughout his decision-making, contrasting Mosaddeq himself, who has been illustrated in a white robe signifying his honesty and purity.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

جلوه نمادهای ایرانی- اسلامی در بازی ویدیویی گربه و کودتا

امیرحسین پرمهر یابنده[1]، خشایار قاضی زاده[2*]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

۲. دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: ghazizadeh@shahed.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱۸۳-۲۰۲

تاریخ دریافت: ۱۵ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری: ۲۰ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۲۶ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۲۶ اسفند ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: نمادهای ایرانی- اسلامی، بازی‌های ویدیویی، ایران، گربه و کودتا

چکیده

در دنیای معاصر، بازی‌های ویدیویی به مثابهٔ جانشینی برای بازی‌های کهن، بدل به یکی از مطلوب‌ترین فعالیت‌های انسان در تمامی جوامع بشری شده است. بازی‌های ویدیویی معاصر ایران به دلیل تأثیرات هنر ایرانی- اسلامی، دارای نمادها و نشانه‌هایی است که قابل تأمل و بررسی است. هدف مقالهٔ حاضر، شناخت جلوه نمادهای ایرانی- اسلامی در طراحی بازی ویدیویی «گربه و کودتا» به مثابهٔ یکی از شیوه‌های بیان تصویری در ساخت بازی‌های ایران و تحلیل مفاهیم به‌کار رفته در هر یک از نمادهای آن است. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. نوع تحقیق از نظر هدف، نظری است. این تحقیق با این پرسش آغاز شده است که نمادهای به‌کار رفته در بازی «گربه و کودتا» شامل چه مواردی است؟ و هر یک از نمادهای به‌کار رفته در این بازی، دارای چه مفاهیمی است؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در بازی گربه و کودتا، علاوه بر پیروی از سنت‌های تصویری نگارگری ایرانی- اسلامی، از نمادهایی نیز استفاده شده که هر یک به تنهایی مفاهیمی را به نمایش گذاشته‌اند. عناصر نمادین بازی گربه و کودتا را می‌توان در سه بخش نمادهای هندسی، تلفیقی و طبیعی بخش‌بندی کرد. هریک از این عناصر نمادین، انعکاس القای قدرت انسان و حیوان، نابودی نیروهای پلید، نبرد خیر و شر، کشمکش میان نور و تاریکی و نیز به عنوان واسطه‌ای بین عالم محسوس (دنیا) و عالم ملکوت (خدا) به حساب می‌آیند که با پایبندی به سنت نگارگری ایرانی- اسلامی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

ارجاع به این مقاله: پرمهر یابنده، امیرحسین و قاضی زاده، خشایار. (۱۴۰۲). جلوه نمادهای ایرانی- اسلامی در بازی ویدیویی گربه و کودتا. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۱۸۳- ۲۰۲. doi: 10.22124/ira.2024.26954.1015

بیان مسئله

از محصولات پرتقاضای فرهنگی و هنری در جوامع مختلف بشری، می‌توان به بازی‌های ویدیویی اشاره کرد. بدین جهت ابداع، انتقال و بازنمایی ارزش‌های فرهنگی سبب جلب توجه به این نوع صنعت شده است (Khaniki & Barkat, 2016, 99). بازی‌ها به همراه سرگرمی و آفرینش لذت در مخاطب، تصورات ذهنی و دیدگاه‌های منسجمی را در قالب الگوها و نمادها ارائه می‌دهند. می‌توان چنین بیان داشت که فضای بازی‌های ویدیویی، به روایت داستانی نزدیک است و گسترهٔ ذهنی و بصری مخاطب در جهت پیشبرد اهداف و عمل بازی نقش بسته می‌شود. همچنین این نکته قابل تأمل است که در بازی‌های ویدیویی می‌توان ردپایی از حضور فرهنگ و هنر یک ملت را نیز مشاهده کرد. بدین صورت که طراحان بازی با توجه به فرهنگ و تفکر جامعهٔ خویش، دست به طراحی بازی زده و محصولاتی را با تکیه بر آن، تولید می‌کنند. می‌توان به تعدادی از بازی‌های ویدیویی معاصر ایران اشاره کرد که در آن عناصر و نشانه‌هایی از هنر ایرانی، به همراه بن‌مایه‌هایی از تفکرات اسلامی قابل مشاهده است. پس از ورود اسلام به ایران، تفکر و فرهنگ اسلامی، آمیخته با فرهنگ و تمدن ایران شده و در نهایت، دورهٔ تازه‌ای از فرهنگ و هنر در ایران رقم خورد که به هنر ایرانی- اسلامی شهرت پیدا کرد. هنر اسلامی را هنر نقش مطلق و هنری تجریدی می‌دانند که از ویژگی‌های عمدهٔ آن می‌توان به طرح‌های انتزاعی، تزئینات غنی و همچنین به ممنوع‌کردن استفاده از اشکال حیوانی و بخصوص انسانی اشاره کرد (Enayat, 2008, 33). درواقع، هنرمند اسلامی در تلاش است تا از جهان طبیعت به عالم هستی پلی بزند و دنیای نادیدنی را به وسیلهٔ دگرگون‌کردن منطق مادی طبیعت جلوه کند (Ibid). لذا این عمل توسط نمادها و نشانه‌هایی در آثار هنرمندان ایرانی- اسلامی متجلی می‌شود که دارای مفاهیمی رمزگونه و نمادین است. به بیانی دیگر، هنر ایرانی-اسلامی، هنری مملو از نمادهای انتزاعی و رمزگونه است که آشنایی با مبانی فکری و معنوی نمادپردازانهٔ آن، سبب آگاهی مخاطب از هنرهای دیرینه و کهن می‌شود (Nazarizadeh & Mashhadi Haji Ali, 2015, 1). بازتاب این عمل را امروزه در آثار هنری، به‌خصوص صنعت بازی‌سازی می‌توان مشاهده کرد. بدین‌صورت که طراح بازی با الهام از آثار هنری ایرانی-اسلامی، دست به طراحی فضای بازی زده و آثار فاخری را عرضه می‌کند. بازسازی فضا در بازی‌های معاصر ایران، معادل است با تکیه بر اهمیت و حضور انسان به‌عنوان بازی‌کننده در جایگاه الگوهای ارزش که بسته به نوع بازی با تعدادی شخصیت متفاوت در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند؛ که در بازی «گربه و کودتا»، حضور دو شخصیت «دکتر مصدق» و «گربه» مورد توجه قرار گرفته شده است. نکتهٔ حائز اهمیت در مورد بازی «گربه و کودتا» این است که طراح این بازی را با الهام از هنر نگارگری ایران طراحی کرده است. همچنین بازی فوق، دارای نمادها و نشانه‌های به‌خصوصی است که مخاطب را به فکر و تعمق وا می‌دارد. این بازی از آخرین روزهای حیات دکتر مصدق در احمدآباد آغاز می‌شود و در مراحل مختلف زمانی به عقب باز می‌گردد تا به روز کودتا، ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ می‌رسد. بازی با مرگ دکتر مصدق، بازگشت به گذشته و گشت‌وگذار روح او در صفحات تاریخ دنبال می‌شود. هر بخش از بازی درواقع، یکی از حوادث تاریخی آن دوران است و شخصیت‌های مهم به زیبایی در طول بازی معرفی می‌شوند. نقطهٔ قوت بازی استفاده از تصاویری استعاری است که در سال ۱۳۳۲ ظهور و سقوط مصدق را نشان می‌دهد. شخصیت اصلی این بازی، گربهٔ دکتر مصدق است که در روند بازی تأثیر بسیار زیادی بر تصمیمات

وی گذاشته و مراحل بازی را طی می‌کند (URL1). هدف مقالهٔ حاضر، شناخت جلوه نمادهای ایرانی-اسلامی در طراحی بازی ویدیویی «گربه و کودتا» به‌مثابهٔ یکی از شیوه‌های بیان تصویری در بازی‌سازی ایران و تحلیل مفاهیم به‌کار رفته در هر یک از نمادهای آن است. همچنین، این تحقیق با این پرسش آغاز شده است که نمادهای به‌کار رفته در بازی «گربه و کودتا» شامل چه مواردی می‌شود؟ و هر یک از نمادهای به‌کار رفته در این بازی، دارای چه مفاهیمی است؟ در این مقاله، به تحلیل انواع عناصر نمادینِ هندسی، تلفیقی و طبیعی که موجب شناخت ژرف از نمادهای به‌کار رفته در فضای بازی «گربه و کودتا» شده است، پرداخته می‌شود.

مبانی نظری

بازی

بازی یکی از دیرینه‌ترین رفتارهای بشری است که از گذشته تاکنون به عنوان بخشی از فرهنگ جامعه به حساب می‌آید (Khaniki & Barkat, 2016, 100). بازی‌های ویدیویی شامل هر نرم‌افزار رایانه‌ای سرگرم‌کننده، چه به‌صورت متنی و چه به‌صورت تصویری است؛ که از هرگونه بستر الکترونیکی مورد استفاده قرار می‌گیرد و دارای یک یا چند بازیکن در محیط فیزیکی یا مجازی است (Frasca, 2001, 4). ساخت بازی دارای سه بخش اصلی است که عبارت‌اند از: بخش طراحی روند بازی، بخش طراحی فنی و طراحی هنری. هر آنچه مربوط به ظاهر بازی است در بخش طراحی هنری بازی جای می‌گیرد که شامل مواردی چون طراحی شخصیت‌ها و فضای بازی است (Alikhani, Mohammadzadeh & Minaei Bidgoli, 2021, 112). می‌توان چنین بیان داشت که طراحی یک بازی، هم با گرایش زیبایی‌شناسی طراح و هم ایدئولوژی، سنت و فرهنگ سازندگانش روبه‌رو است (Haghshenas & Azamzadeh, 2017, 4). درواقع، می‌توان بیان کرد که یکی از مهم‌ترین جنبه‌های طراحی بازی، درک بهتر ماهیت خود طراحی است که نیازمند دانش‌هایی وسیع همچون مردم‌شناسی، تاریخ، ارتباطات، هنرهای تجسمی و نگارش فنی است (Shell, 2020, 3-4). از جمله زمینه‌هایی که در ساخت بازی‌های رایانه‌ای مورد توجه قرار گفته، الهام آن‌ها از تمدن‌های کهن و یا حتی بازآفرینی آن‌ها است (Tahmasbi & Asadi, 2021, 46). از عوامل مهم در جذابیت بازی‌های ویدیویی می‌توان به تعاملی بودن آن‌ها نیز اشاره کرد (Nasr Isfahani, Ali Abadi & Zarei Zavarki, 2017, 284). تمام عناصر دیداری در یک بازی باید با هدف بیان یک ایده یا حس واحد همکاری داشته باشند (Taheri & Mostafavi, 2021, 151).

نماد

یکی از راه‌های بیان تصویر و منتقل کردن پیام به مخاطب، استفاده از نماد و نشانه است (Nazarizadeh & Mashhadi Haji Ali, 2021, 1). نمادپردازی را می‌توان به‌عنوان یکی از قدیمی‌ترین راه‌های انتقال پیام به‌حساب آورد؛ چراکه انسان‌های غارنشین نیز، توسط نمادها و نشانه‌های موجود بر دیوار غارها، مفاهیم مورد نظر را به مخاطب انتقال می‌دادند. به گفتهٔ پاکباز: «نماد، شکل یا تصویری است که به چیزی فراتر از معنای بدیهی آن ارجاع

دهد؛ چه‌بسا بیانگر مفاهیم مختلف و حتی متضاد است» (Pakbaz, 2020, 1532). لازم به ذکر است که در برخی منابع، بین نماد و نشانه نیز تمایز قائل می‌شوند. بدین‌صورت که نماد، تجربهٔ بی‌واسطه از زندگی و حقیقت را بیان می‌کند، اما نشانه معنای چیزی را بر مبنای یک توافق یا گزارهٔ مشخص بیان می‌کند (Ibid, 1532). واژهٔ «نماد» در زبان فارسی ترجمه‌شدهٔ واژهٔ «سمبل» است که از ریشهٔ مصدر یونانی «سمبالین» به‌معنای «به‌هم پیوستن» گرفته شده و کلمهٔ «سمبالین» در زبان یونانی به معنای «نمود» و «مظهر» است (Vahidizadeh, 2022, 52). نمادها وجه واقعیت یا ساختار عمیقی از جهان را آشکار می‌سازند (Eliade, 2019, 33)؛ چراکه نمادها نمود تفکر دوره‌ای هستند که کلمات و واژگان ذهنی هنوز شکل نیافته‌اند (Ibid, 2019, 34). انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد، به گونه‌ای ناخودآگاه اشیاء یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی و حتی هنری به خود گیرند (Jung, 2018, 354). نماد در طول تاریخ با فرهنگ عامه نیز آمیخته شده است (Gorganinejad & Mirshafiei, 2022, 11). لذا می‌توان چنین بیان کرد که کلیت یک جامعه، نظام نشانه‌ای مخصوص به خود را می‌گیرد تا مردمان آن فرهنگ از طریق آن نمادها با یکدیگر ارتباط برقرار کنند (Torop, 2002, 213).

هنر ایرانی- اسلامی

در تعاریف مربوط به قلمرو هنر اسلامی، انسان حقیقتی به‌شمار می‌رود که حیات فردی و جمعی آن جاویدان شده و در کنار دیگر حقایق صوری مانند کلام، موسیقی و بخصوص تصویری، برتری یافته و به رستگاری رسیده است. در همین قلمرو وسیع، غربت انسان پایان یافته و نزدیکی به حقیقتی متعال میسر می‌شود (Rahnavard, 2017, 46). طبیعت در مفهوم اسلام، مجموعه‌ای از حقایق به‌شمار می‌رود که دارای منشأ الهی و با وحی در ارتباط است. وجود این دیدگاه است که آدمی امکان می‌یابد تا حقیقت وجود را آشکار کرده و معنای مربوط به نظمِ جهان ناپیدا را پدیدار کند (Al-Bhansi, 2012, 71). همچنین، هنر اسلامی دارای وجوه ممیزه‌ای است که آن را از دیگر هنرها جدا می‌کند. از مهم‌ترین مشخصه‌های آن می‌توان به استفاده این هنر از اشکال تجریدی به صورت گیاه و یا اشکال هندسی اشاره کرد (Ibid, 64). پس از تصرف ایران به‌دست اعراب در زمان ساسانیان، ایران به‌عنوان یکی از توابع جدید امپراتوری اسلام، زندگی جدیدی را آغاز کرد. در این هنگام هنرمندان ایرانی، تحت‌تأثیر تفکر دین اسلام قرار گرفته و آثار متمایزی را خلق کردند که رفته‌رفته موجب شکل‌گیری فصل تازه‌ای از هنر این مرز و بوم شد (Read, 1973, 84). لذا هنری که در عصر حاضر در ایران از آن یاد می‌شود، به‌دلیل وجود ترکیبی از عناصر اسلامی و ایرانی، به‌عنوان هنر ایرانی- اسلامی از آن یاد می‌شود.

پیشینه پژوهش

بر اساس منابع موجود در دسترس پژوهشگر، پیشینه‌های یافت‌شده به شرح ذیل است:

پژوهشی در معناشناسی و ویژگی‌های بازنمود اساطیر مصر باستان در بازی رایانه‌ای: «کیش یک قاتل: ریشه‌ها (Tahmasbi & Asadi, 2021)، به بررسی بازی «کیش یک قاتل: ریشه‌ها» که در آن به نمادپردازی، نشانه‌شناسی

و اساطیر مصر توجه بسیار شده است پرداخته‌اند. این تحقیق علاوه‌بر بحث معناشناسی بازی فوق، به این مبحث مهم که بین تکنولوژی در بازی‌های رایانه‌ای و هنر پیوندی ایجاد شده و این پیوند بستری جهت آشنایی با آثار به‌جا مانده از تمدن کهن مصر را نشان می‌دهد نیز اشاره کرده است. امکان‌سنجی بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های سفالینه‌های شوش باستان در طراحی بازی‌های رایانه‌ای (Taheri & Mostafavi, 2021). پیشنهاد بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های سفالینه‌های شوش باستان در طراحی بازی‌های رایانه‌ای را داده‌اند. چراکه بازی‌های رایانه‌ای از یک‌رو می‌تواند با استفاده از هنر و فرهنگ یک ملت، بحران هویتی آن ملت را جبران کند و همچنین فرهنگ سرزمینش را به دیگر ملت‌ها معرفی کند. معرفی الگوی بهره‌گیری از نقاشی قهوه‌خانه در طراحی محیط بازی رایانه‌ای (Alikhani, Mohammadzadeh & Minaei Bidgoli, 2021) به بررسی ویژگی‌های نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و به تلاش برای طراحی یک الگو مناسب به جهت استفاده از مفاهیم این نوع نقاشی‌ها و مضامین آن‌ها در طراحی بازی‌های رایانه‌ای برای انواع ژانرها پرداخته‌اند. بررسی ظرفیت‌های رنگ در نگارگری ایرانی برای ساخت بازی‌های رایانه‌ای (Fathizadeh, 2020)، صرفاً به مبحث رنگ‌پردازی در طراحی بازی‌های رایانه‌ای پرداخته است. بدین‌منظور به آثار نگارگری ایرانی که جزوی از فرهنگ ایران به‌حساب می‌آیند به‌عنوان آثار تأثیرگذار در به‌کارگیری رنگ در طراحی بازی پرداخته است. بررسی و تحلیل مینیمالیسم (کمینه‌گرایی) در بازی‌های ویدئویی (Beheshti-Rad Sekhavat, 2017) درمورد سبک مینیمال و نفوذ آن در طراحی بازی‌های ویدیویی صحبت کرده‌اند و به عواملی چون طراحی فضای بازی، صدا در بازی و همچنین گرافیک بازی پرداخته‌اند. کاربرد عناصر بصری و نمادین در بازی‌های رایانه‌ای از منظر زیبایی‌شناختی (Haghshenas & Azamzadeh, 2017)، به تحلیل بازی‌های رایانه‌ای از دید زیبایی‌شناسی و همچنین تحلیل عناصر بصری و نمادین و نیز نحوه استفاده از این عناصر در طراحی بازی‌های رایانه‌ای پرداخته‌اند. با توجه به موارد یادشده، هیچ‌یک از پژوهش‌های صورت‌گرفته به تحلیل نمادهای ایرانی-اسلامی در طراحی بازی «گربه و کودتا» اشاره نکرده‌اند؛ لذا هرگونه تحقیق در این راستا ضروری به‌نظر می‌رسد.

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. نوع تحقیق از نظر هدف، نظری است. در این مقاله به نمادپردازی‌های موجود در بازی «گربه و کودتا» پرداخته می‌شود. بازی «گربه و کودتا»، دارای خصلتی است که به‌واسطه بهره‌گیری از سنت نگارگری ایران، ویژگی‌هایی را به مخاطب منتقل می‌کند و در ارتباط مستقیم با جنبه‌های حسی بیننده، بازتاب‌دهندهٔ پدیده‌های پیرامون و موقعیت‌های خیالی نیز قرار دارد. نمونه موردی مطالعه در پژوهش حاضر، شامل تصویرپردازی بازی «گربه و کودتا» است که به‌صورت هدفمند، تعداد ۸ نمونه تصویر این بازی مورد مطالعه قرار گرفته است؛ که ۲ تصویر در بخش نمادهای هندسی، ۴ تصویر در بخش نمادهای تلفیقی و ۲ تصویر در بخش نمادهای طبیعی مورد مطالعه قرار گرفته شده است.

یافته‌ها و بحث

دسته‌بندی نمادها در بازی ویدیویی «گربه و کودتا»

ارزش‌های نمادین از روزگاران کهن در هنر ایران نمود یافته است. اغلب بازی‌های رایانه‌ای متکی به استانداردهای بصری یا صوتی است و علاوه بر جنبهٔ تصویری آن در گذشته نگارگری و نقاشی به‌کار رفته در تصویرگری کتاب‌ها، نقاشی دیواری و... بوده است (Fathizadeh, 2020, 3). از همان ابتدای روایت بازی، جهانی به نمایش گذاشته می‌شود که در آن چشم به دلیل الهام طراح از سنت نگارگری ایرانی، از سطحی آشنا به سطح دیگر گذر می‌کند. برای شناخت مفاهیم نمادهای به‌کار رفته در بازی ویدیویی «گربه و کودتا»، می‌توان آن‌ها را در سه گروه نمادهای هندسی، نمادهای تلفیقی و نمادهای طبیعی دسته‌بندی کرد که در ادامه به هر یک از این نمادها پرداخته می‌شود.

نمادهای هندسی

نمادهای هندسی به مجموعه اشکال هندسی گفته می‌شود که عبارت‌اند از: دایره، مربع، سطوح شطرنجی، ستاره و... که در آثار هنری ایرانی- اسلامی، بسیار مورد استفاده قرار گرفته‌اند. استفاده از این نقوش همچنین در هنر نگارگری ایران نیز مرسوم بوده که برای مزین‌کردن فضای کار از آن بهره می‌بردند و بعضاً جنبهٔ نمادین نیز داشته است. نمودی از این اشکال در طراحی بازی ویدیویی «گربه و کودتا» نیز قابل مشاهده است؛ چراکه فضای این بازی با الهام از آثار نگارگری ایران طراحی شده است. لازم به ذکر است که کاربرد اشکال هندسی در بخش‌های مختلف طراحی بازی «گربه و کودتا»، می‌تواند بازتاب و نمادی از حکمت اسلامی، مبتنی بر کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت باشد (Kafshchian Moghadam & Yahaghi, 2021, 68).

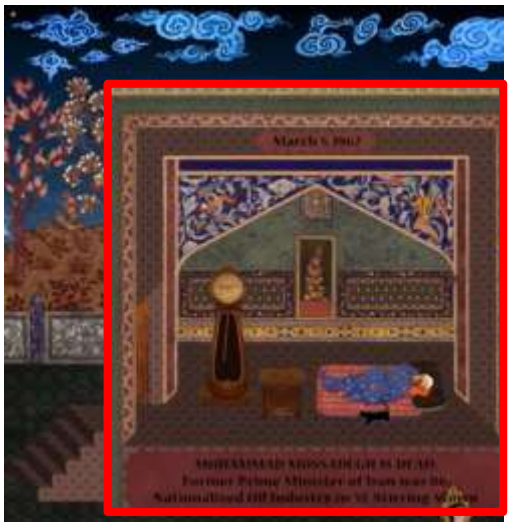
اسلیمی

پس از ورود اسلام، به‌دلیل منع استفاده از نقوش حیوانی و به‌ویژه انسانی در آثار هنری، نقوش اسلیمی به مرور جایگزین آن گشت. در لغت‌نامهٔ معین، ذیل واژهٔ اسلیم آمده است: «طرح‌های اساسی و قراردادی هنرهای تزئینیِ ایرانی، مرکب از پیچ‌وخم‌های متعدد که انواع مختلف آن، با شباهت به عناصر طبیعت مشخص می‌گردد» (Rajaei, Balkhari Qohi & Fadavi, 2023, 27). درواقع نقوش اسلیمی، با خاستگاه طبیعی پدیدار شده و این اشکال به‌نوعی برداشت ساده و مینیمال از فرم‌های طبیعی پیرامون انسان بوده که هندسه‌گرایی نام گرفت و در دوره‌های بعد نیز رواج یافت و به‌خصوص در طول دوران اسلامی نیز مورد توجه بسیار قرار گرفت (Khosroviani & Javadi, 2021, 16). استفاده از نقوش اسلیمی در آثار نگارگری ایرانی بسیار رایج بوده و نمودی از این نقوش را می‌توان در بخش‌هایی از بازی «گربه و کودتا» نیز مشاهده کرد. در تصویر ۱، در طراحی بشکه‌های نفت از نقوش اسلیمی جهت زینت، زیبایی و تأکیدی بر اهمیت آن‌ها برای دکتر مصدق و نیز ملت ایران مورد استفاده قرار گرفته است.

شکل ۱. بخشی از تصویر بازی «گربه و کودتا»، مأخذ: آرشیو نگارنده

مربع

مربع را اغلب نماد زمین، ماده و ثبات می‌دانند (Hall,2021, 17). تصویر ۲، مرحلهٔ ابتدایی بازی «گربه و کودتا» را نشان می‌دهد که در اینجا دکتر مصدق به خوابی ابدی فرو رفته است. ترجمهٔ متن انگلیسی که در زیر تصویر آمده، بیان می‌کند که «دکتر مصدق از دنیا رفته است. نخست وزیر سابق ایران در سال ۸۶ میلادی». همان‌طور که در تصویر ۲ مشاهده می‌شود، دکتر مصدق در کادری مربع شکل قرار گرفته است.



شکل ۲. بخشی از تصویر بازی «گربه و کودتا»، مأخذ: آرشیو نگارنده

مربع به‌معنای کمال ثابت، تغییرناپذیری، تمامیت، جنبهٔ چهارگانگی، تجلی خداوند در آفرینش و در نهایت نمادی از شرافت، درستی، کمال و اخلاق است (Cooper, 2019, 364). در اسلام نیز، مربع نماد قلب انسان عادی است که به روی چهار منشأ احتمالی الهام باز می‌شود: الهی، ملکوتی، انسانی و شیطانی (Shepherd & Ruppert, 2014, 345). که این امر به‌نوعی تأکید بر شخصیت دکتر مصدق، به‌عنوان انسانی شریف دارد که موجب رقم‌زدن اتفاقات بزرگی، از جمله ملی‌شدن صنعت نفت برای ایرانیان شد. همچنین، فرم مربع به‌معنی تثبیت مرگ در مقابل شکل دایره که نمادی از زندگی و جاودانگی است قرار می‌گیرد (Cooper, 2019, 364). لذا این مفهوم نیز در راستای مرگ

دکتر مصدق برداشت می‌شود که جسد وی در کادری مربع شکل قرار گرفته است و در ادامهٔ بازی، روحش به عقب بازگشته و اتفاقات مهم زندگی وی را در سال‌های پایانی عمر او مرور می‌کند.

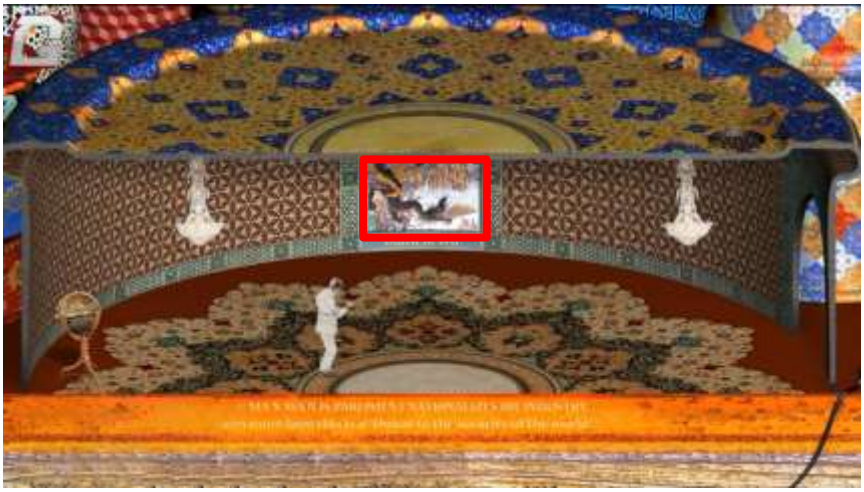
نمادهای تلفیقی

در پی شکل‌گیری نمادپردازی، توجه به اصول و زیبایی‌شناسی در ساختار هر نماد مانند انسانی، حیوانی، گیاهی و طبیعی مهم شمرده شد و تلاش در جهت رسیدن انسان به مفهومی نو، راه را برای ترکیب این عناصر توسط هنرمند گشود؛ به‌طوری که حضور آن‌ها زمینه خلاقیت و ابداع نمادهای تلفیقی را فراهم ساخت.

اژدها

اژدها در فرهنگ ایرانی که زمینهٔ اصلی شکل‌گیری نمادهای آثار هنری ایرانی- اسلامی را تشکیل می‌دهد، اژدها به‌عنوان موجودی پلید شناخته می‌شود که تلفیقی از مار و پرنده و به معنای ماده و روح است (Cooper, 2019, 31). اژدها را در دسته خرَفَستران گزنده و زهرآگین نیز قرار می‌دهند که توسط اهریمن آفریده شده است. در ادیان توحیدی، اژدها را به مفهوم موجودی شرور می‌دانند (Ibid, 31- 32). نماد اژدها انواعی دارد؛ بدترین نوع اژدها در نگاره‌های ایرانی، اژدهای بسیار سر است و مار، اژدهای دو سر، هفت سر و اژدهای پای‌دار، که جزء خرفستران زمینی‌اند، از دیگر انواع اژدها به‌حساب می‌آیند. در روایت‌های پهلوی آمده است که اگر اژدها کشته نشود، همهٔ جهانِ روشنی را نابود می‌کند (Qolizadeh, 2009, 73). در تصویر ۳ و ۴، بخش‌هایی از بازی «گربه و کودتا» مشاهده می‌شود که در آن‌ها نمادی از اژدها مورد استفاده قرار گرفته است.

شکل ۳. بخشی از تصویر بازی «گربه و کودتا»، مأخذ: آرشیو نگارنده



شکل ۴. بخشی از بازی «گربه و کودتا»، مأخذ: آرشیو نگارنده

همان‌طور که در تصاویر ۳ و ۴ مشاهده می‌شود، این مرحله از بازی به زمان ملی‌شدن صنعت نفت، توسط دکتر مصدق اشاره دارد. در بخش پایین تصویر ۴، متنی به زبان انگلیسی آمده که به زبان فارسی چنین ترجمه می‌شود، «مجلس شورای اسلامی، ملی‌شدن صنعت نفت را تأیید کرد و گمان می‌رود که این تهدیدی برای امنیت جهانی است». در تصویر ۳ اژدها در گوشهٔ کادر به رنگ مشکی آمده که آتش از دهانش به سمت بشکه‌های نفت فوران کرده است. در فرهنگ ایرانی از رنگ سیاه به‌عنوان نمادی منفی و به‌معنای غم و سوگواری یاد می‌شود (Asgari & Eghbali, 2013, 59). همچنین، در فرهنگ و هنر ایرانی، اژدها نمادی از شرّ و بدی نیز محسوب می‌شود که دارای طبیعتی رام‌نشدنی است و نبرد با آن، به‌نوعی دست‌یابی به چشمهٔ حیات‌بخش است (Kafshchian Moghadam & Yahaghi,2021, 70). در اینجا اژدهای سیاه‌گون در بخشی از دوره ملی‌شدن نفت، به شناخت بیشتری از جریانات و مبارزات اشاره دارد و با توجه به قرارگیری دهان اژدها به سمت بشکه‌های رمزگونهٔ نفت در بازی حاضر، می‌تواند اشاره به وجه منفی این نماد و دشمنان خارجی از جمله انگلیس و آمریکا داشته باشد. ارتباط و پیوند رهبری نهضت ملی توسط دکتر مصدق و مبارزهٔ او علیه استعمار، نیروی مؤثری در روند بازی ایجاد کرده است. در تصویر ۴ نیز سالنی به نمایش گذاشته شده که در مرکز آن تصویر اژدهای دیگری به رنگ سیاه و در حالت برافروختن آتش است که تأکیدی بر مفهوم اشاره شده دارد.

فرشته

فرشته در زبان کهن ایران، «سروش»، در آیین زرتشتی «ایزد» و در زبان عربی، «ملک» و «هاتف» نام دارد. آن‌ها موجوداتی روحانی و به‌عنوان واسطه‌ای بین عالم محسوس (دنیا) و عالم ملکوت (خدا) به‌حساب می‌آیند. در نمادگرایی سنتی، چنین فرض می‌شود که آنچه آسمانی است، آغازین و آنچه زمینی است، انعکاس یا تصویری از آن است: آنچه در بالاست معنای آنچه که در پایین است را با خود به همراه دارد (Cooper, 2019, 13). فرشتگان

پیام‌آوران بالداری هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کنند (Hall, 2021, 260). در تصویر ۵، بخشی از تصویر بازی گربه و کودتا که دارای نقوش فرشتگان بر روی ابرهایی طلایی رنگ است، مشاهده می‌شود. در زیر کادری که فضای اتاق را نشان می‌دهد، متن انگلیسی آمده که چنین ترجمه می‌شود: «حکم دادگاه نظامی نزدیک است: شاه ایران برای جان مصدق طلب رحمت می‌کند». همانطور که از متن برمی‌آید، کادر اشاره‌شده فضای دادگاه را نشان می‌دهد که دکتر مصدق در دادگاه نظامی محاکمه و علی‌رغم دفاعیهٔ مستندی که از خود ارائه داد، به سه سال حبس انفرادی محکوم شد. در اطراف فضای دادگاه فرشتگانی که بر روی ابرهایی طلایی رنگ قرار گرفته‌اند دیده می‌شود که گویی هر یک از آن‌ها هدایایی در دست دارند.

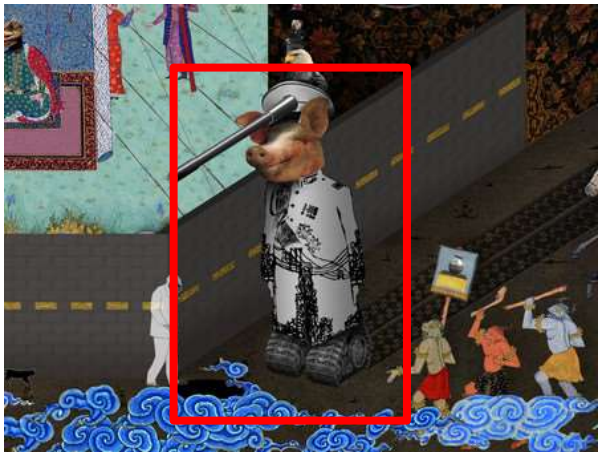
شکل ۵. بخشی از بازی «گربه و کودتا»، مأخذ: آرشیو نگارنده

قرآن کریم و اهل بیت (ع)، فرشتگان را چنین معرفی کرده‌اند: آن‌ها نزد خدا دارای مقام و منزلت هستند؛ مراتب درجات دارند؛ و ماهیت آن‌ها نوری و غیر از ماهیت بشر و جن است؛ مطیع امر الهی و مجری فرمان او هستند (Khazali, 2008, 109). با توجه به موقعیت دکتر مصدق در دادگاه و محاکمهٔ وی، استفاده از نماد فرشته در این بخش از بازی به‌عنوان عاملی جهت ارتباط با عالمی ناپیدا را آشکار می‌کند. گویی در حال حفاظت از دکتر مصدق در دادگاه، از جانب خداوند متعال هستند. همچنین نیز هر گروه از فرشتگان در حال آوردن هدایا، طبق نظم و برنامه‌ای مشخص مشغول به انجام وظیفهٔ خود هستند. بنابراین نعمت‌های ظاهری هم می‌تواند تأثیرگذار بر درک حسی این بخش از بازی باشد. لذا می‌توان برداشت کرد به دلیل استقبال فرشتگان، وزن کادر اتاق دادگاه به همین جهت مایل شده است.

انسان با سر خوک

در اطراف جهان انسان، اشیاء بی‌شماری قرار دارند که نمی‌توان تعریف درستی از آن بیان نمود یا به فهم کاملی از آن رسید. بر این اساس، انسان اصطلاحات سمبلیک را به‌کار می‌برد و به موجب آن نیز تمامی ادیان، زبان و صور سمبلیک را نیز به‌کار می‌برند (Jung, 2018, 24). نقش‌آفرینی حیواناتی نظیر خوک و آفتاب‌پرست، سبب عدم

یکنواختی شخصیت‌های انسانی در این بازی شده و رنگی تازه به فضاسازی آن بخشیده است. در تصویر ۶، بخشی دیگر از بازی گربه و کودتا مشاهده می‌شود. در اینجا ردای شاه ایران دیده می‌شود که چرخ‌های تانک، جانشین پاهای وی و سر خوک، جانشین سر شاه شده است که بر روی آن کلاه او قرار دارد که لولهٔ تانک از آن بیرون آمده است. نکتهٔ قابل‌توجه این است که بر روی کلاه شاه نیز، عقابی نشسته است. استفاده از نمادهای فوق، در جهت انتقادهای اجتماعی و برای بیان ابراز عقاید در مسائل جامعه است. نسبت‌دادن خوک، نشئت گرفته از قرآن و آموزه‌های دینی اسلامی است. فلسفه وجودی اسلام و چگونگی ارتباط نماد خوک با مفهوم بازی نمودی از رجس و پلیدی است. خداوند در قرآن کریم می‌فرماید که گوشت این حیوان حرام است و اشاره به نفسی دارد که متعلق به دنیای مادی است (Rezaei & Panahi, 2024, 240). خوک به‌عنوان یکی از حیوانات منفی در ادبیات فارسی نیز به‌شمار می‌رود که سمبل شهوت، پلیدی، پستی حرص و... است (Ibid, 239).



شکل ۶. بخشی از بازی «گربه و کودتا»، مأخذ: آرشیو نگارنده

نکتهٔ قابل‌توجه این است که استفاده از نماد خوک در تصویر فوق، می‌تواند اشاره به داستان مشهور «جورج اورول» با نام «مزرعهٔ حیوانات» داشته باشد. این داستان در قالب یک فابل (حکایت حیوانات) ارائه می‌شود. مزرعهٔ حیوانات دربارهٔ گروهی از حیوانات در مزرعهٔ شخصی به نام «جونز» است که پس از روشنگری «میجر» خوک پیر، داعیه حق‌خواهی سر می‌دهد و با فراری‌دادن مالک که نماد حکومت تمامیت‌خواه است، انقلاب کرده و رهبری این انقلاب را با آرزوی برابری و حذف طبقات اجتماعی، به خوک‌ها واگذار می‌کنند. اما خوک‌ها، انقلاب را مصادره و شعارهای برادری و برابری را فراموش و خود نیز جانشین آقای جونز می‌شوند (Beigi & Negahdar, 2010, 58). اورول حیوانات و انسان‌ها را مانند هم تصویر می‌کند و ماهیت وابسته به خوک را مبنایی برای فساد، ریشهٔ تمام بدی‌ها در نظر می‌گیرد (Azizmohammadi, 2017, 84). همان‌طور که در تصویر ۶ مشاهده می‌شود، افکار شوم توسط عقابی که در بالاترین نقطه سر خوک قرار گرفته و نمادی از کشور آمریکا است، وجود دارد و سرنوشت خائنانه را به‌وسیله شاه برای انقلاب به ثمر می‌رساند که در نهایت موجب نابودی همه‌چیز است. همچنین حاکم‌شدن و به‌دست گرفتن قدرت توسط نماد خوک ساخته شده است و قدرت سرمایه‌ای را فراهم کرده است که به کمک آن شخصیت خوک می‌توانست هرکاری انجام دهد.

نمادهای طبیعی

طبیعت، از مهم‌ترین و اولین عوامل مؤثر و منبع الهام همیشگی هنرمندان در تمامی جوامع در تمام ادوار تاریخ به‌حساب می‌آید. از مهم‌ترین نمادهای طبیعی می‌توان به مواردی چون: نمادهای انسانی، حیوانی، گیاهی، و هالهٔ مقدس نیز اشاره کرد که در ادامه به تحلیل هریک از این نمادها در بازی «گربه و کودتا» پراخته می‌شود.

نقوش حیوانی

گربه دارای نیروهای مرموز است و گاهی نیز مورد پرستش بوده است (Hall, 2021, 89). همچنین گربه نشان دزدانه راه رفتن و نیز، میل و آزادی است (Cooper, 2019, 13)، که نمودی از این ویژگی را می‌توان در بازی حاضر دریافت کرد. گربهٔ سیاه، مربوط به ماه و بدی و مرگ است (Ibid). همان‌طور که در تصویر۷ مشاهده می‌شود، در بازی «گربه و کودتا»، شخصیت اصلی بازی «گربه» است. درواقع، بازیکن در جایگاه «گربه» در این بازی به‌شمار می‌رود که در مراحل مختلف بازی، توسط اتفاقاتی که رخ می‌دهد مانند پرت‌کردن وسایل، به‌هم زدن کاغذها و چنگ‌انداختن به دکتر مصدق، وظیفهٔ آگاهی وی از وقایع پیش‌رو را دارد.

شکل ۷. بخشی از بازی «گربه و کودتا»، مأخذ: آرشیو نگارنده

نمادگرایی گربه بسیار ناهمگون است و میان گرایشی سعد و نحس نوسان دارد؛ که این نکته را به آسانی می‌توان از طرز رفتار شیرین و در عین حال ریاکارانهٔ این حیوان نتیجه گرفت (Chevalier & Gheerbrant, 2006, 697). می‌توان چنین برداشت کرد که به‌دلیل شباهت نقشهٔ کشور ایران به گربه، شخصیت اول بازی حاضر را گربه قرار دادند تا نمودی از کشور ایران و مردمان آن باشد که در راستای مراحل مختلف بازی باعث وقوع اتفاقاتی می‌شود. در عین‌حال، می‌توان معنای دیگری نیز از این حیوان برداشت کرد. گربه در سنت اسلامی بسیار محبوب است، مگر اینکه به رنگ سیاه باشد. به عقیدهٔ مسلمانان، گربه برکت دارد؛ اما یک گربهٔ تمام سیاه دارای قدرت جادویی است. همچنین در بسیاری از سنت‌های مسلمان، گربهٔ سیاه نماد ظلمت و مرگ است (Chevalier & Gheerbrant, 2006, 700- 701). لذا، به‌دلیل تمام سیاه بودن شخصیت گربه در این بازی و همچنین خرابکاری‌هایش در مراحل

مختلف بازی، می‌تواند نمودی از سنگ‌اندازی کشورهای دشمن مانند انگلیس و آمریکا باشد که همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در آن زمان ملی‌شدن صنعت نفت را تهدیدی علیه خود می‌پنداشتند.

نقوش انسانی

نگارگر ایرانی، با به‌تصویر کشیدن انسان با اصولی ثابت، بدون توجه به شخصیت‌پردازی و یا بازتاب حالت عاطفی چهرهٔ فیگورها، به فرم کلی از انسان دست یافته که در مواردی تشخیص جنسیت آن‌ها صرفاً از نوع جامهٔ آن‌ها قابل فهم است (Kafshchian Moghadam & Yahaghi,2021, 70). نمود فرم انسان در این بازی از طبیعت به‌طور مستقیم، با دخل و تصرفی خلاقانه الهام گرفته شده و حالتی نمادین به خود گرفته است.

شکل ۸. بخشی از بازی «گربه و کودتا»، مأخذ: آرشیو نگارنده

همان‌طور که در تصویر ۸ مشاهده می‌شود، تصویر انسان در دو حالت تیره و روشن دیده می‌شود. نوشتهٔ زیر تصویر نیز چنین ترجمه شده است: «دکتر مصدق بیست و چهار ساعت پس از فرار اوباش، تلفنی تسلیم شد». در اینجا «اوباش» توسط فیگورهایی که به رنگ سیاه طراحی شده و فاقد هرگونه جزئیاتی در تصویرپردازی هستند به نمایش درآمده‌اند که از دو طرف کادر در حال فشار آوردن بر اتاقکی که دکتر مصدق در آن حضور داشت هستند که رفته‌رفته این اتاقک کوچک می‌شود. تصویر دکتر مصدق نیز از ابتدا تا انتهای بازی، کاملاً ساده طراحی شده و به رنگ سفید نمایش داده شده است که در تمامی فریم‌های بازی، چهرهٔ وی ثابت است. در اینجا رنگ را می‌توان به‌عنوان عاملی جدایی‌ناپذیر از اشیاء به‌حساب آورد که باعث شناخت بیشتر انسان از محیط اطرافش می‌شود؛ چراکه رنگ‌ها در شیوهٔ زندگی و حالات روحی ما تأثیر زیادی دارند و در آیین ملت‌ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار هستند (Shahin, 2004, 99). در این تصویر رنگ سیاه به‌عنوان نماد شر و بدی که برای اوباش به‌کار گرفته شده در مقابل رنگ سفید به نشانهٔ پاکی، درستی و صداقت که برای پوشش دکتر مصدق مورد استفاده قرار گرفته شده مشاهده می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد در بازی فوق، روح دکتر مصدق به عقب بازگشته و وقایع مهم سال‌های پایانی عمرش را مرور می‌کند، لذا می‌توان چنین استنباط کرد که رنگ سفید به‌مثابهٔ روح وی نیز مورد استفاده قرار گرفته است که در مقابل بدی‌ها به رنگ سیاه ایستادگی می‌کند. در آموزه‌ها اسلامی نیز از رنگ سفید بسیار یاد شده است. قرآن کریم در وصف نوشیدنی‌های اهل بهشت می‌فرماید: «شربت‌ها بهشتیان هم سفید است و هم برای نوشندگان لذت‌آور، یعنی نه مایه فاسد عقل است و نه موجب مستی، بلکه جز هوشیاری، نشاط و لذت روحانی

چیزی در آن نیست»؛ که این آیات به لطیف‌بودن رنگ سفید به نشانه پاکی و عصمت اشاره دارد (Raeisi & Shahpasand, 2017, 44- 45).

نتیجه‌گیری

نگرش نمادپردازانه را می‌توان مبنای مناسبی برای طبقه‌بندی انواع گوناگون ویژگی‌های نزدیک به جهان مادی با صورتی متفاوت اشاره کرد که به یاری عناصر نمادین و به‌دلیل قوهٔ تخیل درک‌شده، قابلیت نوآوری بیشتری را دارا است. بازی‌های ویدیویی را می‌توان به مثابهٔ متداول‌ترین و جذاب‌ترین رسانه‌های عصر حاضر به حساب آورد. زبان تصویری بازی‌های ویدیویی ایران در دوران معاصر، بر اساس اصول و قواعدی خاص فراهم آمده است که چگونگی ارتباط عمیق و گستردهٔ انسان با طبیعت را ممکن می‌سازد و در بازی حاضر نیز ضمن وفاداری به سنت‌های تصویری نگارگری و همچنین به استفاده از عناصر نمادین، ذات آفرینش را حفظ نموده و منبع الهام استفاده شده در بازی حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرد. با توجه به تصویر و محتوای بازی «گربه و کودتا»، انواع عناصر نمادین، شامل هندسی، تلفیقی و طبیعی روندی تکمیلی را طی نموده و به واقعیاتی ورای ظاهر بازی نیز اشاره دارد. در همین راستا انعکاس حالت عاطفی در رفتار شخصیت‌های اصلی بازی، القای قدرت انسان و حیوان، نابودی نیروهای پلید، جدال نیروهای خیر و شر و کشمکش میان نور و تاریکي نتایج حاصل از این پژوهش به‌شمار می‌روند. در زیرمجموعهٔ نمادهای هندسی، نمادهای اسلیمی مورد استفاده قرار گرفته است. این نمادها به‌دلیل منع استفاده از نقوش انسانی و حیوانی استفاده می‌شده که نمودی از آن را می‌توان در بخشی از بازی گربه و کودتا مشاهده کرد که بر روی بشکه‌های نفت در انتهای بازی، جهت زینت بشکه‌های نفت و نشان‌دادن اهمیت آن‌ها برای دکتر مصدق و ملت ایران به‌کار رفته است. مربع نیز نمادی دیگر از انواع نمادهای هندسی مورد استفاده در این بازی است که به‌معنی تثبیت مرگ در مقابل شکل دایره که نمادی از زندگی و جاودانگی است قرار می‌گیرد. این نماد در راستای مرگ دکتر مصدق که در ابتدای بازی است و در کادری مربع‌شکل قرارگرفته، استفاده شده است. دستهٔ دوم، نمادهای تلفیقی است که شامل نماد اژدها می‌شود. این نماد با مفهومی آمیخته از تاریکی و اهریمن، شروع به تخریب می‌کند و به‌عنوان تهدیدی علیه پیروزی خیر و ظهور حوادث نیک به‌حساب می‌رود که در کنار بشکه‌های نفت و در کادری درون فضایی که دکتر مصدق در آن قرار گرفته استفاده شده است. نماد فرشته نیز، نمایانگر عالمی ناپیدا است که جهت محافظت از دکتر مصدق در دادگاه، از جانب خداوند قرار گرفته شده‌اند. نماد انسان با سر خوک نیز گویی با الهام از رمان مزرعهٔ حیوانات آمده که شخصیت اول آن خوکی بوده که موجب گرفتاری و مصیبت دیگر حیوانات شده است که بر روی بدن شاه قرار گرفته و تأکید بر مفهوم اشاره‌شده دارد. در بخش نمادهای طبیعی نیز دو نماد حیوانی و انسانی جای می‌گیرد که نماد حیوانی، شخصیت گربه است که در روند بازی موجب اتفاقاتی می‌شده، گویی نمادی از کشورهای دشمن است که موجب سنگ‌اندازی جهت روند کارهای دکتر مصدق می‌شده‌اند و از جهتی دیگر می‌توان نمادی از کشور ایران، به دلیل شبیه بودن نقشهٔ ایران به گربه باشد. همچنین نماد انسانی نیز به‌صورت سیلوئت‌شده و سیاه است که نمادی از افراد شروری بوده که بر دکتر مصدق و تصمیمات وی فشار

می‌آورند و خود شخصیت دکتر مصدق که با ردایی سفید رنگ در جهت مخالف آن‌ها که به نشانه پاکی و صداقت بوده آمده است.

References:

Al-Bhansi, A. (2012). Islamic art. (M. Pouraghasi Trans.), Tehran: Soureh Mehr. (In Persian)

Alikhani, P., Mohammadzadeh, M. & Minaei Bidgoli, B. (2021). Introducing the pattern of using coffee house painting in compute game design. Ferdows Honar. (4), 104-120. (In Persian)

Asgari, F. & Eghbali, P. (2013). Reflection of color symbols in Islamic art. Jelveh honar, (9), 43- 62. (In Persian)

Azizmohammadi, F. (2017). Allegory in the Animal Farm novel by George Orwell. Literary Aesthetics, (33), 80- 93. (In Persian)

Beheshti-Rad, M. & Sekhavat, Y. (2017). An assessment and analysis of minimalism in video games. Conference of Computer games; Opportunities and challenges. Isfahan. (In Persian)

Beigi, J. & Negahdar, I. (2020). A review of the criminological doctrines and criminal policy models in the Animal Farm novel. Criminal Law Research Journal, 11(2), 53- 82. (In Persian)

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2006). The culture of symbols. (S. Fazali Trans.), Tehran: Jeyhoon. (In Persian)

Cooper, J. C. (2019). Culture of ritual symbols. (R. Behzadi Trans.), Tehran: Scientific. (In Persian)

Eliade, M. (2019). Symbolism, sacred affairs, and art. (M. K. Mohajeri Trans.), Tehran: Parse Ketab Publications. (In Persian)

Enayat, T. (2008). Iranian identity and culture elements in works of Islamic art. Moon of Arts. 32-43. (In Persian)

Fathizadeh, M. (2020). Assessing the capabilities of color in Iranian painting to develop computer games. The 6th International Conference on Computer Games; Opportunities and challenges, University of Isfahan. (In Persian)

Frasca, G. (2001). Videogames of the oppressed: Videogames as a means for critical thinking and debate. Master's thesis, School of Literature, communication, and culture, Georgia Institute of Technology.

Gorganinejad, M. & Mirshafiei, S. M. (2022). Studying the symbol of sky in the Quran, and Iranian mythology, mysticism, literature, and art. Journal of Islamic Culture and Art, 1(1), 8- 22. (In Persian)

Haghshenas, R. & Azamzadeh, M. (2017). Application of symbolic and visual elements in computer games from an aesthetic viewpoint. 3rd National Conference on Computer Games, Opportunities and Challenges. University of Isfahan, 1-9. (In Persian)

Hall, J. (2021). Pictorial dictionary of symbols in Eastern and Western art. (R. Behzadi Trans.), Tehran: Contemporary Culture. (In Persian)

Jung, C. G. (2018). Man, and his symbols. (M. Soltanieh Trans.), Tehran: Jami Publications. (In Persian)

Kafshchian Moghadam, A. & Yahaghi, M. (2021). Investigating symbolic elements in Iranian painting. Bagh Nazar, 19(8), 65- 76. (In Persian)

Khaniki, H. & Barkat, M. (2016). Reflection of cultural ideologies in computer games. New Media Studies, 1(4), 99-131. (In Persian)

Khazali, M. (2008). Investigating the nature of angels from a divine perspective. New Religious Thought Quarterly, 4(12), 105-136. (In Persian)

Khosroviani, N. & Javadi, S. (2021). Introduction and recognition of Eslimi patterns in the decorations of the Islamic era. Eastern Art and Civilization, 9(34), 15-28. (In Persian)

Nasr Isfahani, Z., Ali Abadi, K. & Zarei Zavarki, E. (2017). A case comparison of nine educational computer games assessed in terms general design standards and principles. New media studies. 4(15), 281- 315. (In Persian)

Nazarizadeh, F. & Mashhadi Haji Ali, F. (2015). The symbol of the sun in ancient Iran. The second Iranian national archeology conference. 1-14. (In Persian)

Pakbaz, R. (2020), Encyclopedia of Art. Tehran: Farhang Moaser Publications. (In Persian)

Qolizadeh, K. (2009). Iranian mythology culture based on Pahlavi texts. Tehran: Parseh. (In Persian)

Raeisi, M. M. & Samareh Shahpasand, S. (2017). An exploration of the colors suited for residential micro-spaces based on Islamic teachings. Naqsh Jahan, (1-7), 37-48. (In Persian)

Rahnavard, Z. (2017). Islamic art wisdom. Tehran: Samt. (In Persian)

Rajaei, M., Balkhari Qohi, H. & Fadavi, S. M. (2023). Exploring the notion of "Eslimi" in Islamic art from an Islamic wisdom perspective. Kimia-ye-Honar, 12(46), 21-38. (In Persian)

Read, H. (1973). The meaning of art. (N. Daryabandari Trans.), Tehran: Scientific and Cultural. (In Persian)

Rezaei, F. & Panahi, M. (2024). Self and its related symbols in Attar Nishaburi's poetry. Literary Bibliography, 28(99), 233- 256. (In Persian)

Shahin, S. (2004). Assessing the symbol of color in literature, theatre, and national traditions. Fine Arts, 18, 99- 108. (In Persian)

Shell, S. (2020). The Art of Game Design. A Book of Lenses. Boca Raton: CRC Press, Taylor & Francis Group.

Shepherd, R. & Ruppert (2014). 1000 symbols. (A. Bidarbakht & N. Lavasani Trans.), Tehran: Ney. (In Persian)

Taheri, S. & Mostafavi, A. (2021). Feasibility of applying ancient Susa pottery motifs in computer game design. New media studies. 7(27), 145- 168. (In Persian)

Tahmasbi, P. & Asadi, M. (2021). A review of the characteristics and semantics of the ancient Egyptian mythology represented in a computer game: "Assassin: The Origins". Eastern Art and Civilization, 9(32), 45- 56. (In Persian)

Torop, P. (2002), Introduction: Re–reading of Cultural Semiotics. Sign Systems Studies, (30), 395- 404.

URL1: http://tarikhirani.ir/fa/news/2382 (Access Date: 20/12/2023).

Vahidizadeh, F. (2022). The study of the symbol of color in the Islamic era paintings (a case study of a painting from the Timurid Zafarnameh attributed to Kamaluddin Behzad). Journal of Islamic Culture and Art, 1(1), 51- 59. (In Persian)

Vari, A., Hasani, M. R. (2017). The role of angels in the Qajar tilework of the Azadi courtyard in the holy shrine of Imam Reza (AS). Islamic Art Studies, (28), 1- 20. (In Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Examining the similarities and differences of Plato's and Aristotle's opinions regarding the concept of visual representation and its comparison with modern visual representation

Mohsen Hosseini Kumleh[1*], Tara Hariri[2]

[1.] Assistant Professor, Department of Art, Ramsar Branch, Islamic Azad University, ramsar, Iran
[2.] Department of Art, Lahijan Branch, Islamic Azad University, Lahijan, Iran

* Corresponding Author, hamnavaii@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 203-218
Receive Date: 23 February 2024
Revise Date: 14 March 2024
Accept Date: 18 March 2024
Publish Date: 18 March 2024

Overview

KEYWORDS: Visual representation; Plato; Aristotle; Reality; modern art

ABSTRACT

Introduction: With an analytical approach, this article analyzes one of the contemporary philosophical problems, namely the crisis of representation in the field of modern visual arts, based on more traditional perspectives. The current research method is descriptive-analytical, and this approach allows us to pay attention to various areas related to the main topic in terms of their commonalities and differences. The basis of this research is the thoughts of Plato and Aristotle in dialogues and later works of Plato and Aristotle about art. In the field of modern visual representation, more attention has been paid to some important visual works of the modern period and it has been adjusted with the opinions of the mentioned thinkers. The oldest famous theories about art in Western philosophy were proposed by Plato and Aristotle. One of the most important issues raised by these two thinkers about art is the issue of representation and the relationship between art and it, which can be examined from different angles. Plato and Aristotle spoke more about drama than any other art, but they also mentioned other arts. "Both [Plato and Aristotle] believe that painting is also a kind of imitation (realism) by nature. Plato describes painting as holding a mirror in front of objects. From the Platonic-Aristotelian point of view, what painters try to achieve is the reconstruction (or reproduction) of objects, persons, and events. Their view of painting comes from their culture" (Carroll, 2012, 35). "In the opinion of Plato and Aristotle, being a work of art requires that the piece in question is an imitation or imitation of something. Today, after about a century since the emergence of abstract painting, this theory is false it seems" (Ibid, 36). The relation of representation and its relationship with reality has always been a matter of concern for thinkers who have paid attention to how humans know the world, and in general, after the emergence of metaphysical thinking in Greece and Plato's theory of ideas, the absence of the reality of phenomena in front of humans as a pre- The assumption was considered and representation was considered a necessity.

Research Questions: In the current research, three basic questions can be asked: 1- What is the concept of representation from the point of view of Plato and Aristotle, and what are the differences and similarities between the views of these two? 2- What is the concept of representation in the new era and what changes has it made compared to the classical view? 3- What is the ratio of Plato's and Aristotle's opinions with the new representation?

In this context, the hypotheses are as follows: 1- Plato and Aristotle did not consider the arts apart from representation, but Plato had a negative attitude towards it and Aristotle a positive one. It is the classical period and the relationship between the work of art and the real thing has taken other relationships. 3- Although the concept of representation and reality has changed in the new period, in a sense, new representation can be searched for in works of art.

Research Literature: In the field of imitation or imitation and representation and ideas of Plato and Aristotle regarding this concept, Mohammad Maddpour in his book Acquaintance with the opinions of thinkers on art (Madaddipour, 2011), about the works of Plato and Aristotle, well explained the opinion of these two thinkers. It explains about representation. Also, in the book Truth and Beauty(Ahmadi, 2010), Babak Ahmadi studied the ideas of these two thinkers in the field of defining art and the place of imitation

Cite this article:
Hosseini Kumleh, M., & Hariri, T. (2024). Examining the similarities and differences of Plato's and Aristotle's opinions regarding the concept of visual representation and its comparison with modern visual representation. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 203-218. doi: 10.22124/ira.2024.26838.1013

and representation in it in the topics of beauty and ideas in Plato's dialogues as well as beauty and imitation in Aristotle's book. Babak Ahmadi, in the book Creation and Freedom, (Ahmadi, 2014), has discussed the common definitions regarding the issue of representation. In this context, in the book Philosophy of Art, (Lacoste, 2013), has explored representation in the history of philosophy. Ali Ramin, in his book Philosophical and Sociological Theories in Art, (Ramin, 2013), also stated some things about representation from the point of view of Plato and Aristotle. In his book Introduction to the Philosophy of Art, (Caroll, 2013), Noel Carroll extensively explored the representation in art and reviewed the views of Plato and Aristotle. Carroll then presents an analytical discussion about neo-representation. Mark Rawlins, in an article titled "Image Representation" in the collection of articles Aesthetics Encyclopedia, (Rawlins, 2006), has discussed the category of representation from the perspective of new art and has discussed several pioneering categories in the division of types of representation. Rosalyn Hursthouse in the book Representation and Truth, (Hursthouse, 2009), before presenting representation in the image, first examines this concept in the opinions of Plato and Aristotle and then this concept in the modern era.

Discussion: Even though Plato and Aristotle shared the concept of representation in the imitative view of objective reality, and for this reason, neither of their ideas are convincing and include the art of the contemporary period, Aristotle speaks a little more open-minded than Plato. In other words, Aristotle has a more flexible view compared to the authoritarian view of his teacher. Aristotle considers art to be the simulation of mental images resulting from the observation of nature. And unlike Plato, he holds it in high esteem. The same sentence that Aristotle says, "The artist creates reality not as it is, but as it should be", can include a wide range of late artistic styles in the definition of representation in art. For example, a surrealist painter can claim based on Aristotle's definition that he has represented reality in his artwork as it existed in his imagination. Or an abstract expressionist painter can say that his work is a representation of some kind of reality; by mentioning that our definition of reality is of course different from its Aristotelian definition.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آرای افلاطون و ارسطو در خصوص مفهوم «بازنمایی تصویری» و مقایسه آن با بازنمایی تصویری نوین

محسن حسینی کومله[1*]، تارا حریری[2]

۱. استادیار گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رامسر، رامسر، ایران

۲. گروه هنر،دانشگاه آزاد اسلامی واحد لاهیجان، لاهیجان، ایران

* نویسنده مسئول: hamnavaii@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۲۰۳-۲۱۸

تاریخ دریافت: ۰۴ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری: ۲۴ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۲۸ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۲۸ اسفند ۱۴۰۲

مقاله مروری

کلید واژه‌ها: بازنمایی تصویری، افلاطون، ارسطو، واقعیت، هنر مدرن

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل آرای افلاطون و ارسطو و افتراقات و اشتراکات این دو دیدگاه در خصوص بازنمایی تصویری پرداخته و سپس نسبت آرای آن ها را با بازنمایی در هنر مدرن یا بازنمایی نوین مورد بررسی قرار می‌دهد. مقاله حاضر با رویکرد تحلیلی، یکی از معضلات فلسفی معاصر، یعنی بحران بازنمایی را در حیطه هنرهای تصویری مدرن، بر پایهٔ دیدگاه‌های سنتی‌تر، مورد واکاوی قرار می‌دهد. روش پژوهش حاضر، توصیفی- تحلیلی است و این رویکرد به پژوهشگر این امکان را می‌دهد که حوزه‌های گوناگون مرتبط با موضوع اصلی را از حیث اشتراکات و تفاوت‌هایی که در مبنا دارند، مورد توجه قرار دهد. مبنای این پژوهش اندیشه‌های افلاطون و ارسطو در محاورات و آثار متأخرتر افلاطون و آثار ارسطو در باب هنر است. در حیطهٔ بازنمایی تصویری نوین نیز بیشتر به چند اثر مهم تجسمی دورهٔ مدرن توجه شده و با آرای اندیشمندان نامبرده تطبیق داده شده است. این پژوهش روشن می‌کند که نظریات هنری افلاطون و ارسطو مطابق با دیدگاه هنری رایج در زمان خود بوده و قابل تعمیم به تمام اعصار نیست؛ و بازنمایی نوین نیز بر اساس واقعیت‌های کنونی و واقعیت انسان‌هایی با هویت متکثر صورت می‌گیرد. بنابراین، هنرهای دیداری جدید، برخلاف دیدگاه کلاسیک، در مسیری حرکت می‌کنند که هرچه بیشتر رابطهٔ میان بازنمایی تصویری و مرجع آن در واقعیت را کم‌رنگ‌تر جلوه دهند و یا به‌طورکلی از بین ببرند.

ارجاع به این مقاله: حسینی کومله، محسن و حریری، تارا. (۱۴۰۲). بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آرای افلاطون و ارسطو در خصوص مفهوم «بازنمایی تصویری» و مقایسه آن با بازنمایی تصویری نوین. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۲۰۳- ۲۱۸.

doi: 10.22124/ira.2024.26838.1013

مقدمه

کهن‌ترین نظریه‌های معروف دربارهٔ هنر در فلسفه غرب از سوی افلاطون و ارسطو مطرح شد. یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح‌شده از سوی این دو متفکر در باب هنر، مسئلهٔ بازنمایی و نسبت هنر با آن است که از زوایای مختلفی قابل‌بررسی است. افلاطون و ارسطو بیش از هر هنر دیگر درخصوص نمایش سخن گفته‌اند اما با این‌حال به هنرهای دیگر نیز اشاراتی کرده‌اند. «هر دو [افلاطون و ارسطو] بر این باورند که نقاشی نیز ذاتاً از قبیل تقلید (واقع‌نمایی) است. افلاطون نقاشی را همچون گرفتن آینه‌ای در برابر اشیاء وصف می‌کند... از منظر افلاطونی . ارسطویی آن‌چه نقاشان در تحقق آن می‌کوشند همانا بازسازی (یا روگرفت‌برداری) از اشیاء، اشخاص و رویدادهاست. دیدگاه آنان به نقاشی منبعث از فرهنگ ایشان است» (Carrol, 2013, 35). «در نظر افلاطون و ارسطو، اثر هنری‌بودن مستلزم آن است که قطعه موردنظر تقلید یا محاکاتی از چیزی باشد... امروز، پس از حدود یک قرن از پیدایش نقاشی تجریدی، این نظریه آشکارا نادرست به‌نظر می‌رسد» (Ibid, 36).

رابطهٔ بازنمایی و نسبت آن با واقعیت همواره مسألهٔ موردتوجه اندیشمندانی بوده است که به چگونگی شناخت جهان توسط انسان توجه داشته‌اند و به‌طورکل پس از ظهور تفکر متافیزیکی در یونان و طرح نظریهٔ ایدهٔ افلاطون، عدم حضور واقعیت پدیده‌ها درمقابل انسان به‌عنوان پیش‌فرض در نظر گرفته شد و بازنمایی یك ضرورت محسوب گشت. مقالهٔ حاضر به واکاوی مفهوم بازنمایی از منظر افلاطون و ارسطو و سپس مقایسهٔ این دو منظر، اشتراکات و تفاوت‌های آن‌ها و سپس نسبت آن‌ها با بازنمایی نوین می‌پردازد. در پژوهش حاضر دو سؤال اساسی قابل طرح است: ۱- مفهوم بازنمایی از منظر افلاطون و ارسطو چیست و تفاوت و شباهت دیدگاه‌های این دو کدامند؟ ۲- مفهوم بازنمایی در دورهٔ جدید چیست و چه تغییراتی نسبت به دیدگاه کلاسیک و خصوصاً افلاطون و ارسطو کرده است؟

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ محاکات یا تقلید و بازنمایی و نظریات افلاطون و ارسطو درخصوص این مفهوم، محمد مددپور در کتاب *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر* (Madaddipour, 2011)، با نظر به آثار افلاطون و ارسطو به‌خوبی نظر این دو متفکر را در باب بازنمایی شرح می‌دهد. در کتاب *حقیقت و زیبایی* (Ahmadi, 2010) در مباحث زیبایی و ایده در مکالمه‌های افلاطون و همچنین زیبایی و تقلید در کتاب ارسطو، اندیشه‌های این دو متفکر در زمینهٔ تعریف هنر و جایگاه تقلید و بازنمایی در آن مورد مطالعه قرار گرفته است. در کتاب *آفرینش و آزادی* (Ahmadi, 2014)، به تعاریف رایج درخصوص مسئلهٔ بازنمایی پرداخته شده است. در این زمینه، ژان لاکست (Lacoste, 2013) در کتاب *فلسفه هنر*، بازنمایی را در تاریخ فلسفه مورد کاوش قرار داده است. علی رامین در کتاب *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر* (Ramin, 2013)، نیز در زمینه بازنمایی از منظر افلاطون و ارسطو مطالبی بیان کرده است.

نوئل کارول در کتاب *درآمدی بر فلسفه هنر* (Carrol, 2013) به شکل مبسوطی بازنمایی در هنر را مورد کنکاش قرار داده و در این باب مروری بر آرای افلاطون و ارسطو داشته است. کارول سپس بحثی تحلیلی در خصوص نوبازنمایی مطرح می‌کند. مارک رالینز (Rawlins, 2006) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «بازنمایی تصویر» در مجموعه مقالات *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، بیشتر از منظر هنر جدید به مقولهٔ بازنمایی پرداخته و به چند دسته‌بندی راهگشا در تقسیم انواع بازنمایی پرداخته است. رزالین هرست هاوس در کتاب *بازنمایی و صدق* (Hursthouse, 2006)، پیش از مطرح‌نمودن بازنمایی در تصویر، این مفهوم را ابتدا در آرای افلاطون و ارسطو و سپس این مفهوم را در دوران مدرن مورد بررسی قرار می‌دهد.

یکی از تفاوت‌های پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین، این است که در این پژوهش صرفاً تحلیل بازنمایی از نوع بازنمایی تصویری است و دیگر اینکه با مطالعهٔ موارد فوق نحوهٔ بازنمایی در دورهٔ جدید و نسبت این بازنمایی با آرای افلاطون و ارسطو را مورد کنکاش قرار می‌دهد؛ با در نظر گرفتن این موضوع که تفاوت اندیشه‌های افلاطون و ارسطو هم می‌تواند در این زمینه راهگشا باشد.

افلاطون و مفهوم بازنمایی تصویری

یکی از منابعی که آرای افلاطون در خصوص هنر به‌خوبی در آن نمایان است، کتاب دهم جمهوری افلاطون است. «کتاب دهم جمهوری متن مهمی است، چون جایگاه هنرهایی را مشخص می‌کند که بعدها هنرهای زیبا نام گرفتند» (Lacoste, 2013, 12). با اعتقاد افلاطون در کتاب دهم جمهوری، «نجاری که تختی می‌سازد، در واقع وحدت درونی آن تخت را می‌آفریند، تخت او یک چیز خاص در این دنیاست که حضور مادی دارد. اما نقاشی که تختی می‌کشد، تنها تصویری فراهم می‌آورد. تصویری حقیقت چیزها را تولید نمی‌کند تنها ظاهر یا نمود آن‌ها را می‌آفریند. حقیقت تخت یک ایده است. همین‌که کسی بر اساس این ایده تختی بسازد واقعیتی را آفریده است، اما تصویر این واقعیت فقط بر اساس آنچه دیده می‌شود، یا به زبان خود افلاطون در جمهوری «بر اساس نمودها» فراهم می‌آید، و نه براساس آنچه به‌راستی هست. نقاش، شاعر و هر آن‌کس که ما امروز هنرمند می‌نامیم، وهم و خیالی را می‌آفرینند، انگار تصویری را در آینه تولید می‌کنند. تصویر دیده می‌شود، یعنی بر ادراک حسی ما ظاهر می‌شود، اما واقعیت ندارد. هنرمند تنها شبح نیکی و فضیلت را می‌سازد، او از موضوع کارش اطلاع درستی ندارد، بی‌آنکه بداند آن‌ها خوب یا بد هستند آن‌ها را چنان مجسم می‌سازد که به نظر مردم نادان خوب جلوه کنند» (Ahmadi, 2010, 61). همان‌طور که بیان شد، افلاطون نسبت میان اثر هنری و واقعیت را به‌صورت تلویحی مطرح می‌کند و کار هنرمند را یک بازنمایی آیینه‌وار از واقعیت می‌داند.

«افلاطون دو اتهام اصلی علیه هنر و شعر مطرح کرد. اتهام نخست این بود که هنر تصویری یا بازنمودی است که به‌جای خود واقعیت معرفی می‌شود، و مانع از توجه مخاطب به ضرورت فهم مستقیم واقعیت می‌شود... اتهام دوم

این بود که هنر از نظر اخلاقی و سیاسی محکوم است» (Ahmadi, 2014, 202). فارغ از اتهام دوم که در حوزهٔ اخلاق و سیاست است و جایگاه دیگری را می‌طلبد، اتهام اول افلاطون درخصوص سویهٔ تصویری و رویکرد بازنمودی هنر است. نکتهٔ مهم دیگری که درخلال مباحث افلاطون مطرح است، کیفیت تقلید اثر هنری از واقعیت است. بر طبق نظر او، «میمه‌سیس تصویری، تقلیدی صاف و ساده نیست. نقاش نه‌فقط برای خلایق اسباب تولید نمی‌کند، بلکه از تقلید نجار تقلید می‌کند و فاصله‌اش از تختخواب حقیقی دوچندان است. لذا تقلید تصویری از وجود حقیقی و از ایده، از صورت اصلی و ازلی تختخواب، فاصله‌ای مضاعف دارد. درحقیقت تفاوت میان نجار و نقاش کاملاً بارز است، زیرا نجار تختخوابی می‌سازد ملموس و معیّن؛ درحالی‌که نقاش صرفاً یکی از وجوه تختخواب را از روبرو، از پهلو و غیره به تصویر می‌کشد. بنابراین نقاش نه از واقعیت چنان که هست، بلکه از واقعیت چنان‌که دیده می‌شود، تقلید می‌کند» (Lacoste, 2013, 15). در این بحث، افلاطون قصد آن را دارد که بگوید نقاش حتی در بازنمایی واقعیت ـ آن‌طوری که نجار یا صنعتگر موفق عمل می‌کند ـ موفق نیست. چراکه نقاش قادر نیست حتی واقعیت را آن‌طور که هست نشان دهد. بنابراین افلاطون نسبت به سویهٔ بازنمودی تصویری نقاشی روی خوش نشان نمی‌دهد و آن را به اتهام تقلید از تقلید حقیقت و در پی آن دوبار دورشدن از حقیقت و همچنین عدم توانایی در تقلید دقیق از واقعیت تحقیر می‌کند.

به استناد سخنان افلاطون و درک امروزی از آن، می‌توان گفت: «هنرهای زیبا هنرهایی بالذات تقلیدی‌اند. افلاطون بر این هنرها خرده می‌گیرد که بسیار پویا و در عین‌حال کاملاً ایستا هستند، ظاهر و نمود همه‌چیز را به‌وجود می‌آورند، اما این نمود را فقط از یک منظر و یک دیدگاه واحد نشان می‌دهند و به این‌ترتیب آن را منجمد می‌کنند» (Ibid, 15).

بحث افلاطون درخصوص جایگاه بازنمایی تصویری به همین‌جا ختم نمی‌شود. او در رسالهٔ سوفسطایی و در بخش‌های مختلفی اشاره می‌کند که «این رساله، هنرها را به هنرهای اکتسابی و هنرهای تولیدی تقسیم می‌کند. خود هنرهای تولیدی نیز تقسیم می‌شوند به هنرهایی که چیزهای عینی و واقعی تولید می‌کنند و هنرهایی که تصاویر و وانمودها، مثلاً تابلوهای نقاشی، را به‌وجود می‌آورند که کارشان خلق رؤیا برای بیداران است. همین سبب شد که در طول تاریخ تفکر دربارهٔ هنر، تابلوی نقاشی را وانموده‌ای می‌دانستند از مصنوعات ساختهٔ دستِ انسان (افلاطون به نقاشی منظره توجهی نداشت). بنابراین می‌توان تابلو را با سایه مقایسه کرد زیرا سایه نیز وانموده‌ای است از شیء طبیعی مخلوق خداوند. اما این انقسام هنرهای تقلیدی را به دو دسته تفکیک می‌کند: یک دسته شامل هنرهایی می‌شود که همانندنمایی می‌کنند و تصویری مطابق «سرمشق» پدید می‌آورند و، دستهٔ دیگر، شامل هنرهایی است که نمود و ظاهر فریبنده و وهمی خلق می‌کنند. درحقیقت هنرمند می‌تواند تمثال (eikon) یا تصویری منطبق با تناسبات سرمشق در ابعاد واقعی بیافریند. و اثری حقیقی خلق کند که مثلاً با قواعد پلوکلتوس در مورد تناسبات پیکر انسان انطباق داشته باشد. اما ممکن است هنرمند بر واقعیت عینی چشم بپوشد و فقط بسنده کند به خلق شباهتی کاملاً ظاهری (phantasma) و توهم‌زا: چنین هنری «وهم‌آفرین» است. مثلاً چه‌بسا مجسمه‌ساز در

تناسبات مجسمه‌هایی که باید از فاصلهٔ دور دیده شوند، دست ببرد و نقطهٔ دید بیننده را اصل قرار دهد [و نه تناسبات واقعی را]» (Ibid).

ارسطو و مفهوم بازنمایی تصویری

ارسطو در بحث از هنر بیشتر از ادبیات و هنرهای نمایشی (تراژدی) سخن می‌گوید. ارسطو اهل دسته‌بندی‌کردن علوم و فنون است و این یکی از مهم‌ترین مسائلی است که باعث نرمش در آرای او به‌نسبت آرای جزم‌اندیشانهٔ افلاطون شد. «او در تقسیم‌بندی خود از هنرها، نظر افلاطون را می‌پروراند و نخست به رابطهٔ بین هنر و طبیعت اشاره می‌کند. در بیان معروفی می‌گوید هنرها یا تکمیل‌کنندهٔ طبیعت‌اند یا تقلیدکنندهٔ آن. گروه اخیر را «هنرهای تقلیدی» (یا هنرهای میمتیک) می‌نامد و نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر، رقص و بعضاً موسیقی را از آن زمره می‌داند» (Ramin, 2013, 252). این نکته محل اشتراك افلاطون و ارسطو است. هر دو به تقلیدی‌بودن هنرها اعتقاد دارند.

«ارسطو می‌گوید آنچه در دنیای واقعی اسباب اکراه و نفرت ما می‌شود، اگر خوب تصویر شود موجب لذت ما می‌شود، همچون جانوری زشت یا جسد مرده‌ای... [او] می‌گوید اگر کسی به شاعر و هنرمند ایراد گیرد که آنچه آورده عاری از حقیقت و خلاف‌واقع است، به او پاسخ می‌دهیم که شاعر امور و اشیاء را بطوری‌که باید باشند تصویر و تقلید کرده است. آن‌سان که باید باشند، نه چنان‌که به‌راستی هستند» (Ahmadi, 2010, 65). جملهٔ بالا حاوی نکتهٔ بسیار مهم و کارگشایی است. علی‌رغم توافق ارسطو و افلاطون بر تقلیدی‌بودن هنر، ارسطو تمام‌قد در برابر استادش افلاطون می‌ایستد و موضع دیگری اتخاذ می‌کند. کاملاً مشخص است در جملهٔ بالا کسی که ایراد می‌گیرد افلاطون است و کسی که پاسخ می‌دهد ارسطوست. عقیدهٔ ارسطو زمانی کامل‌تر و از منظر بحث ما راهگشاتر می‌شود که می‌گوید: «امر محال و ممتنع اگر باورکردنی باشد، البته بهتر از امر ممکن است که باورکردنی نباشد» (Ibid, 68). بنابراین ارسطو هنر را از اتهام به دروغگویی ـ که افلاطون به هنر چسبانده بود ـ مبرا می‌داند. به‌عبارتی دیگر «ارسطو نشان داد که هنر جهان راستین تازه‌ای می‌آفریند که در آن نیازی به تقلید کامل و ناب از طبیعت و جهان موجود نیست... از ارسطو آموخته‌ایم که هنر را برتر از واقعیت بدانیم» (Ibid). این نشان می‌دهد که تقلید از منظر ارسطو دارای جنبه‌های مثبت است.

«[ارسطو] معتقد است هنر، ذاتش مستقل از حقیقت است و قواعد صدق و کذب منطقی در آن جاری نیست. از این‌جاست که پیروان ارسطویی شعر گفته‌اند «دروغ‌ترین آن، زیباترین آن و نیکوترین آن است». گرچه ارسطو هنر و شعر را عین حقیقت نمی‌داند اما آن را حامل «حقایق کلی» یا در جهت این حقایق می‌داند. این حقایق کلی، همان «حقایق فلسفی» نیست. از این‌رو، حقیقت هنری و شعری با حقیقت منطقی و متافیزیکی متفاوت است. بنابراین ارسطو نیز، مانند افلاطون به عدم عینیت هنر قائل است» (Madaddipour, 2011, 230).

«ارسطو اصرار می‌ورزد، که تقلید و محاکات برای انسان، غریزی و طبیعی است، و همچنین برای انسان طبیعی است که از تقلید و محاکات لذت ببرد. او متذکر می‌شود که ممکن است، ما از مشاهدهٔ تصویرهای هنری، آنچه دیدارش

در واقعیت برای ما دردناک است لذت حاصل کنیم... هنر تصویری حالات روانی یا اخلاقی را از طریق عوامل خارجی، مانند اشارات و حرکات دست و سر یا رنگ رخساره نشان می‌دهد» (Ibid, 237). بنابراین از دیدگاه ارسطو تقلید مسبب توان‌افزایی در حوزه‌های آموزش، اخلاق و غیره است.

تفاوت‌ها و شباهت‌های دیدگاه افلاطون و ارسطو در باب مفهوم بازنمایی

«افلاطون و ارسطو دست‌کم دو موضوع عمده را در مبانی نظری هنر طرح کرده‌اند: یکی هنر به‌مثابه منبع آموزش یا راهنمای اخلاقی و دیگری هنر به‌مثابه «بازنمایی» («محاکات» یا «تقلید») طبیعت یا واقعیت. مسئلهٔ اولی که در این‌جا باید بدان بپردازیم این است که در نظر افلاطون و ارسطو این دو موضوع به نحو جدایی‌ناپذیری با مفهوم حقیقت پیوند خورده‌اند. از آنجا که ارسطو و افلاطون به نگرشی عینی‌باور نسبت به اخلاقیات اعتقاد داشتند، هر دو آن‌ها به نفع این دیدگاه متأخر می‌پردازند... دومین امری که می‌بایست به آن اشاره کنیم این است که هر دو فیلسوف به یاری مفهوم میمسیس به بحث در باب هنر (به ویژه شعر ونقاشی) می‌پردازند» (Hursthouse, 2009, 14).

«ارسطو فاصلهٔ میان امر موجود یا واقعی، با امر تقلیدی را منکر نمی‌شد، اما صرف وجود این فاصله را به‌معنای برتری امر نخست نسبت به دومی نمی‌شناخت. امر موجود از آن‌جا که گذراست، لزوماً آموزنده نیست، اما امر تقلیدی همواره می‌تواند آموزنده باشد. همین کافی است که بپذیریم از امر تقلیدی کاری برمی‌آید که از عهدهٔ امر موجود برنمی‌آید. شاید به همین دلیل، از نظر ارسطو اعتبار تقلید به منش آموزشی آن وابسته بود... ارسطو در نظریهٔ بیان اعلام کرد که بهترین استعاره آن است که چیزها را در حال کنش و دگرگونی نشان دهد. این نکته در مورد هرگونه بازنمود و نمایشگری صادق است. اساس تقلید نه امر طبیعی بل کنش دگرگونی است. این نکته هم نسبت میان پوئتیک و نظریهٔ بیان (rhetoric) را نشان می‌دهد، و هم روشنگر گسست قاطع ارسطو از باورهای افلاطونی است» (Ahmadi, 2014, 209).

افلاطون در کتاب دهم جمهوری هنرمند را به بازنمایی آینه‌ای از واقعیت متهم می‌کند اما درمقابل «ارسطو نوشته است همان‌طور که نقاشان در ترسیم چیزهای دنیای واقعی، ملزم به رعایت اندازه‌های واقعی نیستند، هنر نمایشی هم افعال و کردارها را با تفاوت‌هایی نمایش می‌دهد... پس می‌توان گفت که تقلید هنری لزوماً تقلید از امر واقعی نیست، بل استوار است به برداشت ذهنی هنرمند از واقعیت» (Ibid, 211).

«آشکارا، دیدگاه ارسطویی در آفرینش نظریه‌های زیبایی‌شناسی نظریهٔ دریافت اهمیت کلیدی دارد. آدامز در پیش‌گفتار مجموعهٔ *نظریهٔ انتقادی پس از افلاطون* به‌درستی می‌نویسد که نظریهٔ تقلید ارسطو را نمی‌توان به بازنمایی یا کپی‌کردن سادهٔ جهان خلاصه کرد. ارسطو به این دلیل علیه ضدیت افلاطون با تقلید هنری برخاسته بود که ملاحظه می‌کرد دگرگونی یک فراشد دائمی و قطعی طبیعت است، و از آنجا که طبیعت را نیرویی آفریننده می‌شناخت که دارای راستایی معقول است، نمی‌توانست بازنمود هر لحظه از این فراشد دگرگونی را بی‌ارزش فرض

کند. برعکس، او بازنمود را نیز لحظه‌ای از فراشد حرکت عقلانی و عقل‌پذیر محسوب می‌کرد» (Ibid, 214). افلاطون و ارسطو هرچند درخصوص تأثیرات هنر و نحوهٔ بازنمایی و تقلید با یکدیگر مخالف هستند، اما در ماهیت آن هم داستان‌اند. هر دو متفق‌القول‌اند که هنر دارای سرشتی تقلیدی است، تقلید از هستی‌های عینی جهان بیرون. اما درخصوص کیفیت بازنمایی و ارزش‌یابی آن، دیدگاه‌های متفاوتی داشتند. «افلاطون و ارسطو علی‌رغم این تعارض‌ها، در موضوعات بسیاری با یکدیگر اتفاق‌نظر دارند. به‌ویژه در این دیدگاه اتفاق‌نظر دارند که شعر همانند هنرهای بصری امری «تقلیدی» یا «بازنمایانه» است و این گفتار مشهور از ارسطو به یادگار مانده است که «هنر به تقلید طبیعت می‌پردازد» (Hursthouse, 2009, 38).

تحلیل عقاید افلاطون و ارسطو در باب بازنمایی

برای داوری و نقد آرای افلاطون و ارسطو شایسته است که از چارچوب گزاره‌ها و منابع و مکتوبات این دو اندیشمند خارج شده و آرای آن‌ها را در مطابقت با آن‌چه در دنیای هنر و یا هنرمند می‌گذرد تحلیل و ارزیابی کرد. این سؤال که آیا به‌راستی کار هنرمند کاری بازنمایانه است؟ و اگر بله، این بازنمایی به همان معنایی است که در افق اندیشه‌های افلاطون و ارسطو دیده می‌شود؟ و یا سؤالات مشابه، دعوای این دو اندیشمند را اساساً از معنا ساقط می‌کند.

«این انتقاد بارز بر افلاطون وارد است که نقاشان همیشه به بازنمایی نمودهای ظاهری نمی‌پردازند بلکه ممکن است نقبی به درون آن‌ها بزنند. آنچه در بازنمایی تختخواب پذیرفتنی و مطلوب است، ممکن است در بازنمایی مردم، یا امور خیر و زیبا، پذیرفتنی و مطلوب نباشد. در روزگار افلاطون تمایز آشکاری بین نقاشانی که به بازنمایی چهرهٔ شخصیت‌ها می‌پرداختند و نقاشانی که چنین کاری نمی‌کردند و تنها متوجه شباهت‌ها بودند وجود داشت. همچنین حکایاتی در باب نقاشانی وجود دارد که در جستجوی یک الگوی کاملاً زیبا چشم‌ها را از فردی اقتباس می‌کردند، بینی را از فرد دیگری و الی‌آخر» (Hursthouse, 2009, 30). «در حقیقت افلاطون با خود هنر مشکلی ندارد، بلکه فقط به‌واسطهٔ سلیقهٔ کهنه‌پسندش به وهم‌آفرینی هنر انقلابی زمانه‌اش روی خوش نشان نمی‌دهد. دلیلش هم آن است که از دید او چنین هنری مروج انسان‌محوری و نسبی‌گرایی است و قریب به آرا و افکار سوفسطائیان» (Lacoste, 2013, 16).

«روشن است که [افلاطون و ارسطو] هرگاه از آن‌چه ما آن‌ها را هنر می‌نامیم (همچون شعر، نمایش، نقاشی، پیکرتراشی، رقص و موسیقی) سخن می‌گفتند، می‌پنداشتند که این‌ها در یک مشخصهٔ مشترک سهیم‌اند، همگی با تقلید (محاکات) سروکار دارند. بی‌شک آنان فکر نمی‌کردند که این‌ها یگانه فعالیت‌هایی باشند که مستلزم تقلید (محاکات)اند؛ ارسطو از نحوهٔ تقلید کودکان از بزرگترهایشان سخن گفته است. اما در نظر افلاطون و ارسطو، تقلید (محاکات) دست‌کم شرط لازم برای انواع خاصی از اعمال بود که اکنون نام هنر بر آن‌ها می‌نهیم... در نظر افلاطون و ارسطو، اثر هنری‌بودن مستلزم آن است که قطعهٔ موردنظر تقلید یا محاکاتی از چیزی باشد. هیچ چیزی را نمی‌توان

اثر هنری به‌شمار آورد، مگر آن‌که از قبیل تقلید یا محاکات باشد. امروز پس از حدود یک قرن از پیدایش نقاشی تجریدی، این نظریه آشکارا نادرست به‌نظر می‌رسد. نقاشی‌های معروفی از مارک روتکو و ایو کلاین از هیچ چیزی تقلید یا محاکات نمی‌کنند (آن‌ها صرفاً گستره‌هایی از رنگ‌اند)؛ و با این‌حال، در زمرهٔ آثار هنری عمدهٔ سدهٔ بیستم برشمرده می‌شوند. بدین‌ترتیب، چنین می‌نماید که این نظریه نمی‌تواند نظریهٔ هنر فراگیری باشد، زیرا از جامعیت برخوردار نیست. بسیاری چیزهایی که ما آن‌ها را هنر می‌دانیم، این شرط لازم مورد ادعا را، که هنر باید تقلیدگرانه باشد، برآورده نمی‌سازند. تاریخ هنر نشان داده است که نظریهٔ هنر منسوب به افلاطون و ارسطو نظریهٔ جامعی نیست؛ با استثناهای بسیاری روبرو است؛ و نمی‌تواند تمام چیزهایی را که ما در شمار هنر دسته‌بندی می‌کنیم، هنر به‌شمار آورد... با این‌همه، در دفاع از افلاطون و ارسطو، باید این نکته را افزود که نظریهٔ آنان، آن‌چنان که در نظرتان نادرست می‌نماید، از دیدگاه خود ایشان آشکارا چنین نبود، زیرا مثال‌های نخستین هنر در روزگارشان آثار هنری تقلیدگرانه شمرده می‌شد» (Carrol, 2013, 36).

بازنمایی نوین

«هرچند نظریه تقلیدی‌بودن هنر مرجعیت خود را تا قرن هجدهم حفظ کرد، نمی‌توانست درخصوص هنرهای مختلف مانند هنرهای تجسمی و شعر و ادبیات به‌طور یکسان قابل اطلاق باشد. از این‌رو به‌جای واژهٔ تقلید، واژهٔ بازنمایی به‌کار برده‌شد که توسعه معنایی و جامعیت بیشتری داشت. Presence به‌معنای حضور است که با افزوده‌شدن پیشوند (re) در ابتدای واژه، به‌معنای تکرار حضور یا موجودیت چیزی را تکرارکردن است؛ و می‌تواند نماینده یا نمایاننده آن چیز نیز باشد. بنابراین بازنمایی درخصوص هنر، یعنی اثر هنری نماینده یا نمایاننده چیزی است یا حضور چیزی را تکرار می‌کند. در این صورت تقلید یا شبیه‌سازی تنها یکی از مصداق‌های بازنمایی می‌شود» (Ramin, 2013, 352).

البته «سلطه نظریه تقلیدی هنر، به چند دلیل، به سده نوزدهم نیز سرایت یافت. مدافع این نظریه هنوز می‌توانست ادعا کند که نظریه تقلیدی هنر به‌خوبی از عهدهٔ توصیف هنر موجود بر می‌آید، زیرا اکثریت غالب شاخص‌ترین نمونه‌های نقاشی، نمایش، اپرا، رقص، پیکرتراشی و مانند این‌ها همچنان تقلیدگرانه بودند (هرچند این امر، در مواردی، بدین‌سبب بود که دست‌اندرکاران هنر مشتاق بودند تا با رعایت موازین لازم برای عضویت فرخنده در نظام هنرهای زیبا از قافله هنر عقب نمانند). همچنین نظریه‌هایی به‌میان آمده‌بود (مانند این نظر که موسیقی تقلیدی از اصوات انسانی است) که موجب می‌شود مثال‌های نقض ظاهری رفع و رجوع شوند... تا پیش از اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم، هنر دیداری آشکارا از هدف تقلید از طبیعت فاصله گرفته‌بود. هنر دیداری از هدف روگرفت‌برداری از ظواهر اشیاء روی‌گردان گشته‌بود؛ این کار بر عهده عکاسی نهاده شده‌بود. نقاشان اکسپرسیونیست آلمانی از کوشش برای بازنمایی دقیق ظواهر اشیاء دست کشیدند، و درعوض، به منظور ایجاد جلوه‌های بیانی خاص، آن‌ها را تغییرشکل دادند. نقاشان کوبیست و نقاشان کنش‌گرا و مینیمالیست‌ها (کمینه‌گرایان) چندان از طبیعت فاصله گرفتند که سرانجام مدلول‌های نقاشی‌هایشان (اگر اصلاً مدلولی داشتند)

یک‌سره غیرقابل تشخیص گشت، و این به‌صورت سنّتی غالب درآمد... این نمونه‌های هنر مدرن نظریهٔ تقلیدی هنر را، در مقام حدسی فلسفی و عام، ابطال کرد، زیرا نشان داد که ممکن است چیزهایی که محاکات یا تقلیدی [از طبیعت] نباشند، هنر برشمرده شوند» (Carrol, 2013, 40).

نسبت آرای افلاطون و ارسطو با بازنمایی تصویری نوین

در نگاه نخست با نظر به تولیدات هنری دوران معاصر، ممکن است تصور شود که بازنمایی در هنر تصویری امروز، محلی از اعراب نداشته باشد. اما این اظهارنظر کمی عجولانه به‌نظر می‌رسد. اگر در میانه‌های قرن بیستم آثار نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی[1] به‌هیچ چیز واقعی (بنا به تعریف کلاسیک) در جهان شباهت ندارد (یا به‌عبارتی دیگر، بازنمایی نمی‌کند) اما در آثار لوسین فروید[2] در اواخر قرن بیستم، درست برعکس، شباهت به جهان واقعی دیده می‌شود. اگر در اوایل قرن بیستم در نقاشی‌های کاندینسکی[3]، تصور می‌شود که از هیچ‌چیز واقعی بازنمایی نشده است، اما در آثار سالوادر دالی[4] نقاش سوررئالیست، مفهوم بازنمایی به معنای کلاسیک آن قابل‌ارزیابی است. البته این اظهارنظر قصد ندارد عنوان کند که آثار نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی و یا کاندینسکی اساساً هیچ چیز را بازنمایی نمی‌کنند و یا این‌که آثار لوسین فروید و سالوادر دالی بازنمایی به‌معنای کلاسیک آن است. آن‌چه مسلم است این است که به نسبت دورهٔ افلاطون و ارسطو، خوانش ما، هم از مفهوم بازنمایی تغییر کرده است و هم از مفهوم واقعیت و هم از مفهوم هنر. پس عیار اثر هنری امروز را نمی‌توان کاملاً و به‌طور دقیق با محک دورهٔ افلاطون و ارسطو سنجید. در عین‌حال نمی‌توان گفت همهٔ جنبه‌های بازنمایی کلاسیک امروز یک‌سره رنگ باخته‌اند. آثار لوسین فروید اگرچه با نگرش آینه‌ای تقلید افلاطون تولید نشده‌اند اما همچنان یک نوع بازنمایی از جهان واقعی هستند. یا درخت‌های کاملاً انتزاعی موندریان به‌گونه‌ای بازنمایی هستند، اما نه با مختصاتی که افلاطون و ارسطو از بازنمایی ارائه کرده‌اند.

«هرچند نظریهٔ بازنمایی در قیاس با تقلید حوزهٔ معنایی وسیع‌تری دارد، در کل همچنان بر ویژگی‌های عینی جهان بیرون تکیه می‌کند که بنا بر تحولاتی که در قرون نوزده و بیست در عرصه‌های هنری صورت می‌گیرد نمی‌تواند کارآمد باشد. در قرن بیستم گونهٔ دیگری از نظریهٔ بازنمایی با عنوان نظریه نوبازنمایی صورت‌بندی شد که بعد قابلیت‌های تأویلی اثر هنری تأکید می‌گذارد. در این نظریه یک اثر در صورتی اثر هنری است که موضوعی داشته باشد که درباره آن چیزی بگوید یا نظری ابراز کند. یعنی اثر هنری باید دارای ویژگی دربارهٔ بودن و یا دارای محتوای معناشناختی باشد. این نظریه در توضیح بسیاری از آثار پیشتاز قرن بیستم که ایجاب‌کننده تأویل‌اند، همچون کارهای حاضرآماده یا شیء‌یافته، توانست کارآمد باشد. با این‌حال این نظریه نیز علی‌رغم شمول و جامعیت درخور توجهی که دارد برای تعریف بسیاری از گونه‌های هنری، برای مثال قطعه‌ای موسیقی که درباره چیزی نیست بلکه صرفاً خصلتی اکسپرسیو دارد، نمی‌تواند قابل اطلاق باشد» (Ramin, 2013, 353). همان‌طور که عنوان شد، عدم جامعیت آرای افلاطون و ارسطو زمانی پررنگ‌تر می‌شود که غیر از هنر نقاشی مثال‌های دیگری را از مصادیق هنر به‌میان آید؛ هنرهایی همچون

موسیقی. اگر در متون انتقادی افلاطون نسبت به مسئلهٔ بازنمایانه و تقلیدی هنر، به‌جاي مثالِ نقاشی و قیاس آن با کار نجار، هنری همچون موسیقی جایگزین می‌شد افلاطون چه می‌گفت؟ و آیا رویکرد مثبت ارسطو نسبت به مسئلهٔ بازنمایی در مورد هنرهای دیگر غیر از نقاشی نیز صدق می‌کند؟

تحلیل مفهوم بازنمایی به کمک چند مثال

در اینجا جهت تنویر مطالب فوق چهار اثر هنری در چهار بزنگاه فکری و فلسفی نسبت به مسئلهٔ بازنمایی، تحلیل می‌شوند. اثر اول مجسمه‌ای با عنوان «مردی از اقوام ناحیه گل می‌میرد» است (شکل ۱). در این اثر که کپی رومی از اثر اصلی یونانی است، رویکردی کاملاً واقع‌گرایانه دیده می‌شود. آن‌چه در این اثر دیده می‌شود، «مردِ گُل، که در اثر زخم خونبار واردشده بر سینه‌اش به زمین افتاده است، ذره‌ذره نیرویش را از دست می‌دهد، سنگینی بدنش سریعاً به روی آخرین تکیه‌گاهش که همان دست راستِ لرزان وی است، منتقل می‌شود؛ با سقوط بدنش، خود او سقوط خواهد کرد. بیننده به‌محض مشاهده خطوط و سطوح بدن او و بی‌آنکه نیازی به تفسیر یا تکمیل معنی آن داشته باشد، این را درمی‌یابد. این پیکره بازتابی از پیروزی رئالیسم است» (Gardner, 2006, 156). در این اثر رویکرد هنرمند کاملاً واقع‌گرایانه است. طوری‌که مخاطب بدون این‌که در جریان واقعیت بوده باشد، می‌داند که این اثر بر مبنای واقعیت و بدون کم‌وکاست خلق شده و به مخاطب تقدیم شده است. این اثر مربوط به سال ۲۴۰ قبل از میلاد است و تقارن پایگاه فکری این هنرمند با افکار افلاطون و ارسطو (فارغ از اختلاف دیدگاه‌های این دو) مشهود است.

اثر دوم نقاشی «رقص دهقانی» اثر پیتر بروگل[۵] است که در سال ۱۵۶۷ اجرا شده است (شکل ۲). در این اثر همان‌طور که از موضوع آن برمی‌آید نقاش درصدد نمایش روزی عادی در یک روستاست که در آن جشنی برپا شده و طبقه دهقانی مشغول پایکوبی و خوشگذرانی‌اند. بروگل «به روشی بی‌مانند که گاه به طنز هم آلوده شده، فعالیت‌های انسان را در زمان‌های مختلف سال مجسم می‌کند... او دهقان را به‌عنوان محملی برای طنزپردازیش برمی‌گزیند، چون وی را نماینده صاف و ساده بشریت و عضوی از اجتماع می‌داند که اعمال و رفتارش عیان و صریح است و به رنگ و لعاب ساختگی فرهنگی که تمایلات طبیعی انسان شهرنشین را به لباس مبدل در می‌آورد ولی دگرگون نمی‌کند، آلوده نشده است... هنرمند با چشمی به مراتب تیزبین‌تر از هر دوربین عکاسی، کل صحنه را با تمام ویژگی‌هایش می‌بیند و با اسلوبی کلی ثبت می‌کند» (Ibid, 492). از این نقاشی می‌توان دریافت که بروگل چیزی به‌مراتب بیشتر از داستان يك جشن روستایی را شرح مي دهد. نقاشی او بیش‌تر از يك واقعیت بازنمایانده شده است. جشن در روستا واقعي است اما نگاه طنزآلود، اغراق‌ها و وقایع گوناگون و گاه متناقضی که در يك تصویر جلوه کرده‌اند، چیزهایی هستند که خود بروگل بر آن واقعیت افزوده است. در این اثر پایبندی هنرمند بر میثاق‌های بازنمایانه افلاطون و ارسطو همچنان دیده می‌شود؛ اما نه پایبندی محض.

اثر سوم تابلوی «جیغ» اثر ادوارد مونش[۶] است (شکل ۳). این اثر در اواخر قرن نوزدهم خلق شده است؛ زمانی‌که نتایج تحولات فکری دوره مدرن در حال شکل‌گیری بود. تفکراتی که اساس آن از چند سده قبل‌تر با دکارت و دیگران شروع شده و نتایج آن در هنر از اواسط قرن نوزدهم به‌تدریج ظاهر شده و در قرن بیستم به اوج می‌رسد. این تابلو بیان ناراحت‌کننده و نوعی هراس عصبی است که در قامت یك انسان عصیان‌گر اما آرام درآمده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، این نیز نوعی بازنمایی است، اما نه به‌مانند مثال‌های قبل. در این اثر، انسان شبیه انسان‌های موجود در آثار هنری پیش از میلاد و یا انسان‌های پیتر بروگل نیست؛ شخصیت موجود در جیغ مونش چنان اغراق‌شده ارائه شده که شبیه انسان‌های واقعی نیست و این انسان مثالی هم تحت‌تأثیر معنای اثر از شکل واقعی خارج شده است. محیط پیرامون او نیز چنین است. پس در این اثر شخصیت و محیط اطراف آن بازنمایانده نشده‌اند بلکه مفهوم موردنظر نقاش بازنمایی شده است. بنابراین در ظواهر اثر، پایبندی به مفهوم بازنمایی دیده نمی‌شود، بلکه در محتوا بازنمایی هراس بیمناك مشهود است. البته شخصیت تابلوی جیغ با همه اغراق‌ها همچنان شباهت خود به یك انسان را حفظ نموده اشت.

اثر چهارم تابلوی «درخت سیب پر شکوفه»، اثر موندریان[۷] است (شکل ۴). در این تابلو ظاهراً اثری از درخت و شکوفه‌های سیبِ آن (آن‌طور که از اسم آن برمی‌آید) دیده نمی‌شود. «او از بازنمایی یک درخت شروع می‌کند و آن را تدریجاً به بازی موزون خطوط راست و منحنی فرو می‌کاهد... سپس روند بی‌وقفه ساده‌سازی آغاز می‌شود. موندریان گام‌به‌گام تمامی عناصر «مزاحم» باقی‌مانده را از آثارش می‌زداید» (Bocola, 2011, 176). ظاهراً آن‌چه از بازنمایی در تابلوی موندریان باقی مانده تنها نام درخت است که بر تابلو نهاده شده است. اما نکته مهم اینجاست که در این تابلو آن‌چه بازنمایی شده خلوص و سادگی مد نظر موندریان است که اتفاقاً در زمانه‌اش (نظریه‌های پل سزان[۸]و دیگران) کاملاً همه‌گیر شده بود. این اثر نماینده دورهٔ مهمی از تاریخ هنر سده بیستم است که در آثار هنرمندان دیگري هم قابل تعمیم است.

با دقت به چهار اثر فوق که هرکدام نمایندهٔ زمانه خود بوده‌اند، می‌توان گفت که بازنمایی در همه آن‌ها دیده می‌شود اما با این تفاوت که خود مفهوم بازنمایی در اعصار مختلف دستخوش تغییر شده و در هر دوره معنای متفاوتی یافته است.

شکل ۱. مردي از اقوام ناحیه گل مي‌میرد (Gardner, 2006)

شکل ۲. رقص دهقانی، پیتر بروگل (Gardner, 2006)

شکل ۳. جیغ، ادوارد مونش

شکل ۴. درخت سیب پر شکوفه، پیت موندریان (Bocola, 2011)

نتیجه‌گیری

با اینکه افلاطون و ارسطو نسبت به مفهوم بازنمایی، در نگاه تقلیدگرانه از واقعیت عینی، اشتراک داشتند، و از این‌جهت، عقاید هیچ‌کدام متقاعدکننده و دربرگیرندهٔ هنر دوره معاصر نیست اما ارسطو نسبت به افلاطون اندکی راهگشاتر سخن می‌گوید. به‌عبارتی، ارسطو نسبت به دیدگاه مستبدانهٔ استاد خود نگاه انعطاف‌پذیرتری دارد. ارسطو هنر را محاکات تصاویر ذهنی حاصل از مشاهده طبیعت می‌داند و برخلاف افلاطون برای آن شأن بالایی قائل است. همین یک جمله که ارسطو می‌گوید «هنرمند واقعیت را نه آن‌چنان‌که هست، بلکه چنان که باید باشد می‌آفریند»، می‌تواند در تعریف از بازنمایی در هنر، طیف وسیعی از سبک‌های هنری متأخر را موردشمول قرار دهد. مثلاً یک نقاش سورئالیست می‌تواند بر پایهٔ همین تعریف ارسطو ادعا کند که در اثر هنری خود واقعیت را چنان‌که در تصور و تخیل خود وجود داشته، بازنمایی کرده است[۹] و یا یک نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی می‌تواند بگوید اثرش بازنمایی نوعی از واقعیت است؛ با ذکر این نکته که این تعریف از واقعیت متفاوت از تعریف ارسطوییِ آن است.

رابطهٔ بازنمایی و نسبت آن با واقعیت همواره مسألهٔ مورد توجه اندیشمندانی بوده است که به چگونگی شناخت جهان توسط انسان توجه داشته‌اند و به‌طورکلی پس از ظهور تفکر متافیزیکی در یونان و طرح نظریهٔ ایدهٔ افلاطون، عدم حضور واقعیت پدیده‌ها درمقابل انسان به‌عنوان پیش‌فرض در نظر گرفته‌شد و بازنمایی يك ضرورت محسوب گشت. با آغاز دورانی موسوم به پسامدرن، مسئلهٔ بحران بازنمایی توسط برخی از متفکران مطرح می‌شود و آن را ویژگی این دوران معرفی می‌کنند. آنها معتقدند در این دوران بازنمایی دیگر رابطه‌ای با عالم بیرون از نظام‌هاي خویش ندارد و ارتباط خود را با واقعیت قطع کرده است، البته در این فرآیند، چیستی خود واقعیت هم مورد مناقشه جدی واقع شده است. در نتیجه هم‌زمان با بحرانی که در بازنمایی ذکر شد، بحران دیگری به نام بحران واقعیت نیز وجود دارد.

پی‌نوشت‌ها:

1. Abstract Expressionism
2. Lucian Michael Freud
3. Wassily Kandinsky
4. Salvador Felipe Jacinto Dalí Domènech
5. Pieter Bruegel
6. Edvard Munch
7. piet mondrian
8. Paul Cézanne

۹. دست‌کم جا را برای این اعا باز می‌گذارد، هرچند در جمله فوق نگارنده به‌دنبال ارائهٔ تعریفی از مکتب سورئالیسم نیست.

References:

Ahmadi, B. (2010). Truth and beauty. Tehran: Nashre- Markaz. (In Persian)

Ahmadi, B. (2014). Creation and freedom. Tehran: Nashreh- Markaz. (In Persian)

Bocola, S. (2011). The Art of Modernism. (R. Pakbaz et al trans.).Tehran: Farhang Moaser. (In Persian)

Carrol, N. (2013). An introduction to the philosophy of art. (S. Tabatabaei trans.). Tehran: Nashre- Matn. (In Persian)

Gardner, H. (2006). Art through the ages. (M. T. Faramarzi trans.). Tehran: Agah. (In Persian)

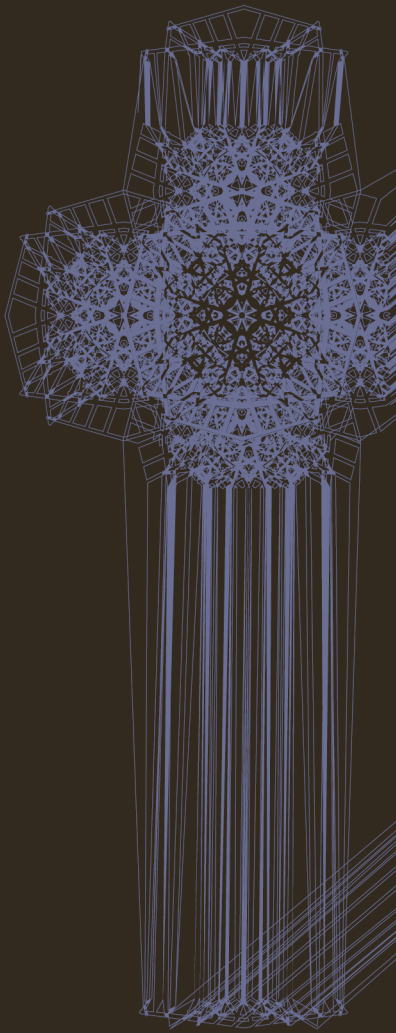
Hursthouse, M. R. (2009). Representation and truth. (A. Nasri trans.). Tehran: Nashre- Matn. (In Persian)

Lacoste, J. (2013). Philosophy of art. (M. Abolghasemi trans.). Tehran: Nashre- Mahi. (In Persian)

Madaddipour, M. (2011). Acquaintance with the opinions of thinkers on art. Volume 5, Tehran: Sooremehr. (In Persian)

Ramin. A. (2013). Philosophical and sociological theories in art. Tehran: Nashre- Ney. (In Persian)

Rawlins, M. (2006).Image Representation. Aesthetics Encyclopedia. Tehran: Farhangestane Honar. (In Persian)



Journal of Interdisciplinary Research of Art

University of Qazvin

Volume 1, **Issue** 1, **Fall/Winter** 2023/2024

Analysis of the Symbolic Animal and Geometric Elements of the Safid Chah Tombs in Behshahr
Hossein Abedoooor

Analyzing the national identity's representation in Ana Mendietaıs works by emphasizing the piece ع Image from Yagul ع from the Silueta series
Mohammad Zarrabi

The Role of Interactions between Iran and Europe in the Traditional Position of the Pool in the Architecture of Qajar Houses of Lahijan
Farinaz Alipeyman; Mojgan Khakpour

The Semiology of Life Style in The Film of Abad-o Yek rouz Based on Eric Landowski's Pattern
Vahid Sajjadifar; Nastaran Kasani

Analysis of intertextual relations in the symbolic motifs of Pazyrik carpet
Ziba Kazempoor

Analysis of the Reciprocal Relationship between the Artist and Society in Jalil Ziapour's Thought (Focusing on the theories of Plekhanov and Collingwood)
Reza Rafiei Rad

Function of Rest in the Music of Baroque to Contemporary
Mansoor Habibdoost

A Study of the Role of Gender in Iranian Urban Music with the Concentration on Females (Case study: Tehran institutes and Orchestras in 2018)
Nazanin Sadeghi; Iraz Bakhtar; Fahri Rizazadeh

The position of visual arts in Islamic civilization and its influence on the arts of other civilizations
Ghasem Khanjani

Intergenerational Pitch in the songs of Suzqoshmaq by the performers of the villages of Sarab cultural area
Hamid Asadshir Lanjevani; Maryam Gharasou

The manifestation of Iranian–Islamic symbols in the cat and coup video game
Amirhossein Pormehr Yabandeh; Khashayar Ghazizadeh

Examining the similarities and differences of Plato's and Aristotle's opinions regarding the concept of visual representation and its comparison with modern visual representation
Mohsen Hosseini Kumleh; Tara Hariri