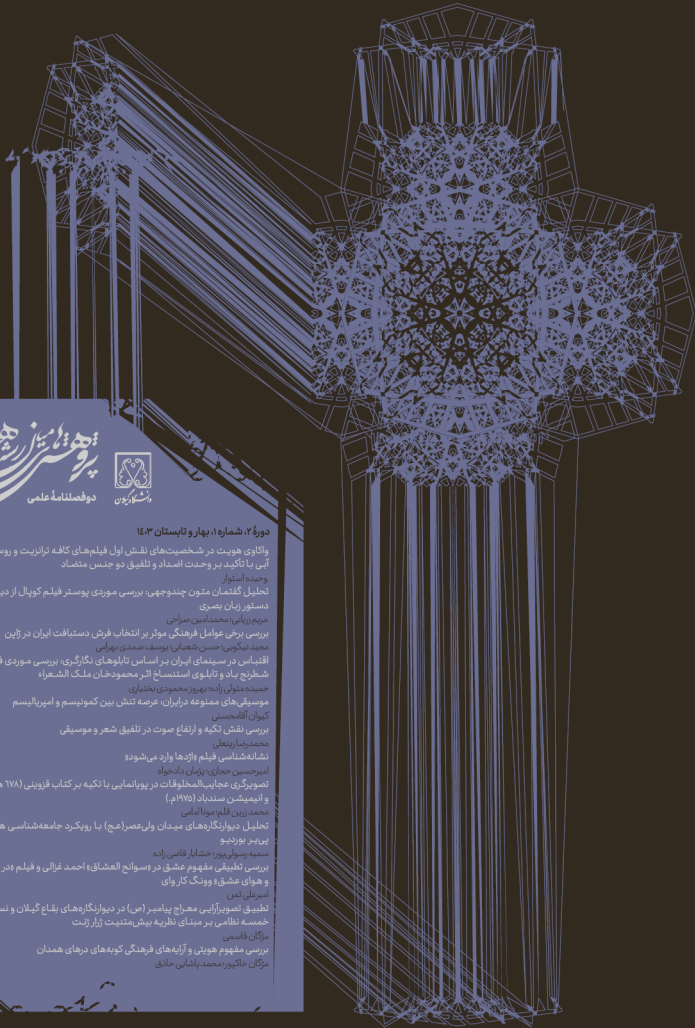




دوره ۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳

واکاوی هویت در شخصیت‌های نقش اول فیلم‌های کافه ترانزیت و روسری آبی با تأکید بر وحدت اصدا و تلفیق دو جنس متضاد

وحیده استوار

تحلیل گفتمان متون چندوجهی: بررسی موردی پوستر فیلم کویال از دیدگاه دستور زبان بصری

مهم‌زبانی/محمدامین صراحی

بررسی برخی عوامل فرهنگی مؤثر بر انتخاب فرش دستبافت ایران در ژاپن

محمدنیگوی حس‌شعبانی/یوسف صمدی بهرامی

اقتباس در سینمای ایران بر اساس تابلوهای نگارگری: بررسی موردی فیلم شطرنج باد و تابلوی استنساخ اثر محمودخان ملک الشعراء

حمیده متولی زاده/بهروز محمودی بختیاری

موسیقی‌های ممنوعه در ایران: عرصه تنش بین کمونیسم و امپریالیسم

کیوان آقامحسینی

بررسی نقش تکیه و ارتفاع صوت در تلفیق شعر و موسیقی

محمدرضایزنگلی

نشانه‌شناسی فیلم واژها وارد می‌شود

اسیرحسین حجازی/پژمان دادخواه

تصویرگری عجایب‌المخلوقات در پویانمایی با تکیه بر کتاب قزوینی (۷۷۸ ه.ق) و الیمیش سن‌باد (۱۲۷۵ م.)

محمد زین قلم‌مویا/امامی

تحلیل دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر(عج) با رویکرد جامعه‌شناسی هنری پی‌در پی‌دیو

سمیه رسولی پور/خسایار فاضلی زاده

بررسی تطبیقی مفهوم عشق در «سوانح العشاق» احمد غزالی و فیلم «در حال و هوای عشق» وونگ کار وای

اسیرعلی لهن

تطبیق تصویرآرایی معراج پیامبر (ص) در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و نسخه خمسه نظامی بر مبنای نظریه پیش‌متنیت ژرار ژنت

مرگان فاسمی

بررسی مفهوم هویتی و آرایه‌های فرهنگی کوبه‌های درهای همدان

مرگان خاکپور/محمدپاشایی حادق



دوفصلنامه پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳

دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱-۲۳۲

اعضای هیأت تحریریه	فهرست
صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان مدیر مسئول: حسین عابد دوست (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 الزهراء) احمد رضی (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان) سید غلامرضا اسلامی (استاد معماری، 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 فولگز (استاد، دانشگاه هیلدسهایم) ویراستار انگلیسی: اردلان افلاکی (استادیار معماری، دانشگاه گیلان) عاطفه شاد (کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه تهران) 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، مجله 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 interdisciplinaryresearchhofart@gmail.com اقدام نمایند. نشریه «پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر» با همکاری «انجمن علوم و فناوری پسته‌بندی ایران» منتشر می‌شود. دوفصلنامه علمی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر در ویرایش مقالات آزاد است. مسئولیت مطالب بر عهده نویسنده(گان) محترم است. استفاده از مطالب و تصاویر مجله با ذکر مأخذ، بلامانع است.	واکاو هیوت در شخصیت‌های نقش اول فیلم‌های کافه ترانزیت و روسری آبی با تأکید بر وحدت اضداد و تلفیق دو جنس متضاد..... ۱ وحیده استوار تحلیل گفتمان متون چندوجهی: بررسی موردی پوستر فیلم کوپال از دیدگاه دستور زبان بصری..... ۱۹ مریم زریابی؛ محمدامین صراحی بررسی برخی عوامل فرهنگی موثر بر انتخاب فرش دستبافت ایران در ژاپن..... ۳۷ مجید نیکویی؛ حسن شعبانی؛ یوسف صمدی بهرامی اقتباس در سینمای ایران بر اساس تابلوهای نگارگری: بررسی موردی فیلم شطرنج باد و تابلوی استنساخ اثر محمود خان ملک الشعراء..... ۶۱ حمیده متولی زاده؛ بهروز محمودی بختیاری موسیقی‌های ممنوعه در ایران: عرصه تنش بین کمونیسم و امپریالیسم..... ۸۱ کیوان آقامحسنی بررسی نقش تکیه و ارتفاع صوت در تلفیق شعر و موسیقی..... ۱۰۳ محمد رضا زینعلی نشانه‌شناسی فیلم «آژدها وارد می‌شود»..... ۱۲۱ امیرحسین حجازی؛ پژمان دادخواه تصویرگری عجایب‌المخلوقات در پویانمایی با تکیه بر کتاب قزوینی (۱۷۸ هـ.ق) و انیمیشن سندباد (۱۹۷۵ م.)..... ۱۳۹ محمد زرین قلم؛ مونا امامی تحلیل دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج) با رویکرد جامعه‌شناسی هنری پی‌یر بوردیو..... ۱۵۹ سمیه رسولی‌پور؛ خشایار قاضی زاده بررسی تطبیقی مفهوم عشق در «سوانح العشاق» احمد غزالی و فیلم «در حال و هوای عشق» و ونگ کاروای..... ۱۷۷ امیرعلی ثمن تطبیق تصویرآرایی معراج پیامبر (ص) در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و نسخه‌های پنجم نظامی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت..... ۱۹۳ مژگان قاسمی بررسی مفهوم هویتی و آرایه‌های فرهنگی کوبه‌های درهای همدان..... ۲۱۷ مژگان خاکپور؛ محمد پاشایی حاذق

Analysis of identity in the main characters of the movies *Cafe Transit* and *Blue Scarf*, emphasizing the unity of opposites and the combination of two opposite sexes

Vahideh Ostvar^{1*}

^{1.} Master of Arts student in Art Research, Faculty of Art, Semnan University, Semnan Iran

* Corresponding Author, vahidehosvar@semnan.ac.ir

ARTICLE INFO ABSTRACT

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 1-18

Receive Date: 07 March

2024

Revise Date: 14 March 2024

Accept Date: 25 March 2024

Publish Date: 22 July 2024

Original Article

KEYWORDS: Androgyny; hermaphrodite; Iranian cinema; *Transit café*; blue scarf

Introduction: The term androgyny has deep roots in mythical culture, referring to the combination and overlap of two opposing genders. This concept is notably evident in Greek mythology, particularly in the figure of Hermaphroditus. Many ancient gods also exhibited androgynous characteristics. For example, Shiva, a Hindu deity, is often depicted as half-man and half-woman, embodying traits of both genders. Similarly, Mithra, the ancient Iranian goddess, is recognized as one of the androgynous beings in the Mithraic cult. The concept of androgyny in cinema and art have been consistently utilized as an important element in portraying various characters and ideas. This concept, which refers to the blending and overlapping of masculine and feminine traits, serves as a tool in expressing the complexities of gender and the influence of gender on human life in various cinematic and artistic contexts. Androgynous characters in cinema are those that combine masculine and feminine traits. These characters may confront gender contradictions and complexities, serving as a representation of the effort to balance between the two genders. In cinema, these characters are often portrayed as intriguing and compelling personalities that convey messages of moderation and balance in a gender to the audience. In art and cinema, gender and androgyny themes are used as significant subjects for examining and expressing gender issues. Various artistic works, including films, plays, and paintings, have explored the role of androgyny in sexual identity and the balance between masculine and feminine qualities. The concept of androgyny in cinema and art can serve as a tool for cultural and sociological analysis. Analyzing artistic works focusing on characters and narratives with androgynous features can contribute to a deeper understanding of the role of gender and gender identity in modern societies. "Blue Veil" and "Café Transit" are both films that discuss issues of gender, sexual identity, and the balance between masculine and feminine qualities in traditional and modern societies. In these two films, the concept of androgyny plays a key role in character portrayal and the expression of gender issues. Overall, these films realistically and deeply explore gender issues and the balance between masculine and feminine qualities in Iranian society, highlighting the significant role of androgyny in cinema and art.

Research Problem: The problem of this research is to examine the role and importance of the term androgyny in culture and art. In this regard, the research investigates the role and impact of this term on the characters of Noor, Rasool, and Reyhan in the films "Café Transit" and "Blue Veil." This research focuses on these three main characters and attempts to provide a deeper understanding of the role of these features in their personalities by analyzing the androgynous characteristics in them. The analysis of these characters, including their relationships and interactions in the story, their behaviors, and their impact on the flow of the films, will be the focus of discussion and investigation in the research.

Cite this article:

Ostvar, V. (2024). Analysis of identity in the main characters of the movies *Cafe Transit* and *Blue Scarf*, emphasizing the unity of opposites and the combination of two opposite sexes. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 1-18. doi: 10.22124/ira.2024.26970.1016

Research Methodology: This research is conducted using a descriptive and analytical approach, meaning that it examines and describes various details and aspects related to the subject and then seeks a deeper understanding of the phenomenon through the analysis of this information. The films "Café Transit" and "Blue Veil" have been selected as study samples because their main characters have androgynous gender. In other words, they have mixed or indeterminate gender characteristics. These films have been carefully examined to analyze the process of gender transformations and gender roles in different environments. Thus, the researchers aim to provide a deeper understanding of the role of gender in different societies through these films. Documentary research and text analysis methods have been used to gather information. This means that the research has collected and analyzed the necessary information based on various textual sources such as relevant books and articles on the subject under discussion. These sources include previous studies, cultural and gender research in theoretical texts, and other sources related to the topic.

Research Objectives: The main objective of this research is to examine and analyze the androgynous characteristics in the main characters of the films "Café Transit" and "Blue Veil." This research seeks to provide a better understanding of the role and impact of these features in the story and the evolution of the characters under study through in-depth study and careful analysis.

Research Question: The research seeks to answer the question of how we can identify androgynous concepts in the characters of the films "Café Transit" and "Blue Veil"? How can androgynous characters in films be introduced as representatives of societies with cultural and gender diversity?

Results: The results of this research indicate that various factors, including family, culture, society, economy, and life events, influence the development of personality and gender roles. In this regard, the characters under study make decisions based on their values and personal desires, avoiding conformity to traditions and others' expectations. The analysis of the characters under study shows that with cultural and social compatibility, they contribute to a deeper and more realistic story and help society accept diversity and differences. These results help strengthen ideas of acceptance and reinforce human values in different societies, helping social structures adapt to diversity and differences.

License

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

Copyright © Authors



واکاوی هویت در شخصیت‌های نقش اول فیلم‌های کافه ترانزیت و روسری آبی با تأکید بر وحدت اضداد و تلفیق دو جنس متضاد

وحیده استوار^{۱*}

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

* نویسنده مسئول: vahidehosvar@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱-۱۸ تاریخ دریافت: ۱۷ اسفند ۱۴۰۲ تاریخ بازنگری: ۲۴ اسفند ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۶ فروردین ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۱۰ مرداد ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی	اصطلاح آندروژنی^۱ قدمتی کهن در فرهنگ اسطوره‌ای دارد که همواره به تلفیق دو جنس متضاد و تداخل آن‌ها با یکدیگر اشاره دارد. این مفهوم در اساطیر یونانی به‌ویژه در شخصیت هرmafrodite، آشکار می‌شود. اغلب خدایان باستانی مانند شیوا و میترا، ویژگی‌های آندروژنی داشتند. این تحقیق با تمرکز بر شخصیت‌های اصلی نوبر، رسول و ریحان در دو فیلم «کافه ترانزیت» و «روسری آبی»، به بررسی ویژگی آندروژنی در آن‌ها پرداخته است. هدف اصلی این مطالعه، درک عمیق‌تری از ویژگی‌های آندروژنی، تأثیر آن بر داستان، شخصیت‌های فیلم‌ها است. بنابراین محوری‌ترین پرسش‌های پژوهش این خواهد بود که چگونه می‌توان مفاهیم آندروژنی را در شخصیت‌های فیلم‌های «کافه ترانزیت» و «روسری آبی» شناسایی کرد؟ شخصیت‌های آندروژنی در فیلم‌ها چگونه می‌توانند به عنوان نماینده‌هایی از جامعه‌هایی با تنوع فرهنگی و جنسیتی معرفی شوند؟ ویژگی‌های آندروژنی شخصیت‌ها در فیلم‌ها چگونه با تغییرات فرهنگی و اجتماعی تطابق دارد؟ روش تحقیق مبتنی بر تحلیلی و توصیفی بوده و در گردآوری اطلاعات از منابع اسنادی استفاده شده است. در این راستا ابتدا مفاهیمی را مانند هرم آفرودیت که به ایده ترکیب و تراکم جنسیت‌ها اشاره دارد شرح می‌دهد و سپس به تحلیل نمونه‌ها بر اساس شخصیت‌های زن اول در فیلم‌ها می‌پردازد که دارای جنسیت آندروژن هستند. تحلیل پژوهش نیز بر اساس ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری این شخصیت‌ها صورت گرفته و به بررسی نقش آن‌ها در ساختار داستان و تأثیر آن بر روایت کلی پرداخته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهند که جنسیت و نقش‌های جنسیتی در روایت داستان‌های گوناگون پویا، قابل تغییر هستند و بسته به شرایط فردی، فرهنگی و اجتماعی، افراد می‌توانند ویژگی‌های مختلفی را از هر دو جنس بیان کنند.

ارجاع به این مقاله: استوار، وحیده. (۱۴۰۳). واکاوی هویت در شخصیت‌های نقش اول فیلم‌های کافه ترانزیت و روسری آبی با تأکید بر وحدت اضداد و تلفیق دو جنس متضاد. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱-۱۸. doi: 10.22124/ira.2024.26970.1016

بیان مسئله

در اسطوره‌های یونان، هرمافرودیت، زادهٔ هرمس^۲ و آفرودیت^۳ است. هرمس از نسل زئوس بوده که با آفرودیت، الهه عشق ازدواج کرده و از این ازدواج، فرزند پسری به نام هرمافرودیت به دنیا می‌آید که به دست فرشتگان طبیعت^۴ در کوهستان آیدا^۵ پرورش می‌یابد. این جوان زیبا و سرکش، زیبایی و جذابیت پدر و مادرش را به ارث برده است. او آزاد و خودمختار، اما در برابر زنان خجول و حازم است. یک روز، هرمافرودیت برهنه در دریاچه‌ای زلال آبتنی می‌کند و نگاه سالماسیس^۶ یکی از فرشتگان دریاچه، به او می‌افتد. این الهه بی‌پروا، شدیداً عاشق هرمافرودیت می‌شود و برای وصال او به داخل آب می‌رود. هرمافرودیت این نوجوان باحیا سعی می‌کند او را از بوسیدن خود بازدارد، اما عشق سالماسیس به او به گونه‌ای است که خدایان آرزوی او را برآورده کرده و تن او را با تن هرمافرودیت یگانه می‌کنند: یعنی دو کس در یک کالبد.

هرمافرودیت، موجودی دوجنسی است که قدرت و زیبایی مردانه و زنانه را در خود جمع کرده است. او به عنوان نشانه‌ای از تضادها و همچنین به عنوان سمبلی از آغاز و پایان در اساطیر حضور دارد. این وجود مقدس، نمادی از هم‌آمیختگی و جدایی، از دوگانگی و کمال به دوبارگی، به صورتی یک جنسیت واحد در خود دارد. به علاوه، در داستان‌های «تخیلی» صادق هدایت، از جمله در رمان «بوف کور»، اتفاقات به طرز برعکس از اسطوره‌های یونانی رخ می‌دهد. در این داستان، ایدهٔ یکی‌شدن با جنس مخالف، به طور معمول به طرز غیرمنتظره‌ای بیان می‌شود. به عنوان مثال، در داستان «بوف کور»، شخصیت اصلی که مذکر است، آرزوی پیوستن با جنس مؤنث را با خود حمل می‌کند. این نقل از تصورات سنتی و اسطوره‌های قدیمی به منظور انتقاد و بررسی اعتقادات جامعه در داستان نویسی مدرن انجام می‌شود (Kianoush, 2003, 52-53). اولین اشاره به هرمافرودیت در کتاب بیبلیوتکا هیستوریکا، اثری از دیودوروس سیسیلیایی، دیده می‌شود. اوشیما در این اثر روایت مردی دوجنسه و روایتی تاریخی و فرهنگی از اساطیر یونان باستان است. در این کتاب، هرمافرودیت به عنوان فرزند هرمس و آفرودیت ذکر شده و نام او به عنوان یک ترکیب از نام این دو خدا ارائه می‌شود. هرمافرودیت در این کتاب به عنوان خدایی که گاهی در میان مردم دیده می‌شود توصیف می‌شود. او بدنی زنانه و ظریف دارد، اما به علت کیفیت و قدرتی مردانه در برخی جنبه‌ها نیز شناخته می‌شود. این موجودات، زمانی که بین مردم دیده می‌شوند، به عنوان نشانه‌هایی از آینده خوب و بد، خبر می‌دهند؛ به عبارتی، نشانه‌هایی از خوشبختی و شادی یا بلایا و ناراحتی را اعلام می‌کنند. دیودوروس با این توصیفات، تأکید می‌کند که هرمافرودیت به عنوان یکی از خدایان مهم در اسطوره‌ها و باورهای یونان باستان شناخته می‌شود (Dadkhah Tehrani & Nazerzadeh Kermani, 2015, 69). اوشیما نیز در اسطوره ادیپ، نمادی از هرمافرودیت است و یادآور تیرزیاس، شخصیتی که با ویژگی مذکر و مؤنث به طور هم‌زمان بوده است. در این اسطوره، ادیپ برای رسیدن به بلوغ و کمال، سفری پرخطر و پرماجر آغاز می‌کند و اوشیما به نوعی نمادی از نگهبان آستانه و راهنمای ادیپ در این سفر است. در اسطوره‌ها، این وجود مقدس، دو جنسیت را نشان می‌دهد که نماد آغاز هبوط از کمال به دوگانگی است. این دوگانگی نشان‌دهندهٔ تضادها و انقسامات در انسان است که او را از کمال محروم می‌کند؛

اما با جدا کردن و تلخیص این دو جنسیت، انسان به سمت کمال نزدیک‌تر می‌شود. به عنوان مثال، در اساطیر یونان، تیرزیاس نیز یک مذکر. مؤنث بود که این نشان می‌دهد که تضادهای فردی و روحی در انسان به‌طوری‌که او به سمت کمال نزدیک شده، فروریخته است. به عبارت دیگر، این دوگانگی و تضادها نشان‌دهنده مسیری است که انسان برای رسیدن به کمال خود پیش می‌رود (Ibid).

همان‌طور که از نظر گذشت، این مفهوم از گذشته‌های دور در اساطیر یونانی تا فرهنگ‌های باستانی هندو و ایرانی، از جمله مفاهیم مهم و چند بُعدی جنسیتی بوده است که در هنر و سینما نیز به عنوان ابزاری برای بیان و تجسم پیچیدگی‌های جنسیتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این مفهوم در سینما و هنر، به عنوان یک رویکرد خلاقانه برای بیان مسائل جنسیتی و تأثیرات آن در زندگی انسانی، به کار گرفته می‌شود. شخصیت‌های آندروژنیک که ویژگی‌های مردانه و زنانه را در خود ترکیب می‌کنند، در این آثار به تصویر کشیده می‌شوند و نمایانگر تلاش برای تعادل بین این دو جنس و پذیرش تنوع جنسیتی در جامعه هستند. این شخصیت‌ها به عنوان نمایندگانی از پیچیدگی‌های جنسیتی و نیز نمادی از تلاش انسان برای شکل‌دهی به هویت جنسی خود، مورد مطالعه و تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند.

این مقاله به بررسی مفهوم آندروژنی در هنر و سینما به عنوان یک ابزار جهت بررسی و تجسم پیچیدگی‌های جنسیتی و تعادل بین ویژگی‌های مردانه و زنانه می‌پردازد. با مطالعه و تحلیل موارد مختلف از جمله شخصیت‌های آندروژنیک در فیلم‌ها و آثار هنری، تأثیرات این مفهوم بر نمایش هویت جنسیتی و نقش آن در جامعه مدرن، به دقت بررسی می‌شود. همچنین، با استفاده از رویکردهای تحلیل فرهنگی و جامعه‌شناختی، نقش و اهمیت این مفهوم در تعادل جنسیتی و شکل‌دهی به هویت فردی و جامعه‌ای ارزیابی می‌شود. این مقاله سعی دارد تا نقش مفهوم آندروژنی در سینما و هنر را به عنوان یک ابزار قدرتمند برای بررسی و تجسم پیچیدگی‌های جنسیتی و تأثیرگذاری آن در زندگی انسانی، به وضوح بیان کند.

مسئله این تحقیق بررسی نقش و اهمیت اصطلاح آندروژنی در فرهنگ و هنر است. در این راستا پژوهش به بررسی نقش و تأثیر این اصطلاح در شخصیت‌های نوبر، رسول و ریحان در فیلم‌های «کافه ترانزیت» و «روسری آبی» می‌پردازد. تمرکز این تحقیق بر این سه شخصیت بوده و سعی دارد با تحلیل عمیق و تفسیر ویژگی‌های آندروژنی در آن‌ها، به درک عمیق‌تری از نقش این ویژگی در داستان و تأثیر آن بر روایت کلی فیلم‌ها بپردازد. تحلیل نقش این شخصیت‌ها، از جمله روابط و تعاملات‌شان در داستان، رفتارهای‌شان و تأثیر آن‌ها بر جریان روایت فیلم‌ها، محور اصلی بحث و بررسی پژوهش خواهد بود. این تحلیل‌ها بر پایه روش تحلیلی. توصیفی و گردآوری اطلاعات بر اساس منابع اسنادی و تحقیقات پیشین انجام می‌شود تا به نتایج قابل اعتمادی دست یابد. این موضوع یکی از مباحث پرطرفدار در زمینه‌های فلسفی و علمی است که توسط پژوهش‌های بسیاری مورد بررسی قرار گرفته است. تحقیق حاضر قصد دارد به واکاوی و بررسی این موضوعات بپردازد و آرای مختلف اندیشمندان درباره این موضوع و گسترش آن در جامعه را مورد بررسی قرار دهد. در پایان، تحقیق سعی دارد با ارائه نتایج و یافته‌های خود، به درک بهتری از

نقش و اهمیت ویژگی‌های آندروژنی در فیلم‌های مورد بررسی بپردازد و تأثیر آن بر جامعه و فرهنگ را واکاوی کند. به عبارت دیگر، این تحقیق در نهایت سعی دارد تا نقش آندروژنیت در ساختار داستانی و انتقال پیام‌های فیلم‌ها را به طور جامع‌تر مورد بررسی قرار دهد و نتایج آن را در جهت بهبود فهم جامعه از مسائل جنسیتی و هنری به کار گیرد. اهمیت این مطالعه در آن بوده که می‌تواند در فهم بهتر خصوصیت مستتر آندژن در شخصیت‌های افراد و اثرات آن بر جوامع کمک کند و نقش آن در توسعه و تحول جوامع مدرن را روشن‌تر کند.

مبانی نظری

هرمافرودیت

هرمافرودیت‌یسم، وضعیتی است که در آن فرد، صفات و ویژگی‌های زنانه و مردانه را همزمان دارا بوده است. این اصطلاح برای افرادی به کار می‌رود که جنبه‌های زنانه و مردانه در ظاهر و هویت‌شان ترکیب شده است (Amirabadi, Farahani & Ghiyoomzadeh, 2020, 12). هرمافرودیت‌ها به عنوان افرادی شناخته می‌شوند که همزمان به هر دو جنس، مردانه و زنانه، کشش و جاذبه جنسی را احساس می‌کنند. این افراد به دلیل داشتن ویژگی‌ها و جنبه‌های متمایز از دوجنسیت معمولی، از دیگران تفاوت‌هایی دارند. آنها نه تنها به کشش جنسی دو جنس محدود نمی‌شوند، بلکه همچنین هویت شخصیتی که هماهنگ با هویت‌های مردانه و زنانه آنها است، را تجربه می‌کنند (Ibid, 13). هرمافرودیت‌ها به عنوان افراد میان‌جنسی شناخته می‌شوند؛ به این معنا که در زمان تولد با دستگاه تناسلی نوعی اندام جنسی به دنیا می‌آیند که با تعریف معمولی از جنس مردانه و زنانه ناسازگار است. به عبارت دیگر، تفکیک جنسی این افراد مبهم است و نمی‌توان آنها را به عنوان مرد یا زن مشخص کرد؛ بنابراین، آنها در طیف میان جنسی قرار می‌گیرند که ویژگی‌های جنسیتی آنها به طور واضح تعریف نمی‌شود (Ibid).

اصل نر ماده

یونگ اعتقاد دارد که این ویژگی تا حدودی ناشی از ژنتیک و ترشح هورمون‌هاست؛ اما بیشتر به دلیل تجارب نژادی مرد با زن و زن با مرد است. به عبارت دیگر، او معتقد است که به دلیل زندگی صدها هزار ساله مرد و زن با یکدیگر، مرد تا حدودی ویژگی‌های زنانه پیدا کرده و زن نیز تا حدودی ویژگی‌های مردانه را به خود اختصاص داده است. این اعتقاد که هر مردی ویژگی‌های زنانه و هر زنی ویژگی‌های مردانه را درون خود دارد، باوری کهن و مبتنی بر آن است که انسان در اصل دوجنسی بوده است. به عبارت دیگر، این باور می‌گوید که «انسان نخستین» در اصل یک موجود دوجنسی یا هرمافرودیت بوده است. در افسانه‌ها و اساطیر، این ایده از اینکه یک اصل نر و یک اصل ماده پهلوی به پهلوی در جسم وجود داشته باشند، همواره بیان شده است. در بسیاری از ادیان هند و اروپایی، مفهوم یک موجود نخستین دوجنسیتی که همزمان ویژگی‌های زنانه و مردانه را دارد، بسیار متداول است. به عنوان مثال، در هندوئیسم، برخی از افسانه‌ها و متون مذهبی به این موضوع اشاره می‌کنند؛ مانند دوجنسیتی بودن دوستی پروری، خدایی که همزمان خدای مردانه و زنانه است. به طور مشابه، در ادیان اروپایی نیز، مانند میتراپیسم در روم،

مفاهیمی از دوجنسیتی وجود دارد که مربوط به خدایان و خدایانه‌ها است. این مفاهیم نشان می‌دهند که ایده یک موجود نخستین دوجنسیتی در میان ادیان مختلف و فرهنگ‌های مختلف گسترده است. در «رساله ضیافت» آریستوفان، اسطوره‌ای با نام آمیزه‌ای از نر و ماده روایت می‌شود که مطابق آن، در آغاز خلقت، هر فرد از انسان‌ها به صورت هرمافرودیت یا آمیزه‌ای از جنس نر و ماده بودند. اما زمانی که آن‌ها قصد داشتند خدایان را از کوه المپ فراخوانند، زئوس، پادشاه خدایان، امری صادر کرد که هریک از آن‌ها را به دو نیمه تقسیم کنند. این اسطوره در زمینه معنویت و نسبت انسان به خداها و طبیعت، مفاهیم وجودی و جنسیت تأملاتی ارائه می‌دهد (Plato, 2002, 115-118).

آندروژنی

اصطلاح آندروژنی یک واژه یونانی است که از دو بخش از andro (مرد) و gyn (زن) تشکیل شده و به معنای آمیزه‌ای از ویژگی‌های روانی و جسمی مردانه و زنانه است. این اصطلاح باید از مفهوم نر-مادگی که به طور عمده یک وضعیت فیزیکی است، متمایز شود. آندروژنی تاریخچه‌ای طولانی دارد. در اوایل نظریه‌های فمینیستی، معمولاً به الگویی دو رگه تأکید می‌شد. به عنوان مثال، الیزابت گدی استانتن در کتاب *زنان و مردان: پرده‌ها و پشت پرده‌ها* (۱۸۹۵)، انسان ساکن بهشت را به عنوان یک موجود دوجنسیتی توصیف کرد. ویرجینیا وولف نیز در آثار خود، همچون *تاقی/از آن خود*، دوجنسیتی را به عنوان یک مفهوم پیوستاری دید، که افراد می‌توانند بدون توجه به تاریخ یا سنت، جایگاه خود را در آن پیدا کنند. در زمینه روانشناسی فمینیستی، ساندرا بم آزمونی به نام «منشاء نقش جنسیتی» را ارائه کرد که نشان می‌دهد هرچه فرد باهوش‌تر باشد، دوجنسیتی بیشتری دارد (Ansarian, 2005, 124). در دیدگاه ساندرا بم، آندروژن‌ها گونه‌ای جداگانه از دیگران دارند و از لحاظ بهداشت روانی، منش و التری برخوردار هستند. او معتقد است که آندروژن‌ها در بند مفاهیم خشک اندیشانه نقش جنسیتی نمی‌مانند و به راحتی به موقعیت‌های گوناگون و گسترده‌تر پاسخ می‌دهند و از این رو آزادتر عمل می‌کنند. پژوهش‌های بم نشان می‌دهد، افرادی که دارای آندروژنی بالاتر هستند، استقلال بیشتری دارند و در تعامل با کودکان نیز مهرورزتر عمل می‌کنند. بنابراین، آندروژن‌ها به شدت انعطاف‌پذیر هستند و در انجام کارهای مردانه، به شیوه‌ای مردانه و در انجام کارهای زنانه، به روشی زنانه عمل می‌کنند. از دیدگاه وی، آندروژن‌ها از دیگران کامل‌تر و بهتر هستند و نمرات عزت نفس آن‌ها از مردان و زنان سنتی بیشتر است (Abolqhasemi & Kiyamarsi, 2006, 57).

تعدالی بین مردانه و زنانه روح

این دیدگاه ازدواج را به عنوان یک تعادل روحی بین جنبه‌های مردانه و زنانه می‌بیند و به آن اهمیت بسیاری می‌دهد. در این دیدگاه، کیمیاگری بر مفهوم انسان به عنوان یک موجود دویاره تأکید دارد. به این معنا که انسان از یک حالت اصیل آدمیت خود که به نوعی یک واحدیت است، دور شده است و باید با یکپارچگی دوباره با این دو نیروی ناسازگار آشتی کند. این دوگانگی درونی، طبق این دیدگاه، یک ویژگی فطری در طبیعت انسان است که به عنوان یک محصول از هبوط انسان از محضر خدا تعریف می‌شود. این نگرش می‌خواهد به ما بگوید که از زمان فقدان انسان از حالت

اولیه‌اش، وظیفه او است که با بازیابی تعادل دوباره درونی خود، به حالت طبیعی و کامل خود بازگردد. همان‌گونه که در این دیدگاه، آدم و حوا فقط پس از هبوط از حالت اولیه خود و رانده شدن به جریان زندگی با تجارب زادوولد و مرگ، به تضاد داخلی خود پی می‌برند. اما این تجربه تضاد و هبوط، برای آن‌ها یک فرصت است تا طبیعت کامل خود را بازیابند. این بازیابی طبیعت کامل انسان، که در زبان کیمیاگری با رمز دوجنسی نر-ماده نشان داده می‌شود، شرط لازمی است برای یگانگی و اتحاد با خدا. به عبارت دیگر، فرآیند بازیابی طبیعت کامل انسان، به معنای بازگشت به وضعیت اصیل و یگانگی با مخلوقات و طبیعت، یکی از شرایط اساسی و ضروری برای اتحاد با خداست (Burckhardt, 2008, 169). در این دیدگاه، حقیقت این است که با آمیزش آدم و حوا، دو پاره نخستین دوباره به یکدیگر پیوند می‌خورند و وحدت نخستین دوباره به وجود می‌آید. موجود دوجنسی هرمسی که به صورت توأمان روی اژدهاهای طبیعت در میان درختان خورشید و ماه ایستاده است، نمادی از این وحدت است. این موجود دوجنسی دارای بال‌هایی است و در دست راستش ماری چنبرین و در دست چپش یک جام با سه مار دارد. نیمه مردانه‌اش سرخپوش و نیمه زنانه‌اش سفیدپوش است. این نمادگری‌ها نشان‌دهنده توازن و هماهنگی بین جنس‌ها و همچنین بین نقاط مختلف طبیعت است (Ibid, 170).

گفتمان دو جنسیتی

در قرن بیستم، گفتمان پزشکی نیز همسو با تغییرات و تحولات اجتماعی، فرهنگی و علمی به وجود آمده است. یکی از موضوعاتی که در این گفتمان پزشکی مورد توجه قرار گرفته، مطالعه تفاوت‌های مغزی بین جنس‌ها است. با بررسی این تفاوت‌ها، تلاش می‌شود تا عوامل زیستی و عصبی که در عشق و روابط جنسیتی نقش دارند، شناخته شود. این اطلاعات می‌توانند به توجیه و تبیین عشق و رزی‌های متفاوت بین زنان و مردان کمک کنند و همچنین به فهم بهتری از روابط جنسیتی و عوامل مؤثر در آنها منجر شوند. این پژوهش‌ها و تحقیقات پزشکی به دلیل اهمیت بالای موضوعات مربوط به سلامت جنسی، مورد توجه زیادی قرار گرفته و همچنین به شناخت بهتر و بهبود مشکلات جنسی مردم کمک می‌کنند.

نظریه دوجنسیتی و نگاه متفکرین و اندیشمندان در طول تاریخ

آریستوفان

در رساله ضیافت افلاطون، آریستوفانس توصیفی جالب از آغاز وجود انسان‌ها ارائه می‌دهد که به گفتمانی تک جنسی/جنسیتی نزدیک است. او معتقد است که اولین انسان‌ها سه گونه بودند: نر کامل، ماده کامل و نر-ماده. این انسان‌ها شکلی مدور داشتند با چهار دست و پا، یک سر و دو صورت، چهار گوش و دو دستگاه تناسلی. این تصویر به وضوح نشان‌دهنده تلاش آریستوفان برای توصیف تنوع و تکامل انسان و همچنین مبنایی تک جنسی/جنسیتی دارد که در آغاز ایجاد شده است. لذا این موضوع بیان می‌کند که انسان‌ها در ابتدا به صورتی کامل و یکپارچه بودند و تفاوت‌های جنسیتی بعدها به وجود آمده‌اند. وی، مردان کامل را فرزندان خورشید و زنان کامل را

فرزندان زمین می‌شناخت، و نر-ماده‌ها را فرزندان ماه. داستانی عجیب درباره پیدایش انسان‌ها با توجه به شکل و صورت فعلی آنها را بیان می‌کند. بر اساس داستان او، این انسان‌های چابک در یک زمان، تصمیم گرفتند که به خدایان حمله کنند و تسلط بر آنان پیدا کنند. این موضوع باعث شد که خدایان در جلسه‌ای در آسمان ابتدا تصمیم بگیرند که آنها را با صاعقه به کل سوزانند. اما اگر این کار را می‌کردند، دیگر پرستنده‌ای باقی نمی‌ماند که قربانی به درگاه‌شان بفرستند. این اتفاق زئوس، پادشاه خدایان، تدبیر کرد که انسان‌ها را به دو نیمه تقسیم کند. این کار هم از نیروی آنها کم می‌کرد و هم تعداد پرستندگان خداها را افزایش می‌داد. و اگر آنها باز هم سرکشی می‌کردند، دوباره آنها را به دو نیمه تقسیم می‌کرد تا برای راه رفتن به یک پا محکم و پایدار شوند. به این صورت بود که در افسانه‌ای از آریستوفانس، هر نیمه انسان پیوسته در آرزو و به دنبال نیمه دیگرش بود؛ در مردان کامل، نیمه نر به دنبال نیمه دیگری از نر می‌رفت و در زنان کامل نیز همین‌طور، و در نر-ماده‌ها، نیمه نر به دنبال نیمه ماده‌اش می‌رفت و برعکس. به تعبیر آریستوفانس، «مردانی که نیمه جنس نر-ماده هستند، پیوسته به دنبال زنان هستند و مردان و زنان شهوت‌خوار و زناکار از این دسته هستند. زنانی که نیمه زن کامل هستند، به مردان اعتنایی ندارند و دل به زنان می‌بندند. مردانی که نیمه مرد کامل هستند، به دنبال مردان می‌روند و آنها را در آغوش می‌کشند و اینان بهترین مردان هستند» (Plato, 2002, 119). در روایت عشق کامل و والا از نظر آریستوفانس، اتفاقی که بین مردان و زنان کامل رخ می‌دهد، کسانی هستند که طبیعتاً به ازدواج و زناشویی مایل نیستند و تنها به رسم و عادت این موضوع را پیروی می‌کنند، اما با این حال خرسندند که بتوانند ازدواج نکنند (Ibid, 115). این افراد، با وجود عدم تمایل به زناشویی، هنوز از زندگی مجرد خود لذت می‌برند و از این وضعیت راضی هستند. آنها تصور می‌کنند که ازدواج یک وظیفه اجتماعی است و نیازی به ارتباط عاطفی یا علاقه عمیق ندارند. این افراد عمدتاً به دنبال آزادی شخصی و استقلال هستند و از آنجا که ارزشمندی‌های عمیق عاشقانه را نمی‌پذیرند، به تنهایی و مستقل بودن خود افتخار می‌کنند (Ibid, 119).

افلاطون

افلاطون در رساله مشهور *صیافت*، افلاطون در بحثی که درباره ماهیت عشق صحبت می‌کند، به مفهومی که اریستوفانس و اروکسیماخوس با سقراط درباره عشق مطرح کرده‌اند، اشاره می‌کند. او به این نکته اشاره می‌کند که شکل اولیه انسان گرد بوده و پشت و پهلوهایش متشکل از یک دایره بوده است. این انسان، چهار دست، چهار پا، یک سر و دو صورت دارد که به چهار جهت مختلف نگاه می‌کند و یک گردن گردان بوده که بر آن چهار گوش وجود داشته است (Plato, 2002, 115).

ابن دباغ

ابن دباغ از حکمای مسلمان قرن هشتم، در کتاب *مشارق/انوار القلوب*، نظریه «نیمه گمشده» افلاطون را به این صورت توضیح می‌دهد: «یکی از علما (افلاطون) گفته است که جوان‌ها همچون دایره‌هایی آفریده شده‌اند و هر دایره بین دو شخص تقسیم شده است. هر فرد در این جهان، شخصی را می‌جوید که دایره روح او به آن کامل شود» (Ibn

(Dabbagh, 2000, 69-70). این توضیح معمولاً به معنای آن است که هر فرد در جست‌وجوی رابطه‌ای است که باعث کامل شدن و تحقق پتانسیل‌ها و ویژگی‌هایش شود. به عبارت دیگر، هر فرد تمایل دارد که با شخصی که بهترین مکمل و همسویی برایش است، ارتباط برقرار کند. در این نقد، اشاره‌ای به نظریه افلاطون در مورد «نیمه گمشده» می‌شود. نقدکننده این نظر می‌گوید که این ادعا به نظر می‌رسد که نفوس به صورت جزء و قسمت شده‌اند که این ممکن نیست. او می‌بیند که نفوس بخشی از دنیای مادی نیستند و بنابراین ایده قسمت شدن یا تقسیم نفوس انسانی، محال است. او ادعا می‌کند که تقسیم و قسمت شدن، ویژگی‌هایی از دنیای جسمی است و با نفوس انسانی همخوانی ندارد (Ibid, 70). این اظهارنظر تلاشی است برای توجیه یا تبیین نظریه افلاطون درباره «نیمه گمشده». این نقد به این معنی است که سخنان افلاطون درواقع به هماهنگی و تطابق درونی بین دو شخص اشاره دارد، به نحوی که آن دو به سمت یکپارچه‌سازی خود و تحقق پتانسیل‌هایشان حرکت کنند. این نقد می‌گوید که در این فرآیند، اشکال و ابهاماتی وجود دارد، اما در اصل همان چیزی است که ما قبلاً مورد توجه قرار دادیم؛ یعنی دو صورت استعداد به هم نزدیک می‌شوند تا در نهایت یکپارچه شوند و پدیده‌ای از تطابق ذهنی ظاهر شود. این مسئله در واقع تنها با تجربه و شناخت بهتر از طریق تمرین و تلاش می‌تواند بیانگر شود (Ibid).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که تاکنون در این زمینه صورت گرفته بیشتر پیرامون مطالعه و تحلیل اسطوره‌ها، روان‌شناسی و علوم زیست‌شناسی بوده است. این پژوهش‌ها تلاش دارند تا ارتباطات بین این حوزه‌ها را بررسی کنند و به درک بهتری از نقش جنسیت و دوجنسیت در فرهنگ و روان‌شناسی انسان بپردازند. یکی از مواردی که برای مطالعه آندروژنی مورد بررسی قرار گرفته، افسانه‌ای از اقوام هند و اروپا است. در این افسانه، اولین انسان به نام پوروشه خود را به دو بخش یا جنس تقسیم می‌کند یا از خود همزادی پدید می‌آورد. این افسانه‌ها نقش مهمی در تبیین و درک نظام جنسیتی در فرهنگ‌ها و جوامع دارند و موضوعات مرتبط با آن‌ها موضوع پژوهش‌های بسیاری شده است (Razi, 2002 B, 2601). در اساطیر اسکاندیناویایی، بوری نام نخستین موجود انسانی است که نر-ماده است و از او دختر و پسر ایجاد شدند (Razi, 2002 A, 1800). آئیمو و آئیموس یونگ نیز به این پندار کهن برمی‌گردد که موجود انسان نخستین در اصل، دوجنسی و نر و ماده بوده است، بعد بین دو جزء نر و ماده موجود انسانی جدایی افتاده و ما اکنون ویژگی‌های روانی جنس مکمل خود را که از ما جدا شده، با خود همراه داریم؛ بدین‌گونه، در هر کس تصویر مکمل روانی و ی از جنس مخالف نهفته است (Allendy, 2000, 135). در تلمود (شرح تورات) آمده است «خداوند آدم را دارای دو چهره آفرید؛ به‌طوری‌که در یک سو مرد و در طرف دیگر زن قرار داشت. سپس این آفریده را از وسط به دو نیم ساخت» (Shamisa, 1997, 29).

در برخی پژوهش‌ها به تحلیل دو فیلم کافه ترانزیت و روسری آبی اشاره شده که به صورت مختصر شامل موارد زیر می‌شود.

مؤلفان مقاله «تحلیل انتقادی گفتمان فیلم روسری آبی» (Sojoodi & Ahmadi, 2009) نتیجه می‌گیرند که در فیلم «روسری آبی»، با وجود تأکید بر محوریت زن و نقش مهم زنان در داستان، فیلمساز نیز ناخودآگاه به مسائل ایدئولوژیک از منظری مردانه نگاه می‌کند. این نگاه مردانه، باعث می‌شود که مسائل واقعی و فرهنگی به‌طور کامل و بی‌طرفانه بازنمایی نشوند و گفتمان فیلم تحت‌تأثیر الگوهای فرهنگی و سنت‌های مردانه قرار بگیرد. محمودی بختیاری و ناصری در مقاله «زن به مثابه شخص آندروژن در دو فیلم از سینمای ایران: بررسی فیلم‌های روسری آبی و کافه ترانزیت» به این نتیجه می‌رسند که برخی زنان برای احقاق حقوق یا بهبود زندگی، ویژگی‌های آندروژنی را به خود وارد می‌کنند و در نتیجه به انسان‌های آندروژنس تبدیل می‌شوند، همچنین برخی مردان نیز ممکن است به زن‌پوشی روی آورده و به‌منظور تحقیر یا فرار از موقعیت‌های دشوار، ویژگی‌های زنانه را به خود اختصاص دهند (Mahmoudi Bakhtiari & Naseri, 2018). نویسندگان مقاله «مطالعه نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعه موردی: فیلم‌های سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه ترانزیت)» به این دستاورد می‌رسند که در فیلم‌های مورد نظر زنان به عنوان اشخاصی غیرمستقل و تابع از مردان نمایش داده می‌شوند و نظام مردسالاری مفاهیم مردانه را تقویت و مفاهیم زنانه را تضعیف می‌کند (Mohammadpour, Malek Sadeghi & Alizadeh, 2012). دادگران و جلیلیان در مقاله «بررسی جایگاه اجتماعی زن در آثار فیلمسازان زن و مرد (کافه ترانزیت و زیر پوست شهر)» به این نتیجه دست می‌یابند که کارگردانان زن در فیلم‌ها بازنمایی موقعیت اجتماعی زنان را بهتر و عادلانه‌تر نشان می‌دهند، درحالی‌که کارگردانان مرد معمولاً زنان را به شکلی که با فرهنگ مردسالاری همخوانی دارد، نمایش می‌دهند (Dadgaran & Jalilian, 2011). مقاله «بازنمایی و بر ساخت سوژه زن سرپرست خانوار در سینمای ایران (نشانه‌شناسی فیلم‌های روسری آبی، کافه ترانزیت و دهلیز)» به این نتیجه دست می‌یابد که فیلم‌ها نقش زنان سرپرست خانوار را به‌صورت متنوعی از قبیل زن خانه‌دار تا زنان متعهد به خانواده بازنمایی می‌کنند. در این بازنمایی‌ها، مسائل اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی زنان مورد توجه قرار می‌گیرد (Mohammadpour, Taghiabadi & Shalchi, 2022). علی‌رغم اهمیت سایر پژوهش‌ها، این پژوهش با هدف بررسی نقش و اهمیت ویژگی‌های آندروژنی در داستان و پیام فیلم‌ها ارائه شده است. هدف اصلی این تحقیق اهمیت اصطلاح آندروژنی در فرهنگ و هنر، بهبود فهم روابط جنسیتی و تأثیر آن بر جامعه است. بنابراین، این پژوهش برای علاقه‌مندان به هنر و فرهنگ، به‌ویژه افرادی که به تحلیل عمیق داستان‌ها و شخصیت‌ها علاقه‌مندند، مفید خواهد بود. همچنین می‌تواند برای افرادی که به مطالعات جنسیتی و اجتماعی علاقه‌مند هستند، جذاب و توجیه‌پذیر باشد؛ زیرا به بهبود فهم از تفاوت‌های جنسیتی و نقش آن در فرهنگ و هنر می‌پردازد. این پژوهش با تمرکز ویژه بر نقش و اهمیت ویژگی‌های آندروژنی در داستان و پیام فیلم‌ها از سایر پژوهش‌ها در زمینه فرهنگ و هنر متمایز است. همچنین به دلیل رویکرد تحلیلی و عمیق خود به داستان و شخصیت‌ها، این پژوهش ارزش افزوده‌ای به درک از عناصر هنری و فرهنگی فیلم‌ها اضافه می‌کند و بنابراین می‌تواند این تحقیق را از دیگر مطالعات در این زمینه متمایز سازد.

روش پژوهش

این پژوهش، با بهره‌گیری از رویکرد کیفی، توصیفی و تحلیلی صورت گرفته و نمونه‌های خود را از فیلم‌های کافه ترانزیت و روسری آبی انتخاب کرده است که شخصیت‌های اول آن‌ها دارای جنسیت آندروژن هستند. این فیلم‌ها با دقت تحلیل شده‌اند تا روند تحولات جنسیتی و نقش‌های جنسیتی در محیط‌های مختلف بررسی شود. برای گردآوری اطلاعات از روش اسنادی و از نوع متن‌خوانی استفاده شده و بیشتر شامل متن کتب و مقالات مرتبط با موضوع مورد بحث است.

یافته‌ها و بحث

مفهوم آندروژنی در تحقیقات «ساندرا بم»

ساندرا بم معتقد است که مفهوم آندروژنی، به انعطاف فرد در انتخاب رفتارهایی که به‌طور معمول مردانه یا زنانه در نظر گرفته می‌شوند، وابسته است. به عبارت دیگر، یک فرد آندروژن، با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی خود، می‌تواند در عین خصوصیت‌هایی مانند قدرت و تصمیم‌گیری، از سوی دیگر، با حساسیت و همدلی همراه باشد. این فرد قادر است از محدودیت‌هایی که از نظر جنسیتی معمولاً تعیین می‌شود، فرار کند و با انتخاب رفتارهای مردانه یا زنانه، بر فشارهایی که از نقش‌های سنتی جنسیتی ناشی می‌شود، غلبه کند (Cook, 1985, 465). به‌طور طبیعی، ارزیابی فرد از خود، با توجه به ادراک جنسیتی خود صورت می‌پذیرد. با این حال، ممکن است این ارزیابی با هنجارها و نقش‌های جنسیتی اجتماعی در تضاد باشد که این موجب افسردگی، اضطراب، ناامیدی و حتی احساس طردشدگی از سوی جامعه می‌شود. در این حالت، فرد ممکن است با مشکلات روبه‌رو شده و احساس عدم تطابق با انتظارات اجتماعی داشته باشد، که می‌تواند به وضعیت‌های روانی ناخوشایندی منجر شود.

ساندرا بم، پس از تدوین یک مقیاس برای مردانگی و زنانگی و ابداع مفهوم آندروژنی، به بررسی عمیق‌تری از نقش‌ها، الگوها و برجسب‌های جنسیتی و تأثیر متقابل آن‌ها در فرهنگ و جامعه پرداخت. این بررسی منجر به تدوین یک نظریه با نام «عینک جنسیتی» شد. او در کتابی با همین عنوان، به این نکته تأکید می‌کند که فرضیات پنهان مربوط به جنسیت، با ساختار و فرهنگ جامعه در آمیخته شده‌اند. بم این فرضیات را «عینک» می‌نامد و سعی دارد تا پژوهشگران به جای نگاه کردن از زاویه‌های مختلف، قادر به بررسی عینک‌های جنسیتی باشند و آن‌ها را مورد بررسی قرار دهند به جای اینکه از زیر عینک دید بیرونی را بنگرند (Bem, 1993, 12). بم، با طرح نظریه «عینک‌های جنسیتی» نشان می‌دهد که چگونه فرهنگ جامعه آمریکا از طریق سیاست‌های مردم‌محور، زنان را از برخی امتیازات محروم کرده است. به نظر او، مناظرات فرهنگی نباید صرفاً از لحاظ تبعیض‌های بین جنس مرد و زن بررسی شود؛ بلکه لازم است آن‌ها را از این دیدگاه واکاوی کرد که چگونه فرهنگ مردم‌محور، باعث ایجاد فرهنگ امتیازبخشی به مردان و محرومیت زنان شده است. در واقع، بم با تدوین نظریه عینک جنسیتی، تأکیدهای مربوط به نظریه‌های بیرونی، نظریه یادگیری اجتماعی و نظریه طرح‌واره جنسیتی را در خود جمع کرده است و تأکید بر زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی

در تأسیس عینک‌های جنسیتی را نیز به آن افزوده است. این روان‌شناس، پس از بررسی‌های پیوسته‌اش (شامل طرح‌واره جنسیتی و عینک جنسیتی)، ثابت کرده است که مفهوم جنسیت تحت‌تأثیر فرهنگ و اجتماع تغییر و تحول می‌یابد و دو قطب مردانه و زنانه را نادیده می‌گیرد، به جای آن، مفهومی تازه به نام جنسیتی تازه (افراد آندروژن) نیز می‌آفریند. این افراد برای سازگاری با موقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی خود، ویژگی‌های هر دو جنس را به شکلی نیرومند در اعمال و رفتار خود به کار می‌برند (Mahmoudi Bakhtiari & Naseri, 2018, 317).

تحلیل نمونه‌ها

اکنون با دانستن مفهوم آندروژنی، به تحلیل این مورد در دو فیلم از دو فیلمساز زن و مرد پرداخته می‌شود: فیلم‌های «کافه ترانزیت» (کامبوزیا پرتوی، ۱۳۸۳) و «روسری آبی» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۳). با توجه به مفهوم آندروژنی و تحلیل آن در دو فیلم «کافه ترانزیت» و «روسری آبی» می‌توان به شخصیت‌هایی اشاره کرد که ویژگی‌های آندروژنی را در خود نشان می‌دهند.

خلاصه داستان فیلم کافه ترانزیت (کامبوزیا پرتوی، ۱۳۸۳)

ریحان، شخصیت اصلی فیلم «کافه ترانزیت»، پس از مرگ همسرش، تصمیم می‌گیرد زندگی خود را به دست بگیرد و با مخالفت ناصر، برادر همسر سابقش، به دنبال استقلال مالی خود باشد. او از اینکه بعد از مرگ همسرش، طبق سنت منطقه با برادر همسر مرحومش ازدواج کند، امتناع می‌کند و به جای آن تصمیم می‌گیرد به تنهایی زندگی کند. برای به دست آوردن استقلال مالی و بی‌نیاز شدن از ناصر، قهوه‌خانه همسر مرحومش را دوباره راه‌اندازی می‌کند و با تلاش و پشتکار، به آن رونق می‌بخشد. این نشان می‌دهد که ریحان به جای تابعیت از سنت‌ها و تصمیم‌گیری‌های دیگران، از آرزوها و خواسته‌های خود پیروی می‌کند و با انعطاف و استقلال، زندگی خود را شکل می‌دهد. با کم‌رونق شدن رستوران ناصر و حضور زاخاریا، مرد یونانی که به ریحان دل می‌بندد، موقعیت برای ریحان دشوارتر می‌شود. در این شرایط، ناصر موفق می‌شود با شکایت‌های مکررش، قهوه‌خانه ریحان را ببندد. اما ریحان از ازدواج مجدد با ناصر امتناع می‌کند و دوباره تصمیم می‌گیرد به تلاش برای استقلال و استقرار خود ادامه دهد. او برای اجاره کردن مکانی جدید برای قهوه‌خانه خود، به مجاورت رستوران ناصر مراجعه می‌کند. این نشان می‌دهد که ریحان تصمیم قاطعی دارد تا در مقابل فشارها و مخالفت‌ها، به تحقق آرزوها و اهدافش برسد و به عنوان یک زن قوی و مستقل در جامعه به راه خود ادامه دهد (Mahmoudi Bakhtiari & Naseri, 2018, 318).

شخصیت‌های فیلم «کافه ترانزیت»

ریحان سورعباسی: شخصیت اصلی فیلم، زنی که پس از مرگ همسرش تصمیم می‌گیرد زندگی خود را به دست بگیرد و به دنبال استقلال مالی خود باشد. ناصر الله‌وردی: برادر همسر ریحان که مخالف استقلال و استقرار ریحان است و تلاش می‌کند قهوه‌خانه‌اش را ببندد. کریم الله‌وردی: برادر دیگر همسر ریحان که نقشی در داستان ایفا می‌کند. زلیخا: همسر ناصر الله‌وردی که احتمالاً مخالف استقلال ریحان است. مادر ناصر: مادر ناصر الله‌وردی که در تدابیر

ناصر نقش دارد. لایلا و سارا: فرزندان ریحان که در داستان نقش‌هایی دارند. زاخاریا: مرد یونانی که به ریحان دل می‌بندد و در داستان حضور دارد. این شخصیت‌ها به‌ویژه ریحان، ناصر و زاخاریا از اهمیت بیشتری برخوردارند و داستان اصلی را شکل می‌دهند.

به نظر می‌رسد که تعادل بین ویژگی‌های مردانه و زنانه در ریحان وجود داشته باشد و این ویژگی‌ها به شدت با یکدیگر تداخل دارند. این تداخل باعث می‌شود که هویت جنسیتی او به نوعی آندروژنی باشد، یعنی دارای ویژگی‌های هر دو جنس است. این می‌تواند به دلیل محیط فرهنگی و اجتماعی محدود و پیوسته بسته باشد که ریحان در آن زندگی می‌کند و نیازهای خود و خانواده‌اش را برآورده می‌کند. با توجه به نظریه‌های بَم، افراد آندروژن دارای کارایی و رضایت بیشتری در زندگی هستند. اما باید توجه داشت که گاهی موقعیت و فشارهای فرهنگی و اجتماعی می‌توانند فرد را به گونه‌ای تحت فشار قرار دهند که وی را به بروز ویژگی‌های مردانه ترغیب کنند. به عنوان مثال، اگر همسر ریحان فوت نمی‌کرد، او احتمالاً هرگز به اقداماتی مردانه مانند راه‌اندازی و مدیریت قهوه‌خانه دست نمی‌زد (Ibid, 320). باید توجه داشت که تعداد بیشتری از کنش‌های ریحان نیز از خود فرد بوده و نه فقط تحت تأثیر فشارهای خارجی بوده است. این نشان می‌دهد که او دارای فعالیت و فراوانی در اتخاذ تصمیمات و رفتارهای خود است. در نتیجه، از مسئولیت برای اعمال رفتارهای مردانه تنها بر عوامل خارجی نمی‌توان سخن گفت؛ بلکه نقش و فعالیت فرد در این فرآیند نیز بسیار مهم است. بنابراین، می‌توان گفت که ریحان در فیلم «کافه ترانزیت» دارای ویژگی‌های آندروژنیته است و توانایی‌هایی را در اتخاذ رفتارهای مردانه و زنانه به نمایش می‌گذارد که نشان از قدرت و انعطاف او در مواجهه با فشارهای جنسیتی و اجتماعی دارد.

خلاصه داستان روسری آبی (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۳)

در فیلم «روسری آبی»، شخصیت رسول رحمانی به عنوان یک صاحب کارخانه و مزرعه گوجه‌فرنگی معرفی می‌شود که پس از فوت همسرش تنها زندگی می‌کند. نوبر کردانی به عنوان یک کارگر وارد مزرعه و کارخانه او می‌شود. وی مسئولیت تأمین نیازهای خانواده‌اش را برعهده دارد. رسول پس از این که از مشکلات نوبر آگاه می‌شود، تصمیم می‌گیرد به زندگی نوبر سروسامان دهد. همچنین، برادرش را که به دلیل حمل مواد برای مادرش دستگیر شده، آزاد کرده و برای آن‌ها خانه‌ای مهیا می‌کند. سپس سعی می‌کند نوبر را به خانه بخت بفرستد، اما نوبر این پیشنهاد را قبول نمی‌کند. در این میان، رسول نیز به نوبر ابراز علاقه می‌کند و پیشنهاد ازدواج پنهانی را مطرح می‌کند که نوبر با خوشحالی قبول می‌کند. در پایان، وقتی دختران رسول از این اتفاق باخبر می‌شوند، حضور نوبر در خانه‌شان را سخت می‌کنند. در پی این موضوع، رسول تصمیم می‌گیرد زندگی مرفه و ثروتمندش را رها کرده و با نوبر زندگی کند (Ibid, 323-324).

شخصیت‌های فیلم «روسی آبی»

شخصیت‌های اصلی فیلم عبارتند از: رسول رحمانی، نوبر کردان، اصغر: کارگزار و معاون رسول رحمانی که نقش مهمی در روند داستان دارد و در مسائل مالی و سازمانی به وی کمک می‌کند. قدرت: کارگزار دیگر رسول رحمانی که به کارهای خانوادگی و مسائلی مربوط به روند زندگی روزمره کمک می‌کند. دختران و دامادهای رسول رحمانی: اعضای خانواده رسول که نقش‌های مختلفی در داستان دارند و تأثیر مهمی بر تصمیم‌گیری‌های او دارند.

در تحلیل شخصیت نوبر کردانی می‌توان ذکر کرد که وی در دو دوره مختلف زندگی‌اش دارای هم صفات زنانگی و هم مردانگی به صورت توأمان است و این نوعی از تضاد و تعامل بین جنسیت‌ها در شخصیت او را به وضوح نشان می‌دهد. در دوره اول، نوبر با صفات مردانه‌ای همچون استقلال، جسارت، کاری‌بودن و پرخاشگری شناخته می‌شود، که این ویژگی‌ها نمایانگر آندروژنیت‌اش هستند. اما پس از ازدواج، شخصیت او تغییر می‌کند و به شخصیتی با صفات زنانه‌تر مبدل می‌شود. این تغییرات در شخصیت نوبر می‌تواند به دلیل فشارهای اجتماعی و فرهنگی باشد که به وی وارد می‌شود. از طرفی، تأثیر وابستگی به رسول رحمانی و علاقه عاطفی به او نیز ممکن است نقش داشته باشد. این وابستگی و عشق به رسول ممکن است نقش زیادی در تغییر شخصیت نوبر ایفا کرده و او را به سمت صفات زنانه‌تر سوق داده باشد. به هر حال نوبر کردانی نمونه‌ای از تعامل پیچیده و تغییرپذیری شخصیت در مواجهه با شرایط مختلف زندگی است. تحلیل شخصیت‌های رسول رحمانی و نوبر کردانی نشان می‌دهد که هر دو از افرادی هستند که تحت تأثیر شرایط زندگی و رویدادهای اطراف خود، تغییراتی در رفتار و شخصیت خود تجربه می‌کنند. این تحولات نه تنها به دلیل ازدواج، بلکه به عوامل فرهنگی و اجتماعی نیز برمی‌گردد (Ibid, 327).

مقایسه شخصیت ریحان در «کافه ترانزیت» و نوبر و رسول در «روسی آبی»

ریحان در فیلم کافه ترانزیت نمایانگر آندروژنیت است. او به دنبال استقلال مالی و بی‌نیازی از برادر همسرش بوده و برای رسیدن به این هدف، قهوه‌خانه همسرش را دوباره راه می‌اندازد. او همچنین به عنوان یک مادر و معشوق، دارای صفات زنانه‌ای نیز است. ریحان در تلاش برای پیشرفت و برخورد با فشارهای اجتماعی، به صورت مستقل و با اتخاذ رفتارهای مردانه و زنانه، به نقش خود پاسخ می‌دهد. نوبر در فیلم روسی آبی نیز دارای آندروژنیت است، اما می‌توان تغییرات مشابهی در رفتار و شخصیت او مشاهده کرد. در طول فیلم، او از یک شخصیت مستقل و پرخاشگر، به یک شخصیت با صفات زنانه‌تر تبدیل می‌شود. او همچنین در تلاش برای تطابق با شرایط جدید زندگی خود، از صفات مختلف مردانه و زنانه استفاده می‌کند و در نهایت، تصمیم می‌گیرد زندگی مرفه و مادی را به نفع زندگی عاطفی و عشق با رسول ترجیح دهد. مقایسه تحلیل شخصیت‌های ریحان در فیلم «کافه ترانزیت» و نوبر در فیلم «روسی آبی» به وضوح نشان می‌دهد که هر دو شخصیت دارای پیچیدگی‌ها و الگوهای رفتاری متفاوتی هستند، اما هر دو در تأکید بر انعطاف‌پذیری جنسیتی و پذیرش صفات مختلف مردانه و زنانه مشترک هستند. در کل، هر دو شخصیت نشان می‌دهند که جنسیت و نقش‌های جنسیتی تنها محدود به الگوهای ثابت نیستند، و افراد می‌توانند با ترکیب صفات مختلف، به انعطاف‌پذیری جنسیتی و تطابق با شرایط مختلف زندگی دست یابند.

به‌طورکلی، هر دو فیلم نشان می‌دهند که شخصیت‌های زنانه می‌توانند با انعطاف و استفاده از ویژگی‌های مردانه و زنانه خود، به موفقیت در جامعه دست یابند. این حاکی از آن است که مفهوم آندروژنیت در جوامع ما می‌تواند به‌عنوان یک راه‌حل برای شکستن مرزهای جنسیتی و رسیدن به تساوی جنسیتی مورد استفاده قرار گیرد. رسول رحمانی نمایانگر یک مرد با عطف و دلسوزی است، که از لحاظ جنسیتی به‌وضوح مردانه است. اما او نیز از صفات زنانه مانند ملاطفت و حس مادرانه برخوردار است. او در تعامل با کارگران، به‌عنوان یک فرد محترم و مهربان، اما با تأکید بر سلطه و حمایت از آن‌ها، رهبری می‌کند. این نشان می‌دهد که او به‌عنوان یک مرد، توانایی اجرای قدرت را دارد، اما به‌طرزی دلسوزانه و با توجه به ارزش‌های انسانی با دیگران رفتار می‌کند. نوبر کردانی در ابتدا نشان می‌دهد که یک فرد مستقل و قدرتمند است که از انعطاف‌پذیری جنسیتی بهره‌مند است. اما پس از ازدواج با رسول، شخصیت او تغییر می‌کند و به یک شخصیت ملاطفت‌طلب و تحت‌تأثیر قرارگیری تبدیل می‌شود. این تحول نشان می‌دهد که نوبر نیز، همچون ریحان در «کافه ترانزیت»، تحت‌تأثیر انتظارات جنسیتی جامعه قرار می‌گیرد و از صفات زنانه‌تر برای مطابقت با این انتظارات استفاده می‌کند. در کل، هر دو شخصیت نشان‌دهنده انعطاف‌پذیری جنسیتی و توانایی تطابق با شرایط مختلف زندگی هستند، اما هرکدام به شیوه‌ای خاص به این تطابق رسیده‌اند و در تعامل با دیگران نقش‌های مختلفی را بازی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش ابتدا به بررسی مفاهیمی از قبیل هرم فرودویت و آندروژنی در بستر علم و اساطیر بررسی شده است. سپس با تحلیل نمونه‌ها، براساس شخصیت‌های اول در فیلم‌های کافه ترانزیت و روسری آبی که دارای جنسیت آندروژنی هستند، به بررسی عمیق‌تر این مسئله پرداخته شد. همچنین تأثیر آن بر روی رفتار و شخصیت آن‌ها بررسی شده است. این تحلیل‌ها می‌توانند به درک بهتری از پیچیدگی‌ها و چندگانگی‌های جنسیت و نقش‌های جنسیتی در جوامع مختلف کمک کنند. تحول شخصیت‌های آندروژنی معمولاً تحت‌تأثیر شرایط زندگی شخصی و اجتماعی آن‌ها رخ می‌دهد. عوامل متعددی به‌طور مستقیم و غیرمستقیم بر توسعه شخصیت و نقش‌های جنسیتی افراد تأثیر می‌گذارند. محیط خانوادگی و ارتباطات داخل خانواده از جمله عواملی هستند که به‌شکل گسترده‌ای بر تشکیل شخصیت و نقش‌های جنسیتی افراد اثر می‌گذارند. عوامل فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و مذهبی نیز از دیگر عواملی هستند که نهادهای مختلف اجتماعی و اقتصادی، همچون فرهنگ، جامعه، مذهب، وضعیت اقتصادی و سیاق اجتماعی، تأثیرات قابل‌توجهی بر شخصیت و نقش‌های جنسیتی افراد دارند. همچنین رویدادها، تجارب، چالش‌ها و فرصت‌هایی که در زندگی فردی رخ می‌دهند، نقش مهمی در شکل‌گیری شخصیت و نقش‌های جنسیتی دارند و می‌توانند به تغییرات آنها منجر شوند. از جمله عوامل روانی که به تحول شخصیت و نقش‌های جنسیتی کمک می‌کنند، می‌توان به تحلیل‌ها، ادراکات، احساسات و تمایلات شخصی اشاره کرد. این عوامل همگی در کنار یکدیگر، به‌شکل پیچیده‌ای بر توسعه شخصیت و نقش‌های جنسیتی افراد تأثیر می‌گذارند و باعث شکل‌گیری هویت فردی و نقش جنسیتی او می‌شوند.

ویژگی آندروژنی که در شخصیت‌های ریحان، رسول و نوبر در فیلم‌های «کافه ترانزیت» و «روسی آبی» مشاهده می‌شود، به عنوان ابعادی اساسی از رفتار و تصمیم‌گیری‌های این شخصیت‌ها مطرح می‌شود. شخصیت‌های مورد بررسی در این فیلم‌ها، دارای استقلال و اراده قوی بوده که این خصلت به آن‌ها کمک می‌کند تا تصمیمات خود را بر اساس ارزش‌ها و خواسته‌های شخصی خود اتخاذ کنند. آن‌ها از رهبری خودخواهی و انعطاف در تصمیم‌گیری‌هایشان بهره می‌برند و تحت تأثیر انتظارات دیگران قرار نمی‌گیرند. این شخصیت‌ها به دنبال استقلال مالی و شخصی خود هستند و به جای تابعیت از سنت‌ها و تصمیم‌گیری‌های دیگران، تصمیمات خود را بر اساس خواسته‌ها و ارزش‌های خود اتخاذ می‌کنند. در فیلم‌های «روسی آبی» و «کافه ترانزیت»، این شخصیت‌ها با تغییرات فرهنگی و اجتماعی سازگار هستند که این تطابقات از طریق رفتار، تصمیم‌گیری‌ها و تجارب آنها به وضوح نشان داده شده است. این هم‌گونی به فیلم‌ها عمق و واقعیت بیشتری می‌بخشد و روایتی پویا از زندگی و جوامع معاصر را به تصویر می‌کشد. شخصیت‌های نوبر، ریحان و رسول به عنوان نمایندگان از جوامع با تنوع فرهنگی و جنسیتی، ارزش‌ها و ایده‌های مختلفی را نمایان می‌سازند و به پذیرش تنوع و تفاوت‌ها در جامعه کمک می‌کنند. این شخصیت‌ها از طریق تجارب و تلاش‌هایشان، به تحولات جامعه پاسخ می‌دهند و به این ترتیب به تحقق آرزوها و اهداف خود می‌رسند. لازم به ذکر است که ویژگی‌های آندروژنی در هر فرد موجود است و ممکن است به شرایط خاص زندگی و محیط اجتماعی و فرهنگی فرد بستگی داشته باشد. اما برای تأیید یا رد این فرضیه، نیاز به مطالعات و پژوهش‌های دقیق و کارشناسانه در زمینه رفتارها و شخصیت‌های انسانی وجود دارد.

پی‌نوشت‌ها:

1. Androgyny
2. Hermes
3. Aphrodite
4. nymphs
5. Ida
6. salmacis

References :

Abolqhasemi, A & Kiyamarsi, A. (2006). Relationship of Androgyny and Mental Health with Marital Adjustment in Women. *Journal of Social-Cognitive Studies of Women*, 10, 55-66. (In Persian)

Allendy, R. (2000). *Love* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Tous. (In Persian)

Amirabadi Farahani, F. & Ghiyoomzadeh, M. (2020). An Analysis of the function of the Iranian Criminal Justice System in the Face of Hermaphrodite Offenders. *Journal of Applied Studies in Social Sciences and Sociology*, 3 (4), 11-26. (In Persian)

Ansarian, M. (2005). Girls and Women Made by Men. *Research Journal of Children's and Adolescents' Literature*, 41, 131-140. (In Persian)

- Bem, S. L. (1981). *Lens of Gender: Transforming the Debate on Sexual*, New Haven: Yale University Press.
- Burckhardt, T. (2008). *Alchemy: Science of the Cosmos, Science of the Soul* (G. Ra'di Azarkhushi & P. Faramarzi, trans.). Tehran: Hekmat. (In Persian)
- Cook, E. P. (1985). A Framework for Sex Role Counseling. *Journal of Counseling and Development*, 64, 253-258.
- Dadgaran, S. M. & Jalilian, S. (2011). Examination of the Social Status of Women in the Works of Female and Male Filmmakers (*Café Transit and Under the Skin of the City*). *Media Studies*, 13, 59-84. (In Persian)
- Dadkhah Tehrani, M. & Nazarzadeh Kermani, F. (2015). Narratological Analysis of *Kafka on the Shore*. *Research in Contemporary World Literature*, 1 (20), 59-75. (In Persian)
- Ibn Dabbagh. (2000). *Mashariq Anwar al-Qulub wa Mafatih Asrar al-Ghayb: Love is the Stairway to the Secrets of God* (Gh. Ansari, Trans.). Tehran: Tahuri Publications. (In Persian)
- Kianoush, M. (2003). *Woman and Love in the World of Sadeq Hedayat: A Comparative Analytical Critique on the Story "Blind Owl"*. Los Angeles: Sharikat. (In Persian)
- Mohammadpour, A., Malek Sadeghi, M. & Alizadeh, M. (2012). A Semiotic Study of the Representation of Women in Iranian Cinema Films (Case Study: Films "*Dog Killing*", "*Thursday Feast*", and "*Café Transit*"). *Cultural and Communication Studies*, 29, 41-70. (In Persian)
- Mohammadpour, N., Taghiabadi, M. & Shalchi, V. (2022). Representation and Constructing Subject of the Female Heads of Households in Iranian Cinema (Semiotics of the Blue-Veiled, Border Café (*Cafe Transit*), and the Corridor (*Dehliz*)). *Journal of Woman in Culture Arts*, 2 (14), 241-265. (In Persian)
- Mahmoudi Bakhtiari, B. & Naseri, A. (2018). The Function of Androgyny as a Mask in the Characterization of the Female Characters in the Iranian Cinema: A Study of the Movies of "*The Blue Scarf*" and "*Transit Café*". *Journal of Woman in Culture Arts*, 3 (10), 311-331. (In Persian)
- Plato. (2002). *The Symposium: Lessons on Love from Plato's Perspective* (M. Sanaei, Trans.). Tehran: Jami. (In Persian)
- Razi, H. (2002 A). *Encyclopedia of Ancient Iran*, Vol. 3. Tehran: Sokhan. (In Persian)
- Razi, H. (2002 B). *Encyclopedia of Ancient Iran*, Vol. 5. Tehran: Sokhan. (In Persian)
- Sojoodi, F. & Ahmadi, F. (2009). Critical Discourse Analysis of "*Blue Scarf*". *Research journal of the Iranian Academy of Arts*, 3 (12), 112-128. (In Persian)
- Shamisa, C. (1997). *Types of Literature*. Tehran: Ferdows. (In Persian)

Discourse Analysis of Multimodal Texts: A case study of Kupal movie poster based on Visual Grammar

Maryam Zaryabi¹, Mohammadamin Sorahi^{2*}

¹. M.A. student in linguistics, Department of Literature and English Language, University of Guilan, Rasht, Iran

². Associate Professor in Linguistics, Department of Literature and English Language, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, aminsorahi@guilan.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 19-36

Receive Date: 09 March
2024

Revise Date: 21 March 2024

Accept Date: 25 March 2024

Publish Date: 22 July 2024

Original Article

KEYWORDS: Discourse
analysis; multimodal texts;
poster; visual grammar

ABSTRACT

Introduction: The movie poster is a visual tool that can play an important role in attracting the audience and persuading them to watch the movie. An evaluation of movie posters can be implemented in different ways. Kress and Van Leeuwen's visual grammar is one of the appropriate frameworks for purpose of evaluation. This framework examines images from the following perspectives: representational meaning, interactive meaning, and compositional meaning. Analyzing and understanding the meaning in multimodal texts can be useful in evaluating the success or failure of this tool in transmitting information in a movie poster.

Theoretical background: This method has not been used for analysis of Iranian film posters. There are some related foreign articles to this work as below.

María Martínez Lirola (2016) in "Multimodal analysis of a sample of political posters in Ireland during and after the Celtic Tiger" analyzed political posters based on Kress and van Leeuwen's visual grammar. The study pointed out that the poster is a powerful tool that can be used in election campaigns to highlight the power of political parties. In another study, Menguyan Bi (2019) in "Multimodal Discourse Analysis of News Pictures" took the visual grammar as the theoretical framework and said that it has a good explanation of meaning. The results showed that visual grammar is feasible and operational in the analysis of multimodal news texts. Huafang Hu (2019) in a study entitled "A Multimodal Discourse Analysis of Movie Posters Based on Visual Grammar" conducted a multimodal analysis of the movie poster *Youth* and cited that analysis and interpretation of the composition of multimodal meaning of the movie poster not only help the readers deeply understand the connotation of the movie, but also help readers improve their cognition of multimodal discourse. In another study in 2020, Saputra and Rosa used multimodal analysis in *Man of Steel* and *Avengers Infinity Wars* movie posters. The researchers found 6 types of elements of multimodal in *Man of Steel* and *Avengers Infinity Wars* posters such as material, behavioral, mental, identifying, attributive, and intensive. Nguyen Thi Thuy Linh (2021) in "A MULTIMODAL DISCOURSE ANALYSIS OF ROMANTIC COMEDY MOVIE POSTERS" concluded the theoretical framework, Visual Grammar, with its well-structured system, provides a powerful tool to break visual images into different elements and construe their meanings. Ghaleb Rabab'ah (2021) in "A Multimodal Discourse Analysis of English Posters in Violence Awareness Campaigns against Women" said that the qualitative analysis of the yielded results was couched with Kress and Van Leeuwen's framework and indicated that English posters employed a variety of semiotic modes. By the same token, the yielded results indicated that the majority of the sampled posters are conceptual. Such visual characterization demonstrates that the English posters tend to be static and immovable. Wenbo Zhao (2021) in "Multimodal Visual Grammar Analysis of Chinese Martial Arts Movie Posters" applied visual grammar to analyze the poster of *Crouching Tiger Hidden Dragon* and the results pointed out that through the observation of the compositional meaning in the case, the characters or main images are placed in the central position of the visual space to attract the attention of the audience to the greatest extent, so as to achieve its specific visual communication and marketing purposes. Zhuyan Peng (2022) in "A Multimodal Discourse Analysis of

Cite this article:

Zaryabi, M., & Sorahi, M. (2024). Discourse Analysis of Multimodal Texts: A case study of Kupal movie poster based on Visual Grammar. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 19-36. doi: 10.22124/ira.2024.26988.1017

Movie Posters from the Perspective of Visual Grammar — A Case Study of "Hi, Mom"" said that as a common multimodal expression mode in the film propaganda, it is important to analyze and study the posters from the visual grammar theory. Qianru Qiu, Xueting Wang and Mayu Otani (2023) in "Multimodal Color Recommendation in Vector Graphic Documents" said Color selection plays a critical role in graphic document design and requires sufficient consideration of various contexts. Pengfei Zhang (2022) in "Visual Grammar in Multimodal Discourse: A Case Study of Nezha's Poster Images" concluded that a comprehensive analysis of visual grammar in multimodal discourse can not only foster a more profound understanding of the themes and connotations of Nezha's posters, but also signal an aesthetic evolution under changing times, thereby providing inspiration for contemporary poster designs and cultural transmissions.

Purpose and question of the research: The question of the current study is how visual grammar occurs in posters. The purpose of this research is to examine each of the three meanings of the visual grammar point of view in the formation of meaning.

Research methodology: The method of this research is descriptive and the study sample is the poster of Kupal and Each of the three dimensions of visual grammar are studied on this poster.

Analysis and discussion: The findings of the present research show that although the cultural and social context can lead to different interpretations in the analysis of meaning, it is possible to have a correct interpretation of meaning by paying attention to both fixed principles and contextual aspects. In the Kupal movie poster, from the point of view of the meaning of representation, the movement vectors are moving from the eyes of the participant in the image to the audience. Also, the participant shows the state of demand, personal, involvement and equality from the point of view of interactive meaning. Due to the centrality of the image and information, the accuracy of the information on the right and left side of the image is equal, and the short sentence above has the most importance, followed by the participant's image, the English title of the film, the director's name, and finally other casts are placed in lower degrees of importance.

License

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

Copyright © Authors



تحلیل گفتمان متون چندوجهی: بررسی موردی پوستر فیلم کوپال از دیدگاه دستور زبان بصری

مریم زریابی^۱، محمدمبین صراحی^{۲*}

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

۲. دانشیار زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: aminsorahi@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳، دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۳۶-۱۹ تاریخ دریافت: ۱۹ اسفند ۱۴۰۲ تاریخ بازنگری: ۲ فروردین ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۶ فروردین ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۱ مرداد ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی کلید واژه‌ها: تحلیل گفتمان، متون چندوجهی، پوستر، دستور زبان بصری	پوستر فیلم به عنوان ابزاری بصری که می‌تواند در جذب مخاطب و ترغیب وی برای دیدن فیلم نقش داشته باشد مورد توجه تحلیل‌گران گفتمان است. بررسی پوسترهای فیلم می‌تواند به طرق مختلفی انجام گیرد. دستور زبان بصری کرس و ون‌لیوون یکی از چارچوب‌های مناسب جهت این بررسی است. این چارچوب، تصاویر را از سه دیدگاه معنای بازنمایی، معنای تعاملی و معنای ترکیبی مورد بررسی قرار می‌دهد. تحلیل و درک معنا در متون چندوجهی که پوستر نمونه‌ای از آن است می‌تواند در بررسی موفقیت یا شکست این ابزار در انتقال اطلاعات مفید واقع گردد. سؤال پژوهش حاضر این است که گرامر بصری چگونه در پوسترها رخ می‌نماید. هدف از این پژوهش، بررسی هر یک از سه معنای دیدگاه گرامر بصری در شکل‌دهی معنا است. این بررسی به صورت کیفی انجام شده و گردآوری منابع، بر اساس اسناد کتابخانه‌ای صورت گرفته است. یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که اگرچه بافت فرهنگی و اجتماعی می‌تواند منجر به تعبیر متفاوتی در تحلیل معنا گردد اما با توجه همزمان به اصول ثابت و جنبه‌های بافتی، می‌توان تعبیر درستی از معنا داشت. در پوستر فیلم کوپال از دیدگاه معنای بازنمایی، بردارهای حرکت، از چشم‌های شرکت‌کننده در تصویر به سمت مخاطب در حرکت است. همچنین از دیدگاه معنای تعاملی، شرکت‌کننده حالت تقاضا، شخصی، درگیری و برابری را نشان می‌دهد. از دید معنای ترکیبی نیز به دلیل مرکزیت تصویر و اطلاعات، صحت اطلاعات سمت راست و چپ تصویر برابر بوده و عبارت شعاری در بالا دارای بیشترین اهمیت است و سپس به ترتیب، تصویر شرکت‌کننده، عنوان انگلیسی فیلم، نام کارگردان و در آخر سایر عوامل ساخت فیلم در درجات پایین‌تر اهمیت قرار می‌گیرند.

ارجاع به این مقاله: زریابی، مریم و صراحی، محمدمبین. (۱۴۰۳). تحلیل گفتمان متون چندوجهی: بررسی موردی پوستر فیلم کوپال از دیدگاه دستور زبان بصری. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۹-۳۶. doi: 10.22124/ira.2024.26988.1017

مقدمه و بیان مسأله

ارتباط، یعنی انتقال خبر از یک نقطه به نقطه دیگر و هر وقت ارتباطی برقرار شود، اجزایی که در انتقال خبر دخالت دارند، یک دستگاه ارتباطی به وجود می‌آورند. صورت مادی این اجزا، با توجه به دستگاه‌های ارتباطی مختلف، متفاوت است (Bateni, 2014, 90). چگونگی تعبیر این اطلاعات، تا حد زیادی، به محیط شناختی افراد باز می‌گردد. محیط شناختی^۱ یک فرد، مجموعه افکار و عقایدی است که درستی آن‌ها را پذیرفته و مفروضاتی را شامل می‌شود که برای وی آشکار و بدیهی‌اند (Allott, 2020, 56). در این شرایط، فرد با توجه به زمینه مشترک، اطلاعات دریافتی را تحلیل می‌نماید. زمینه مشترک^۲ اطلاعات پیش‌زمینه‌ای است، که در تولید کارگفت‌ها به عنوان پیش‌انگاری در نظر گرفته می‌شود و معنا را شکل می‌دهد (Ibid).

در چارچوب نظریه رفتاری، از ملزومات مهم معنا آن است که رابطه‌ای بین محرک و پاسخ وجود داشته باشد و این رابطه بر اساس تکرار تجربه همراهی محرک‌ها و پاسخ‌ها، یا عواملی که این رابطه را تقویت می‌کنند ایجاد شده است (Payne Alston, 2021, 61). این تقویت‌کننده‌ها می‌توانند مادی باشند، اما هرچند زبان، از کاربردهای مادی آغاز می‌شود، به آن خاتمه نمی‌یابد. از این رو باید بسیاری از موارد مادی را، پیش‌نمونه‌هایی بدانیم که مصادیق دم‌دستی و آشنا و نه کل معنای حقیقی را شامل می‌شوند (Davari & others, 2014, 44). پس شاید باید به نوعی رابطه سلسله مراتبی قائل شویم.

سیستم، ساختاری از عناصر قابل تشخیص، با کارکردها یا نقش‌های مشخص است. ساختار به نوبه خود، مجموعه‌ای از عناصر است که در سلسله‌مراتب سازمان یافته است. لفظ سلسله‌مراتب در اینجا، به معنای صرفاً عمل‌گرایانه‌ای و فارغ از دلالت‌های ارزشی به کار رفته است و اهداف مشخصی دارد که این سیستم را از دیگر سیستم‌ها، متمایز و متفاوت می‌کند (Semenenko, 2017, 19). اگر زبان را سیستمی نظام‌مند در نظر بگیریم، زمانی که بافت در زبان جاری می‌شود، حوزه معنا است که آن را به گردن می‌گیرد و به عبارتی بافت را مفهوم‌سازی می‌کند. پس می‌توان به نوعی، این نگاه را شناختی هم قلمداد کرد زیرا در راستای مفهوم‌سازی جهان گام برمی‌دارد (Halliday & Hasan, 2014, 13).

هنر یک نوع زبان است که می‌تواند به زیرزبان‌هایی نظیر ادبیات، سینما، هنرهای زیبا و غیره تقسیم شود (Semenenko, 2017, 20). در هنر می‌توان، تعداد بسیار زیادی پیام نو تولید کرد که از طرق مختلفی، قابل تعبیر و تفسیرند. تجربه‌های فرهنگی و زبانی، توانش زبانی، کاربرد زبانی، هنجارها و مقوله حافظه، به تفاوت در تفسیرها دامن می‌زند (Ibid, 26). مثلاً می‌توان متن را در بعد فرایندی‌اش، رخدادی تعاملی، یعنی مبادله معناها دانست. متن، صورتی از مبادله است و صورت بنیادین متن، مکالمه یا تعامل بین سخنگویان است (Halliday & Hasan, 2014, 63). هر متنی که در هیئت یک کل نشانه‌ای تصور شود، باید به شیوه خاصی سازمان یابد. به همین دلیل، مؤلفه‌ها یا نشانه‌های آن، نه فقط در زنجیره‌های همنشینی، بلکه در یک نسبت متقابل پیچیده، در همه سطوح با

هم مرتبط می‌شوند. متن، به صورت سلسله‌مراتبی ساخته شده و نشانه‌های ساختاری‌اش، تشکیل یک بسته را، همانند عروسک‌های ماتریوشکا^۳ می‌دهند که یکی در درون دیگری جای دارد (Semenenko, 2017, 91).

تعامل، عامل تفکیک‌پذیری و سازماندهی نظام‌های اجتماعی و شخصیتی است. تعامل، رشد فرهنگ را در سطح بشری ممکن ساخته و به فرهنگ غنا می‌بخشد (Mohammadi Asl, 2011, 41). به نظر لوتمان، نخستین ویژگی مهم و تعیین‌کننده کنش ارتباطی، اصل عدم تقارن است. در اینجا نه تنها فهم، بلکه سوءفهم مدنظر است و به عبارتی یک متن کاملاً فهمیدنی، در عین حال متن بی‌فایده است (Semenenko, 2017, 27). طبق باور لوتمان، وجود دو مؤلفه است که فرهنگ را تعریف می‌کند. اول اینکه فرهنگ حاوی اطلاعات است و دوم اینکه این اطلاعات قابل تبادل و انتقال است. واضح است که این دو مؤلفه کارکردی‌اند و جنبه کارکردی سیستم‌های فرهنگی را مشخص و به آن کمک می‌کنند. به عبارت دیگر، فرهنگ به منظور کارکرد، باید به این دو هدف دست یابد. نخست، باید محتواهای تازه را شکل و بسط دهد و دوم اینکه، آنها را، هم به صورت همزمانی (ارتباط) و هم درزمانی (حافظه) انتقال دهد (Sarfraz & others, 2017, 78). در این راهبرد، تحلیل گفتمان چندوجهی می‌تواند در تفسیر معنا، کارآمد باشد.

تحلیل گفتمان چندوجهی بیان می‌دارد که چگونه متون، از شیوه‌های ارتباطی متفاوت مانند تصویر، فیلم، عکس و صدا در ترکیب با کلمات استفاده می‌کنند تا معنا بسازند و همچنین نحوه طراحی متون و اینکه چگونه ابزارهای نشانه‌شناختی مانند رنگ، کادر، فوکوس و مکان‌یابی عناصر، در ساخت معنا در این متون کمک می‌کنند را در نظر می‌گیرد. پوستر فیلم نیز که اعلانی برای جلب مخاطب است، به عنوان هدفی برای بررسی، مورد توجه تحلیل‌گران قرار می‌گیرد.

در اصطلاح عامیانه، گرامر یا دستور زبان به معنی قواعد عملکرد یا رفتار زبانی مناسب است و کاملاً با مفاهیم صحت مرتبط است. یعنی معنای آن به قراردادی که از نظر اجتماعی تثبیت و حفظ شده و یا به پایبندی یا انحراف از آن اشاره می‌کند. این تحقیق سعی دارد بر مبنای دستور زبان بصری، به تحلیل چندوجهی پوستر فیلم کوپال از طریق سه دیدگاه معنای بازنمایی^۴، معنای تعاملی^۵ و معنای ترکیبی^۶ بپردازد و به این سؤال که گرامر بصری چگونه در پوسترها در جریان است پاسخ دهد. هدف از این پژوهش، بررسی هر یک از سه دیدگاه گرامر بصری در شکل‌دهی معنا است.

پیشینه پژوهش

برخی از مطالعات مرتبط انجام گرفته، در ارتباط با کاربرد گرامر بصری در تحلیل پوسترها بدین شرح‌اند:

به عقیده الکساندر در کتاب *جامعه‌شناسی هنرها؛ شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*، اندر، عناصر شکلی یک متن در خلأ وجود ندارند. آنها نیازمند زمینه‌ای هستند که معنی‌دارشان سازد. به عنوان نمونه، یک مثلث وارونه، در یک بزرگراه، دقیقاً می‌تواند نشانه‌ای باشد دال بر تعیین لزوم احتیاط یا رعایت حق تقدم. ولی همین نشانه، بر روی

کاغذ محتوی نت‌های موسیقی که برای یک ساکسیفونیست جاز نوشته شده، به نوعی ضرب زبانی دلالت دارد. مثلث وارونه، برای اینکه دریافت‌کننده بتواند آن را تفسیر و معنی‌دار کند، باید چارچوب‌بندی شود. چارچوب‌ها، انتظاراتی را در مخاطب ایجاد می‌کنند که وی را آماده تجربه کردن آثار فرهنگی، به شیوه‌هایی خاص می‌نماید. آرنهایم در کتاب *هنر و ادراک بصری؛ روان‌شناسی چشم خلاق* (Arnheim, 2019) با بیان اینکه هر دو مورد در شکل ۱، شکل هندسی مثلث هستند، توجه را به تفاوت‌ها جلب می‌نماید. طرح الف، از پایه استوار، به سمت نقطه بالا حرکت می‌کند. اما در طرح ب، بالاتنه‌ای پهن و بزرگ به سختی و با بی‌ثباتی بر پایه‌ای نوک‌تیز قرار گرفته است. جهت کشش نیروی جاذبه، کیفیتی پویا و تحرک‌زا به این گونه تغییرات می‌بخشد. این تأثیر، در اشیایی که جهت‌بندی بیانی آنها، به شدیدترین وجه، هویت بصری‌شان را تعیین می‌کند، یعنی به طور اخص چهره انسان، به شدیدترین حد خود می‌رسد و در برخی از فیلم‌های سورئالیستی که چهره انسان به صورت واژگون نمایش داده می‌شود کاربرد دارد. این کار جلوه هراس‌آوری دارد که مثلاً خشونت را نمایان سازد.



شکل ۱. نمای مثلث و مثلث وارونه

در مقاله «تحلیل تطبیقی آشوب و نظم در رمان‌های چاه بابل و واحه غروب بر پایه الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان» (Baygzade & others, 2023) با بیان اینکه آشوب و نظم از تقابل‌های دوگانه تولید معنا در نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان هستند، به تحلیل تطبیقی آشوب و نظم در رمان‌های چاه بابل و واحه غروب، بر پایه الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان پرداخته شده و نظم را امری ایجابی و سازنده دانسته است که با قرار گرفتن در تعامل با آشوب که امری سلبی و ویرانگر است، باعث تولید معنا و خلق مفاهیمی پیچیده می‌گردد. کرس و لیوون در کتاب *تصویرخوانی* (Kress & Leeuwen, 2006) بیان می‌دارند که مثلث، به‌ویژه هنگامی که کج می‌شود، می‌تواند به جهت و چیزها اشاره کند. همچنین مثلث‌ها، نماد قدرت مولد^۶ هستند و عمل درگیری و تنش را نشان می‌دهند. بنابراین معانی اشکال هندسی اساسی، از دو طریق برانگیخته می‌شوند. اول اینکه آنها از ویژگی شکل‌ها یا به عبارت بهتر، از ارزش‌هایی که در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی خاص به این ویژگی‌ها داده می‌شوند، نشأت می‌گیرند و دوم اینکه این معانی، از ویژگی‌های مشترکی که ممکن است در چنین مواردی تشخیص دهیم، ناشی می‌شوند. مارتینز در مقاله «تحلیل چندوجهی نمونه پوستره‌های سیاسی ایرلند در طی و بعد از مقاله سلطیک تایگر در رویستا سیگنوس» (Martínez Lirola, 2016) با هدف بررسی پوستره‌های سیاسی به چگونگی نمایش رهبران و تفاوت‌های بین آنها

پرداخته تا استراتژی‌های زبانی اصلی دیداری مورد استفاده برای جلب رضایت مخاطبین برای رأی به آنها مشخص شود. وی در این راستا از دستور زبان بصری کرس و ون لیوون برای بررسی چهار پوستر انتخاباتی استفاده کرده و نتیجه می‌گیرد که سیاستمداران به صورت مثبت با ظاهر رسمی برای جلب رضایت مردم ظاهر می‌شوند. بی در «تحلیل گفتمان چندوجهی تصاویر خبری» (Bi, 2019) پس زمینه و متن گفتمان خبری را در تکمیل، توضیح و بهبود توانایی خواندن تصاویر مهم دانسته و نتیجه می‌گیرد که دستور زبان بصری در تحلیل متون خبری چند وجهی، قابل اجرا و عملیاتی است.

ساپوترا و روزا در «تحلیل چندوجهی پوسترهای فیلم اکشن» (Saputra & Rosa, 2020) با بررسی دو پوستر از فیلم‌های اکشن نتیجه می‌گیرند که هر دو مورد از عناصر کلامی و بصری، پتانسیل یکسانی در بیان معنی دارند که هر یک دیگری را تکمیل می‌نمایند و هرچند که مردم قادر به درک معنای پوسترها هستند اما این به محیط اجتماعی- فرهنگی و تجربه‌های آنان بستگی دارد. در مقاله «آنالیز گفتمان چندوجهی پوسترهای فیلم کمدی رمانتیک» (Thi Thuy Linh, 2020) با بررسی ۱۵ پوستر از کمدی‌های رمانتیک آمریکایی پرفروش، به تشابهاتی از قبیل تعداد کم شرکت‌کنندگان و برجستگی آن‌ها اشاره و پیشنهاد می‌شود که با مطالعات بیشتر در نمونه‌های ژانرهای مختلف، ممکن است به رابطه‌ای بین ژانر و ساختار چندوجهی دست یافت. نویسندگان مقاله «تحلیل گفتمان چندوجهی پوسترهای انگلیسی در کمپین‌های آگاه‌سازی خشونت علیه زنان» (Belgrimet, S. & Rabab'ah, 2021) با بیان این‌که عواملی همچون اندازه، وضوح، فوکس، تضاد رنگ و قرارگیری در میدان بینایی در برجسته‌بودن عناصر نقش دارند، بیشترین برجستگی را شرکت‌کنندگان در تصویر دانسته و بیان می‌دارند که استفاده از قاب‌ها در پوسترهای تحت بررسی، تأثیری بر معانی و پیام‌های منتقل شده در پوسترها ندارد. زیرا قاب‌ها صرفاً شامل اطلاعات مربوط به بنیاد و کمپین آگاهی‌رسانی برای راه‌اندازی پوستر یا عنوان پوستر بودند. تجزیه و تحلیل چندوجهی حالت‌های نشانه‌شناختی اتخاذ شده در گرامر بصری کرس و ون لیوون که شامل سه کارکرد بازنمایی، تعاملی و ترکیبی است مورد بررسی قرار گرفتند. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که پوسترهای انگلیسی شامل عناصر کلامی و همچنین بصری هستند که به گسترش معنا کمک می‌کند.

نویسنده مقاله «تحلیل دستور زبان بصری چندوجهی پوسترهای فیلم هنرهای رزمی چینی» (Zhao, 2021) چگونگی جلب توجه مخاطبان بالقوه را به پوستر فیلم «ازدهای پنهان ببر خیزان» بررسی و بیان می‌کند که طریقه سلاح به دست گرفتن افراد، سبک هنر رزمی آن‌ها و همچنین زاویه نگاه، پیشنهاد یا تقاضا و درنهایت زاویه شات، فاصله اجتماعی آن‌ها را به تصویر می‌کشد. نویسنده مقاله «تحلیل گفتمان چندوجهی پوسترهای فیلم از دیدگاه دستور زبان بصری» (Peng, 2022) بر اساس سیستم گرامر بصری در چارچوب نظریه فرافکنشی، به تحلیل گفتمان چندوجهی بر روی پوستر فیلم «سلام مامان» می‌پردازد. وی تصویر، رنگ و سایر نمادهای موجود در تصویر را با هم، در ساخت تم فیلم مشترک دانسته، که اثر هم افزایی این نمادها برای بازتاب کامل معنای کلی گفتمان فیلم، انتقال مضمون، طرح فیلم و جلب توجه مخاطبان است. نویسندگان مقاله «توصیه رنگ چندوجهی در اسناد گرافیک

برداری» (Qiu, Wang & Otani, 2023) تولید پالت کامل رنگ که منطبق با متن موردنظر است را پیشنهاد می‌کنند. پالت رنگ، به مجموعه خاصی از رنگ‌ها در اشکال تصفیه‌شده اشاره دارد. آن‌ها بیان می‌کنند که برای دستیابی به یک نتیجه منسجم و هماهنگ، در نظرگرفتن هر دو جنبه معنایی و رنگی در فرآیند طراحی بسیار مهم است. بدین‌منظور رنگ‌های مناسب در پالت‌ها را، با در نظر گرفتن هر دو زمینه رنگ و متن موجود پیشنهاد کرده و عناصر موجود در اسناد گرافیکی را به سه گروه اصلی تصویر، گرافیک و متن تقسیم کردند. مقاله «دستور زبان بصری در تحلیل گفتمان: مطالعه موردی از تصاویر پوستر نژا» (Zhang, 2022) به بررسی شش پوستر از سه انیمیشن مختلف پرداخته و نتیجه می‌گیرد که در دوره جدید، تأکید بیشتری بر بازنمایی روایی، در معنای بازنمایی دارند و همچنین، تماس چشمی غیر مستقیم، فاصله اجتماعی طولانی، زاویه کم و مدالیت بالا، در معنای تعاملی قالب است و پردازش شخصی‌تر ارزش اطلاعات، برجستگی و چارچوب‌بندی در معنای ترکیبی را نشان می‌دهند. این مقاله خاطرنشان می‌کند که این بررسی‌ها نشان‌دهنده تحول زیبایی‌شناختی در حال تغییر است. با توجه به مطالعه پیشینه، مورد مشابهی که دستور زبان بصری را روی پوسترهای ایرانی بررسی نموده باشد صورت نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش، از دسته پژوهش‌های کیفی و توصیفی و نمونه موردی آن، پوستر فیلم کوپال، برنده سیمرغ بلورین پوستر برتر سال ۱۳۹۷ جشنواره فیلم فجر است. ابتدا بر اساس جداسازی معنای بازنمایی، معنای تعاملی و معنای ترکیبی، اقدام به بررسی این پوستر شد. سپس مفهوم هر بخش در شکل‌دهی معنای کلی پوستر، مورد بررسی قرار گرفت. روش گردآوری مطالب از مطالعات کتابخانه‌ای از طریق فیش برداری و تصویرخوانی بوده است.

مبانی نظری

در نظریه ذهن، توانایی نگریستن به شخص دیگر به عنوان موجودی هدفمند، مدنظر است. در این نظریه، توانایی تشخیص اعتقادات و باورهای مردم و مصادیق آنها در جهان خارج، مورد بررسی قرار می‌گیرد (Yarmand & Ashair, 2020, 178). این دیدگاه، در چارچوب‌سازی مسائل اجتماعی، حیاتی است. مثلاً سیستم نشانه‌های ترافیکی، با وجود تفاوت‌های جزئی، محلی و بومی، مبتنی بر اصول مشابهی است که دایره لغات بسیار محدود داشته و نحوه ترکیب نشانه‌ها، به شدت ساده است که با هدف آن، که حذف تردید در تفسیر پیام‌هاست، سازگار است. این سیستم ارتباطی، که تعبیری مشابه در همه جا دارد، توانایی تولید یا خلق پیام‌های تازه را ندارد (Semenenko, 2017, 25). اما در هنر، پیچیدگی و خلاقیت مرزها را در می‌نوردد. پویایی فرهنگ را نه می‌توان به مثابه یک فرآیند فراگیر مجزا و نه یک سپهر منفعل تأثیرات بیرونی بازنمایی کرد (Lutman, 2018, 273). زبان هنر، تصویری کلی از جهان را مجدداً خلق می‌کند. بدین‌منظور، هنر به هر سیستمی، لایه مضاعفی از دلالت اضافه می‌کند (Semenenko, 2017, 35) و بنابراین باید معنا را در قالب یک کل تفسیر کرد، نه تک‌تک اجزاء. مثلاً با جمع‌آوری شاخ و برگ زیادی از یک جنگل، هنوز درک معنای جنگل میسر نمی‌شود. اما با قدم‌زدن در جنگل فرهنگ، با چشمان باز

و با اطمینان از مسیرهای جنگلی عبور کردن، هم مفهوم جنگل و هم ماهیت هر یک از برگ‌ها و شاخه‌ها نیز قابل کشف است (Eco, 2017, 15).

از یک منظر می‌توان فرهنگ را به شکل ساختاری دانست که غرق در جهانی بیرون از خویش، این جهان را به درون خود می‌کشد و آن را در قالب صورتی بازبست‌یافته که بر اساس ساختار زبان خودش سازمان یافته است بیرون می‌راند. این جهان بیرونی، که فرهنگ به آن به چشم آشوب می‌نگرد نیز، سازمان یافته است و لحظه ورود جهان خارجی به فرهنگ، لحظه انفجار است (Lutman, 2018, 276-277).

آنچه در کانون توجه تحلیل شکلی از اثر هنری قرار می‌گیرد، عبارت است از ساختار درونی و ارتباط متقابل میان اجزای تشکیل دهنده آن. این تحلیل می‌تواند در سطح خود اثر هنری متوقف شود یا اینکه به تکامل اثر، با توجه به کیفیت شکلی آثار هنرهای پیش از آن بپردازد (Alexander, 2017, 382). به بیانی در تحلیل آثار هنری، با توجه به نمادها و نشانه‌ها و رنگ‌های به‌کاررفته، می‌توان با الگو قراردادن آثار پیشین و در عین حال، تحول این باورها در طول زمان، اقدام به تفسیر نمود. مثلاً در مسیحیت، مثلث که اغلب به صورت متوازی‌الضلاع نشان داده می‌شود، نماد تثلیث است. هیتیت‌های باستان، از مثلثی که رأس آن بالا باشد به منزله نماد پادشاه و سلامت استفاده می‌کردند و سومری‌ها و دیگران، مثلث رو به پایین را برای نشان دادن زن به‌کار می‌بردند. کیمیاگران، چهار عنصر آتش، زمین، هوا و آب را با مثلث نشان می‌دهند (Shepherd, 2018, 345) و تعبیرهای دیگری که می‌توان از این شکل هندسی داشت.

گرامر بصری کرس و ون لیوون شامل سه بخش معنای بازنمایی، معنای تعاملی و معنای ترکیبی است. بازنمایی مفهومی در دو بخش فرآیندهای طبقه‌بندی و تحلیلی مورد بررسی قرار می‌گیرد. فرآیندهای طبقه‌بندی، شرکت‌کنندگان را از نظر نوعی رابطه با طبقه‌بندی به یکدیگر مرتبط می‌کند. حداقل یک مجموعه از شرکت‌کنندگان نقش زیردستان را با توجه به شرکت‌کننده دیگر ایفا می‌کنند (Kress & Van Leeuwen, 2006, 80). فرآیندهای تحلیلی، شرکت‌کنندگان را بر حسب ساختار جزئی-کل مرتبط می‌سازند و شامل دو نوع شرکت‌کننده یعنی یک حامل (کل) و هر تعداد ویژگی مالکیت (بخش) می‌شوند (Ibid, 87).

در سیستم تعاملی دو نوع شرکت‌کننده وجود دارد دسته اول شرکت‌کنندگان نشان داده شده که شامل افراد، مکان‌ها و چیزهایی است که به تصویر کشیده شده‌اند و دسته دوم شرکت‌کنندگان فعال که افرادی هستند که از طریق تصاویر با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند که شامل تولیدکنندگان و بینندگان تصاویر هستند. هنگامی که شرکت‌کننده در تصویر، مستقیم به چشم مخاطب نگاه کند، ارتباطی هرچند خیالی شکل می‌گیرد و بیننده مورد خطاب قرار می‌گیرد. این نوع تصویر تقاضا نام دارد و در واقع نگاه شرکت‌کننده چیزی از بیننده می‌خواهد. هنگامی که شرکت‌کنندگان در تصویر مستقیماً به بیننده نگاه نکنند و یا از فاصله‌ای دور این کار را انجام دهند که تأثیر آن‌ها تا حد زیادی کم شود و یا در پس زمینه باشند، پیشنهاد نامیده می‌شود (Ibid, 89).

زاویه دید در این دیدگاه مورد توجه است. تفاوت بین زاویه مایل و جلو، تفاوت بین جدا شدن و درگیری است. زاویه جلویی می‌گوید که آنچه در اینجا می‌بینید بخشی از دنیای ماست که با آن درگیریم و زاویه مایل می‌گوید که آنچه در اینجا می‌بینید بخشی از دنیای ما نیست و دنیای آن‌هاست و ما با آن درگیر نیستیم. زاویه بالا سبب می‌شود سوژه کوچک و بی‌اهمیت به نظر برسد. اگر یک شرکت‌کننده بازنمایی شده، از زاویه بالا دیده شود، آنگاه شرکت‌کنندگان تعاملی، بر شرکت‌کننده در تصویر قدرت دارند. اگر شرکت‌کننده نشان داده شده از زاویه پایین دیده شود، آنگاه شرکت‌کننده نشان داده شده بر شرکت‌کننده تعاملی قدرت دارد و در نهایت اگر تصویر در سطح چشم باشد دیدگاه برابریست و هیچ تفاوت قدرتی در کار نیست (Ibid, 136).

شرکت‌کنندگان تعاملی افرادی حقیقی هستند، که تصاویر را در چارچوب نهادهای اجتماعی تولید و معنا می‌کنند و به درجات مختلف و به روش‌های متفاوت، آنچه را که ممکن است با تصاویر گفته شود و این‌که چگونه باید گفته شود و باید باشد را تنظیم و تفسیر می‌کنند (Ibid, 114). به عبارت دیگر، معنای تعاملی یک تصویر، به رابطه بین تولیدکننده تصویر، افراد یا اشیای موجود در تصویر و مخاطبان تصویر اشاره دارد. معنای تعاملی را می‌توان به چهار صورت بیان کرد: ارتباط، فاصله اجتماعی، زاویه و وجه.

ارتباط به رابطه تخیلی بین تصویر بازیگران در پوسترها در مقابل تماشاگران اشاره دارد. فاصله اجتماعی به فاصله بین شرکت‌کنندگان و مخاطبان اشاره دارد که می‌توان آن را با توجه به اندازه قاب عکس و همچنین رابطه اجتماعی بین بازیگران و مخاطبان و همچنین بین بازیگران، به سه نوع نمای بسته، نمای متوسط و نمای باز تقسیم کرد. هر چقدر نمای تصویر نزدیک‌تر باشد، فاصله اجتماعی نزدیک‌تر است. زاویه، به برقراری رابطه عینی بین بازیگران و مخاطبان آن اشاره دارد و به زاویه افقی و عمودی تقسیم می‌شود (Yu, 2019, 408).

معنای ترکیبی به توضیح روابط از طریق طرح‌بندی تصاویر یا توزیع اطلاعات اشاره دارد. ازدیاد طول عمودی تمایز واضح‌تری بین بالا و پایین ایجاد می‌کند و از این رو، یک سوگیری، نسبت به سلسله مراتب و به طور کلی به سمت تضاد ایجاد می‌کند. آنچه مهم است غالباً در بالا قرار می‌گیرد و آنچه اهمیت کمتر دارد به پایین‌تر تنزل می‌یابد. امتداد افقی سبب می‌شود که آن چیزی که در سمت چپ قرار گرفته است به عنوان داده یا اطلاعاتی که از قبل برای خواننده آشناست و نقطه عزیمت است تلقی شود و آنچه در سمت راست است به عنوان اطلاعات جدید و شناخته نشده در نظر گرفته شود (Kress & Van Leeuwen, 2006, 57). البته در مورد متون فارسی عکس این مورد صادق است.

یافته‌ها و بحث

زبان و دیگر نظام‌های ارتباطی انسان، در کاربردهای گوناگون، بر حسب مورد، تشابهات متنوع و سازنده‌ای با انتقال اطلاعات، در میان سایر موجودات زنده دارند. این ماهیت انطباقی ارتباط، شامل انطباق شخص با محیط و منطبق کردن محیط با نیازهای فردی شخص است (Jakobson, 2020, 55). وجود تشابهات، باعث می‌شود که امر

تعامل، امکان پذیر گردد و به بیان دیگر پیش بینی پذیر باشد. این پیش بینی پذیری را می توان به صورت پیوستاری در نظر گرفت که از پیش بینی پذیری کامل تا پیش بینی ناپذیری محض متغیر باشد.

به این دلیل یک مقاله، از یک شعر، پیش بینی پذیرتر است که ساختار سفت و فرمول شده ای دارد (Semenenko, 2017, 31) و از شک و احتمال فاصله می گیرد. زیرا سیستم ها یا نظام های نشانه ای، که مترادف یا هم معنایی درونی را کنار می گذارند، به نحوی که متون فقط محدود به یک تفسیر و تعبیر خواهد بود، سیستم هایی با قابلیت تولید پیام های نو به حساب نمی روند (Ibid, 24). افزایش چشمگیر سطح آزادی در واقعیت، هنر را به قطبی تجربی تبدیل می کند. هنر، جهان خویش را خلق می کند. جهانی که با دگرگونی واقعیت غیر هنری قانون اگر ... پس آنگاه ... بنا می شود (Lutman, 2018, 303).

اگر تماس با فضای فراسیستمی در سیستم های غیرهنری، منجر به کاهش اطلاعات می شود، در هنر به افزایش اطلاعات و سازماندهی مجدد ساختار سیستم منجر می شود (Semenenko, 2017, 60). در فضایی که بر بنیان انفجار استوار است و آن را در می نوردد، با گستره کاملی از احتمالات روبرو می شویم که طیفی از ناهنجاری تا هنجار کامل و ورای آن را در بر می گیرد (Lutman, 2018, 176). از آنجا که فضای نشانه ای را مرزهای متعدد، لایه لایه کرده و برش داده است، هر پیامی که در این فضا جریان می یابد، بارها ترجمه شده و تغییر می یابد. بنابراین فرآیند تولید اطلاعات تازه، گلوله برفی است (Semenenko, 2017, 60).

یک فرهنگ بیرونی، برای ورود به جهانی خاص، باید بیرونی بودن خود را نسبت به این جهان پایان بخشد و نام و جایگاهی برای خود بیابد. نام و جایگاهی که افراد آن جهان، به طور نسبی سعی در تعبیر آن بر پایه لایه های فرهنگی جهان خود نمایند (Lutman, 2018, 273).

فرهنگ، هرگز یک مجموعه عام و جهانی نیست. بلکه همیشه زیرمجموعه ای است که به شیوه ای خاص سازمان یافته است و هرگز دربرگیرنده همه چیز نبوده و یک سپهر نشاندار مشخص است (Lotman & Uspensky, 1978, 42). کار اصلی فرهنگ این است که جهان پیرامون انسان را به شکلی ساختمند سازمان دهد (Ibid, 44). در دوران جهانی شدن و کنترل رسانه ها، تضمین تنوع فرهنگی، مستلزم آن است که رمزگان هایی به دست داده شود که برای اعضای جامعه جهانی هم قابل درک و قبول باشند. این باعث شده که در کنار تعامل های فرهنگی مورد تأکید، به قبول مفهوم دیگر بودگی فرهنگی پرداخت (Lionberg, 2017, 119).

این دیگربودگی، می تواند ناشی از عدم شناخت یا حتی ترجیح طبقاتی باشد. مثلاً بیشتر محققان به جای اینکه علت تمایز میان اشکال والا و نازل هنر را، در عناصر درونی آنها جست و جو کنند، جایگزین های قانع کننده تری را پیشنهاد کرده اند و معتقدند که این تمایز، از روابط طبقاتی موجود در جامعه و سلاقی و استفاده های متفاوت طبقات اجتماعی، از هنر ناشی می شود و از آن مهم تر این است که جامعه شناسان به موقعیت بندی این تقسیمات و تمایزات توسط گروه های قدرتمند، در ادوار مختلف تاریخی توجه دارند. این افراد، از طریق اثبات و شناساندن

اشکال هنری خود، سعی در ارتقای پایگاه خود و برتر دانستن آن، نسبت به اشکال هنری سایرین دارند (Alexander, 2017, 249).

به نظر لوتمان، کل سپهر نشانه‌ای (فرهنگ به مثابه سپهر نشانه‌ای)، را باید ساز و کاری منفرد در نظر گرفت و تنها از این راه است که درک جنبه‌های گوناگونش میسر می‌شود. از نگاه وی، با گذاشتن تکه‌های زیادی از گوشت گوساله در کنار هم، یک گوساله به دست نخواهد آمد. ولی با تکه‌تکه کردن گوساله‌ای، تکه‌های زیادی گوشت از این گوساله به دست خواهد آمد (Eco, 2017, 14).

برای سنجیدن وجه اطلاعاتی یک متن هنری، شاخص اصلی، تعداد پیام‌ها یا معانی متغیر ممکن است که متن می‌تواند تولید کند. به همین خاطر یک متن هنری، همانند فشرده‌ای از معانی است (Semenenko, 2017, 33) نه به صورت یک کل همگن. لوتمان بر این واقعیت تکیه دارد که آگاهی انسان، ناهمگن است و درون آگاهی‌های دیگری است، که گویی دو آگاهی وجود دارد. یکی جهان را به شکل یک سیستم رمزگذاری گسسته متصور است و دیگری به شکل یک سیستم پیوسته. واحد اصلی سیستم نخست، نشانه است و واحد معنایی سیستم دوم متن (Ibid, 28). متنی که کاملاً پیش‌بینی‌شده باشد، متنی بی‌استفاده است. در عین حال متنی که پیش‌بینی‌ناپذیر باشد، به همان نسبت، ارزش خود را از دست خواهد داد. پس می‌توان گفت که هیچ شاخص ریاضی‌واری، برای ارزش متنی یک متن وجود ندارد و پیش‌بینی‌ناپذیری، صرفاً یکی از فاکتورهایی است که در این زمینه مؤثر است (Ibid, 33). پس درجه پیش‌بینی‌پذیری به طور مستقیم بر تعبیر و معنا اثر دارد.

معنی در ارتباط میان خواننده و پیام متن وجود دارد. معنی، پارچه‌ایست بافته‌شده از تار اثر فرهنگی و پود پیش‌فرض‌های انسانی که توسط همان زمینه‌ای برانگیخته می‌شود که گفتمان فرهنگی در آن رخ می‌دهد. یک اثر هنری، گستره‌ای از ظرفیت نمادین را تجسم می‌بخشد که خواننده با استفاده گزینشی از آن، تولید معنی می‌کند (Alexander, 2017, 418). در واقع فقط تعبیر خواننده یا بیننده اثر در جریان است و به تعبیر بارت، مؤلف مرده است. به عبارت دیگر، معنی به عنوان چیزی موجود در منظور مؤلفانه تلقی نمی‌شود و به محض اینکه مؤلف کلماتی را به رشته تحریر در می‌آورد، ارتباطش با معنای آن متن گسسته می‌شود و تنها در لحظه نگارش کلمات به سان تصویری روی صفحه است و سپس ناپدید می‌شود. در واقع با این تعبیر، نویسندۀ حقیقی یک متن را، خوانندۀ آن می‌داند، نه خالق آن. مثلاً رمزهای نشانه‌شناختی آگهی‌ها توسط تبلیغ‌گر رمزگذاری می‌شوند، ولی باید توسط بیننده رمزگشایی شوند (Ibid, 397).

جنبه‌هایی نظیر چیدمان اشکال، ابزارهای سبکی، ارجاعات ادبی یا تاریخ هنری نمادها و نظایر آن، همه در کیفیت شکلی یک اثر هنری دخیل‌اند (Ibid, 382). هرچند هر یک از اجزاء به تنهایی به عنوان یک محرک یا مجموعه‌ای درهم‌تنیده از رویدادهای حسی است که پاسخ خاصی را موجب می‌شود (Nojoumian, 2016, 251) اما در با هم‌آیی آن‌هاست که در کل، معنا شکل می‌گیرد.

شیوه‌های نشانه‌شناختی نوشتار و ارتباط بصری، هریک، ابزار کاملاً خاص خود را برای تحقق روابط معنایی کاملاً مشابه دارند. آنچه در زبان با کلمات دسته‌افعال کنشی تحقق می‌یابد، به صورت بصری توسط عناصری که می‌توانند به صورت رسمی به عنوان بردار تعریف شوند، تحقق می‌یابد و آنچه در زبان با حروف اضافه مکان ایجاد می‌شود، به وسیله ویژگی‌های صوری که تضاد پیش‌زمینه و پس‌زمینه را ایجاد می‌کنند روی می‌دهد. اما الزاماً هر آنچه در زبان است به تصویر در نمی‌آید و برعکس. این امر به بافت محیطی و تاریخی نیز ارتباط دارد (Kress & Van Leeuwen, 2006, 47).

پوستر فیلم «کوپال» که پوستر برتر سال ۱۳۹۷ است، کاملاً قرمز بوده و تصویر زمینه، که نمای نزدیک از شخصی است، در پس‌زمینه نمایان است و با برش‌های زاویه‌دار از این پیش‌زمینه قرمز، تصویر شخص واضح‌تر است. طرز برش‌ها بر روی تصویر شرکت‌کننده که در مرکز پوستر قرار گرفته، تصویر یک حیوان را مجسم می‌نماید. عنوان کوپال به زبان انگلیسی، در زیر تصویر، با رنگ مشکی و پرننگ مشخص است. عبارت YOU CAN'T BE ALONE IN THIS WORLD بر روی پیشانی شخص قرار گرفته و هرچند با فونت ریزتر و باریک‌تر نسبت به سایر نوشته‌های پوستر است، بار معنایی همراهی با تصویر را منتقل می‌کند. هرچند این تأثیر در شرایطی رخ می‌دهد که بیننده، به قدر کافی تأمل نماید و در پی کشف بیشتر باشد. نام کارگردان و سایر عوامل، به رنگ سفید، بر روی بافت قرمز، در پایین تصویر قرار گرفته است. رنگ قرمز، نمایش حیوان بر روی چهره انسان و زخم سمت چپ صورت شخص، همه خبر از درگیری و حادثه می‌دهند.

در این تصویر، نمای صورت حیوان، بر روی صورت انسان قرار گرفته و بیننده یک‌بار حیوان و بار دیگر انسان را می‌بیند. اینکه بیننده در هر زمان قادر به دیدن هر دو تصویر نیست و هر بار یکی را مشاهده می‌کند جدایی‌نما و زمینه^{۲۲} نامیده می‌شود. با توجه به اینکه تصویر حیوان یا لایه قرمز، خطوط کامل و مشخص دارد، کوچکتر و محدود بوده و روی تصویر دیگر قرار گرفته، نما و تصویر صورت انسان را که در زیر قرار گرفته، خطوط کامل ندارد و وضوحش در هاله‌ای از تصویر قرمز قرار گرفته، زمینه نامیده می‌شود.



شکل ۲. پوستر فیلم کوپال (URL1)



شکل ۳. ترکیب مثلث‌ها و سایر اشکال به عنوان نما در پوستر فیلم کوپال (URL2)

پویایی‌های درونی یک شکل، رنگ، یا حرکت خاص، تنها در صورتی می‌توانند حضور خود را آشکار سازند که با کلیت ترکیب‌بندی تناسب داشته باشند. بدون شک برخوردار ساختن یک خط یا یک شکل واحد، از تنشی جهت‌مند، بسیار ساده‌تر از اجرای این هدف، در کلیت یک الگوی پیچیده است. به همین دلیل، اغلب، امکان مواجهه با عناصری وجود دارد که با وجود آنکه به خودی خود کاملاً پویا هستند، اثر یکدیگر را خنثی می‌کنند و به نوعی گرفتگی مایوس‌کننده منتهی می‌شوند (Arnheim, 2019, 543). اما در این پوستر، این هم‌آیی‌ها، منجر به تأثیر بیشتر معنا گردیده است. اگر ساختارهای متضاد، به یکدیگر پیوند نخورده بودند، خاستگاه تنوع می‌توانست به مولد آشوب تبدیل شود (Lutman, 2018, 243). تنش جهت‌مند نیز به اندازه ابعاد، شکل و رنگ، یکی از خصیصه‌های حقیقی عناصر بصری به شمار می‌آید.

سیستم عصبی بیننده، همزمان با اینکه تجربه اندازه، شکل و رنگ را بر مبنای درونداد انگیزشی موردنظر تولید می‌کند، زمینه ادراک این خصیصه را نیز فراهم می‌آورد. مؤلفه‌های پویای یافته‌های ادراکی را، به هیچ‌وجه نمی‌توان تصادفی یا دلبخواهی به شمار آورد. هرچند که ممکن است این مؤلفه‌ها تا حدی مبهم باشند، ماهیت هر الگوی بصری، دقیقاً این مؤلفه‌ها را تعیین می‌بخشد و حتی طیف ابهامات آنها را نیز مشخص می‌کند (Arnheim, 2019, 53).

جهان وارونه، بر بنیان پویاشناسی، امری ناپویا ساخته می‌شود (Lutman, 2018, 178). در اینجا وارونگی بخشی از تصویر، ترس و جهان ناشناخته را تداعی می‌کند که همگون با تعدادی از مثلث‌ها، یک کل منسجم را شکل داده‌اند. همان‌گونه که در تصویر ۴-الف مشخص است، ابروها و چشم حالت عادی دارند، اما در تصویر ۴-ب، که بخشی از پوستر است، با وارونگی تصویر، بیننده به دنیایی دیگری که متعارف با نظم دنیای پیرامونش نیست، قدم می‌گذارد.



ب



الف

شکل ۴. ترکیب مثلث‌ها و سایر اشکال به عنوان نما در پوستر فیلم کوپال (URL1)

پس می‌توان چندین و چند لایه برای پوستر در نظر گرفت. لایه زمینه، لایه نما، لایه تلفیق زمینه و نما، لایه ناشی از پیش‌زمینه‌های فرهنگی و غیره. لایه‌های فرهنگی که می‌تواند ناشی از محیط فرهنگی و شرایط اجتماعی باشد نیز خود تحت تأثیر بافت محیطی قرار می‌گیرد. مثلاً چنانچه محیطی که پوستر در آن نصب می‌شود، به رنگ آبی باشد، بسیار متفاوت از نصب آن در محیطی با رنگ قرمز خواهد بود. همچنین نصب آن بر روی دیوار آجری با نصب بر روی شیشه، می‌تواند بار معنایی را تغییر دهد.

از دیدگاه بازنمایی، یک شرکت‌کننده در تصویر وجود دارد که هرچند چشمان وی وارونه‌اند، بردارهای حرکت از چشم‌های وی به سمت جلو یا به سمت مخاطب در حرکت است. علاوه بر این، می‌توان هر یک از اشکال هندسی را با توجه به این‌که جهتی را نشان می‌دهند، مجموعه‌ای از شیء و جهت یا به تعبیر زبانی، اسم و فعل در نظر گرفت که نشانگر عناصری هستند که علی‌رغم پراکندگی یک کل منسجم را شکل داده‌اند.

از دیدگاه تعاملی شرکت‌کننده به مخاطب خیره شده، پس حالت تقاضا را نشان می‌دهد. از ناحیه سر و گردن دیده می‌شود که حالت شخصی را تحقق می‌بخشد. همچنین زاویه جلو و هم‌سطح چشم به ترتیب درگیری و برابری را نشان می‌دهد.

در معنای ترکیبی، شرکت‌کننده و تصویر انتزاعی روی آن در مرکز تصویر و با رنگ قرمز، ترکیبی برجسته را به وجود آورده‌اند. با توجه به آنکه در معنای ترکیبی آنچه مهم است غالباً در بالا قرار می‌گیرد و آنچه اهمیت کمتر دارد به پایین‌تر تنزل می‌یابد، عبارت YOU CAN'T BE ALONE IN THIS WORLD در بالا دارای بیشترین اهمیت بوده و سپس به ترتیب، تصویر شرکت‌کننده، عنوان کوپال به انگلیسی، نام کارگردان و در آخر سایر عوامل ساخت فیلم درجه‌بندی شده‌اند. تمام عناصر در تصویر در راستای بالا به پایین قرار گرفته‌اند و از این‌رو نیازی به بررسی از راست به چپ یا از چپ به راست نیست. امتداد افقی سبب می‌شود که آن چیزی که در سمت چپ قرار گرفته است به عنوان داده یا اطلاعاتی که از قبل برای خواننده آشناست و نقطه عزیمت است تلقی شود و آنچه در سمت راست است به عنوان اطلاعات جدید و شناخته‌نشده در نظر گرفته شود (Kress & Van Leeuwen, 2006, 57). البته در مورد متون فارسی، عکس این مورد صادق است.

نتیجه‌گیری

نمونه موردی این بررسی، پوستر فیلم کوپال، برندهٔ سیمرغ بلورین پوستر برتر سال ۱۳۹۷ جشنوارهٔ فیلم فجر است و نتایج حاضر بر اساس بررسی این پوستر صورت پذیرفته است. یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که با تغییر میزان رنگ، نور و اشباع، می‌توان برجستگی زمینه را بالا برد که در ترکیب نما-زمینه، به صورت یک کل منسجم عمل نماید. همچنین، با انتخاب اشکال هندسی جهت‌دار، مانند مثلث، می‌توان مفهوم را هدایت نمود و با نوع جهت‌گیری مثلث یعنی اینکه روی قاعده یا ضلع قرار گرفته باشد یا روی نوک تیز، پایداری یا ناپایداری را به تصویر کشید. رنگ اشکال هندسی، به‌ویژه رنگ قرمز نیز در تمایز آن‌ها نقش دارند. همچنین معنای کلی اجزای پوستر می‌تواند کاملاً متفاوت یا کاملاً هم‌راستا با تک‌تک اجزای آن باشد و در این جریان، رنگ‌ها، اشکال هندسی و سایر نمادها که ناشی از پیشینهٔ فرهنگی است، نقشی تعیین‌کننده در شکل‌دهی معنا دارد.

از دیدگاه بازنمایی، بردارهای حرکت، از چشم‌های وی به سمت مخاطب در حرکت است. همچنین از دیدگاه معنای تعاملی، شرکت‌کننده به مخاطب خیره شده، پس حالت تقاضا را نشان می‌دهد. از ناحیهٔ سر و گردن دیده می‌شود که حالت شخصی را تحقق می‌بخشد. همچنین زاویهٔ جلو، درگیری و زاویهٔ هم‌سطح چشم برابری را نشان می‌دهد. از دید معنای ترکیبی نیز به دلیل مرکزیت تصویر و اطلاعات، صحت اطلاعات سمت راست و چپ تصویر برابر بوده و عبارت شعاری در بالا دارای بیشترین اهمیت بوده و سپس به ترتیب، تصویر شرکت‌کننده، عنوان کوپال به انگلیسی، نام کارگردان و در آخر سایر عوامل ساخت فیلم در درجات پایین‌تر اهمیت قرار می‌گیرند.

پی‌نوشت‌ها:

1. cognitive environment
2. common ground
3. Matryoshka
4. Representational meaning
5. Interactive meaning
6. Compositional meaning
7. symbol of generative power

References:

- Alexander, V. (2017). Sociology of Arts, Exploring fine and popular forms (A. Ravadrad, Trans.). Tehran: Matn, Translation and Publishing Institute, Sociologists Publications. (In Persian)
- Allott, N. (2020). Key terms in pragmatics (M. Amiri & B. Amiri, Trans). Tehran: Parsi. (In Persian)



- Arnheim, R. (2019). Art and visual perception, The psychology of the creator's eye (M. Akhgar, Trans.). Tehran: Samt. (In Persian)
- Bateni, M. (2014). Modern Linguistics Issues. Tehran: Agah. (In Persian)
- Baygzade, Kh., Ahmadi, P., Jabri, S. & Naderifar, A. (2023). Comparative analysis of chaos and order in the novels of the Chah-e Babel and Vaha0e Ghoroub s based on the Lutman cultural semiotics model. Literary Interdisciplinary Research. 5 (9), 77- 102. (In Persian)
- Belgrimet, S. & Rabab'ah, Gh. (2021). A Multimodal Discourse Analysis of English Posters in Violence Awareness Campaigns against Women. Theory and Practice in Language Studies, 2 (11). 191- 201. DOI: <http://dx.doi.org/10.17507/tpls.1102.12>.
- Bi, M. (2019). Multimodal Discourse Analysis of News Pictures. Theory and Practice in Language Studies, 9 (8), 1035-1039. doi:10.17507/tpls.0908.23
- Hu, Huafang. (2019). A Multimodal Discourse Analysis of Movie Posters Based on Visual Grammar, 9th International Conference on Social Science and Education Research (SSER 2019). DOI: 10.25236/sser.2019.150
- Davari Ardakani, R., Nilipour, R., Ghaeminia, A., Gian Judge, A. & Yarmohammadi, L. (2014). Metaphorical language and conceptual metaphors. Tehran: Hermes. (In Persian)
- Eco, U. (2017). Introduction to the book World of Mind: The Semiotic Theory of Culture by Yuri Lutman in Cultural Semiotic (F. Sasani & F. Sajjoudi, Trans.). Tehran: Elm. (In Persian)
- Halliday, M. & Hasan, R. (2014). Language, context and text. Aspects of language in social-semiotic perspective (M. Nobaht, Trans.). Tehran: Siahroud. (In Persian)
- Jakobson, R. (2019). Fundamental trends in language knowledge (Science of main Trends in the language) (K. Safavi, Trans.). Tehran: Hermes. (In Persian)
- Kress, G . Leeuwen, T. (2006). Reading Images. New York: Routledge
- Lionberg, Ch. (2017). Encountering the cultural other in cultural semiotics (T. Amrollahi, Trans). Tehran: Elm. (In Persian)
- Lutman, Y. M. (2018). Culture and explosion (N. Agha Ebrahimi, Trans.). Tehran: Tamaddon Elmi. (In Persian)
- Lotman, Y. M., Uspensky, B. A. (2017). On the semiotic mechanism of culture in cultural semiotics (F. Sajjodi, Trans.). Tehran: Elm. (In Persian)
- Martínez Lirola, M. (2016). Multimodal analysis of a sample of political posters in Ireland during and after the Celtic Tiger Article in Revista signos. REVISTA SIGNOS. ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA, 49(91) 245-267 . DOI: 10.4067/S0718-09342016000200005 .
- Mohammadi Asl, A. (2011). Parsons and the theory of action. Tehran: Gol Azin. (In Persian)
- Nojournian, A. A. (2016). Semiotics. Addresses, essays, lectures. Tehran: Marvarid. (In Persian)
- Payne Alston, W. (2021). Philosophy of Language (A. Alirezaei, Trans.). Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Peng, Zh. (2022). A Multimodal Discourse Analysis of Movie Posters from the Perspective of Visual Grammar - A Case Study of "Hi, Mom". *Theory and Practice in Language Studies*, 3 (12), 605-6-9. DOI: <https://doi.org/10.17507/tpls.1203.22>.

Qiu, Q., Wang, X. & Otani, M. (2023). Multimodal Color Recommendation in Vector Graphic Documents. *arXiv:2308.04118v1 [cs.CV]* 8.

Rabab'ah, Ghaleb. (2021). A Multimodal Discourse Analysis of English Posters in Violence Awareness Campaigns against Women, <https://www.researchgate.net/publication/348939521> , 2021

Saputra, M. A & Rosa, R. N. (2020). Multimodal Analysis of Action Movie Posters. *E-Journal of English Language & Literature*, 9 (2), 164- 174.

Sarfraz, H., Paktchi, A., Kosari M. & Ashena, H. (2017). A Study of the Yori Lotman's Semiosphere Cultural Theory and Its Application in the Field of Analysis of Relations between Religion and Cinema. *Culture Strategy*, 10 (39), 73-96. (In Persian)

Semenenko, A. (2017). The Texture of Culture. An introduction to Yuri Lutman's semiotic theory (H. Sarafraz, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi (In Persian)

Shepherd, R. (2018). What does shape mean in 1000 symbols in art and mythology (A. Bidar Bakht & N. Lavasani, Trans.). Tehran: Ney Publishing. (In Persian)

Thi Thuy Linh, N. (2021). A Multimodal Discourse Analysis of Romantic Comedy Movie Posters, *Vnu Journal of Foreign Studies*, 37 (3).

Yarmand, H. & Ashairi, H. (2020). Descriptive Dictionary of Neuroscience, Tehran: Neviseh Parsi Publishing. (In Persian)

Yu, B. (2019). Multimodal Discourse Analysis of Posters. 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. 2019.

Zhao, W. (2021). Multimodal Visual Grammar Analysis of Chinese Martial Arts Movie Posters. *Advances in Educational Technology and Psychology*, 10 (5), 13-16. DOI: 10.23977/aetp.2021.051002.

Zhang, P. (2022). Visual Grammar in Multimodal Discourse: A Case Study of Nezha's Poster Images. *Athena Transactions in Social Sciences and Humanities*, Volume 4, 59–65. DOI: <https://doi.org/10.55060/s.atssh.230322.010>.

URL1: https://m.imdb.com/title/tt5897428/mediaindex?ref_=tt_mv_close

URL2: t.me/kupalmovie

Investigating some cultural factors influencing the selection of handmade Persian carpets in Japan

Majid Nikoei^{1*}, Hassan Shabani¹, Yousef Samadi Bahrami¹

¹. Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran

* Corresponding Author, nikoei@art.ac.ir

ARTICLE INFO A B S T R A C T

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 37-60

Receive Date: 29 May 2024

Revise Date: 27 June 2024

Accept Date: 30 June 2024

Publish Date: 27 July 2024

Original Article

KEYWORDS: Culture;
Carpet Production; Carpet
Economy; Japan; Persian
Carpet

Abstract: Japan has been one of the export destinations of Persian carpets and has purchased a significant number of Persian carpets in recent years. Given that the criteria and reasons consumers choose carpets have a direct effect on the level of demand and supply, identifying and being aware of those standards and criteria is important and necessary for the manufacturers. The purpose of the present study is to study the cultural characteristics of Japan as one of the factors affecting the selection and purchase of carpets. For this purpose, this article studies the culture of both countries of Iran and Japan focusing on their cultural similarities and differences, and tries to explain the relationship between Japanese culture and people's taste in using carpet. The research data has been obtained through face-to-face conversations with carpet manufacturers and traders and the publication of a questionnaire which has been carefully examined. The results indicate that the culture of the destination country (Japan) can affect the choice and taste of consumers. Culture is used indirectly by applying the views of Japanese experts on exported Persian carpets. However, in the current products, the manufacturers of handmade carpets have not been able to implement the culture and point of view of the Japanese people in their products. Therefore, according to Japanese businessmen and Persian carpet exporters, more attention should be paid to this matter to stabilize the rank of Persian carpets in the expected market.

Many consumers of works of art who have a different culture from the creators or manufacturers of the work do not pay much attention to matching and harmonizing their taste with the taste of the creators, and having a work of art from a culture other than their own can be considered the most important reason for buying or preparing works of art. But when it comes to the practical use of a product with practical and artistic features, criteria for choosing and purchasing become important because products that have practical and artistic features provide both material needs (as a means of livelihood) and spiritual needs (in line with the need of beauty and friendship) for those who are interested and consumers. Although these criteria are primarily related to the conditions and place of life and the material use of the product, since the living conditions of any society have a direct relationship with the cultural features of that society, it also affects the choice and purchasing criteria of the products used. On the other hand, it urges the creators of the works not to be indifferent to the cultural features of the consumer society in order to attract more audiences.

Culture has many indicators, and failure to pay attention to any of these indicators will cause the failure of sales of products, produced in one country to export to another country. Therefore, before producing the product, the cultural compatibility of the product in the destination country should be checked. Based on the cultural indicators of that country, the manufacturer proceeded to produce the product in a targeted manner.

Cite this article:

Nikoei, M., Shabani, H., & Samadi Bahrami, Y. (2024). Investigating some cultural factors influencing the selection of handmade Persian carpets in Japan. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 37-60. doi: 10.22124/ira.2024.27577.1019

The Persian carpet is a product that has two practical and artistic aspects. This product, whether it is one of the necessary means needed in life or a work of art, has for many years exceeded the scope of use by the people who produce it, beyond the geographical boundaries of production, and by exporting it as a commercial product to different countries and even continents, it is used by people with different lifestyles and aesthetic tastes. In the traditional way of exporting carpets, which has been customary in Iran for a long time, the factor of culture has not been comprehensively studied. In some cases, this neglect has caused irreparable damage to exports.

Since the amount and volume of exports of this commercial product play a significant role in Iran's economy, it becomes important and necessary to identify factors such as cultural components that affect consumers' interest and the actual amount of carpet exports.

Research Questions: Which aspect of Persian carpet production is prone to direct or indirect susceptibility from Japanese culture?

Which part of the production process of handmade carpets is compatible with the culture of the mentioned country?

What are the opportunities and challenges of Persian carpet manufacturers and exporters facing the consumers of this product in Japan?

Research Method: Current research uses the survey method to apply the opinions of experts in this field and analyze the information according to the dependent variables, including the type of raw materials of the carpet (wool, silk, cotton), the dimensions of the carpet, the design and pattern (medallion design-corner and hunting ground, etc.), dyeing and weaving style (urban, rural, nomadic).

Research data has been collected through interviews and questionnaires and has been carefully analyzed. For this purpose, the manufacturers, exporters, and sellers of Persian carpets who have had a direct relationship with the culture of Japan (some Iranian and some Japanese) were considered as the statistical population, and the sampling was done by quota and purposive method.

Also, the data from the questionnaire was analyzed in 2021 using descriptive-inferential statistics by SPSS 26 software, the Cronbach's alpha coefficient was 0.667, which means moderate reliability.

License

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

Copyright © Authors



بررسی برخی عوامل فرهنگی موثر بر انتخاب فرش دستبافت ایران در ژاپن

مجید نیکویی^۱، حسن شعبانی^۲، یوسف صمدی بهرامی^۱

۱. مربی، گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

۲. گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: nikoei@art.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۳۷-۶۰ تاریخ دریافت: ۹ خرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۷ تیر ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۰ تیر ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۶ مرداد ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی کلیدواژه‌ها: فرهنگ، تولید فرش، اقتصاد فرش، ژاپن، فرش ایرانی	کشور ژاپن در جایگاه یکی از مقاصد صادرات فرش ایران بوده که در سالیان گذشته میزان قابل توجهی از فرش‌های ایرانی را خریداری کرده است. با توجه به اینکه معیارها و دلایل انتخاب فرش توسط استفاده‌کنندگان تأثیر مستقیمی بر میزان تقاضا و عرضه دارد، شناسایی و آگاهی از آن دلایل و معیارها برای تولیدکننده اهمیت و ضرورت دارد. ویژگی‌های فرهنگی کشور ژاپن به منزله یکی از عوامل مؤثر در انتخاب و خرید فرش مسئله مورد بحث این مقاله است. بدین منظور فرهنگ هر دو کشور ایران و ژاپن و برخی نقاط اشتراک و افتراق به طور کلی مورد توجه و مطالعه قرار گرفت و تا حدودی رابطه فرهنگ ژاپن و سلیقه مردم در استفاده از فرش تشریح شد. داده‌های پژوهش از راه گفت‌وگوی چهره‌به‌چهره با تولیدکنندگان و تجار فرش و انتشار پرسش‌نامه به دست آمده و مورد بررسی دقیق قرار گرفته است. نتایج مطالعه حاکی از آن است که فرهنگ کشور مقصد (ژاپن) می‌تواند نقش تأثیرگذاری در انتخاب و سلیقه خریداران داشته باشد. فرهنگ به شیوه غیرمستقیم توسط اجرای دیدگاه کارشناسان کشور ژاپن بر فرش‌های صادراتی ایرانی به کار گرفته می‌شود؛ با این وجود در محصولات کنونی تولیدکنندگان فرش دستبافت نتوانسته‌اند فرهنگ و نقطه نظر مردم ژاپن را در محصولات خود اجرا نمایند. بنابراین به عقیده تاجران با ملیت ژاپنی و صادرکنندگان فرش ایران، توجه بیشتری باید به این مورد معطوف گردد تا رتبه قالی ایرانی در بازار مورد انتظار تثبیت گردد.
ارجاع به این مقاله: نیکویی، مجید، شعبانی، حسن و صمدی بهرامی، یوسف. (۱۴۰۳). بررسی برخی عوامل فرهنگی موثر بر انتخاب فرش دستبافت ایران در ژاپن. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۳۷-۶۰. doi: 10.22124/ira.2024.27577.1019	

مقدمه و بیان مسئله

بسیاری از خریداران آثار هنری که دارای فرهنگی متفاوت از خالقان یا تولیدکنندگان اثر هستند، چندان در قید تطبیق و هماهنگی و نزدیکی سلیقه خود با ذوق تولیدکنندگان نیستند. داشتن اثر هنری برآمده از فرهنگ غیر خود می‌تواند مهم‌ترین دلیل اقدام به خرید یا تهیه آثار صرفاً هنری به‌شمار رود. اما وقتی پای استفاده کاربردی از یک محصول با ویژگی‌های کاربردی - هنری به‌میان آید، معیارهایی برای انتخاب و خرید اهمیت پیدا می‌کند. زیرا محصولاتی که دارای ویژگی‌های کاربردی و هنری هستند دو نیاز مادی (به‌عنوان اسباب معیشت) و نیاز معنوی (در راستای نیاز زیبایی‌دوستی) را برای علاقه‌مندان و استفاده‌کنندگان به نسبتی تأمین می‌کنند. این معیارها اگر چه در درجه اول به شرایط و مکان زندگی و چگونگی کاربرد مادی محصول مربوط می‌شود؛ اما از آنجا که فضا و شرایط زندگی هر جامعه‌ای ارتباط مستقیمی با ویژگی‌های فرهنگی آن جامعه دارد معیارهای انتخاب و خرید محصولات مورد استفاده را نیز متأثر می‌کند. از طرفی خالقان آثار را بر آن می‌دارد که برای جذب مخاطب بیشتر به‌غیر از ویژگی‌های عمومی و کلی، نسبت به ویژگی‌های فرهنگی جامعه مصرف‌کننده بی‌تفاوت نباشند.

فرش ایرانی محصولی است که دارای دو جنبه کاربردی و هنری است. این محصول چه به‌منزله یکی از اسباب لازم مورد نیاز در زندگی و چه به‌منزله یک اثر هنری، سال‌هاست از محدوده استفاده توسط مردم تولیدکننده، از مرزهای جغرافیایی تولید فراتر رفته است و با صادرات به‌عنوان یک کالای تجاری به کشور و حتی قاره دیگر توسط مردمانی با سبک زندگی و ذوق و سلیقه زیبایی‌شناسی متفاوت مورد استفاده قرار می‌گیرد. از آنجا که میزان و حجم صدور این کالای تجاری در اقتصاد کشور ما تأثیر چشمگیر دارد؛ لذا شناسایی عوامل از جمله مؤلفه‌های فرهنگی که بر استقبال و علاقه خریداران و در واقع میزان صادرات فرش تأثیرگذار است اهمیت و ضرورت پیدا می‌کند.

کشور ژاپن در جایگاه یکی از مقاصد صادرات فرش ایران بوده و در سالیان گذشته میزان قابل توجهی از فرش‌های ایرانی را خریداری کرده است. با توجه به اینکه معیارها و دلایل انتخاب فرش توسط استفاده‌کنندگان تأثیر مستقیمی بر میزان تقاضا و عرضه دارد، شناسایی و آگاهی از آن دلایل و معیارها برای تولیدکننده اهمیت و ضرورت دارد. اگر ویژگی‌های فرهنگی از جمله عوامل متعدد مؤثر بر انتخاب و خرید محصولات مورد استفاده در زندگی به‌شمار آید در این صورت ویژگی‌های فرهنگی کشور ژاپن به‌منزله یکی از عوامل در انتخاب و خرید فرش مسئله‌ای است که لازم است به آن پرداخته شود.

تحقیق در این موضوع سابقه چندانی ندارد. در حوزه صادرات محصولات کاربردی - فرهنگی و یا صادرات فرش دستبافت پژوهش‌های فراوانی به‌شيوه تک‌موضوع صورت گرفته است؛ اما تعداد پژوهش‌هایی که به هر دو مفهوم پرداخته باشند بسیار کمیاب و انگشت‌شمارند، در پژوهش‌های مذکور نیز به‌صورت مختصر به حوزه فرهنگ پرداخته شده است. اهداف پژوهش، «شناسایی مشابهت‌ها و تفاوت‌های فرهنگی ژاپنی‌ها و تأثیر آن‌ها بر سلیقه

انتخابی فرش دستبافت ایران» بوده است که هدف فرعی دیگری همچون «واکاوی متغیرها و سازگاری محصولات ایرانی برای ارسال به کشور موردنظر (ژاپن)» نیز دنبال شده است.

سؤالات پژوهش

کدام جنبه از تولیدات فرش ایرانی مستعد تأثیرپذیری مستقیم و یا غیرمستقیم از فرهنگ ژاپن است؟

کدام بخش از مراحل تولید فرش دستبافت قابلیت تطابق با فرهنگ کشور مذکور را دارا است؟

فرصت‌ها و چالش‌های تولیدکنندگان و صادرکنندگان فرش ایرانی در مواجهه با استفاده‌کنندگان این کالا در ژاپن چیست؟

مبانی نظری

فرهنگ

فرهنگ واژه‌ای حساسیت‌برانگیز است، چرا که برخی آن را محصول وراثت - جانشینی و برخی دیگر اکتساب دانسته‌اند. نوعی پیکار درون آن نهفته است، بدین معنی که تک‌بعدی نیست و این موضوع باعث پیچیدگی و دشواری در تعریف گردیده است. ادوارد برنت تیلور^۱ انسان‌شناس مشهور انگلیسی، فرهنگ را مترادف تمدن می‌داند؛ فرهنگ یا تمدن، به معنای گسترده کلمه در قوم‌شناسی، مجموعه پیچیده‌ای است که شناخت، اعتقادات، هنرها، اخلاق، حقوق، آداب و رسوم و دیگر توانایی‌ها یا عاداتی را شامل می‌شود که انسان به عنوان عضو جامعه دریافت می‌کند (Pahlavan, 1999, 48). از سوی دیگر برخی بر این باورند که مراد از فرهنگ هر شیء، عادت، اندیشه، نهاد و شیوه فکری یا عملی است که انسان فرا می‌آورد یا می‌آفریند و سپس به دیگران، به‌ویژه به نسل پسین، می‌سپارد (Ashuri, 1978, 35).

به عبارت دیگر می‌توان دریافت که فرهنگ هم می‌تواند به صورت انتسابی باشد برای مثال شینتویسم منسوب به مذهب شینتو و یا محل تولد که باعث دریافت برخی ویژگی‌های باوری می‌شوند و هم از طریق اکتساب، کسب گردد، بدان معنا که به لحاظ آموزش فرد ایجاد شوند. در نتیجه فرهنگ تنها متکی به لحظه اکنون نیست، چیزی که فرهنگ یک ژاپنی یا یک ایرانی را می‌سازد حاصل تحول و تطور ویژگی‌های خاص و بارزی است که طی گذر از دوران پیشین و رسیدن به لحظه است.

اقتصاد فرهنگ

فرهنگ و اقتصاد به عنوان دو شاکله بنیادی جامعه، اثرات متقابلی بر روی همدیگر و بر بدنه جامعه دارند. از این رو اقتصاد فرهنگ، توصیف و تحلیل خصوصیت‌های آشکار عرضه و تقاضا و نیز خصلت‌های رابطه متقابل عرضه و تقاضا در صنایع مختلف تشکیل‌دهنده بخش فرهنگ است (Berton, 2009, 61). مقصود از واژه اقتصاد فرهنگ،

آنالیز بخش فرهنگ در قالب نظریه‌ها و فهم‌های دانش اقتصاد است. قلمرو موضوعی اقتصاد فرهنگ را می‌توان بهره‌برداری از اصول، مفاهیم و نظریه‌های علم اقتصاد در جهت توضیح و تحلیل پرسش‌های اقتصادی حوزه فرهنگ و سرانجام ارائه راه و روش سیاسی در راستای ترقی مدیریت اقتصادی فعالیت‌های فرهنگی دانست.

اقتصاد فرهنگ قادر است تا به بررسی و تحلیل آثار و نقش کنش‌گری‌های فرهنگی در توسعه اقتصادی بپردازد. افزون‌بر این، اقتصاد فرهنگ به تحولات اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌پردازد که بر روی تغییرات ساختاری و نهادی حوزه فرهنگ و هنر در جوامع تأثیرگذار است. این مقوله آن‌چنان مهم بوده است که در سال ۲۰۰۰ میلادی، اقتصاد جهانی به‌صورت رسمی فرهنگ را به‌عنوان یکی از بنیادهای الزامی توسعه اقتصادی پذیرفت و بر نقش مؤثر آن در سیاست‌گذاری‌های اقتصادی تأکید نموده است (Fardro, 2007).

فرهنگ می‌تواند موفقیت یا عدم موفقیت را در موقعیت‌های متغیّر معین نماید: ادغام، حصول، رشد و چرخه تولید محصول، بسته به هم‌ترازی فرهنگ با سمت‌وسوی مشاغل، موفقیت یا شکست را، می‌تواند رقم زند (Kaplan et al, 2016, 37).

کالاهای فرهنگی به کالاهای مصرفی اطلاق می‌گردد که انتقال‌دهنده ایده‌ها، نمادها و یا شیوه‌های زندگی باشند. این محصولات نقش آموزشی و یا سرگرمی دارند، به آفرینش هویت جمعی کمک نموده و محصول خلاقیت انفرادی یا جمعی‌اند و شامل مبحث مالکیت معنوی می‌شوند و به‌وسیله فرایندهای صنعتی و توزیع جهانی، به‌طور مداوم تولید، بهبود و توسعه می‌یابند. کتاب، فیلم، نشریه محصولات چندرسانه‌ای، نرم‌افزار، موسیقی، ویدئو، مد و صنایع‌دستی نمونه‌ای از این موارد هستند (Haghighi Kaffash & et al, 2017). از این‌رو، بسیاری از کشورها و تولیدکنندگان کشورهای گوناگون، بر پایه نیازهای فرهنگی و سلیقه‌ای کشورهای مقصد دست به تولید زده‌اند، لذا زمانی برای آزمون و خطاهای گذشته و یا تولید محصولات بدون هدف برای این کشورها وجود ندارد؛ بنابراین برای کاهش ضررهای مالی ناشی از عدم شناخت و درک فرهنگ، فرهنگ کشور مقصد را به‌صورت دقیق آنالیز نموده و محصولات تولیدی خود را صادر می‌نمایند. عدم درک فرهنگی در نظام اقتصادی یک محصول تولیدشده می‌تواند باعث زیان‌های مالی سنگین گردد؛ همان‌طور که برای مثال وقتی یک طرح تزئینی شبیه آتش در قسمت انتهایی کفش که شبیه کلمه عربی الله بود، شرکت نایک را مجبور به جمع‌آوری هزاران محصول تولیدی این مدل در کشورهای عرب‌زبان نمود (James, 2014).

علاوه‌بر مفاهیم اقتصاد و فرهنگ باید به واژه سلیقه نیز پرداخت که ارتباط تنگاتنگی با مقوله فرهنگ دارد. در زبان فارسی سلیقه را مترادف طبع، سرشت و نهاد دانسته‌اند، سلیقه ذوق در انتخاب اشیاء و یا حس تشخیص خوبی و بدی در هنر و حسن و انتخاب و احساس برتری و خوبی هنری و ذوق معنا می‌نمایند (Moeen, 2009, 686).

باتوجه‌به تعریف فوق علاوه‌بر ذوقی و لحظه‌ای بودن سلیقه، فرهنگ و برساخته‌های فرهنگی و تاریخی را نیز باید در ایجاد آن دخیل دانست. از سویی دیگر ماکس وبر، نقش نظام فرهنگی و ارزش‌ها و هنجارهای مورد تأکید این نظام

را بر رفتارهای افراد، مهم و بنیادی ارزیابی می‌کند. از دید وی، انتخاب‌های افراد در جامعه و در پی آن کنش‌های آنان، متأثر از معنای ذهنی‌ای است که افراد تحت‌تأثیر فرهنگ برای کنش‌های خود قائل‌اند (Eivazi, Bagheri & Aghababae, 2017, 53).

به‌زعم پیر بوردیو^۲ همیشه سلیقه طبقه حاکم در جامعه، سلیقه موجه قلمداد می‌شود و می‌تواند کلیت سلیقه جامعه را جهت‌دار نماید (Gronow, 2013, 19). این رویکرد نهایتاً سلیقه جمعی و یا مد را شکل خواهد داد. از این رو بدون درک فرهنگ و تأثیرات آن نمی‌توان فرایندی تجربی را مانند سلیقه به‌طور صحیح بررسی نمود.

پیشینه پژوهش

مشابه‌ترین پژوهش به موضوع این مقاله را عبدالله احراری در مقاله‌ای با عنوان «طرح‌ها، نقوش و رنگ‌های مورد تقاضای بازارهای جهانی فرش دستبافت ایرانی» در سال ۱۳۸۶ نگاشته است، تاحدودی، معیارهای صادرات هدف‌مند به کشور ژاپن را مثل ابعاد و طرح را بصورت مختصر بیان نموده است اما به زمینه فرهنگی فرش دستبافت جهت صادرات و تطابق فرهنگی آن ورود ننموده است (Ahrari, 2016). پژوهش دیگر توسط پایان‌نامه سکینه شولی با عنوان «روش‌های ورود به بازارهای جهانی در صنعت فرش و تحلیل ۳ کشور با ۳ روش مختلف ورود به بازارهای آن در این صنعت» در سال ۱۳۹۳ صورت پذیرفته است. گرچه این پژوهش به شیوه محدود به بازار فرش کشور ژاپن ارجاع نموده است؛ اما جزئیات دقیقی که باعث شناسایی خریداران فرش در ژاپن و کمک به تولیدکنندگان فرش برای صادرات به این کشور ارائه نگردیده است (Shuli, 2014). همچنین پایان‌نامه‌ای توسط مینا خرمی با عنوان «شناسایی عوامل مؤثر در خرید فرش دستبافت و بررسی الگوهای متفاوت مصرف آن» که در سال ۱۳۹۵ انجام شده است به شکل محدود به عوامل مذکور پرداخته است. علی‌رغم دسته‌بندی عوامل خرید در این پایان‌نامه، شاخص‌های ذکرشده به‌صورت میدانی و متمرکز بر یک کشور خاص مورد بررسی قرار نگرفته است (Khorrami, 2016).

در زمینه فرهنگی نیز به‌صورت منفرد، پژوهش‌هایی در زمینه فرهنگ کشور ژاپن انجام شده است: ژوزفین و آن^۳ در کتابی تحت‌عنوان *سرزمین و مردم ژاپن* به ویژگی‌های فرهنگی مردم ژاپن مانند نژاد، نگرش و فرهنگ ژاپنیان به‌صورت تفصیلی پرداخته است (Vaughan, 1963) و همچنین چارلز الکساندر مور^۴ در کتابی با نام *جان ژاپنی*: بنیادهای فلسفه و فرهنگ ژاپنی که در سال ۱۳۸۰ به فارسی ترجمه شده (Moore, 2002)، ویژگی‌های مهم فرهنگی و شیوه دیدگاه منحصر به فرد ژاپنیان به زندگی را مورد مطالعه قرار داده است که تمرکز اصلی این کتاب بر دین و آیین‌های مرتبط و تأثیرگذار بر روی فرهنگ ژاپنی است.

هیچ‌یک از پژوهش‌های یاد شده بر «فرهنگ» به‌عنوان عامل مهم و تأثیرگذار برای توسعه بازار فرش دستبافت متمرکز و منحصر نبوده‌اند. با توجه به تمرکز این پژوهش بر فرش دستبافت ایرانی و توسعه بازار آن به کمک شناخت

فرهنگی کشور مقصد، به‌ندرت پژوهشی در منابع خارجی در این موضوع یافت می‌شود و پژوهش‌های داخلی نیز این موضوع را به‌صورت دقیق مورد بررسی قرار نداده‌اند و از این نظر این پژوهش بدیع و درخور تأمل است.

روش پژوهش

پژوهش منتج به این مقاله از روش پیمایشی جهت به‌کارگیری نظرات صاحب‌نظران این حوزه استفاده کرده و واکاو اطلاعات متناسب با متغیرهای وابسته شامل جنس مواد اولیه فرش (پشم، ابریشم، پنبه)، ابعاد فرش، طرح و نقش (لچک و ترنج و شکارگاه و...)، رنگ‌آمیزی و سبک بافندگی (شهری، روستایی، عشایری) را در نظر گرفته است. اطلاعات پژوهش از طریق مصاحبه و پرسش‌نامه به‌دست‌آمده و مورد تحلیل دقیق قرار گرفته است. بدین‌منظور تولیدکنندگان، صادرکنندگان و فروشندگان فرش ایرانی که رابطه مستقیم با فرهنگ کشور ژاپن داشته‌اند (برخی ایرانی و برخی ژاپنی) به‌عنوان جامعه آماری در نظر گرفته‌شدند و نمونه‌گیری در این پژوهش به‌صورت سهمیه‌ای و هدف‌مند بوده است. همچنین تحلیل داده‌های حاصل از پرسش‌نامه در سال ۱۴۰۰ به‌وسیله شیوه‌های آمار توصیفی - استنباطی و با بهره‌گیری از نرم‌افزار اسپ‌اس‌اس ۲۶ صورت گرفته که ضریب آلفای کرونباخ ۰/۶۶۷ بوده که به‌معنای پایایی متوسط بوده است.

بحث و یافته‌ها

ژاپن و مؤلفه‌های فرهنگی آن

کشور ژاپن از ۴ جزیره اصلی با نام‌های هوکایدو، هونشو، شیکوکو و کیوشو و تعدادی جزایر زنجیروار و هزاران جزیره کوچک‌تر ایجاد شده است. ژاپن کمتر از ۳ درصد خشکی‌های جهان را دارد (Ministry of Foreign Affairs of Japan, 1978, 6). این کشور به‌صورت نسبی کوهستانی است و تنها میزان ۱۷ درصد آن هموار و برای کشت‌و‌زرع مناسب است (Morton, 1985, 16). رطوبت این کشور در هوای تابستان بالا و کاملاً مشهود است، به‌صورتی‌که میزان رطوبت نسبی از ۷۸٪ تا ۸۳٪ در طول ماه‌های جولای و آگوست متغیر بوده و باران‌های شدید و غیرمترقبه تابستانی نیز متداول است (URL 1). بنابراین، رطوبت بالای این کشور تناسب چندانی برای استفاده از محصولات پشمی ندارد.

جمعیت ژاپن در سال ۲۰۱۸ معادل ۱۲۶/۴۴ میلیون نفر بوده است. جمعیت مذکور رتبه یازدهم جهان و ۱/۷ درصد جمعیت کل زمین است. در سال ۲۰۱۵ تراکم جمعیت ۳۴۰/۸ نفر در هر مترمربع ثبت شده است (Statistics Bureau, 2019, 8). کشور ژاپن سال‌خورده‌ترین جمعیت جهان را در جغرافیای خود جای داده است. میانگین کنونی سن مردم این کشور ۴۶ سال، به‌صورت میانگین طول عمر ۸۴ و یک‌چهارم جمعیت آن بالای ۶۵ سال است (Pearce, 2014, 13). لذا سن استفاده‌کنندگان در انتخاب محصولات اهمیت دارد.

ابعاد اشیا و وسایل مورد استفاده در زندگی نسبتی با اندازه و اندام مردم دارد. ژاپنی‌ها از نژاد مغول هستند با اندامی کوچک، چهره‌ای با ویژگی مغولی، چشمانی تنگ و رنگ پوست زرد است و رویی هموارتر از قفقازیان دارند که با گونه‌هایی برآمده و دست‌ها و پاهایی نسبت به تن کوتاه مشخص می‌شوند (Morton, 1985, 14-15). عناصر عمده فرهنگ ژاپن از کشور چین نشئت گرفته است. کشور چین از دیرباز نیرویی مسلط بوده که بر سراسر آسیای شرقی، نه تنها بر اثر پهناوری خاک یا فزونی جمعیت بلکه بر اثر داشتن فرهنگی برتر و سیطره فرهنگی استیلا داشته است (مانند استفاده ژاپنیان از حروف کانجی چینی برای نوشتار). اما ژاپن عنصر مهم فرهنگی دیگری نیز دارد و آن چیزی نیست جز قابلیت تطبیق که اقتباس، قابل انطباق ساختن و درعین حال حفظ شخصیت و سبک فرهنگی خویش است (Ibid, 11-20).

ژاپن با وجود استقبال از فرهنگ‌های دیگر، بدون انطباق و رد نمودن از فیلتر دیدگاه خود، فرهنگ جدیدی را بر نمی‌گزیند؛ لذا تطبیق محصول صادراتی مانند فرش باید به عنوان یک اصل مهم مورد توجه تولیدکنندگان و صادرکنندگان قرار گیرد.

موضوع مهم دیگر علاوه بر اقتباس عناصر چینی، مذهب است که ملغمه‌ای از کیش کنفوسیوس و آیین دائو است؛ همچنین دارای دین‌های عامیانه‌ای بوده که در چارچوب آیین‌های شینتو و بودایی نمود یافته است (Yusa, 2003, 17). مطابق ماده ۲۰ قانون اساسی این کشور که در تاریخ سوم نوامبر ۱۹۴۶ مصوب و از تاریخ سوم می، ۱۹۴۷ اجرایی گردیده است: آزادی دین برای همه آحاد جامعه تضمین گردیده و به هیچ یک از سازمان‌های مذهبی برتری از سمت دولت و نیز اجرای اقتدار سیاسی خاص داده نشده است (URL 2).

با این حال بر اساس اکثریت مردم ژاپن با یک دین خاص مشخص می‌شوند، اما بر حسب معمول در زندگی روزمره آن‌ها نقش بزرگ و ویژه‌ای ندارد؛ تا آنجا که بر اساس آمار ۵۷ درصد (۷۱,۷۶۸,۸۴۵ فرد) مردم بدون مذهب خاص هستند. اکثریت قریب به اتفاق ژاپنی‌های دین‌دار خود را بودایی، شینتویست یا پیرو هر دو آیین می‌دانند (۳۶,۲ درصد معادل ۴۵,۵۷۹,۵۱۲ فرد). عده کمی از مسیحیان نیز در کشور ژاپن حضور دارند (URL 3). گرچه در نگاه اول افراد بدون دین و مذهب جامعه وسیعی را دربرگرفته‌اند اما ذکر این نکته ضروری است که این افراد به صورت غیرمستقیم با مذهب شینتو در ارتباط‌اند همچنین برخی خصایص فرهنگی ژاپن مستقیماً وام‌دار دین هستند. برای مثال آیین بودا در ژاپنی بیشتر به شکل یک دین عملی رشد کرده است تا نظری، این عملی بودن دین باعث بروز تجربه‌گرایی در ژاپن گردیده است.

ژاپنی‌ها بیشتر به قلمرو تجربه بی‌واسطه علاقه‌مند بوده‌اند؛ بنابراین تفکر ژاپنی را می‌توان ایده‌آلیسم تجربی خواند که از ایده‌آلیسم مفهومی نوع غربی متمایز است. مردم کشور ژاپن تأکید بسیاری بر تجربه مستقیم و بی‌واسطه عالم و زندگی داشته و این موضوع در آثار هنری و زیبایی‌شناسی ژاپنی نیز نمایان است. این نگرش شهودی، عاطفی و تجربی، موجب راهیابی دیدگاه زیبایی‌شناختی، در تمام جوانب زندگی و فرهنگی ژاپن شده است. از این رو می‌توان گفت که فرهنگ ژاپنی، یک نوع فرهنگ زیبایی‌شناختی است. به دلیل اهمیت بسیار بالای زیبایی‌شناسی در فرهنگ

ژاپن، بسیاری از ژاپن‌پژوهان، نقش زیبایی در کشور ژاپن را با نقش اخلاق در کشور چین، دین در کشور هند و خرد در کشورهای غربی، یکسان می‌دانند. از دید آن‌ها، زیبایی جوهر و عصاره زندگی ژاپنی است. در سنت ژاپنی، رابطه بسیار قریبی میان هنر و دین وجود دارد و اساساً در تمدن شرقی، تفاوت آشکاری میان هدف اصلی هنرها و ادیان وجود ندارد (Alizadeh, 2015, 3-4). اعتقاد بر این است که این موضوع ریشه در ویژگی تجربی بنیادی فرهنگ ژاپن دارد. وابستگی مشترک همه این ادیان معضلات درونی انسان است و تمرکز حقیقی آن‌ها بر تجربه بی‌واسطه استوار است. وظیفه اصلی آنها چگونگی پاک‌سازی نگرانی و اضطراب‌ها از دل انسان‌ها است. باتوجه به آنچه در مورد دین و حساسیت‌ها و وضعیت آن در ژاپن مطرح است تولید و صادرکنندگان کالا به کشور ژاپن لازم است نسبت به وجود نماد و نشانه‌ها و رنگ‌های مورداحترام یا انزجار مردم آن کشور ملاحظات داشته باشند.

کشور ژاپن امروزی با ژاپن پیشین بسیار متفاوت است به‌صورتی که فرهنگ کشورهای غربی نفوذ افزون‌تری داشته است. این کنش بر تمامی جنبه‌های زندگی و به پیروی آن فرهنگ ژاپن تأثیر مستقیم داشته است. بعد از تحمیل شکست سنگین در جنگ جهانی دوم که در سال ۱۹۴۵ پذیرفته شد در عمل سرآغازی برای اعمال این تغییرات به‌وجود آمد (Schwentker, 1998, 166). فرهنگ ژاپنی سریعاً در حال تغییر است. یک فرهنگ نو ژاپنی - مدرن شده و غربی‌شده - در بطن جامعه به‌واسطه برخورد تمدن غرب با فرهنگ ژاپن در حال شکل‌گیری است و مقاومت‌های گذشته ژاپن در برابر فرهنگ غربی به‌مرور رنگ می‌بازد، دلیل آن را می‌توان به شکست همه‌جانبه در جنگ جهانی ارجاع کرد.

صفت تجربی فرهنگ ژاپنی نمی‌توانست ناگهان به یک صفت عقلی بدل شود؛ بنابراین آنها در مقابل غربی‌شدن مقاومت کردند. در نتیجه، مذهب راه خود را با تجربه‌گرایی ادامه داد و در سوی دیگر، غرب با کلیتی یکپارچه بر جنبه‌های دیگر مانند مدرن‌شدن ژاپن، نفوذ خود را آشکار نمود. نمود اصلی این تغییرات را در سبک زندگی و خانه‌های ژاپنی می‌توان مشاهده نمود، با شناخت صحیح از المان‌ها و ابعاد خانه‌های ژاپنی می‌توان از اشتباهات مکرر در صادرات فرش دستبافت جلوگیری کرد. خانه‌های ژاپنی‌ها به شیوه کلاسیک (سنتی) از هفده بخش تشکیل شده‌اند:

۱- شوچی ۲- فیشوما ۳- واگویا ۴- اینگاوا ۵- رائما ۶- توكونوما ۷- آمادو ۸- چنکان ۹- کف‌پوش یا تاتامی ۱۰- چابودای ۱۱- زابوتن ۱۲- کوتاشسو ۱۳- کامی‌دانا ۱۴- آوفورو (حمام) ۱۵- ایروری ۱۶- شوداره (پرده) ۱۷- بیوبو (Spacey, 2015).

کف‌پوش تاتامی ژاپنی شبیه‌ترین محصول مشابه فرش ایرانی در ژاپن است. عمده مصالح خانه‌ها در گذشته چوب بوده و مساحت قابل‌توجهی داشته‌اند (Vaughan, 1963, 33). اما امروزه باتوجه به افزایش جمعیت مساحت متوسط خانه‌های نوساز تک‌خانوار مستقل ۱۲۵ مترمربع برای ژاپن است (Kobayashi, 2016, 6). در شهرهایی که تمرکز جمعیت بیشتری دارند این مترآژ کاهش چشمگیری می‌یابد. به‌طور مثال یک آپارتمان متداول سه‌خوابه برای یک خانواده ژاپنی حدود ۷۰ مترمربع (۷۵۳ فوت مربع) خواهد بود. بر اساس آمار توکیو کانتیهی تنها میزان ۰٫۹ درصد

خانه‌های نوساز شهر توکیو وسعتی معادل ۱۰۰ مترمربع (۱۰۷۶ فوت مربع) داشته‌اند (URL 4). از این رو به اجبار بسیاری از مسائلی زیستی فرهنگی خود را کنار گذاشته‌اند و به سمت غرب‌گرایی در کوچک‌ترین نمودهای زندگی (مانند مصالح و متراژ خانه) تا مهم‌ترین پیچیده‌ترین وجه تفکر انسانی (فلسفه و غیره) به غربی‌ها متمایل گردیده‌اند.

برای درک بهتر زیبایی‌شناسی و هنر ژاپن که رابطه مستقیمی با سلیقه فرهنگی انتخاب محصول دارد بهتر است از ابتدا مفاهیم انتزاعی که تحت تأثیر فرهنگ هستند، مانند رنگ در این کشور درک گردد؛ یقیناً رنگ‌ها می‌توانند بخشی از تاریخ، زندگی و فرهنگ هر کشوری را بیان نمایند. کلمه هم وزن «رنگ» در زبان ژاپنی «ایرو» است که ایرو جهت تشریح معانی مانند، احساس جنسی، جذاب و خوشبختانه نیز استفاده می‌شود (URL 5) به صورت کلی، رنگ قرمز در کشور ژاپن در رنگ آمیزی تلفن‌های عمومی، کاشت درخت گیلاس و نقاشی‌ها رویت می‌شود. این رنگ در فرهنگ ژاپن نمایان‌کننده قدرت، اشتیاق، ایثار و خون است. دلیل این مورد این است که از «خون جاری می‌شود». رنگ سفید در اتومبیل‌های ژاپن رنگ موردپسند است؛ باین حال در ذات خود، مرگ و عزاداری را نیز نشان می‌دهد. این رنگ که به نماد صلح معروف است معنای پاکی و حقیقت از آن متبادر می‌شود. یکی از دلایل اصلی استفاده بسیار از این دو رنگ، نشانگر هویت ملی بودن و به کارگیری این دو رنگ در پرچم این کشور است. آبی نماد خونسردی، انفعال و همچنین وفاداری است. این رنگ در لباس‌های ژاپنی بسیار محبوب است. رنگ سبز یکی دیگر از رنگ‌های خاص فرهنگ ژاپن است و به دلیل آنکه معنای آن استراحت و تازگی بوده، در لباس بسیار متداول است. رنگ سیاه به طور عمده دلالت بر عدم بودن، رمز و راز، شب و عصبانیت دارد. خطاطی معمولاً با جوهر سیاه روی کاغذ سفید انجام می‌شود. رنگ زرد نشانگر آفتاب و طبیعت در ژاپن است. این یک رنگ محبوب در گل‌ها، لباس‌ها و باغبانی است، این رنگ در شرق دور عمدتاً نشانگر تقدس و امپراتور است (URL 6).

به صورت کلی می‌توان ژاپن را کشوری با فرهنگ تطابق دهنده متأثر از چین، غرب، هند و بودیسم و شیوه فلسفی متأثر از سبک خاص بودیسم خود (شینتو یا طریقت کامی‌ها^۵ یا خدایان) دانست که بر سلاطین فرهنگی این مردم تأثیر شگرفی داشته است.

فرش ایران در بازار ژاپن

در سالیان اخیر میزان صادرات فرش دستبافت ایرانی همواره دچار نوسان بوده است برای مثال صادرات کلی فرش ایران در سال ۱۳۷۷ خورشیدی رقمی معادل ۵۷۰ میلیون دلار، سال ۱۳۸۷ معادل ۴۱۸ میلیون دلار رسیده است (URL 7). میزان صادرات کل فرش دستبافت ایرانی مطابق جدول شماره ۱ در سالیان ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۴ نیز کاهش محسوس را نشان می‌دهد. سال‌های ۱۳۹۵ تا ۱۳۹۶ با توجه به توافق برجام صادرات فرش مقداری بهبود یافته است. همچنین در سال ۱۳۹۷ صادرات فرش دستبافت ایرانی معادل ۲۳۸ میلیون دلار و در سال ۱۳۹۸ با کاهش چشمگیر به ۶۹ میلیون دلار رسیده است. ایالات متحده آمریکا، آلمان، امارات متحده عربی، ژاپن، لبنان، استرالیا، کانادا، قطر،

ایتالیا و پاکستان، کشورهای عمده واردکننده فرش ایرانی در سال ۹۷ بوده‌اند که از این میان به واسطه تحریم (خروج آمریکا از توافق برجام) بازار کشورهایی مانند آمریکا به صفر رسیده است (URL 8).

جدول ۱. میزان صادرات کل فرش دستبافت در سال‌های ۱۳۹۶-۱۳۹۰

سال	میزان صادرات به دلار
۱۳۹۰	۵۶,۴۸۶,۰۰۰
۱۳۹۱	۴۲۷,۴۹۶,۰۰۰
۱۳۹۲	۳۱۴,۸۰۰,۰۰۰
۱۳۹۳	۳۳,۶۰۰,۰۰۰
۱۳۹۴	۲۹,۶۵۲,۰۰۰
۱۳۹۵	۳۵۹,۸۲۶,۰۰۰
۱۳۹۶	۴۲۴,۴۵۱,۰۰۰

کارشناسان علاوه بر تحریم‌های خارجی و تبادلات بانکی فی‌مابین، مسائلی مانند اشتباهات راهبردی دولتی مانند مبحث پیمان‌سپاری ارزی را نیز در این امر دخیل می‌دانند؛ آن‌چنان‌که فشار و انتظار از صادرکنندگان در شرایط مشکلات بانکی کار را دشوار نموده است (Sobhani, 2020).

باتوجه به کاهش شدید میزان صادرات فرش دستبافت ایرانی لزوم حفظ بازارهای سنتی فرش ایرانی مانند ژاپن و توجه به فرهنگ و سلیقه مصرفی الزامی می‌نماید. ایران و ژاپن، به‌عنوان دو کشور مهم و تعیین‌کننده در مناسبات جهانی، در دو انتهای غرب و شرق آسیا، پس از ایجاد تحریم‌ها نیز برخلاف سایر کشورها با اتخاذ سیاست‌های فرهنگی، روابط فی‌مابین را حفظ و در جهت بسط و توسعه آن اقدام نمودند (Araghchi & Jannati Mohib, 2017, 17). از این رو ژاپن همچنان به‌عنوان بازاری پُر برای ایران باقی مانده و تحریم‌ها این مورد را کمتر تحت‌الشعاع قرار داده که نیازمند حفظ و ارتقاء کیفی تولیدات و صادرات به این کشور است. به‌طور میانگین از سال ۱۳۷۶ تا سال ۱۳۹۶ سالانه ۲۴ میلیون دلار صادرات فرش ایرانی به مقصد ژاپن صورت‌گرفته است (جدول شماره ۲). همچنین میزان ۳۵۵,۱۰۷ کیلوگرم به لحاظ وزنی بوده است که نوسانات سالانه وزنی و قیمتی در میزان سالانه مشهود است (URL 7).



جدول ۲. میزان صادرات فرش دستبافت به ژاپن طی سال‌های ۱۳۸۰ الی ۱۳۹۶ (URL7).

سال	وزن (کیلوگرم)	ارزش ریالی	ارزش دلاری
۱۳۸۰	۴۱۷,۵۵۶	۴۸,۴۷۴,۲۹,۱۶۰	27,620,632
۱۳۸۱	۳۴۳,۰۰۰	۱۷۳,۲۷۰,۳۷۴,۹۸۹	23,068,636
۱۳۸۲	۳۹۹,۸۵۲	۱۹۱,۰۸۰,۵۷۰,۱۵۹	24,126,328
۱۳۸۳	۳۳۷,۹۰۵	۲۲۵,۳۲۶,۰۹۹,۵۹۳	26,508,953
۱۳۸۴	۳۳۸,۵۴۰	۲۴۸,۸۱۳,۱۶۷,۰۶۲	29,675,470
۱۳۸۵	۳۳۲,۸۷۸	۱۸۸,۸۹۰,۵۴۴,۷۴۵	27,142,556
۱۳۸۶	۲۲۸,۹۹۷	۱۷۳,۵۲۵,۰۹۳,۰۵۷	20,354,324
۱۳۸۷	۲۳۵,۸۶۸	۲۴۸,۸۱۳,۱۶۷,۰۶۲	18,137,831
۱۳۸۸	۲۱۸,۳۰۰	عدم اعلام از سوی مرکز ملی	19,160,269.6
۱۳۸۹	۲۸۲,۰۰۰	عدم اعلام از سوی مرکز ملی	21,398,422.4
۱۳۹۰	۳۸۶,۶۰۰	عدم اعلام از سوی مرکز ملی	28,289,962.5
۱۳۹۱	۵۰۱,۹۰۰	عدم اعلام از سوی مرکز ملی	33,575,796.4
۱۳۹۲	۵۵۳,۷۰۰	عدم اعلام از سوی مرکز ملی	27,127,544.2
۱۳۹۳	۴۳۷,۹۰۰	عدم اعلام از سوی مرکز ملی	23,244,633.50
۱۳۹۴	۳۷۴,۳۴۷	۷۰۰,۲۷۰,۵۹۰,۲۷۲	23,591,255
۱۳۹۵	۳۳۸,۸۸۱	۵۸۶,۰۳۶,۸۶۱,۸۰۱	18,641,341
۱۳۹۶	۳۴۶,۷۰۰	عدم اعلام از سوی مرکز ملی	23,341,608

دلیل مهم نوسانات شدید در برخی سال‌ها را می‌توان تحریم‌های اجتماعی سازمان ملل عنوان کرد که کشورهایی مانند ژاپن را نیز به تبعیت وادار کرده است. طی سالیان ۱۳۹۶ تا ۱۴۰۲ سیر نزولی صادرات به کشور ژاپن ادامه داشته تا آنجا که براساس اظهارات رئیس انجمن صادرکنندگان فرش دستبافت تقریباً به صفر رسیده است (URL9).

صادرات فرش‌های ایرانی به‌طور کلی زیرمجموعه‌ای از موارد زیر هستند:

صادرات فرش دستبافت که با شناسه کد اصلی ۵۷۰۱ زیر عنوان «فرش و سایر کفپوش‌ها از مواد نسجی، گره باف حتی آماده مصرف» معین می‌شوند. زیر کدهای ۵۷۰۱۰ زیر نام «فرش از پشم یا از موی نرم کرک حیوانات»، ۵۷۰۱۰۱۰ تحت عنوان «فرش گبه»، ۵۷۰۱۰۹۰ تحت عنوان «فرش سایر» و کد ۵۷۰۱۹۰۰۰ تحت عنوان «فرش از سایر مواد نسجی» اطلاق می‌شوند.

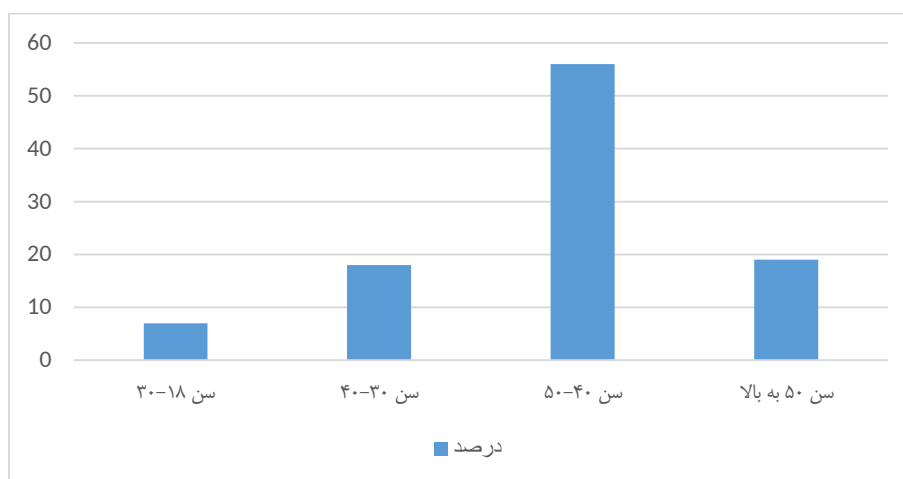
زیر کدهای ۵۷۰۱۰۹۰ سایر کفپوش‌ها به غیر گبه از پشم یا از موی نرم کرک حیوان، ۵۷۰۱۰۱۰ یا فرش گبه از پشم یا از موی نرم، کرک حیوان و زیرکد ۵۷۰۱۹۰۰۰ فرش و سایر کفپوش‌های نسجی از سایر مواد نسجی گره‌بافت بخش اعظم صادرات فرش به کشور ژاپن را تشکیل می‌دهند (Karimi Dastnaei, 2017).

فرش و ذائقه خریداران ژاپنی

برای درک بهتر سلیقه ژاپنی‌ها باید به متغیرهای مهمی مانند: سن خریداران، مناطق فرش بافی موردپسند، ابعاد فرش موردنیاز توجه ویژه مبذول گردد.

سن خریداران فرش ژاپن

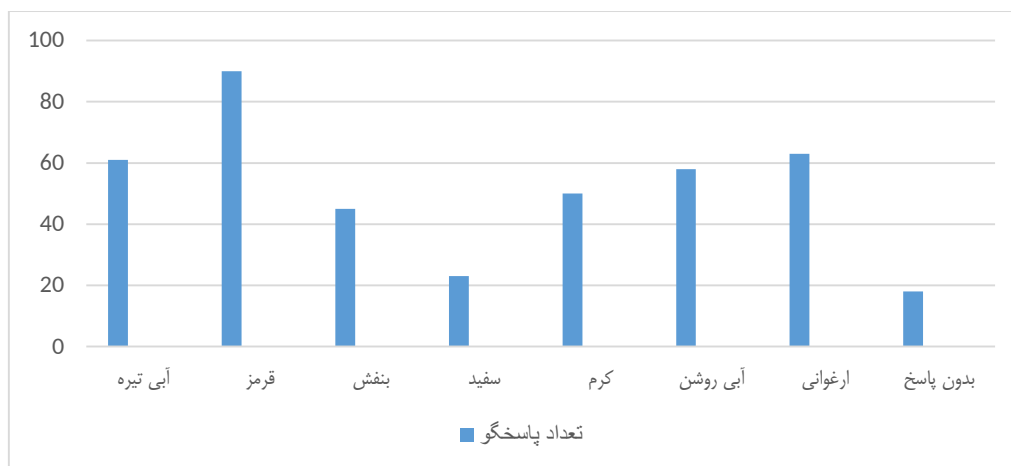
بر اساس مصاحبه با فروشندگان فرش در ژاپن، سالخوردگان بالای سن پنجاه سال و میان‌سالان بیش از ۴۰ سال به صورت عمده مشتریان بالقوه فرش دستبافت ایران هستند (نمودار ۱). جوانان ژاپنی به فرش دستبافت ایرانی علاقه زیادی نشان نمی‌دهند. دلیل این رویکرد درگیری با مباحث تکنولوژیک، فناوری‌های روز و موارد این‌چنینی است. با عنایت به پیشروی ژاپن به سمت کهولت سن، دور از ذهن به نظر می‌رسد که تغییری در این گزینش اعمال گردد. جوانان ژاپنی در صورت تمایل به خرید فرش، به گبه و فرش‌های ارزان‌قیمت گرایش دارند که این موضوع احتمالاً به دلیل سطح درآمد است.



نمودار ۱. سن خریداران فرش در ژاپن براساس نظر فروشندگان فرش ژاپنی به درصد

رنگ‌ها و طرح‌های رنگی موردپسند فرش دستبافت در کشور ژاپن

به‌طورکلی رنگ مبحثی نسبی و سلیقه‌ای است و نمی‌توان به‌طور قطعی رنگ خاصی را انتخاب نمود؛ چه‌بسا حتی برخی رنگ‌ها به‌واسطه درک صحیح و یا غلط شبکه‌های عصبی مربوط به بینایی هر شخص، تفاوت‌هایی را ایجاد خواهد نمود، درعین‌حال بر اساس دیدگاه تولیدکنندگان ایرانی و فروشندگان ژاپنی مصاحبه‌شونده، چندرنگ به‌صورت مشترک وجود داشته است که توسط ژاپنی‌ها اقبال بیشتری نسبت به رنگ‌های دیگر داشته‌اند. بر اساس اطلاعات به‌دست‌آمده از پرسش‌نامه‌های پژوهش حاضر، رنگ‌های آبی تیره و قرمز در فرش‌های پشمی نسبت به سایر رنگ‌ها و در فرش‌های ابریشمی، رنگ ارغوانی که رنگ سلطنتی کشور ژاپن نیز است پذیرش بیشتری داشته‌اند. پالت رنگی فرش‌های نایین به دلیل رنگ‌های لطیف‌تر آن‌ها موردتوجه قرار دارند. در نظرسنجی صورت‌گرفته امکان انتخاب هم‌زمان چندرنگ وجود داشته است. (نمودار ۲).



نمودار ۲. رنگ‌های موردپسند فرش در ژاپن براساس نظر فروشندگان

به‌طورکلی بر اساس نظر کارشناسان ژاپنی فرش‌هایی که طرح آن‌ها در رنگ‌های دومی از اصل آن بافته می‌شود (یک طرح مشخص در چندین رنگ بندی) نسبت به فرش‌هایی که تک‌رنگ طراحی و بافته می‌شوند ضعیف ارزیابی شده و نیاز به بازبینی و اعمال تغییرات در طراحی آن‌ها حس شده است.

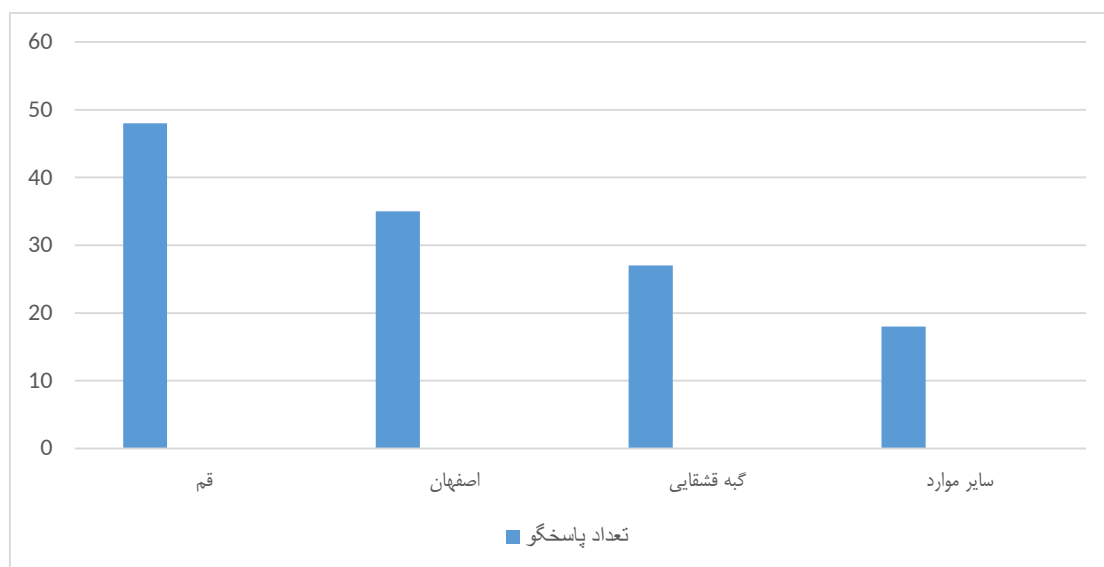
از نظر طرح و نقش آنچه موردپسند واقع می‌شود طرح‌های ساده و فاقد پیچیدگی و حتی بدون حاشیه است. فرش‌های تبریز با حاشیه موسوم به هراتی (نوع مشخصی از طرح ماهی درهم) و طرح‌های منطقه اصفهان از طرح‌های لچک و ترنج گرفته تا دیگر طرح‌های این منطقه (که مشمول فرش‌های نایین و کاشان نیز است) در زمینه فرش‌های شهری بافت موردپسند هستند. در کالاهای لوکس و گران‌قیمت نیز طرح‌های ابریشمی قم بدون رقیب داخلی است.

فرش مناطق موردعلاقه

به دلیل مسائل فرهنگی، شخصی و پیشینه ژاپن، به صورت ویژه صنعت نساجی ژاپن فرش‌های ابریشمی قم موردتوجه ژاپن قرار گرفته است. دلیل دیگر تمایل به ابریشم رطوبت بالا در ژاپن و مبحث پوسیدگی فرش‌هایی با سایر مواد و مصالح بافتی است (شکل ۱). فرش‌های حوزه اصفهان، نائین و کاشان به عنوان فرش‌های شهری بافت ایران بعد از قم قرار گرفته‌اند (نمودار ۳).



شکل ۱. فرش ابریشم قم، مأخذ: آرشیو نگارندگان



نمودار ۳. مناطق فرش بافی مورد علاقه ژاپنی‌ها

در سالیان اخیر و با بازاریابی بهتر فرش‌های عشایری به‌طور خاص گبه‌های قشقایی مورد استقبال واقع شده و مشتریان آن روبه‌افزایش است (شکل ۲).



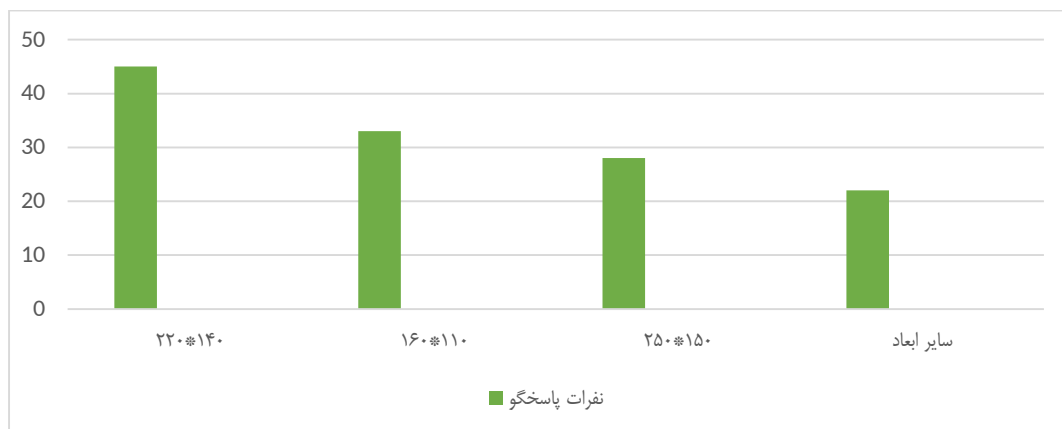
شکل ۲. فروشگاه گبه دستبافت در ژاپن، مأخذ: فروشگاه فرش کامه گاوا

ارزیابی اطلاعات دریافتی از مصاحبه‌شوندگان نشان داد که در مجموع گبه‌های عشایری پس از فرش‌های شهری‌بافت ذکرشده در جایگاه دوم توجه ژاپنی‌ها است. فرش‌های مناطق دیگر هم خریدار دارد؛ اما در حد موارد قبل نیست. نکته مهم دیگر این است که سایر فرش‌های مناطق دیگر نیز صادر می‌شوند؛ اما موارد مذکور به‌عنوان اصلی‌ترین مناطق عنوان شده است. در حوزه صادرات فرش‌های قدیمی و آنتیک به مقصد کشور ژاپن، فرش‌های مناطق بلوچ، ترکمن و کرمان نیز شامل موارد فوق می‌شوند.

مواد اولیه و ابعاد موردعلاقه

مواد اولیه ابریشم و پشم مقبول‌ترین نوع مصالح بافت فرش است و الیاف مصنوعی (ترکیب مواد مصنوعی با مواد از جنس طبیعی و یا مصنوعات مشابه) هرچند ممانعتی برای واردات در کشور ژاپن ندارند؛ اما به‌زعم کارشناسان و فروشندگان ژاپنی قابل قبول در فرش دستبافت نیستند. فروشگاه‌های فرش دستبافت در ژاپن بیشتر بر روی یک منطقه و یا یک جنس بافت خاص متمرکز نیستند و اصطلاحاً «جنس‌شان جور» است. طیف وسیعی از فرش‌ها را عرضه می‌کنند.

از نظر ابعاد و اندازه قالی‌ها؛ با عنایت به‌اندازه و متراژ خانه‌های ژاپنی‌ها همچنین تراکم جمعیت، اندازه‌های فرش‌های خریداری‌شده را نیز تحت‌تأثیر قرار داده است. فرش‌هایی با اندازه ۱۴۰×۲۲۰ سانتی‌متر بیشترین میزان تقاضا و پسند را داشته‌اند (نمودار ۴). فرش‌هایی با اندازه ۱۱۰×۱۶۰ و ۱۵۰×۲۵۰ در رتبه بعدی قرار دارند. سایر اندازه‌های موردپسند دیگر عبارت‌اند از: ۶۰×۹۰، ۸۰×۱۲۰، ۱۵۰×۲۰۰ و ۱۷۰×۲۲۰.



نمودار ۴. ابعاد موردپسند براساس نظرسنجی صورت گرفته از ژاپنی‌ها

تأثیرات فرهنگ بر تولید فرش دستبافت ایرانی

هنگام گردآوری داده‌های پژوهش تناقض‌های آشکاری در صحبت‌های افراد با ملیت ژاپنی و ایرانی رؤیت شده است. اکثریت مصاحبه‌شوندگان ژاپنی عقیده دارند که فرش دستبافت ایرانی هرچند به دلیل برنبدون همچنان پرترفدار و جذاب است؛ اما تولیدکنندگان فرش‌های ایرانی در سالیان گذشته نتوانسته‌اند بر اساس نیازهای ژاپنی‌ها، فرش‌های منطبق باسلیقه روز را تولید نمایند، این در حالی است که شصت درصد مصاحبه‌شوندگان ایرانی، فرش دستبافت ایرانی را مرتفع‌کننده این نیازها می‌دانند. شباهت‌هایی نظیر درآوردن کفش و استفاده از تاتامی^۶ امکان مناسبی جهت جایگزینی فرش ایرانی ایجاد نموده است. تاتامی کفپوشی سنتی است که اغلب در فضای نشیمن مورد استفاده قرار می‌گیرد.

افزون‌براین تنها ثروتمندان ژاپنی آپارتمان یا منازل بزرگ دارند و از فرش‌های اصیل ایرانی در سالن پذیرایی و اتاق خواب استفاده می‌کنند. ژاپنی‌ها به صورت معمول در بخش‌های ورودی، اتاق به سبک ژاپنی، اتاق نشیمن، توانایی هماهنگ‌سازی و استفاده از فرش را دارا هستند. اینکه در کنار فرش، حریفی با نام کفپوش نیز وجود دارد؛ ولی در صورت هماهنگ‌سازی با فرهنگ، ذائقه و سلیقه فرهنگی، فضای مناسبی برای رقابت با کفپوش را ایجاد می‌کند. در کشور ژاپن مذهب در برخی افراد قوی و در افراد دیگر کاملاً از بین رفته است، باین وجود ژاپنیان به فرش‌های با نقش و لعاب قوی مذهبی علاقه‌ای نشان نمی‌دهند. تابو و یا موارد ممنوع زیادی در فرش‌ها برای ژاپنیان وجود ندارد. اشکال انسانی و فرش‌هایی که تصویری از انسان را بر روی خود دارند محبوب و مناسب نیستند؛ به دلیل آنکه از قدم‌زدن بر صورت و یا نشستن بر چهره به دلایلی که به فرهنگ بازمی‌گردد اجتناب می‌کنند. فرش‌هایی با نقش شکارگاه نیز مانند اشکال انسانی طرفداران زیادی ندارند.

نتیجه‌گیری

در این قسمت به سؤالات تحقیق با توجه به یافته‌ها و تحلیل پاسخ داده می‌شود:

در پاسخ به این پرسش که کدام جنبه از تولیدات فرش ایرانی مستعد تأثیرپذیری مستقیم و یا غیرمستقیم از فرهنگ ژاپن است، به نظر می‌رسد بخش طراحی فرش (رنگ، طرح، خلاقیت) بیشترین نمود، استعداد و انعطاف را در جهت تأثیرپذیری از فرهنگ ژاپن خواهد داشت. به سبب آنکه به لحاظ انتخاب فرش، هرچند ژاپنی‌ها دارای آب‌وهوای خاص شرجی هستند و امکان پوسیدگی و آسیب فرش وجود دارد؛ اما با توجه به نوع فرهنگ مصرف‌گرایی که از فرهنگ کشورهای غربی به ژاپن وارد شده است نوع مواد اولیه و بافت در انتخاب تأثیر کمتری از رنگ و طرح را دارا است. بر اساس داده‌های به دست آمده از جامعه آماری این پژوهش، ۹۲ درصد افراد علل محبوب بودن فرش های ابریشمی را مسائل فرهنگی و پیشینه ابریشم در ژاپن عنوان کرده‌اند.

بر پایه نظرات ۸۶ درصد فروشندگان ژاپنی، هرچند فرش ایرانی در بسیاری از موارد بر پایه سلیقه ژاپنی‌ها طراحی نشده است، کارگزاران ژاپنی از طریق اعمال نفوذ خود و به صورت غیرمستقیم (به شیوه انتخاب) فرش‌های مناسب با فرهنگ‌شان را به فرهنگ خود وارد کرده‌اند. بنابراین می‌توان دریافت که فرهنگ کشور ژاپن نتوانسته به شیوه مستقیم بر تولیدات فرش‌های دستبافت ایرانی اثرگذار باشد و اگر این شیوه ادامه دار باشد می‌تواند تمرکز ژاپنی‌ها را به سمت رقبای قدرتمند ایران مانند هند و پاکستان و حتی ترکیه معطوف نماید که زنگ خطری برای فرش ایرانی است که حیات آن کماکان به شیوه سنتی و قدیمی دنبال می‌شود. تأثیرپذیری از فرهنگ به خودی خود نمی‌تواند در جهت مثبت و یا منفی باشد، باید دقت کرد که پیامد این تأثیرپذیری چگونه خواهد بود، اکثریت تولیدکنندگان فرش بر این عقیده هستند که فرش‌های ایرانی کامل‌اند و نیاز به تغییر و اصلاح ندارد (دیدگاه غالباً سنتی) و برخی تولیدکنندگان نواندیش که ذهنیت بازتری دارند اعتقاد دارند که می‌توان با تأثیرپذیری صحیح و مناسب از فرهنگ کشور مقصد به افزایش درآمد ناخالص کشور و رشد تجارت خارجی فرش‌های ایرانی کمک شایسته‌ای کرد. بسته به نوع دیدگاه نتیجه در این موضوع نیز متغیر خواهد بود.

در سؤال دوم مطرح شد که کدام بخش از مراحل تولید فرش دستبافت قابلیت تطابق با فرهنگ کشور مذکور را دارا است؟ در ابعاد مورد مصرف، کارشناسان داخلی و خارجی (۸۹ درصد جامعه آماری) اعتقاد داشتند که با توجه به میزان متراژ خانه‌ها در ژاپن، ابعاد کوچک فرش مثل ۱۴۰×۲۲۰ سانتی‌متر طرفداران بیشتری داشته و فرش‌های با ابعاد بزرگ‌تر (مخصوصاً بزرگ پارچه) به صورت معمول خریداری نمی‌شوند.

به طور کلی موارد ممنوعه بر اساس ۶۳ درصد اظهارات ژاپنی‌ها در زمینه صادرات محدود به موارد انگشت‌شماری هستند. به طور مثال فرش‌هایی با نقش شکارگاه و دارای اشکال چهره مناسب خانه‌های ژاپنیان نیست. این موضوع به پیشینه فرهنگی آنان بازمی‌گردد که نشستن بر چهره افراد دیگر را شایسته و زیبند نمی‌دانند. فرش‌های ابریشمی ایرانی با توجه به پیشینه تاریخی - فرهنگی ژاپنیان در استفاده از ابریشم مقام ویژه خود را دارد؛ هرچند

فرش‌هایی از جنس پشم نیز در سالیان اخیر مشتریان ویژه خود را داشته‌اند. فرش‌های شهری بافت نظیر اصفهان، نائین، قم و کاشان در جایگاه اول خرید توسط ژاپنیان قرار دارند. گبه‌های قشقایی نیز توانسته‌اند در سال‌های اخیر با عنایت به خلاقیت طراحان و تولیدکنندگان عده‌ای از مردم ژاپن را جذب کنند (بر پایه ۳۵ درصد پاسخ‌ها)؛ ولی تا رسیدن به بازار مطلوب و مورد انتظار راهی طولانی در پیش دارد. رنگ آبی در پشم و رنگ قرمز و ارغوانی در ابریشم مورد توجه هستند.

پرسش سوم در مورد فرصت‌ها و چالش‌های تولیدکنندگان و صادرکنندگان فرش ایرانی در مواجهه با استفاده‌کنندگان این کالا در ژاپن بود. ژاپن بازاری پرریسک و نوسان برای تجارت فرش ایرانی است؛ به‌طوری‌که آمار صادرات فرش طی سالیان اخیر همواره دچار تغییر شده است. کارشناسان فرش‌های دستبافت (هشتاد درصد جامعه آماری مورد بررسی پژوهش) علل بنیادی این تغییرات را، عدم شناخت و درک لازم از سلیقه مشتریان، معضلات سیستم بانکی در زمان تحریم، معضل پیمان‌سپاری ارزی، عدم بازاریابی مناسب و تبلیغات ضعیف نسبت به رقبا، گرانی فرش و مواد اولیه تولید فرش در سالیان اخیر، ضعف در کیفیت فرش‌های دستبافت ایرانی و در رتبه بعدی تحریم‌ها علیه کشور می‌دانند. کیفیت فرش به‌ویژه در قسمت رنگ‌رزی ایرانی از دید ژاپنیان (۶۱ درصد فروشندگان ژاپنی) با اشکالات عدیده‌ای روبرو است که به‌نظر می‌رسد تولیدکنندگان باید تلاش بیشتری در این حوزه انجام دهند. تولیدکنندگان ایرانی فرش دستبافت برای پاسخ به نیازهای فرهنگی کشور ژاپن نیازمند شناخت کامل‌تری از فرهنگ، ذائقه، سلیقه فرهنگی و پژوهش‌های وسیع‌تری در این حوزه خواهند بود، همان‌طور که فرهنگ ژاپن درهای خود را برای تطابق با فرش‌های ایرانی باز کرده است می‌تواند به‌سوی رقبا نیز مایل گردد؛ از این‌رو دانستن ویژگی‌های فرهنگی امری غیرقابل‌انکار است. کشورهای رقیب فرش دستبافت ایرانی در حال شناسایی موارد مطرح‌شده هستند و در صورت عدم توجه کافی تولیدکنندگان و صادرکنندگان فرش ایرانی و ادامه حیات به شیوه سنتی همچنین عدم بازاریابی مناسب و سلیقه‌یابی مؤثر توسط ایرانیان به‌زودی بازار ژاپن را نیز مانند سایر کشورها از سیطره ایرانیان خارج خواهند کرد. با درنظرگیری دریافت داده‌ها از ۷۴ درصد بازرگانان فرش، موارد مطرح‌شده نیازمند رصد مستقیم تولیدکنندگان و صادرکنندگان فرش ایران به کشور ژاپن از طریق سلیقه‌یابی، خواهد بود.

تشکر و قدردانی

در پایان از همراهی آقایان، مهدی راد، محمدحسین بیدآبادی، محمد رضایی، نایو کی ساتو، تاتسو آکی ساکاکي و تاداشی کاواشیما همچنین شعب ژاپن شرکت ذوالانوار و فروشگاه فرش کامه‌گاوا که در راستای قبول انجام مصاحبه و پرسش‌نامه و توزیع آن، ما را یاری نمودند صمیمانه سپاسگزاری می‌شود.



پی‌نوشت‌ها:

1. Edward Burnett Tylor
2. Pierre Bourdieu
3. Josephine Budd Vaughan
4. Charles Alexander Moore

۵. منظور از کامی، خدایانی (هر پدیده غیرقابل وصف و غیرطبیعی) است که ممکن است انسان پرنده و یا هر موجودی که خارج از درک انسان باشد؛ ممکن است خیر و یا شر باشند، ویژگی شر بودن با بسیاری از مفاهیم خدا متفاوت است.

۶. مهم آنکه ژاپن در حال تغییر است و تاتامی در ۲۰ سال اخیر کمتر استفاده می‌شود و در حال جایگزینی با سایر کف پوش‌ها است.

References:

- Ashuri, D. (1978). Definitions and the concept of culture. Tehran: Asian Cultural Documentation Center. (In Persian)
- Ahrari, A. (2016). Designs, motifs and colors demanded by Persian carpet markets. Journal of Old Textile, 40, 61-62. (In Persian)
- Alizadeh, R. (2015). The Aesthetics of Zen Buddhism and the ideal of Yugen aesthetics in Japanese art. National conference of urban planning, architecture, civil engineering and environment. Tehran: Rahjoyan Paya Shahr-e Atrak Institute. (In Persian)
- Araghchi, A., & Jannati Mohib, F. (2017). Cultural diplomacy and its effect on the political and economic relations of countries (case study: relations between Iran and Japan during the embargo). International Relations Research Quarterly, 1 (7), 15-50. (In Persian)
- Berton, A. (2009). Introduction to an economics of culture: a liberal approach (M. Vahdati, Trans.). Tehran: Publications of the Research Institute of Contemporary View in cooperation with the Center for Dialogue of Civilizations. (In Persian)
- Eivazi, Z., Bagheri, A. & Aghababee, E., (2017). Graphic design based on the sociology of taste (case study: tissue paper). Scientific Journal of Pazhuhesh-e Honar, 6 (12), 53-63. (In Persian)
- Fardro, M. (2007). An overview of the basics of cultural economics. Tehran: Abbasi Publishing. (In Persian)
- Gronow, J. (2013). The sociology of taste (M. Kianpour, Trans.). Tehran: Markaz (In Persian).
- Haghighi Kaffash, M., Esmaili, M.A., Taghva, M.R. & Mohamadian, M. (2017). Classification of factors affecting the demand of cultural products in the Domestic Market, Journal of Management Research in Iran, 2 (21), 27-46. (In Persian)
- James, G. (2014). Epic Fails in Global Branding. <https://www.inc.com/geoffrey-james/the-20-worst-brand-translations-of-all-time.html>.

- Kaplan, M., Dollar, B., Melián, V., Durme, Y. V., & Wong, J. (2016). Shape culture. Global Human Capital Trends 2016 Report.
- Karimi Dastnaei, T. (2017). Iran's hand-made carpet export. definition-Chamber of Commerce, retrieved from: http://tccim.ir/images/Docs/TCCIMirBizReport_411.pdf (In Persian)
- Khorrami, M. (2016). Identifying the effective factors in the buy of hand-made carpets and investigating the different consumption patterns. Master Thesis of Carpet. Tehran University of Art, Faculty of Applied Arts. (In Persian)
- Kobayashi, M. (2016). The Housing Market and Housing Policies in Japan. Asian Development Bank Institute. Working Papers. No 558.
- Ministry of Foreign Affairs of Japan. (1978). Japan tToday. Tehran: Ministry of Foreign Affairs of Japan. (In Persian)
- Moeen, M. (2009). Persian culture. Tehran: Ashja Publications. (In Persian)
- Moore Charles, A. (2002). The Japanese mind: Foundations of Japanese Philosophy and Culture, translated by A. Pashaei, Tehran: Negah Contemporary Institute. (In Persian)
- Morton, W.S. (1985). Japanese history and culture, translated by Rajabnia, M., Tehran: Amirkabir Publications. (In Persian)
- Pahlavan, Ch. (1999). Cultural studies: discourses on culture and civilization. Tehran: Payam-e Emroz Publishing. (In Persian)
- Pearce, F. (2014). Japan's ageing population. The New Scientist,13.
- Schwentker, W. (1998) . Max Weber, Democracy and Modernization. in R. Schroeder. London: Palgrave Macmillan.
- Shuli, S. (2014). Methods of entering world markets in the carpet industry. Master thesis in carpet economics and management, Ardakan University of Science and Art, Department of Carpet Economics and Management (In Persian)
- Sobhani, B. (2020). Commercial card cancellation pending for the violator exporters. retrieved from: <https://www.eghtesadonline.com/n/2MF8>. (In Persian)
- Spacey, J. (2015). Japanese-houses. Retrieved: <https://www.japan-talk.com/jt/new/japanese-houses>.
- Statistics Bureau. (2019). Statistical Handbook of Japan. Tokyo: Ministry of Internal Affairs and Communications japan.
- Vaughan, J.B. (1963). The land and people of Japan (M. Kianoush, Trans.). Tehran: Book Translation and Publishing Firm in collaboration with Franklin Publishing (In Persian)
- Yusa, M. (2003). Japanese religious traditions (H. Afshar, Trans.). Tehran: Markaz (In Persian)
- URL 1: <https://matcha-jp.com/en/2772>
- URL 2: https://japan.kantei.go.jp/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html
- URL 3: <https://worldpopulationreview.com/countries/japan-population>



URL 4: <https://www.rethinktokyo.com/blog/zoe-ward-japan-property-central/99-new-apartment-supply-tokyo-2017-was-under-100sqm/tokyo>

URL 5: https://smt.blogs.com/mari_diary/2005/08/traditional_jap.html

URL 6: <https://www.color-meanings.com/color-meanings-japan/>

URL 7: [https://www.incc.ir/Information and Statistics](https://www.incc.ir/Information%20and%20Statistics). (In Persian)

URL 8: <http://fna.ir/ezhxz7> (In Persian)

URL 9: <https://tasna.ir/?p=2079> (In Persian)

Adaptation in Iranian cinema based on paintings: a case study of the film Chess of the Wind and The Derivation Painting by Mahmoud Khān Malek al-Sho‘arā

Hamideh Motavali Zadeh¹, Behrooz Mahmoodi Bakhtiari^{2*}

¹. M.A student in cinema, Sepehr high education institute, Isfahan, Iran

². Associate Professor of Performing Arts Department, Faculty of Music and Performing Arts, Fine Arts Department, University of Tehran

* Corresponding Author, mbakhhtiari@ut.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 61-80
Receive Date: 16 April 2024
Revise Date: 10 May 2024
Accept Date: 18 May 2024
Publish Date: 27 July 2024

Original Article

KEYWORDS: Chess of the wind; Mohammad Reza Aslani; Mahmoud Khan Malek al-Shoara; Adaptation; The Derivation

ABSTRACT

Introduction: Despite its very limited release, the movie "Chess of the Wind" has garnered the attention of a significant number of critics. The director of this film, Mohammed Reza Aslani, who is one of the directors of the new wave of Iranian cinema, aimed to create an atmosphere reminiscent of Iranian society in the 1970s. He has mentioned that his film is not only inspired by the paintings of Georges De la Tour, a 17th-century French painter but also is an adaptation of the painting "The Derivation" by Mahmoud Khān Malek al-Sho‘arā, also known as "Sharif," who was a painter and poet of the Qajar period. Two versions of this painting, which could have marked the beginning of the modern period of painting in Iran, are available in watercolor and oil. They were created several years apart. If the viewer of the movie "Chess of the Wind" is aware of the impact of the "The Derivation" panel on this film, they can understand the resemblance by considering the similarities in light, color, shadow, mise-en-scène, storytelling, drama in the panel, and even the arrangement of objects in a particular frame. According to the director of the film, the similarities between the film and the tableau, the bright and intense shadows in this panel, and the sitting position of the characters in it evoke a conspiratorial atmosphere which is similar to the plot of the film "Chess of the Wind".

Research Problem: Nevertheless, the proof of the effect of the painting on the film should be studied from a scientific point of view. In this article, an attempt has been made to use Gerard Genette's theory of Intertextuality by analyzing "The Derivation" painting and comparing it with a scene from the film "Chess of the Wind", to show in what ways the film is similar to the painting and this work of art and to what extent was it able to create another work?

Results: When painters came to the cinema, they inevitably brought different ideas and methods to the cinema compared to other filmmakers. The plot and the height of excitement were not among their preoccupations. "Painters look at film as visual art" (Barno, 2014, 125). They checked the details of each frame; they had an artistic look for every arrangement, color, and lighting, and the film was not only a medium for telling stories. This movement, which occurs over time, is the result of well-balanced and coherent editing of visual forms. "If we take the element of motion and the residual factor of the image from the cinema, each frame of its image can be examined and analyzed with a visual look and painting and photography approaches" (Abdul Hosseini, 2007, 70). The term "painterly" refers to films with images resembling paintings, while "photographic" describes films with images closely related to photography. If we accept that "the most important effect of painting in cinema should be found in mise-en-scène. After watching the movie, we may not remember the cuts or the camera movements, the blur, or the sound outside the image, but we will remember the mise-en-scène elements. We have not forgotten about the

Cite this article:

Motavali Zadeh, H., & Mahmoodi Bakhtiari, B. (2024). Adaptation in Iranian cinema based on paintings: a case study of the film Chess of the Wind and The Derivation Painting by Mahmoud Khān Malek al-Sho‘arā. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 61-80. doi: 10.22124/ira.2024.27234.1018

wasted clothes. Most of the lasting memories of the cinema are related to the mise-en-scène element" (Bordwell, 1998, 157). If we consider this, it seems likely that the audience may not recall much about the story or narrative of the film after a few years, but they will remember the images. This is because images have a powerful impact on our emotions. It is the same effect that paintings have on their viewers. It is for this reason that filmmakers such as Godard and Pasolini have been employed in the work of cinematographers, who attach more importance to mise-en-scène and the visual aspect than the screenplay. Despite this, "In some cases, the tableau is integrated into the story and even becomes an important element of it, but in a distinguishing and hidden way" (Bonitzer, 2019, 28). "Sometimes the audience does not notice the presence or trace of a painting in the film, but still, the work of art borrowed from it has its effect, or we see a plan corresponding to it in the film, and sometimes the only atmosphere that dominates the film is inspired by a painting" (Piraish Moghadam, 2019, 5). So, the impact cinema has on painting can be examined from different perspectives and addressed; however, in this article, the main goal is to investigate the influence of The Derivation painting on the film Chess of the Wind, concerning the plan that directly refers to the tableau.

License

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



Copyright © Authors

اقتباس در سینمای ایران بر اساس تابلوهای نگارگری: بررسی موردی فیلم شطرنج باد و تابلوی استنساخ اثر محمودخان ملک الشعرا

حمیده متولی زاده^۱، بهروز محمودی بختیاری^{۲*}

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، موسسه آموزش عالی سپهر، اصفهان، ایران

۲. دانشیار گروه هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: mbakhhtiari@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳، دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۶۱-۸۰ تاریخ دریافت: ۲۸ فروردین ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۹ اردیبهشت ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۶ مرداد ۱۴۰۳	فیلم شطرنج باد علی‌رغم اکران بسیار محدودش، نظرات تعداد قابل‌توجهی از منتقدان را به خود جلب کرده است. کارگردان این فیلم (محمدرضا اصلانی)، که از کارگردانان موج نو سینمای ایران است، در تلاش برای ایجاد فضایی از جامعه دهه ۵۰ ایران، اظهار داشته که فیلم او علاوه بر بهره‌گیری از آثار نقاشی ژرژ دلاتور (نقاش قرن هفدهم فرانسه)، برداشتی از تابلوی «استنساخ» اثر محمودخان ملک الشعرا (ملقب به «شریف»)، نقاش و شاعر دوره قاجار است. از این تابلو که می‌توانسته آغازگر دوره مدرن نقاشی در ایران باشد، دو نسخه آبرنگ و رنگ‌وروغن در دست است که با چندسال فاصله زمانی از یکدیگر به تصویر کشیده شده‌اند. تماشاگر فیلم شطرنج باد در صورت آگاهی از تأثیر تابلوی «استنساخ» بر این فیلم، می‌تواند با در نظر گرفتن تشابهات نور، رنگ، سایه، میزانشن، داستان‌پردازی، درام موجود در تابلو و حتی نوع چیدمان اشیاء در قابی به‌خصوص، متوجه شباهت‌های فیلم با تابلو شود. به باور کارگردان فیلم، سایه‌روشن‌های شدید موجود در این تابلو و هیئت و وضعیت نشستن شخصیت‌ها در آن، یک فضای توطئه‌آمیز را تداعی می‌کند که با پیرنگ فیلم شطرنج باد نزدیکی دارد. با این وجود، اثبات تأثیر تابلو بر فیلم را باید از رهگذری علمی مطالعه کرد. در این مقاله تلاش شده است که با بهره‌گیری از نظریه بینامتنیت ژرار ژنت و با تحلیل تابلوی «استنساخ» و مقایسه آن با نمایی از فیلم شطرنج باد، نشان داده شود که فیلم از چه جهاتی شبیه به تابلو است و این اثر هنری تا چه حد توانسته موجب خلق اثری دیگر شود.
کلیدواژه‌ها: شطرنج باد، محمدرضا اصلانی، تابلوی استنساخ، محمودخان ملک الشعرا، اقتباس	
ارجاع به این مقاله: متولی زاده، حمیده، و محمودی بختیاری، بهروز. (۱۴۰۳). اقتباس در سینمای ایران بر اساس تابلوهای نگارگری: بررسی موردی فیلم شطرنج باد و تابلوی استنساخ اثر محمودخان ملک الشعرا. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۶۱-۸۰. doi: 10.22124/ira.2024.27234.1018	

مقدمه

از زمان تولد سینما در اواخر قرن نوزدهم میلادی، رابطه بین سینما و سایر هنرها در حوزه‌های زیبایی‌شناسی مورد توجه بوده که یکی از بحث‌برانگیزترین آن‌ها رابطه بین سینما و نقاشی بوده است. رابطه‌ای دو جانبه که باعث رشدی چشم‌گیر در هر دو هنر شده است که در این مقاله به بهره‌گیری سینما از نقاشی پرداخته خواهد شد. با پیدایش فیلم، سینما قواعد بصری نقاشی را که طی سال‌ها رشد یافته بود در تصاویرش به‌کار گرفت و بر غنای بیش‌تر آن‌ها اضافه کرد. در سینما و نقاشی که هر دو هنرهای دیداری‌اند شباهت‌ها و تفاوت‌هایی یافت می‌شود و شاید مهم‌ترین عامل در هنرهای دیداری تصویر است؛ و در هنرهای تجسمی و سینما درک تصویر بسیار مهم است. پایه هر دو هنر بر درک تصویر استوار است و معانی و مفاهیم، درست پس از دیده شدن در ذهن بیننده مجسم می‌شود. در واقع، هم‌نشینی عناصر تصویری چه در قاب سینما و چه بر پرده نقاشی باعث انتقال انرژی به بیننده می‌شود و بر او اثر می‌گذارد. پس میزان تأثیر و انرژی هر تصویر به استفاده مناسب و آگاهانه از عناصر بصری تشکیل‌دهنده آن تصویر وابسته است. اما تفاوتی نیز در این میان است؛ «سینما به‌غیر از تصویر بر روایت استوار است و سینماگران برای خلق اثر به توضیحات ادبی وابسته هستند، اما در کنار آن فیلمسازانی وجود دارند که ارزش‌های تصویری را در وجه اول اهمیت قرار داده و معتقدند که در یک اثر خوب سینمایی اگر داستان حذف شود، تصاویر باید آنقدر غنی و جذاب باشند که بدون کمک کلام، بتوانند ایجاد داستان نمایند» (Abdul Hosseini, 2007, 70). فیلمسازانی هم چون علی حاتمی، بهرام بیضایی، محمدرضا اصلانی و عباس کیارستمی از جمله سینماگرانی هستند که در فیلم‌هایشان به ارزش‌های زیبایی‌شناسانه تصویری توجه دارند. آن‌ها در هر قابی که می‌سازند به دنبال سامان دادن به اجزاء آن‌اند، به‌صورتی که هر قاب در هر اثر آن‌ها، دارای ارزشی همانند یک تابلوی نقاشی است.

با آمدن نقاشان به سینما «آن‌ها ناگزیر اندیشه‌ها و شیوه‌های متفاوتی را در مقایسه با دیگر فیلمسازان با خود به سینما آوردند. طرح داستانی و اوج هیجان در زمره دلمشغولی‌های آن‌ها نبود. نقاشان به فیلم به‌مثابه هنری تصویری می‌نگریستند» (Barno, 2014, 125). آن‌ها جزئیات هر قاب را بررسی می‌کردند؛ برای هر چیدمان و رنگ و نورپردازی نگاهی هنرمندانه داشتند و فیلم برایشان تنها رسانه‌ای برای داستان‌گویی نبود. «سینما در مسیر ثبت و ضبط تصاویر باعث شد تا تصویر دو بُعدی، بُعد دیگری را تجربه کرده و حرکت یابد، اما در هر حال این حرکت که در قالب زمان انجام می‌گیرد ماحصل تدوین موزون و منسجم شکل‌ها و فرم‌های تجسمی است. اگر عنصر حرکت و عامل پسماند تصویر را از سینما بگیریم، هر قاب تصویر آن با نگاهی تجسمی و رویکردهای نقاشانه و عکاسانه قابل بررسی و تجزیه و تحلیل است» (Abdul Hosseini, 2007, 70). درواقع، به فیلم‌هایی که تصاویر آن‌ها بسیار به هنر نقاشی نزدیک است نقاشانه و فیلم‌هایی که تصاویرشان به هنر عکاسی نزدیک‌تر است عکاسانه گفته می‌شود.

اگر بپذیریم که «مهم‌ترین نمود اثرگذاری نقاشی بر سینما را در میزانشن باید جست بعد از دیدن فیلم ممکن است قطع‌ها یا حرکات دوربین، دی‌زالو یا صدای خارج از تصویر را به خاطر نیاوریم، ولی قطعاً عناصر میزانشن را به‌یاد خواهیم داشت. ما لباس‌ها را در برباد رفته فراموش نکرده‌ایم. اغلب خاطره‌های ماندگار از سینما مربوط عنصر

میزانسن هستند» (Bordwell, 1998, 157)، آنگاه منطقی است که بپنداریم که حتی تماشاگر ممکن است پس از گذشت چند سال از تماشای فیلم چیزی از داستان و روایت اثر را به‌خاطر نیاورد ولی تصاویر را به‌یاد داشته باشد؛ چراکه تصاویر تأثیری انکارناپذیر بر احساسات او گذاشته‌اند. این همان تأثیری است که تابلوها هم بر تماشاگران‌شان می‌گذارند. «نما-تابلو» در اساس غیرروایی است. به‌همین خاطر نیز است که توانسته در کار سینماگرانی به خدمت گرفته شود که اهمیت بیش‌تری برای میزانسن و جنبه تجسمی قائل‌اند تا فیلم‌نامه؛ فیلم‌سازی مانند گدار^۱ و پازولینی^۲. با وجود این، نما-تابلو در مواردی در داستان ادغام و حتی به رکن مهمی از آن بدل می‌شود، اما به‌نحوی کاملاً خاص و پنهانی» (Bonitzer, 2019, 28). گاه تماشاگر حتی متوجه حضور یا رد پای یک تابلو در فیلم نمی‌شود اما همچنان اثر هنری که از آن وام گرفته شده اثرگذاری خود را دارد. «فیلمسازان مختلف برای تأثیرگرفتن از نقاشی شیوه‌های متنوعی را در پیش می‌گیرند، گاهی مستقیماً تابلوهای نقاشی یا پلانی مطابق با آن را در فیلم شاهدیم و گاهی تنها اتمسفر حاکم بر فیلم از یک اثر نقاشی الهام گرفته شده است» (Piraish, 2019, 5). پس می‌توان تأثیرپذیری سینما از نقاشی را از منظرهای متفاوتی بررسی کرد و به آن پرداخت اما در این مقاله هدف اصلی بررسی تأثیرپذیری فیلم *شطرنج باد* از تابلو استنساخ با توجه به پلانی که مستقیماً به تابلو اشاره دارد است؛ چرا که محمدرضا اصلانی به این مسئله این‌گونه اشاره کرده است: «در واقع داستان فیلم را من از تابلو استنساخ محمودخان ملک‌الشعراء الهام گرفتم که فضای این تابلو گرچه نسخه‌نویسی است اما سایه‌روشن‌های شدید این تابلو و هیئت و وضعیت نشستن کاراکترها یک فضای توطئه‌آمیز دارد» (URL 1). البته او در ادامه به تأثیرپذیری از آثار نقاشی ژرژ دلاتور^۳ نیز اشاره می‌کند ولی در این پژوهش هدف این است که با نگاهی به نظریه بینامتنیت ژنت و با تحلیل تابلوی استنساخ و مقایسه آن با نمایی از فیلم *شطرنج باد* به این سؤال پاسخ داده شود که فیلم از چه جهاتی شبیه به تابلو است؟ و این اثر هنری تا چه حد توانسته موجب خلق اثری دیگر شود؟

مبانی نظری

ارتباط یک متن (اثر هنری) با دیگر متن‌ها (آثار هنری) موضوع دارای اهمیتی است که مورد توجه پژوهش‌گرانی مانند کریستوا^۴، بارت^۵، ریفاتر^۶، ژنت^۷ قرار گرفته است. نخستین بار ژولیا کریستوا در دهه ۱۹۶۰ برای هر نوع ارتباط بین متن‌های متفاوت اصطلاح بینامتنیت^۸ را مطرح کرد. پس از آن ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی او به شکلی وسیع‌تر و نظام‌یافته‌تر به بررسی روابط یک متن با دیگر متن‌ها پرداخت. ژنت هر نوع رابطه بین یک متن با دیگر متن‌ها را با واژه ترامتنیت^۹ نام‌گذاری نمود و به انواع روابط ممکن و موجود در میان متن‌ها پرداخت. در این مبحث منظور از متن هر گونه اثر هنری اعم از نقاشی، سینما و سایر هنرها است و نه صرفاً متون ادبی. او ترامتنیت را به پنج دسته تقسیم کرد که عبارتند از: بینامتنیت، سرمتنیت^{۱۰}، پیرامتنیت^{۱۱}، فرامتنیت^{۱۲} و بیش‌متنیت^{۱۳} که هر کدام دارای تقسیم‌بندی‌های دیگری می‌شوند. «از این میان بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو متن هنری می‌پردازد و سایر اقسام ترامتنیت به رابطه میان یک متن و شبه‌متن‌های مرتبط با آن توجه دارد. به عبارتی پیرامتنیت به رابطه میان یک متن و پیرامتن‌های پیوسته و گسسته آن اشاره دارد. فرامتن رابطه تفسیری یک متن را نسبت به متن

دیگر مورد توجه قرار می‌دهد و سرمتنیت به رابطه میان یک متن و گونه‌ای که به آن تعلق دارد می‌پردازد» (Namvar, 2007, 83). «ژنت در سه اثر خود یعنی: الواح بازنوشتنی، آستانه‌ها، مقدمه‌ای بر سرمتنیت، به طور مستقیم به ترامتنیت پرداخته است. در الواح بازنوشتنی که کتاب اصلی او در مورد بیش‌متنیت است و تقسیم‌بندی اصلی و مشهور خود مبنی بر پنج گونه ترامتنیت را در آن کتاب ارائه می‌دهد، به تفصیل به بیش‌متنیت و انواع آن پرداخته است» (Ibid, 86).

بینامتنیت ژنت نسبت به بینامتنیت کریستوا گستره متفاوتی دارد؛ چراکه بینامتنیت ژنت ابعاد محدودتری را در بر می‌گیرد. ژنت به صورت مختصر به بینامتنیت می‌پردازد اما در همین توضیحات محدودش بینامتنیت خود را به سه دسته تقسیم‌بندی می‌کند که این سه دسته با عناوین زیر مورد بحث قرار می‌گیرد: صریح و اعلام‌شده، غیرصریح و پنهان‌شده، ضمنی.

بینامتنیت صریح و اعلام‌شده

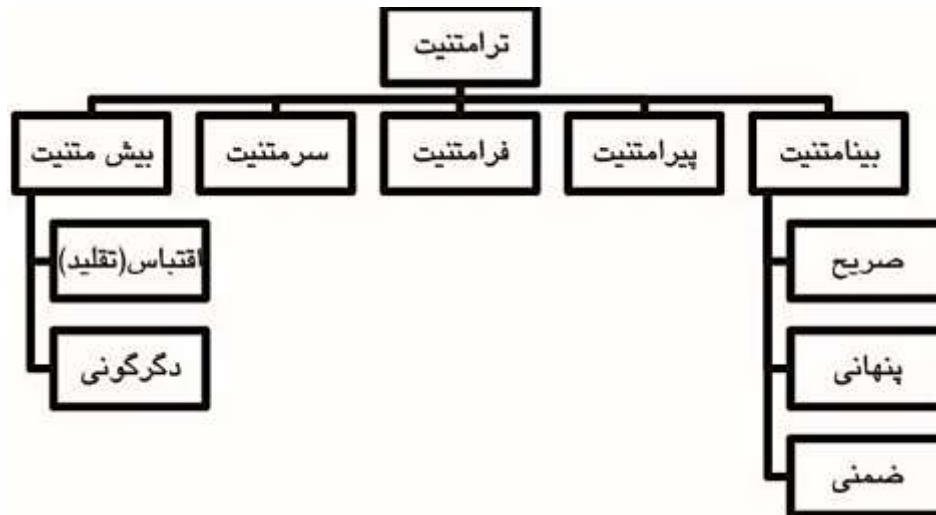
در این نوع بینامتنیت به وضوح ردپای متن دیگری را در متن دوم می‌توان مشاهده کرد زیرا مؤلف متن دوم تصمیم ندارد مرجع متنش را پنهان کند. درواقع این نوع بینامتنیت به طور آشکار بیان‌گر حضور یک متن در متن دیگر است.

بینامتنیت غیرصریح و پنهان‌شده

این نوع بینامتنیت که تلاش می‌کند تا مرجع بینامتنش را پنهان کند؛ عملاً نشانگر حضور پنهانی یک متن در متن دیگر است. سرقت ادبی - هنری از انواع بینامتنیت غیرصریح به حساب می‌آید که به کارگیری مطالب دیگر بدون ذکر نام و ارائه مرجع است. ژنت برای بینامتنیت غیرصریح این گونه می‌نویسد: «بینامتنیت در شکل کم‌تر صریح و کم‌تر رسمی آن همانا سرقت است که عاریت بدون اعلام، ولی همچنان لفظی می‌باشد» (Ibid, 88).

بینامتنیت ضمنی

در این نوع بینامتنیت، مؤلف متن دوم نمی‌خواهد بینامتنش را پنهان کند و نشانه‌هایی را به کار می‌گیرد تا به این وسیله بتوان متن اول را شناخت. اما مؤلف این کار را به وضوح انجام نمی‌دهد و اشاراتی ضمنی به کار می‌برد. بینامتنیت ضمنی نه مرجع خود را اعلام می‌کند و نه آن را پنهان می‌کند پس به هیچ‌کدام از دو نوع بینامتنیت صریح و غیرصریح شبیه نیست. به همین خاطر در این بینامتنیت مخاطبان خاصی که از متن اول (متنی که از آن استفاده شده) آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند (Ibid, 88-89).



نمودار. دسته‌بندی ترامنتیت ژنتی (khodi, 2015, 112)

«وام گرفتن تصاویر از تاریخ هنر برای القای معنای یک متن، رد نقاشی برای تأکید بر ویژگی‌های منحصر به فرد فیلم، درج سینما در فرهنگ‌های بصری مشترک و سنت‌های ملی، و در نهایت، قدرت فیلمسازی برای بازتعریف تاریخ هنر است بنابراین بینامنتیت تضادهای موضوعی، شباهت‌های شمایل‌نگاری و تفسیرهای تاریخ نگاری را امکان‌پذیر می‌کند» (Delle Vacche, 1996:3). در این جا با توجه به کاربردی و جامع بودن نظریه بینامنتیت ژنت برای شرح رابطه میان فیلم شطرنج باد و تابلو استنساخ، این نظریه مورد توجه است.

تأثیرات دریافتی سینما از هنر نقاشی

برای بررسی تأثیرات دریافتی سینما از نقاشی و مؤلفه‌های مختلف آن، این مؤلفه‌ها و ویژگی‌ها تشریح و طبقه‌بندی شده است. جنسن (Quoted in Hasan Nia, 2013, 5) مؤلفه‌های اساسی نقاشی را این‌گونه به چهار دسته اساسی زیر طبقه‌بندی می‌کند:

۱) مؤلفه‌های ذاتی: مهم‌ترین مؤلفه ذاتی و بنیادین نقاشی، عبارت است از حضور حداقل قابل رؤیت، از عناصر مختلف بصری مانند: خط، سطح و رنگ، که روی یک سطح دو بعدی به صورتی آگاهانه سازمان‌دهی شده‌اند. در واقع عناصر بصری که آگاهانه روی سطح دوبعدی قرار دارند دربرگیرنده مؤلفه‌های ذاتی نقاشی‌اند.

۲) مؤلفه‌های ساختاری و سبک‌شناختی: این مؤلفه‌ها درواقع ویژگی‌های مشترک فرمی‌اند و با ویژگی‌های محتوایی، باعث شکل‌گیری سبک‌های نقاشی هستند؛ به نظر می‌رسد که در شکل‌گیری سبک‌های نقاشی، ویژگی‌های فرمی نسبت به ویژگی‌های محتوایی مؤثرتر هستند. مؤلفه‌هایی که در آثار نقاشان مشاهده می‌شوند و در دوره‌های متفاوت باعث شکل‌گیری سبک‌های مختلف در نقاشی شده‌اند و گاهی همین مؤلفه‌های فرمی تکرارشونده باعث شکل‌گیری سبکی منحصر به فرد برای یک نقاش بوده‌اند.

۳) مؤلفه‌های بصری: رنگ، فضا، بافت و شکل که از عناصر بصری نقاشی‌اند با اصول اولیه هم‌چون: تنوع، تعادل و تناسب و ریتم به روش‌های متفاوتی کنار هم قرار گرفته و خلق اثر می‌کنند؛ که این اثر می‌تواند معانی مختلفی داشته باشد. البته در نقاشی مدرن، دامنه عناصر بصری بسیار گسترده شده است و هر شیء قابل‌رؤییتی را که نقاش در ترکیب‌بندی خود به کار گیرد در بر می‌گیرد.

۴) مؤلفه‌های محتوایی: این نوع مؤلفه می‌تواند بیانگر دو مفهوم باشد. اول موضوع نقاشی و دوم معنایی که از مشاهده اثر در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. در مورد موضوع باید بیان داشت که در برگیرنده دامنه وسیعی است و گونه‌های مختلف نقاشی از جمله پرتره، منظره و طبیعت بی‌جان را شکل می‌دهد. اما تأثیرگذاری نقاشی بر سینما از وجوه متفاوتی قابل بررسی است. از حضور بخشی از یک نقاشی در فیلم گرفته تا به‌کارگیری ویژگی‌های ساختاری یک نقاشی برای سامان‌دادن، بخشی جزئی یا کلی در فیلم. اما سینما دریافت‌های دیگری نیز از نقاشی داشته است از جمله روایت زندگی خود نقاشان که فیلم‌های بسیاری در این زمینه ساخته شده که برای مثال می‌توان به نمایش زندگی نقاشانی همچون مودیلیانی^{۱۴}، ونگوگ^{۱۵}، فریدا کالو^{۱۶} اشاره کرد.

با توجه به دسته‌بندی‌های شرح داده شده، تأثیرات و دریافت‌های مختلف سینما از نقاشی را می‌توان به چهار دسته تقسیم‌بندی کرد که عبارتند از:

الف) تأثیرات دریافتی سینما از مؤلفه‌های ذاتی و ساختاری آثار نقاشی؛

ب) تأثیرات دریافتی سینما از مؤلفه‌های بصری و محتوایی آثار نقاشی؛

ج) تأثیرات دریافتی سینما از جهان نقاش و آثارش؛

د) طراحی فیلم به مثابه نقاش (Hasan Nia, 2013, 5-9)

اثری سینمایی برای اثبات تأثیرپذیری‌اش از نقاشی می‌تواند یک یا چند مورد از گزینه‌های ذکر شده را دارا باشد. در ادامه پس از بررسی نقاشی و فیلم، به تأثیرات دریافتی فیلم از نقاشی پرداخته خواهد شد.

پیشینه پژوهش

سال‌هاست که در سینمای جهان در رابطه با موضوع نقاشی و سینما و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر پژوهش‌هایی انجام شده و مقالات و کتاب‌هایی در دست است که در رأس آن‌ها کتاب *سینما و نقاشی* به قلم آنجلا دلا وچه^{۱۷} قرار دارد. در این کتاب، نویسنده پس از بیان نظراتش تنها چند فیلم محدود از جمله: اوتامورا و پنج زنش ساخته میزوگوچی^{۱۸}، یک آمریکایی در پاریس ساخته مینلی^{۱۹}، صحرای سرخ ساخته آنتونیونی^{۲۰} و مارکیز آ ساخته رومر^{۲۱} را بررسی کرده است. این در حالی است که در ایران در این باره مقالات بسیار محدودی در دست است؛ با این‌که فیلم‌سازان بزرگی هستند که از نقاشی تأثیر پذیرفته‌اند. کتابی نوشته بونیتزر^{۲۲} به نام *قاب‌زدایی‌ها*^{۲۳} به فارسی ترجمه

شده که اگرچه در باب رابطه میان سینما و نقاشی پژوهش خوبی انجام داده اما با بحث موردنظر مقاله حاضر چندان همسو نیست؛ چراکه از منظر متفاوت به این جریان نگاه می‌کند و بیش‌تر به زاویه دید متفاوت در سینما و نقاشی می‌پردازد. در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تأثیرپذیری سینما و انیمیشن از تجربیات زیبایی‌شناسانه نقاشی» (Razavi, 2009) به بررسی چند مثال مستقل بسنده شده و از بین فیلمسازان ایرانی تنها به عباس کیارستمی اشاره شده است.

نگارنده مقاله «بررسی تفکر کوبیسم بر سینما» (Hasan Nia, 2013) به خوبی انواع تأثیرات سینما از نقاشی دسته‌بندی می‌کند و به اثرگذاری مولفه‌های مکتب‌های پیش‌روی نقاشی در قرن بیستم بر سینما می‌پردازد. این منبع، پژوهش جامعی است که به جمع‌بندی مناسبی نرسیده است و مواردی از سینمای ایران را مورد بررسی قرار نمی‌دهد. در مقاله حاجی‌حسین‌زاده با عنوان «نقاشی در سینمای ایران، آسیب‌ها و راهکارها» (Haji Hosseinzadeh, 2018) به بررسی فیلم *شطرنج باد* نیز پرداخته شده و نویسنده مقاله به تأثیرپذیری کل فیلم از آثار مختلف نقاشی مثل استفاده بسیار از قاب بسته دست‌ها پرداخته و به اشاره تأثیرپذیری فیلم *شطرنج باد* از اثر استنساخ بسنده شده است که توضیحات جامعی در این باره نیست. پیرایش‌مقدم در پایان‌نامه خود با عنوان بررسی تأثیرات متقابل سینما و نقاشی (Piraish Moghadam, 2019) نیز به این مبحث پرداخته که اگرچه پژوهش خوبی هم ارائه داده است اما باز هم به نمونه ادوارد هاپر^{۳۴} پرداخته و نگاهی به سینمای ایران نداشته است. در نتیجه نگارندگان پس از جست‌وجوهای بسیار دریافته است که پژوهشی جامع و کامل که به‌طور خاص تنها به اقتباس از نقاشی‌های نگارگری در سینمای ایران و فیلم *شطرنج باد* پرداخته باشد در دست نیست و ضرورت این پژوهش احساس می‌شود.

روش پژوهش

این مقاله پژوهشی، تحلیلی - توصیفی بر پایه نظریه بینامتنیت ژرار ژنت است. به‌منظور انجام این پژوهش، ابتدا محمودخان ملک‌الشعرا معرفی شده است و دو تابلوی برجامانده با عنوان «استنساخ» مورد بررسی قرار گرفته‌اند. سپس تأثیر این دو اثر بر فیلم محمدرضا اصلانی با بهره‌گیری از سکانس تنظیم سند از فیلم *شطرنج باد*، مطالعه شده است. شیوه گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای است و از تصاویر موجود در وب‌گاه فرهنگستان هنر نیز بهره‌برداری شده است.

محمودخان ملک‌الشعرا

محمودخان ملک‌الشعرا (۱۲۳۸-۱۳۱۱ ه.ق) معروف به محمودخان صبا، فرزند محمدحسین‌خان عندلیب نواده فتحعلی‌خان صبای کاشانی بود که ملک‌الشعرا دربار فتحعلی‌شاه نیز محسوب می‌شد. برخی او را ملقب به شریف نیز می‌دانند چراکه در زیر تابلوی آبرنگ استنساخ به خط خود این‌گونه نوشته است: «شبيه محمدقاسم‌خان در حالتی که پیش چراغ تصحیح کتاب می‌کند و شبیه محمدحسین‌خان در حالتی که چپق می‌کشد، العبد محمود

الشریف، ۱۲۷۹). اجداد او از طایفهٔ دنبلی آذربایجان بودند که اندیشمندان و هنرمندان بسیاری از میان آنان برخاسته است. او که شاعر و هنرمند دورهٔ قاجار و ناصری بود اشعارش شامل قصیده، غزل، رباعی و مثنوی بوده است. او هم چنین در نقاشی و حسن خط شهرت داشت و بخشی از آثار او هنوز هم در موزهٔ گلستان نگهداری می‌شود. «شاید کسانی باور نکنند که در همان سال‌هایی که مقدمات ایجاد مکاتب مدرن نقاشی در اروپا فراهم می‌گردید، محمودخان بی‌خبر از جریان‌های هنری آن دیار، اثری به‌وجود آورد که امروزه می‌توان آن را از مدرن‌ترین پرده‌های نقاشی محسوب داشت» (Rafugari, 2015, 79). اصلانی دربارهٔ او می‌گوید: «محمودخان ملک‌الشعرا که شاعری از شروع‌کنندگان مکتب ادبی بود، مردی بود متفنن که در همهٔ رشته‌های فرهنگ دستی داشت. در نقاشی کارهایی عجیب پرحوصله با تمبر کرده و منظره‌های دقیقی ساخته از کاخ‌های قاجاری. او از نخستین کسان در ارائه پرسپکتیو به شیوهٔ اروپایی است» (Aslani, 1995, 65). از تابلوهای معروف محمودخان صبا به تابلوهای خیابان باب همایون و سر در الماسیه، عمارت شمس‌العماره، باغ کاخ گلستان و دو نسخه از تابلوی استنساخ یکی با آبرنگ و دیگری رنگ‌وروغن می‌توان اشاره کرد که اوج نوجویی او را به نمایش می‌گذارد و در کاخ گلستان نگهداری می‌شود.

تابلو استنساخ

از تابلو استنساخ دو نسخهٔ آبرنگ و رنگ‌وروغن موجود است که تاریخ به‌تصویرکشیدن تابلوی آبرنگ به سال ۱۲۷۹ و تاریخ به‌تصویرکشیدن تابلوی رنگ‌وروغن به سال ۱۳۰۸ بازمی‌گردد. «اوج خلاقیت محمودخان در تابلویی تجلی یافته که آن تجربهٔ گران‌بها می‌توانست سکوی پرشی برای نقاشی مدرن ایران باشد اما دریغ که ارزش این اثر سال‌ها از دید نقاشان و هنرشناسان پنهان ماند و چه بسا خود هنرمند نیز به‌تمامی از چندوچون شاهکاری که آفریده، آگاه نبوده است» (Mojabi, 2005, 167). نمایشگاهی در سال ۱۳۳۵ در شهر پاریس در موزهٔ گیمه از آثار هنری ایران تشکیل شد و در آن نمایشگاه زمانی که رئیس مدرسه هنرهای شهر پاریس تابلو استنساخ را دید گفت: «این کار مدرن‌ترین و جدیدترین اثریست که من تاکنون دیده‌ام»؛ و اظهار داشت: «این نقاش حتماً از کارهای دالی^{۲۵} الهام گرفته ولی وقتی امضاء تاریخ‌دار تابلو برای آقای رئیس مدرسه ترجمه گردیده و به ایشان گفته شد که محمودخان سال‌ها قبل از آن که دالی به شهرت برسد چشم از جهان فرو بسته در شگفتی و تعجب فرو رفت» (Zaka, 1962, 29). «شیوه نقاشی‌های آبرنگ او رئالیسمی همراه با ریزه‌کاری و پردازش خاص ایرانی است. تابلوی استنساخ او شیوه کار اکسپرسیونیست‌ها را به‌خاطر می‌آورد» (Ibid, 30).

در این تابلو دو مرد در اتاقی تاریک مقابل شمع نشسته‌اند؛ یکی از آن‌ها (محمدقاسم‌خان) کتابی را در نور شمع اصلاح می‌کند و دیگری (محمدحسین‌خان) چپق دسته‌بلندی را در دست دارد. اشیایی روی طاقچه و میز به‌چشم می‌خورند، از جمله یک قیچی، سه کتاب، یک شمع‌دان، دو قلم‌دان و چند ظرف در طاقچه؛ آن‌چه در این تابلو مهم به نظر می‌آید رسم افراد و اشیاء به گونه‌ای هندسی است. «تابلو از ترکیب خطوط منحنی در بازی با خطوط راست ساخته شده است، چنان‌که به راحتی می‌توان تعمد نقاش را در نشان دادن حجم‌های موجود در اتاق به‌صورت دایره و

نیم‌دایره و کره، در برخورد با حجم‌های مثلث و مستطیل‌گونه دریافت و این تعمد در نشان‌دادن سایه‌ها شکلی اغراق‌آمیز می‌گیرد» (Mojabi, 2005, 167).



شکل ۱. تابلو استنساخ نسخه آبرنگ ۱۲۷۹، مأخذ: URL 2

تابلوی کارشده با آبرنگ، اتود مقدماتی برای تابلوی اصلی یعنی رنگ‌وروغن بوده که در تابلوی رنگ‌وروغن، فضای اضافی آن حذف شده است. فرم‌های به‌کاررفته در تصویر در اجرای دوم پخته‌تر و با مهارت بیش‌تری ترسیم شده‌اند. در طرح اولیه استنساخ «سایه بزرگ که با خطوط منحنی و مستقیم ساخته شده، بر سطح صاف دیوار و تورفتگی‌های طاقچه انعکاس یافته است. دو مرد که یکی محاط در سایه‌اش است و دیگری کنار آن قرار دارد به‌گونه‌ای ترسیم شده که یکی از روبرو و دیگری از نیم‌رخ دیده می‌شود به‌وضعی که تقریباً خطوط اندام‌های یکی ادامه دهنده حجم بدن دیگری است» (Mojabi, 2005, 167).

مسئله‌ای که در تابلوی استنساخ به‌جهت تقسیمات طلایی قابل توجه بوده این است که «فیگور سمت راست است. فیگور در منطقه تقسیم طلایی قرار دارد، و سر آن نیز تا حد زیادی به نقطه طلایی نزدیک می‌شود. نور در آن منطقه بیش‌تر از همه تابلو می‌باشد» (Kaabi Pour, 2003, 96). اما با توجه بیش‌تر می‌توان پی برد که جهت نگاه و حالت بینی به سمت فیگور دوم است. «این ناحیه بعد از فیگور اولی، نورانی‌ترین قسمت تابلو است، نقاش فیگور دوم را ماهرانه در منطقه تقسیم طلایی قرار داده است. تا چشم بیننده را با شمع، به قسمت پایین تابلو، یعنی چپ هدایت کند. اصلی‌ترین قسمت این اثر، مثلی است که بین دو خط طلایی کادر تشکیل شده است» (Ibid).



شکل ۲. تابلو استنساخ نسخه رنگ و روغن ۱۳۸۸، مأخذ: URL 2

«سایه روشن روش کاربست رنگ سایه‌های تیره و روشن به منظور بازنمایی حجم اشیا و جانداران، وضعیت آن‌ها در ارتباط با فضای معین و نیز برای ایجاد جلوه‌های هیجان‌انگیز است» (Pakbaz, 2007, 297). در این تابلو، نور شمع سایه‌ای شدید در پس‌زمینه به وجود آورده و چهره‌ها را روشن کرده است. هم‌چنین، تضادی شدید بین تیره و روشن، در تابلو شکل گرفته است. تابش نور نسبتاً یک‌دست به کمک خطوط منحنی، از فیگور سمت راست چهره‌ای با آرامش همراه با انتظار ساخته است. با وجود این‌که «نور از یک سمت در چهره سمت راست تابیده است، اما تیرگی و کنتراستی در کلاه و گردن او دیده نمی‌شود. چهره او بسیار مات، خیره و حالتی آرام دارد. البته خطوط منحنی ریش‌ها، کلاه، لباس و قسمت پشت فیگور، فوق‌العاده در این آرامش مؤثرند. درحالی‌که، نور در چهره سمت چپ کنتراستی شدید ایجاد کرده و حالتی غیرمعمول، وهم‌آلوده و اکسپرسیو به وجود آورده است» (Salehi, 2017, 92).

رنگ‌های تابلو از خانواده رنگ‌های گرم انتخاب شده و با نگاهی به رنگ لباس‌ها و رنگ دیوار پشت و زمین شدت کنتراست رنگی کاملاً دیده می‌شود؛ با این حال تابلو یک حالت گرد گرفته و خاکستری محو دارد که باز هم این از گرمی رنگ‌های به کار برده شده نمی‌کاهد. رنگی متوسط، بین تیرگی پشت و روشنائی قسمت‌های جلو یک ارتباط بصری زیبا ایجاد کرده که همین ارتباط حرکت چشم بر روی اثر را نرم‌تر کرده است. و برای ترکیب بهتر تصویر، نقاش نقاط روشن را در قسمت تیره و نقاط تیره را در قسمت روشن قرار داده است.

«ترکیب کلی تصویر متعادل است. در بین بازو تا آرنج و آرنج تا مچ فیگور سمت راست، زاویه تندی قرار دارد. نقاش با مهارت تمام، با شکست‌هایی که در سطح‌های مختلف پارچه رسم کرده، باعث تعدیل تندی زاویه آن شده است»

(Salehi, 2017, 92). «خطوط تشکیل‌دهنده دیوار و طاقچه و کتاب‌ها و چوب چپق و سایه شکسته آن که از شانه مرد تا سر چپق هر جا به گونه‌ای منکسر نمایانده شده و نقش‌های زیرانداز و کفپوش و پاره‌ای از اشیای اتاق چون قلم‌دان و قیچی مستقیم و زاویه دارند و بازی می‌کنند با خطوط منحنی که ترکیب صورت و اجزاء آن و خمیدگی پشت و زانوان، دواير زیر چپق و چراغ‌دان و نور شمع و قندرها را می‌سازند» (Mojabi, 2005, 167). در جای دیگر نقاشی دیده می‌شود که «بین شانه، چپق و پایین آستین فیگور سمت راست مثلثی تشکیل شده که به وسیله شکست‌ها و چین‌خوردگی‌های موج‌مانند روی آستین، خط افقی، قسمت پایین لباس و فرم چیدن کتاب‌ها در جلوی آن شکسته شده و حالتی خوشایند را آفریده است. همچنین دست فیگور که دسته چپق را نگه داشته است، از حرکت و سر خوردن چشم به روی آن جلوگیری می‌کند» (Salehi, 2017, 92). تمام این تمهید از نوسانات چشم به بالا و پایین جلوگیری می‌کند. سایه چپق روی زمین، بدن شکسته شده و کتاب از ایجاد مثلثی با زاویه‌های تند بین چپق و سایه‌اش که چشم را از سمت پایین به خارج کادر می‌کشاند، جلوگیری کرده است.

«در اجرای دوم این تابلو که رنگ‌وروغنی است هندسی‌سازی اشکال تشدید شده چنان‌که با تجربه‌های پیش کوبیستی سزان شباهت دارد. این‌ها با هم معاصر بوده‌اند (سزان ۱۲۶۰-۱۳۲۷ هجری قمری)» (Mojabi, 2005, 167). این‌که محمودخان صبا، سزان و آثارش را می‌شناخته است؛ در آن دوران بعید به نظر می‌رسد، اما کاری که او در این تابلو انجام داده مطابق است با کاری که سزان در بازنمایی طبیعت انجام می‌داده است. سزان طبیعت اطرافش را در اشکال هندسی اثر می‌دیده و خودش نیز این چنین خلق می‌کرده است. در نسخه رنگ‌وروغنی اثر در مقایسه با نسخه اولیه (آبرنگ) دیده می‌شود که محمودخان با اغراق کل بدن محمدقاسم خان را از اشکال هندسی (دایره و مثلث) کشیده است؛ کلاهش ترکیبی از مثلث و دایره است. همچنین صورت و شانه‌های خمیده‌اش هم نیم‌دایره است. حتی پای راستش از چهار دایره تودرتو شکل گرفته است و پای چپش نیز نیم‌دایره است؛ اما اوج استفاده از اشکال هندسی در صورت محمدحسین خان دیده می‌شود. «خط ریش او با قوس‌های متوالی، تقارنی با قوس‌های گونه و چشم و ابرو دارد. سر و صورت او دایره‌ای را می‌سازد که با خطوط منحنی به قطعات متقارن تقسیم شده است. مستطیل‌های کتاب در این اجرا منظم‌تر و بازی سایه‌ها با حجم کدر کف اتاق بازی متناسبی دارد (Ibid) و اصلانی در این باره می‌گوید: «ارزش یک نقاشی آن بوده که با حفظ فضا و سندیت آن، روابط پیچیده خط و رنگ را در فضا کشف کند» (Aslani, 2015, 155) که در این اثر به خوبی تناسبات طلایی و روابط هندسی به کار گرفته شده است.

محمد رضا اصلانی

محمد رضا اصلانی متولد سال ۱۳۲۲ در رشت است. وی کارگردان، شاعر، نویسنده، مستندساز و فارغ‌التحصیل رشته نقاشی از دانشکده هنرهای تزئینی است که دوره‌های فیلم‌سازی را نیز در وزارت فرهنگ و ارشاد گذرانده است. اولین فیلم بلند سینمایی وی، *شطرنج باد*، محصول سال ۱۳۵۵ است. این فیلم «در سال‌هایی که فیلم فارسی در سینمای ایران دهه ۵۰ رواج داشت، به عنوان تجربه‌ای متفاوت، جسورانه و نو در سینمای ایران مطرح بود. در واقع

محمدرضا اصلانی، شاعر مطرح شعر موج نویی دهه چهل، با ساخت فیلم شطرنج باد، وارد سینمای موج نو شد» (Davari Bilandi, 2013, 46). در برهه‌ای از تاریخ سینمای ایران جریانی تازه شکل گرفت که نامش را موج نو نهادند. در این جریان، تعدادی فیلمساز جدید «شروع به ساختن فیلم‌هایی کردند که می‌توان بیش‌تر آن‌ها را زیر یک صفت رده‌بندی کرد: غیر متعارف. این فیلمسازان جدید، در واقع در مخالفت با سینمای رسمی و عمده ایران که نامش را فیلم فارسی گذاشته بودند، دست به ساختن فیلم‌هایی زدند که با هیچ‌کدام از معیارهای آن سینما نمی‌خواند» (Dulko, 1995, 54). کاری که تا حدودی شبیه به حرکت فیلمسازان روشن‌فکر و غیرتجاری در سینمای چند کشور از جمله آمریکا و فرانسه بود.

اصلانی در کارنامه حرفه‌ای‌اش نشان داده است که به دنبال مخاطب عام نیست و فروش گیشه برایش ارزش چندانی ندارد. همین‌طور فیلم‌های او ادعای درک زیبایی‌شناختی از هنرهای دیگر بوده و همانند این گونه فیلم‌ها در سینمای ایران کم است. همان‌طور که قوکاسیان (Quoted in Davari Bilandi, 2013, 64) اشاره می‌کند، «کارکرد هنر سینما فقط تفریح نیست. سینما تولید ملی است. تولید یک ملت است، نه یک تجمع. اصلانی سینما را یک امر تاریخی تاریخ‌ساز می‌داند و نظرش این است که یک کار هنری، تمام خود و جهان را فرا می‌آورد در نتیجه بر مخاطب فشار مضاعف می‌آورد. پس سینما برای خالی‌کردن فشارها و استراحت و تفریح نیست». در واقع فشاری که سینما در هر دوره‌ای به مخاطب وارد می‌کند او را وادار به تفکر و تکاپو می‌نماید.

شطرنج باد

شطرنج باد اولین ساخته اصلانی، کارگردان موج نو ایرانی است که در سال ۱۳۵۵ ساخته شد ولی فقط یک بار پیش از انقلاب ۱۳۵۷ در ایران به نمایش درآمد و دیگر دیده نشد؛ تا اینکه در سال ۲۰۲۰ پس از مرمت توسط بنیاد فیلم مارتین اسکورسیزی^{۴۶} و اکران در کشورهای مختلف با واکنش‌های مثبتی روبرو شد. نویسندگی این فیلم را نیز اصلانی خود برعهده داشته و بهمن فرمان‌آرا تهیه‌کنندگی کرده است. بازیگران فیلم محمدعلی کشاورز، فخری خوروش، اکبر زنگنه‌پور و شهره آغداشلو بوده‌اند. داستان فیلم از این قرار است که در خانواده‌ای اشراف‌زاده، خانم‌بزرگ که بزرگ خانواده بوده فوت می‌کند. وارث او - خانم‌کوچک - فلج است. در این میان بین اتابک که ناپدری خانم کوچک است و دایه و برادرزاده‌های ناپدری و کنیزک بر سر تصاحب ثروت مشاجره به‌راه می‌افتد. هنگامی که اتابک نماز می‌خواند با وزنه‌ای بر سر او می‌کوبند و خانم‌کوچک به کمک کنیزک او را در سرداب خانه پنهان می‌کنند. روز بعد، مفتش از اعضای خانواده بازجویی می‌کند؛ اما چیزی متوجه نمی‌شود، تا اینکه بر ملا می‌شود اتابک زنده است و با کنیزک رابطه دارد. خانم کوچک اتابک را با تیر می‌زند. برادرزاده‌ها به جان هم می‌افتند و همه به جز کنیزک قربانی می‌شوند.

خسرو دهقان درباره شطرنج باد می‌گوید: «شطرنج باد یک فیلم تجربی است، فیلم‌های تجربی حاصل تجربه و پختگی‌های یک کارگردان است که مسیری نو در سینما باز می‌کند. اگرچه متأسفانه در ایران این‌طور جا افتاده که

فیلم تجربی یعنی فیلم دانشجویی و دست‌گرمی؛ در حالی‌که فیلم تجربی، همچون شاهراهی جدید است که کارگردان در مسیر عادی سینما ایجاد می‌کند و دست به کشفی نو می‌زند» (Haji Hosseinzadeh, 2018, 123). این‌گونه به نظر می‌رسد که فیلم‌های تجربی در سینمای ایران انگشت‌شمارند و از شاخص‌ترین آن‌ها *شطرنج باد* است. سعید عقیقی در رابطه با این فیلم می‌گوید: «در سینمای ایران کم‌تر فیلمی وجود دارد که در آن تعادل در میزانش، نور و دکوپاژ به این‌صورت رعایت شده باشد. نورپردازی فیلم کاملاً با شرایط آن دوره تاریخی سازگار است و برای این کار، منابع نور در داخل کادر به کار گرفته شده‌اند. اگرچه زمان زیادی از فیلم در فضای بسته خانه می‌گذرد، اما هر پلان تنوع مشخص خود را دارد». در ادامه عقیقی در رابطه با نحوه فیلم‌برداری می‌گوید: «در این فیلم حرکت دوربین کاملاً با حرکت و کنش انسان‌ها همراه است و به شکل اتفاقی انجام نمی‌شود. این قضیه به شکل موتیف در دقایق مختلف فیلم تکرار شده است. این شکل از انسجام درونی، در سینمای ایران کم‌نظیر است» (Ibid, 124).

اصلانی در رابطه با نورپردازی در فیلم *شطرنج باد* می‌گوید: «نور فیلم نیز در درون صحنه است و نور بیرون صحنه نداریم. بهارلو با مهارت خود توانست از پس این کار پیچیده بربیاید. نوری که در فیلم می‌بینیم، نور همان دوران است که فضاهای داخلی واقعاً نیمه‌تاریک بوده‌اند. معماری تصویرشده در فیلم نیز دقیقاً به همان دوره مربوط می‌شود و به همین دلیل از خانه مشیرالدوله در لاله‌زار به عنوان لوکیشن استفاده کردیم. معماری این ساختمان به مثابه فضا، نقشی تعیین‌کننده در فیلم بازی می‌کند» (Haji Hosseinzadeh, 2018, 124). «شطرنج باد بر اساس مونتاژ بنا نشده، بلکه مبتنی بر شعر است و تک‌تک سکانس‌ها و تصاویر آن اهمیت دارند. همان‌گونه که یک نمایشگاه نقاشی قائم به تک‌تک تابلوهای تصویرشده است. به عبارت دیگر، در *شطرنج باد* قرار نیست سکانس به سکانس قصه‌ها پی گرفته شده و در نهایت به یک نتیجه برسیم» (Ibid, 123). با توجه به توضیحات داده‌شده در رابطه با نورپردازی و معماری و فیلم‌برداری فیلم *شطرنج باد* این‌گونه به نظر می‌آید که *شطرنج باد* فیلمی نقاشانه است و هر قابش با توجه هرچه تمام‌تر همانند یک تابلوی نقاشی بسته شده است.

رابطه تابلو با فیلم

با نگاه به اقتباس‌ها و برداشت‌هایی که سینما از تابلوهای نقاشی داشته است این‌گونه دیده می‌شود که بسیاری از فیلم‌هایی که در رابطه با تابلوهای نقاشی ساخته شده‌اند، از سوی منتقدان و همین‌طور نقاشان مورد اعتراض قرار گرفته‌اند. اعتراض نقاشان و منتقدان به دلیل صادق نبودن این فیلم‌ها با نقاشی است. «وحدت دراماتیک و منطقی فیلم، میان نقاشی‌هایی که اغلب از نظر زمان و روح اثر با هم فاصله بسیار دارند روابطی برقرار می‌سازد که از نظر ترتیب تاریخی نادرست و جعلی است» (Razavi, 2009, 99). اما اصلانی می‌گوید: «در *شطرنج باد*، نقاشی محمودخان ملک‌الشعراء الهام کار شد. آن سایه‌های کشیده و دو بعدی‌کننده تصویر؛ با دیدن این نقاشی بود که اصلاً طرح فیلم نوشته شد. این تابلو، یک نقاشی کوبیست است. اما حدود شصت سال پیش‌تر از نخستین نمایشگاه کوبیسم‌ها و دوشیزگان آوینیون^{۲۷} نقش شده است و نقطه عطفی است در تاریخ نقاشی ایران که بسیار گم مانده و کم در باب آن سخن رفته» (Aslani, 1995, 65).



شکل ۳. فیلم شطرنج باد، دقیقه ۶:۰۶.

«در تابلوی نساخان (استنساخ)، که کاری است منفرد، و نمونه دیگری ندارد، او آن سوی نگارگری ما رفته. در نگارگری، اگر سایه حذف می‌شود اینجا سایه خود اصل موضوع است. سایه‌ها نقشینه‌های اصلی‌اند و به سطوح، شکل می‌دهند. چهره‌ها، در ابعاد شکسته کوبیست نموده شده‌اند. چین لباس‌ها، سطوح شکسته سایه‌ها حضور دارند و افراد در شکست سایه‌ها، گم می‌شوند» (Aslani, 1995, 65). سایه‌ها عملکرد خود را دارند و اینجا سایه‌ها حس را منتقل می‌کنند و به آنچه در پشت پرده می‌گذرد اشاره دارند. اصلانی در ادامه می‌گوید: «نور در اینجا پرسپکتیو ایجاد نکرده بلکه مجموعه‌ای از سایه‌های همسطح اما متناقض آفریده است که می‌توان در آن وضعیت هراس‌بار چند تنی را دید که به کاری شاید ممنوع می‌پردازند، یا کاری که نمی‌توان دید، تومارها در نور چراغ موشی به سایه‌هایی هم‌سنگ آدم‌ها بدل شده‌اند. حاکمیت وضعیت نگار سایه‌ها، و تجزیه همه نقشینه‌ها به سطوح متضاد و به این ترتیب آفرینش یک مفهومی متضاد از وضعیت» (Ibid, 66).

اصلانی در رابطه با شطرنج باد از جلوه تأثیرپذیری آن سخن می‌گوید: «در سکانس نخست فیلم و صحنه مصادره اموال و خانه است که محوریت قاب بر حضور سنگین حاجی است. سایه حاج میرزا بسیار با ابهت است درحالی‌که دیگران سایه ندارند. بیننده ناخودآگاه نسبت به جنبه منفی شخصیت او آشنا می‌شود» (Davari Bilandi, 2013, 65). «در رابطه با سایه‌ها اصلانی در کتابش جمله‌ای از دوکریکو^{۲۸} نقل می‌کند: «در سایه مردی که در آفتاب راه می‌رود، رمزی نهفته است بیش از رمز همه آیین‌های جهان» (Aslani, 2015, 91). «میزانسن در اصل یک اصطلاح تئاتری و به معنای صحنه‌بندی است. معنای میزانسن از تئاتر فراتر رفت تا دلالت کند بر اعمالی در تولید فیلم، که با قاب‌بندی نماها سروکار دارند. بدین ترتیب میزانسن دلالت دارد بر صحنه‌آرایی، لباس، نورپردازی و حرکت درون قاب» (Heyward, 2014, 170). «فیلم‌ساز به طرق بی‌شمار می‌تواند با دست‌کاری این عوامل و با ترکیب آن‌ها به تجربه بیننده شکل بدهد. هیچ‌یک از اجزای متشکله میزانسن اهمیتی را که درام و ماجرای نور دارد، ندارند» (Bordwell, 1998, 170).

به‌کارگیری عنصر نور و سایه پیش‌تر در رابطه با تابلوی استنساخ شرح داده‌شد اما در فیلم شطرنج باد نیز چگونگی به‌کارگیری سایه‌ها در نورپردازی فیلم بسیار جالب است. در اولین پلان فیلم که به وضوح متأثر از تابلوی استنساخ است، ترکیب‌بندی قاب به‌طور کامل از تابلوی نقاشی الگوبرداری شده و به‌جز شمع که در تصویر جایش را به چراغ داده است تمام دیگر اجزاء قاب دقیقاً در جای خود و به‌همان صورت که در تابلو دیده شده طراحی شده‌اند.

در فیلم *شطرنج باد* نور و سایه در جهت نمایش شخصیت درونی بازیگران به‌کار گرفته شده است. برخی شخصیت‌ها نورپردازی نقطه‌ای دارند و بعضی در حالت‌های ضد نور ترسیم شده‌اند. همین استفاده از سایه‌ها و تاریک‌نگاری دقیق، *شطرنج باد* را به اثری نقاشانه تبدیل کرده است. برای مثال در ابتدا اتابک سایه‌ای بزرگ دارد طوری که به‌نظر می‌رسد دیگر اعضای خانه از این سایه ترس دارند؛ اما هرچه پیش می‌رود از قدرت اتابک کم می‌شود و بر علیه او توطئه می‌شود تا جایی که سایه او دیگر دیده نمی‌شود و بر علیه او اقدام می‌کنند. «سینما امروز نمایش سایه است، در درون این حرکت سایه‌ها، خود تمثیلی دیگر است؛ حرکت سایه‌ها یا حرکت نور، یادآور آن چیزی است که ما در زندگی روزمره از فرط عادت‌کردن به زندگی، فراموشش کرده‌ایم. ما خود زندگی را در شتاب آلوده و پر گرد و خاک زندگی روزمره فراموش کرده‌ایم. سینما، یادآور نفس زندگی است» (Aslani, 1995, 65). آن‌چه در هر دو اثر به‌صورت چشمگیری نمایان است، کارکرد سایه‌هاست؛ ملک‌الشعراء و اصلانی نور را دستاویزی برای بیان اثرشان قرار نمی‌دهند بلکه آن‌چه در پس نور در جریان است را به‌کار می‌گیرند؛ استفاده از سایه‌ها. هم‌چنین نحوه قرارگیری شخصیت‌ها و وسایل در هر دو اثر یکی است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش اشاره شد که دامنه تأثیرات سینما و نقاشی بر یکدیگر بسیار گسترده است و از جنبه‌های بسیاری می‌توان به آن پرداخت. همان‌طور که در سینمای ایران و جهان به‌وفور دیده شده که سینما از نقاشی ایده گرفته و اقتباس کرده است. در ایران فیلم‌سازی از جمله محمدرضا اصلانی وجود دارند. او علاوه بر این که در هنر نقاشی هم، توانمند است در فیلم‌هایش نیز به لحاظ بصری هم‌چون تابلوهای نقاشی عمل می‌کند و از نور، سایه و رنگ و ارتباط احجام و اشکال در قاب‌بندی‌هایش بهره بسیار می‌برد. در پاسخ به این پرسش که فیلم *شطرنج باد* از چه جهاتی شبیه به تابلو استنساخ است به اقتباس فیلمی مدرن از تابلویی مدرن پرداخته شد و این‌گونه دریافت شد که اصلانی از تمامی مؤلفه‌های ذاتی، بصری و محتوایی به‌خوبی بهره گرفته است. او تک‌تک عناصر و روابط موجود در قاب را به خدمت گرفته، از به‌کارگیری یک به یک اشیاء که نشان از حضور مؤلفه‌های بصری نقاشی دارد تا سایه‌های بلند، که به‌منزله توطئه‌ای در پس پرده به بازی گرفته و نشان از به‌کارگیری مؤلفه‌های محتوایی نقاشی دارد. هم‌چنین با توجه به توضیح و تفسیر بینامتنیت ژنتی این‌گونه دریافت شد که اصلانی در فیلم *شطرنج باد*، بینامتنیت ضمنی را به‌کار گرفته است؛ و حتی بدون اشاره مستقیم به تابلو، عده‌ای خاص از تماشاگران که پیش از آن، تابلو را دیده‌اند با تماشای سکانسی از فیلم که برگرفته از نقاشی است آن را به‌خاطر می‌آورند. او از اثری ماندگار در جهان نقاشی به خلق اثر هنری جدیدی در جهان سینما رسیده است و نه تنها چیزی از ارزش و بزرگی تابلو کم

نکرده بلکه به بازنمایی و یادآوری دوباره آن نیز کمک کرده است. دقیقاً همان رابطه متقابل سینما و نقاشی و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری شان از یکدیگر که خود بیانگر این نکته مهم است که یک اثر هنری در طول زمان و با گذشت دوران‌ها خود می‌تواند باعث خلق اثر و یا آثاری در هنرهای دیگر شود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Godard
2. Pasolini
3. Georges de La Tour
4. Julia Kristeva
5. Roland Barthes
6. Michael Riffater
7. Gerard Genette
8. Intertextualite
9. Transtextualite
10. Arcitextualite
11. Paratextualite
12. Metatextualite
13. Hypertextualite
14. Amedeo Modigliani
15. Vincent Van Gogh
16. Frida Kahlo
17. Angala Delle Vache
18. Kenji Mizoguchi
19. Vincente Minnelli
20. Michelangelo Antonioni
21. Éric Rohmer
22. Pascal Bonitzer
23. Decadrages
24. Edward Hopper
25. Salvador Dali
26. Martin Scorsese



27. Les Demoiselles d Avignon

28. Giorgio de Chirico

References:

Abdul Hosseini, A. (2007). Painting on silver canvas. Specialized quarterly magazine of visual arts. 73:26-70. (In Persian)

Aslani, M. R. (2015). Reinterpreting Documentary Cinema. Tehran: Roanq. (In Persian)

Aslani, M. R. (1995). Cinema_Noor: visual insight in Iran. Cinema Review 5: 67-36. (In Persian)

Barno, E. (2014). History of Documentary Cinema (A. Bageri Jahormi, Trans.). Tehran: Soroush. (In Persian)

Bonitzer, P. (2019). Deframes: Essays on Painting and Cinema (M. Mohammadi, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications. (In Persian)

Bordwell, D. & Thomson, Ch. (1998). Cinema Art (F. Mohammadi, Trans.). Tehran: Nahr-e-Karzan. (In Persian)

Davari Bilandi, A. (2013). Examination of poetic components in the movies of Mohammad Reza Aslani. Master thesis of Persian language and literature. Birjand University (In Persian)

Dulko, S. (1995). A new look at the old world. Criticism of cinema. 56:6-46. (In Persian)

Delle Vacche, A. (1996). Cinema and Painting: How Art is Used in Film. University of Texas Press.

Haji Hosseinzadeh, H. (2018). Painting in Iranian cinema, damages and solutions. Master's thesis in cinema production, University of Radio and Television. (In Persian)

Hasan Nia, J. (2013). Investigating the impact of cubism on cinema. Master's thesis of cinema, University of Arts. (In Persian)

Heyward, S. (2014). Key Concepts in Cinema Studies (F.h Mohammadi, Trans.). Tehran: Third Hazare Publication. (In Persian)

Kaabi Pour, M. (2003). Mahmoud Khan Malik al-Shaara and the review of copied paintings. Art magazine. 103:56-86. (In Persian)

Khodi, A. (2015). Common ideas in fashion design and architecture with Genette's intertextual approach. Bi Quarterly scientific research journals of the University of Art. 127:15-107. (In Persian)

Mojabi, J. (2005). Rear window: a look at reproduction painting. Artist's profession 167. (In Persian)

Namvar Motlagh, B. (2007). Transtextuality, the study of the relationships of one text with other texts. Humanities research paper. 98:56-83. (In Persian)

Pakbaz, R. (2007). Encyclopaedia of Art. Tehran: Farhange Moasaer. (In Persian)

Piraish Moghadam, H. (2019). Investigating the mutual effects of cinema and painting, a case study: Edward Hopper and cinema. Master's thesis in painting, University of Arts. 14. (In Persian)

Rafugari, A. (2015). A research on self-learning in painting, by examining the works of Mahmoud Khan Malek Al-Shaara and Henri Rousseau. Master's thesis in painting, University of Tehran. 79. (In Persian)

Razavi, M. (2009). Investigating the influence of cinema and animation on the beauty experiences of painting recognition. Master's thesis in painting, Art University. 99. (In Persian)

Salehi, H. (2017). Aesthetic analysis of the paintings of Mahmoud Khan Saba (Malek al-Shaara). Master's thesis in painting, University of Science and Culture. (In Persian)

Zaka, Y. (1962). Mahmoud Khan Malik Al-Shaara is a skilled poet, a master painter, a calligrapher, a perfect human being. Art and people. 5 & 6: 33-24. (In Persian)

URL 1: <https://www.etemadnewspaper.ir/fa/Main/Detail/151712/>

URL2: <https://www.honar.ac.ir/>

Forbidden Music in Iran: The Tension between Communism and Imperialism

Keivan Aghamohseni^{1*}

^{1.} Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, aghamohseni@guilan.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 81-102

Receive Date: 28 July 2024

Revise Date: 04 August 2024

Accept Date: 10 August 2024

Publish Date: 11 August 2024

Original Article

KEYWORDS:

Communism; imperialism;
gramophone; censorship;
globalization; cultural policy

ABSTRACT

Introduction: After the first importation of gramophone records, the Iranian government banned some music styles for the first time in 1931. In the 1930s, the government examined the lyrics of songs to prevent connection with communist ideology. On the other hand, in the 1980s and 1990s, the Iranian government banned some musical genres such as rock and later hip-hop, because since the Islamic Revolution, America and its cultural products were considered an imperialist power.

Objectives: This article examines two periods in which the Iranian government banned some genres of music. First, the 1930s are considered. After the import of foreign gramophone records, the Iranian government prohibited some music styles for the first time in 1931. These regulations targeted recordings with communist content. The second period refers to the current musical life in Iranian society. "Musicians from certain Western European and American music genres, such as rock, hip-hop, and country, are not officially recognized and are not allowed to work due to the cultural policies in Iran since the Islamic Revolution, where America is considered an imperialist power."

Research Method: This article is considered a qualitative research study. Regarding methodology, the theoretical framework section is based on library studies. Data collection in the results section is based on fieldwork, ethnography, netnography, and library studies.

Results: Gramophone records can be considered as the dominant audio medium during the reign of Pahlavi I (1925-1941) because there was no national radio station in Iran at that time. Wide acceptance of these recordings in Iranian society led to regulatory measures by the government. The government was concerned about the expansion of gramophone records in Iranian society, so it intervened in the recording industry by setting up a regulation for it. With this, the government no longer allocated the affairs of the recording industry to the field of culture, but to the field of security. As a result, the recording industry came under the supervision of the Ministry of Interior and the police and was managed by them. Another set of regulations was approved by the cabinet on July 18, 1931. According to this regulation, recordings whose content was politically communist and socialist were classified as politically harmful and were prevented from entering Iran.

The place of music after the Islamic revolution is highly dependent on the place of music in Islam. The more stable the new cultural policy became after the revolution, the more the limitations of music life became. These restrictions were caused by some religious interpretations that considered music haram. In addition to religious reasons, these restrictions also had a political background. Western populist music was seen as a symbol of the modernized politics of the Shah's regime. After the 1997 presidential election, Iranian music, especially popular Iranian music, was transformed. At the beginning of the 21st century, pop music was a well-known concept in Iran's cultural policy. However, the genres of hip-hop, rock, and country were not recognized by Iran's cultural policy and were classified as imperialist culture.

Rock music, despite all the restrictions, managed to find some freedom in the late 1990s. But in general, it was not common for rock bands to get a publishing license. As a result, many bands abandoned their formal

Cite this article:

Aghamohseni, K. (2024). Forbidden Music in Iran: The Tension between Communism and Imperialism. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 81- 102. doi: 10.22124/ira.2024.28037.1024

activities and instead used the Internet as a new way to connect with audiences. Rock music was undoubtedly famous among the youth in the 2000s. In this situation, cultural politicians implemented a new strategy. Music custodians in the government promoted an official rock scene in Iran that was neither strongly political nor critical. The protesting nature of informal rock music turned into lyrical and mystical content.

The roots of hip-hop in Iran go back abroad to an Iranian group called Sandy in Los Angeles in the early 1990s. Like rock music, the Internet also played a significant role in the spread of this genre of music. Iranian hip-hop music is divided into the following categories in terms of content and discourse: pleasure, street rap, radical protest, 6/8, critical-moral, Islamism, women's rights, and women's homosexuality.

The focus of this article on country music as a research topic about imperial music genres is because the author came across an album in this genre that was published on Instagram. Mehrshad Vafaei released the album "From the Lute Desert to Arizona" in 2019, which is remarkable, because this album was released unofficially. It is safe to say that no such album has been released after the Islamic Revolution. This album contains ten songs, six of which are in Persian. Mehrshad Vafai released this album in collaboration with American musician Jerome Parker Wells. This cooperation is culturally and politically significant. As a part of the Fajr Music Festival, Jazz American Animation Group was exceptionally present in Tehran in 2015. This is an unprecedented issue and no band from America had the opportunity to participate in this festival. In addition to this political dimension, the presence of the American music group in Iran also has a cultural dimension, which ultimately led to the cooperation between Mehrshad Vafaei and American musicians. This is another aspect of globalization based on the theory of Arjun Appadurai, which is based on ethnic and technological landscape. Mehrshad Vafaei plans to create a kind of Iranian country music. Globalization happened in the first album of Mehrshad Vafaei at the textual level. At the musical level, this issue is not recognizable. Mehrshad Vafaei faced plenty of opposition when releasing his album because country music was unacceptable to the Ministry of Culture and Islamic Guidance. The relevant commission, which evaluates applications for the release of albums in terms of music and lyrics, rejected the use of the "Country" name. They thought the word sounded too American.

License

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



Copyright © Authors

موسیقی‌های ممنوعه در ایران: عرصه تنش بین کمونیسم و امپریالیسم

کیوان آقامحسني^۱

۱. استادیار گروه موسیقی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: aghamohseni@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۸۱-۱۰۲ تاریخ دریافت: ۰۷ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۱۴ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۰ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۲۱ مرداد ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی کلیدواژه‌ها: کمونیسم، امپریالیسم، گرامافون، سانسور، جهانی شدن، سیاست فرهنگی	پس از اولین واردات صفحه‌های گرامافون، دولت ایران برای نخستین بار در سال ۱۹۳۱ برخی از سبک‌های موسیقی را ممنوع کرد. دولت در دهه ۱۹۳۰، متن ترانه‌ها را از نظر عدم ارتباط با ایدئولوژی کمونیستی بررسی می‌کرد. در مقابل، دولت ایران در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ برخی از ژانرهای موسیقی مانند راک و در ادامه هیپ‌هاپ را غیرمجاز اعلام کرد، زیرا از زمان انقلاب اسلامی، آمریکا و محصولات فرهنگی وابسته به آن به‌عنوان قدرتی امپریالیستی تلقی می‌شد. از آن زمان سیاست فرهنگی به‌دنبال کاهش نفوذ فرهنگ آمریکا بر جامعه ایران بوده است. در این شرایط، سیاست فرهنگی از دهه ۲۰۰۰ استراتژی جدیدی را اجرا کرد. خود دولت از ژانرهای به‌اصطلاح ممنوعه موسیقی، برای تبلیغ دیدگاه‌های سیاسی و ایدئولوژیک خود استفاده می‌کند. این امر به برخی از نوازندگان این امکان را می‌دهد که به‌طور رسمی در زمینه هیپ‌هاپ و راک فعالیت کنند. در نتیجه جهانی‌شدن جامعه ایران، تضاد مستمری بین جامعه و دولت وجود دارد. موسیقی کانتری به‌عنوان یک فضای جدید تنش بین نوازندگان و دولت ظاهر شده است. سیاست فرهنگی همچنان به تلاش برای کنترل علاقه فزاینده نوازندگان به موسیقی کانتری ادامه می‌دهد. در این شرایط، هنرمندان از اینترنت یا شبکه‌های اجتماعی برای دستیابی به مخاطبان خود استفاده می‌کنند. زیرا آنها برای انتشار موسیقی خود در این پلتفرم‌ها لزوماً نیازی به مجوز دولت ندارند. موسیقی‌دانان ژانر کانتری قصد دارند نوعی موسیقی کانتری ایرانی خلق کنند. در بررسی قطعات آلبوم مهرشاد وفایی که به‌صورت مجازی منتشر شده و از اولین آلبوم‌ها در ژانر کانتری پس از انقلاب است، مشخص شد که فرآیند بومی‌سازی موسیقی کانتری بیشتر در سطح متنی صورت گرفته است و هنوز لایه ملودیک را شامل نمی‌شود.

ارجاع به این مقاله: آقامحسني، کیوان. (۱۴۰۳). موسیقی‌های ممنوعه در ایران: عرصه تنش بین کمونیسم و امپریالیسم.

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۸۱-۱۰۲. doi: 10.22124/ira.2024.28037.1024

مقدمه و بیان مسئله

ممنوعیت یک ژانر موسیقایی امری چندلایه، پیچیده و چندبُعدی است و مربوط به نوع ایدئولوژی حاکم بر سیاست فرهنگی آن جامعه است. این مقاله به بررسی دو دوره‌ای می‌پردازد که در آن برخی از ژانرهای موسیقی توسط دولت ایران ممنوع شده است. ابتدا دهه ۱۹۳۰ در نظر گرفته شده است. پس از واردات صفحه‌های گرامافون خارجی، دولت ایران برای اولین بار در سال ۱۹۳۱ برخی از سبک‌های موسیقی را ممنوع کرد. این مقررات، صفحات با محتوای کمونیستی را هدف قرار داد. ممنوعیت برخی موسیقی‌ها در آن دوران، ریشه در ترس دولت ایران از افکار کمونیستی و سوسیالیستی داشت. به همین دلیل صفحاتی که نزدیک به ایده‌های ذکرشده، ممنوع شدند. دوره دوم به زندگی موسیقایی کنونی در جامعه ایران اشاره دارد. نوازندگان برخی از ژانرهای موسیقی اروپای غربی و آمریکایی مانند راک، هیپ‌هاپ و کانتری از نظر سیاست فرهنگی به رسمیت شناخته نمی‌شوند و اجازه فعالیت رسمی ندارند، زیرا از زمان انقلاب اسلامی، آمریکا به عنوان یک قدرت امپریالیستی تلقی می‌شود. چه از نظر سیاسی و چه فرهنگی، از آن زمان سیاست فرهنگی به دنبال کاهش نفوذ فرهنگ آمریکا بر جامعه ایران بوده است. برای نشان دادن این وضعیت، جایگاه کلی موسیقی در سیاست فرهنگی کنونی ایران توضیح داده خواهد شد. برای هر دو دوره، زمینه‌های اجتماعی و سیاسی ممنوعیت موسیقی، پیامدهای ممنوعیت برای زندگی موسیقایی در جامعه ایران و واکنش‌های اهالی موسیقی ارائه می‌شود.

روش پژوهش

مقاله حاضر یک پژوهش کیفی به شمار می‌آید. به لحاظ روش‌شناسی، بخش چارچوب نظری بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. گردآوری داده‌ها در بخش یافته‌های پژوهش، علاوه بر مطالعات کتابخانه‌ای مبتنی بر انجام کار میدانی، اتنوگرافی و نتنوگرافی است.

مبانی نظری

سیاست فرهنگی و موسیقی

سیاست فرهنگی ابزار اعمال قدرت حکومت‌ها در حوزه فرهنگ است. اینکه از این ابزار چگونه استفاده می‌شود بسیار وابسته به فرهنگ سیاسی حاکم بر آن جامعه است. در نیمه اول قرن بیستم، نگاه ابزاری و کنترلی نسبت به مقوله فرهنگ، نگاهی غالب بود. در سال ۱۹۱۹ وزیر وقت فرهنگ آلمان کارل هاینریش بکر سیاست فرهنگی را این‌گونه تعریف می‌کند: «به‌کارگیری آگاهانه ارزش‌های مختلف معنوی در خدمت مردم و حکومت به‌منظور تثبیت داخلی و مقابله با ملل بیگانه» (Reinhard, 1999, 88).

گفته‌های این وزیر آلمانی به خوبی نشانگر ویژگی‌های سیاست فرهنگی در نیمه اول قرن بیستم به شرح زیر است:

۱. سیاست فرهنگی، یک سیاست حکومتی محسوب می‌شد.
 ۲. سیاست فرهنگی ارزش‌های معنوی را به خدمت می‌گرفت. منظور از ارزش‌های معنوی زمینه‌های مختلف فرهنگی است که به صورت سنتی از اواخر قرن نوزدهم، دین، علم، زبان، هنر، رسانه‌های عمومی و سیستم آموزشی را شامل می‌شد (Fuchs, 2007, 25).
 ۳. سیاست فرهنگی وظایف مشخصی داشت: ایجاد مشروعیت و وفاداری در توده‌ها نسبت به حکومت به منظور تثبیت داخلی موقعیت سیاسی حکومت و ایجاد حس ملی‌گرایی به قصد مقابله با بیگانگان.
- در واقع دولت از طریق سیاست فرهنگی به دنبال تأثیرگذاری در عرصه‌های مختلف فرهنگ از جمله هنر برای ایجاد مشروعیت در بین توده‌های مردم بود. این نگاه ابزاری و کنترلی تقویت پدیده سانسور را به دنبال داشت. سانسور یکی از ارکان اصلی سیاست فرهنگی در نیمه اول قرن بیستم بود که این موضوع خود را در صنعت ضبط ایران نیز نمایان ساخت. سانسور اما در موسیقی سابقه‌ای دیرینه دارد که در ابتدا مختصری به ابعاد این موضوع پرداخته می‌شود.
- ریشه سانسور در موسیقی به دنیای کهن باز می‌گردد. از جمله در یونان، روم، مصر و چین به نمونه‌هایی از اعمال سانسور بر می‌خوریم. این واقعیت که در دنیای کهن سانسور در مورد موسیقی اعمال می‌شده است، نشان‌دهنده اهمیت موسیقی در آن جوامع است. کنفوسیوس درباره اهمیت اجتماعی موسیقی چنین می‌نویسد: «ارکان یک جامعه احساسات مردم آن جامعه را در مسیر درستی هدایت می‌کنند. موسیقی در جامعه هم‌صدایی ایجاد می‌کند، حکومت به رفتارها نظم می‌بخشد و مجازات‌ها جنایات را از بین می‌برد. وقتی موسیقی، حکومت و مجازات در یک جامعه به خوبی عمل کنند، پایه‌های نظم اجتماعی در آن جامعه تأمین شده است» (Eisel, 1990, 16).
- سقراط درباره موسیقی چنین می‌نویسد: «هیچ‌گاه مُدها در موسیقی تغییر نمی‌کنند بدون آنکه مهم‌ترین قوانین حکومتی تغییر کنند» (Ibid). سقراط در این عبارت به رابطه تغییرات موسیقایی و تغییرات سیاسی در جامعه اشاره می‌کند و تغییرات موسیقایی را زمینه‌ساز تغییرات سیاسی و بالعکس تلقی می‌کند. وجود این دیدگاه‌ها نسبت به اهمیت موسیقی در جامعه، موجب شد که بسیاری از دولت‌ها به سمت نظارت بر موسیقی پیش روند. از جمله در زمان امپراطوری «وو» (۱۵۶-۸۷ ق. م) اداره‌ای در دربار برای کنترل و نظارت بر فعالیت‌های موسیقایی تشکیل شد.
- از نخستین متفکرانی که نگاه حذفی و ابزاری نسبت به موسیقی در آثارش منعکس شده، افلاطون است. او به تقسیم‌بندی مُدها بر مبنای استفاده‌های سیاسی و تربیتی آنها می‌پردازد. به طور نمونه او مخالف به‌کارگیری مُدهای ایونین و لیدین بود چراکه آنها را موجب تضعیف روحیه جنگجویی مردان می‌دانست (Gigon, 1973). ارسطو در مقایسه با افلاطون نگاه آزادتری داشت و ضرورت وجود فضای آزاد و تنوع را در فضای موسیقی توجیه می‌کرد (Eisel, 1990, 16).

یکی از مهم‌ترین ارکان اعمال سانسور در طول تاریخ، نهاد کلیسا بوده است. کلیسا پیروانش را از موسیقی‌های غیر عبادی بر حذر می‌داشت. به همین دلیل بود که استفاده از ساز همراهی‌کننده و آواز زنان، برای اجرای «آواز گریگوری» را ممنوع اعلام کرد، چراکه هر دو از نظر کلیسا به‌عنوان نمادهای نفس اماره شناخته می‌شدند (Ibid, 18). نمونه‌های فراوانی از انجام سانسور در موسیقی توسط کلیسا وجود دارد. ممنوعیت اجرای اپراهای ویوالدی در سال ۱۷۳۷ میلادی از جمله آنهاست. کلیسا با این توجیه که ویوالدی به‌عنوان یک کشیش در آثارش خیلی به موضوع‌های دنیوی پرداخته، از اجرای اپراهای او جلوگیری کرد. در سال ۱۹۰۳ پاپ پیوس دهم کتابچه قوانینی برای موسیقی کلیسا صادر کرد که در آن تصریح شده بود هرچه آثار مقدس‌تر به همان اندازه به معیارهای آواز گریگوری نزدیک‌تر است. او خواستار جلوگیری از گسترش مفاهیم دنیوی در موسیقی کلیسا شد. نمونه دیگر برمی‌گردد به دهه ۲۰ قرن بیستم در سال ۱۹۲۶، زمانی که شهردار وقت کلن کنراد آدناور به درخواست کلیسای کاتولیک کلن از ادامه اجرای باله «نارنگی شگفت‌انگیز» اثر بلابارتوک جلوگیری کرد، چراکه به‌عقیده کلیسا محتوای این اثر آلوده به فحشا بود (Bremberger, 1990, 18).

ریشه دیگر سانسور به رابطه سیاست فرهنگی طرح‌شده توسط حکومت‌ها و موسیقی باز می‌گردد. نگرشی که سیاست‌گذار فرهنگی نسبت به موسیقی دارد خود یکی از عوامل شکل‌گیری سانسور است. در این بین سلیقه سیاست‌گذاران نقش مهمی ایفا می‌کند. به‌طور نمونه کلودیو مونتته‌وردی در سال ۱۶۱۲ مجبور به ترک کاخ اشراف‌زاده‌ای شد که نزد او فعالیت می‌کرد. چراکه بعد از مرگ این اشراف‌زاده، جانشینش اعتقادی به سبک اپرا که وردی بنیان‌گذار آن بود، نداشت. دربار پادشاهی در فرانسه در نیمه قرن هجدهم به‌دنبال اجرای فرم کم‌دی اپرا به نام بوف‌ا که ریشه‌ای ایتالیایی داشت به دو گروه مخالفان و موافقان تقسیم شد. مخالفان این فرم را تهدیدی برای سنت اپرای فرانسوی و محتوای آن را ضد سلطنت ارزیابی کردند (Eisel, 1990, 18).

با این پیش‌زمینه تاریخی در این قسمت به‌طور مختصر شکل‌های مختلف سانسور تبیین می‌شود. سانسور دو شکل عمده می‌تواند داشته باشد (Bremberger, 1990, 18):

۱. سانسور کلیه افراد حاضر در فعالیت موسیقایی

۲. سانسور تولید موسیقایی

افراد حاضر در فعالیت موسیقایی، اعم از آهنگساز، نوازنده، خواننده، رهبر ارکستر و مخاطب بر اساس معیارهایی می‌توانند دچار سانسور شوند. توجه به مخاطب در موسیقی وقتی اهمیت پیدا می‌کند که به موسیقی به‌عنوان موضوعی منفرد و انتزاعی نگاه نشود، بلکه موسیقی به‌عنوان یک مقوله اجتماعی که انسان‌ها به‌واسطه آن با هم در ارتباط هستند، نگریسته شود. براین اساس تنها توجه به ویژگی‌های فنی یک موسیقی برای شناخت آن کافی نیست، بلکه نوع پذیرش آن موسیقی در میان مخاطب امری مهم‌تر در شناخت آن تلقی می‌گردد. درواقع معنای

حقیقی موسیقی در اجزای تشکیل‌دهنده آن نهفته نیست بلکه در واکنشی است که در میان مخاطبان خود برمی‌انگیزد.

«این سؤال که این اثر موسیقی چه معنا و چه ویژگی‌هایی دارد، سؤال کاملی به نظر نمی‌رسد، بلکه سؤال جالب‌تر این می‌تواند باشد که: این اثر موسیقی وقتی در این زمان و مکان خاص و با این عوامل اجرایی و مخاطبان اجرا می‌شود چه معنایی پیدا می‌کند؟ اینکه خود موسیقی به لحاظ فنی دارای چه ویژگی‌هایی بوده، بخش مهمی از معنای یک اثر موسیقی است ولی تمام معنای آن نیست» (Small, 1998, 10).

افراد بر اساس عقاید سیاسی، مذهب، جنسیت و نژاد دچار سانسور می‌شوند. بهترین نمونه از این نوع سانسور که با دوره تاریخی مورد بحث این مقاله نیز هماهنگی دارد، حذف بخشی از موسیقی‌دانان در دوره حکومت نازی‌ها در آلمان است. در این دوره موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسانی همچون هورن بوستل به علت ریشه‌های اعتقادی یهودی و یا داشتن نژاد غیر آریایی از ادامه فعالیت منع شدند (Priberg, 1982, 43). در اول آوریل سال ۱۹۳۳، یازده رهبر ارکستر برجسته آن دوران آلمان در تلگرافی اعتراضی به هیتلر، اعتراض خود را نسبت به ممنوعیت فعالیت موسیقی‌دانان یهودی در آلمان بیان کردند. این نامه اعتراضی آنها بی‌پاسخ ماند. به طوری که سه روز بعد دستور داده شده کلیه صفحه‌های گرامافن ضبط‌شده توسط آنها جمع‌آوری شود و فرستنده‌های رادیویی نیز از پخش آثار آنان منع شدند (Eisel, 1990, 36).

شکل دوم سانسور تولید موسیقایی را هدف می‌گیرد. این نوع سانسور در سه شکل محقق می‌شود:

۱. سانسور متن

۲. سانسور ساختار موسیقایی

۳. سانسور سازهای موسیقی

سانسور ساختار موسیقایی شامل منع استفاده از مُدها، فرم‌ها، گونه‌ها و کلیه عوامل سازنده موسیقی است. ممنوعیت موسیقی آتنال در دوره حکومت نازی‌ها در آلمان (Bremberger, 1990, 11) و یا ممنوعیت موسیقی راک اند رل در آلمان شرقی با این توجیه که این موسیقی به عنوان سلاح نظام سرمایه‌داری عمل می‌کند، نمونه‌های خوبی از این نوع سانسور به حساب می‌آیند. آتش‌زده شدن سازهای غربی در لیبی بعد از به قدرت رسیدن معمر قذافی در سال ۱۹۶۹ با این توجیه که سازهای غربی به میراث فرهنگی عرب تعلق ندارند، نمونه‌ای از سانسور سازهای موسیقی است (Baumann, 2000, 14).

ممنوعیت موسیقی کمونیستی در دهه ۱۹۳۰ در ایران

از اواسط دهه ۱۹۲۰ به بعد، صحنه موسیقی ایران به شدت تحت تأثیر صفحه‌های گرامافون قرار گرفت. این صفحات را می‌توان رسانه صوتی غالب در دوران سلطنت پهلوی اول (۱۹۴۱-۱۹۲۵) دانست، زیرا در آن زمان هیچ ایستگاه رادیویی ملی در ایران وجود نداشت. ایستگاه رادیویی برای اولین بار در سال ۱۹۴۰ در ایران تأسیس شد. در بازه زمانی ذکرشده از ۱۹۲۵ تا ۱۹۴۱ حدود ۲۴۵۰ صفحه موسیقی ایرانی ضبط و تولید شد. علاوه بر این، صفحه‌های خارجی متعددی بین سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۴۱ به ایران وارد شدند. این موضوع نقش تعیین‌کننده‌ای در جهانی‌شدن فضای موسیقی ایران داشت. استقبال گسترده از این صفحات در جامعه ایران منجر به اقدامات نظارتی توسط دولت شد. قبل از توضیح این اقدامات کنترلی، ابتدا در مورد استقبال از ضبط‌ها در جامعه ایران بحث می‌شود. استقبال از این صفحات در سطوح مختلف قابل بحث است: در میان موسیقی‌دانان، در میان سیاست‌مداران فرهنگی و در میان گروه‌های مختلف اجتماعی. تاریخچه صنعت ضبط در جامعه ایران در دوران سلطنت پهلوی اول در دو بخش قابل بررسی است:

۱. از اولین ضبط در سال ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۳

۲. از ۱۹۳۳ تا پایان سلطنت پهلوی اول در سال ۱۹۴۱

تمام صفحات تولیدشده در داخل ایران در دوره اول انجام شده است. مبنای تحلیل و بررسی در این بخش شامل بررسی دو نقد مربوط به صنعت ضبط است که در روزنامه/اطلاعات منتشر شده است. روزنامه/اطلاعات از ۲۴ تیر ۱۳۰۵ به‌طور مستمر منتشر می‌شود و یکی از قدیمی‌ترین روزنامه‌های ایران به‌شمار می‌رود. بین سال‌های ۱۹۲۶ و ۱۹۳۳ هشت نقد در مورد صنعت ضبط در این روزنامه منتشر شد. اکنون دو مورد از آن‌ها به‌عنوان نمونه مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

اولین نقد، موضعی بسیار انتقادی نسبت به رسانه صفحه دارد. این مطلب در ۲۲ سپتامبر ۱۹۲۸ با عنوان «گرامافون در ایران یا بلای جامعه» توسط میرحسین حجازی منتشر شد. نویسنده ابتدا به مصرف بالای صفحه‌ها در جامعه ایران اشاره می‌کند. «از خیابان سپه تا چهارراه حسن‌آباد ۱۶ چاپخانه را دیدم و ۱۶ صفحه مختلف شنیدم» (Hedjazi, 1928). خیابان سپه و چهارراه حسن‌آباد از شلوغ‌ترین و پر سروصداترین مناطق مرکز تهران در آن زمان به‌شمار می‌رفت. این‌که نگارنده در تمامی چای‌خانه‌های این منطقه شاهد پخش شدن صفحات بوده است، نشان از مصرف زیاد گرامافون در جامعه ایران دارد. میرحسین حجازی متعاقباً از نحوه مصرف رکوردها در جامعه انتقاد کرد. «من هیچ تمایلی به خرید گرامافون ندارم. گمان می‌کنم اگر گرامافون بخرم، مزاحم همسایه‌هایم می‌شوم، همان‌طور که شب‌ها به‌خاطر صدای بلند گرامافون همسایه‌ها نمی‌توانم بخوابم» (Ibid). جایی دیگر از محتوای صفحه‌ها انتقاد می‌کند و آنها را از منظر اخلاقی بی‌هوده طبقه‌بندی می‌کند. نویسنده از منظر اقتصادی نیز به نقد صفحات می‌پردازد.

به نظر وی، صنعت ضبط در حال نابودی سرمایه ملی و کاهش سودمندی طبقه پایین اجتماعی است که زمان زیادی را صرف گوش دادن به صفحات در چای‌خانه‌ها می‌کند.

دومین نقد از نظر محتوایی موضع مخالفی دارد و گسترش رسانه صفحه در جامعه ایران را مثبت ارزیابی می‌کند. این مطلب در ۲۹ جولای ۱۹۳۹ با عنوان «گرامافون و صفحه» به قلم محسن رفعتی در روزنامه اطلاعات منتشر شد. رفعتی ابتدا به مزایای گرامافون و صفحه اشاره می‌کند:

گرامافون ابزار بدی نیست و مزایایی هم دارد... این دستگاه کمک کرد چای‌خانه‌های قدیمی به کافه‌های مدرن تبدیل شوند... جسارت و عشق به وطن را در ما بیدار کرد تا بتوانیم زندگی مدرن و پرتلاش‌تری داشته باشیم. گرامافون جایگاه موسیقی را که مدت‌ها بود در بین مردم تنزل پیدا کرده بود را تغییر داد. به این ترتیب، موسیقی ایرانی می‌تواند به عنوان یک میراث فرهنگی حفظ شود (Rafati, 1929).

مزایای ذکرشده توسط نویسنده برای گرامافون را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

- کمک صفحات به ظهور کافه‌های مدرن
- مدرن‌سازی جامعه
- تأثیر مثبت بر خلق و خوی جامعه
- ارتقای جایگاه موسیقی در جامعه و حفظ این میراث فرهنگی.

در بخش دوم، از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۱، هیچ نقدی در مورد گرامافون وجود ندارد. درحالی‌که مطبوعات، تبلیغات مربوط به گرامافون و صفحه‌ها را منتشر می‌کردند، اما انتقادی در مورد صنعت ضبط منتشر نکردند. یک آگهی گرامافون را به عنوان «بهترین وسیله سرگرمی» برای خانواده معرفی می‌کرد. این نشان‌دهنده تقاضای نسبتاً زیاد برای گرامافون و صفحه در جامعه ایران است. در زیر یک متن تبلیغاتی آورده شده که به شرح زیر است:

به اقساط هم فروخته می‌شود

گرامافون‌های (سوورن) مارک ادیون سیستم ۱۹۳۵ که خبر حرکت آن‌ها را از سر حد داده بودیم، وارد، تا تمام نشده به کمپانی آغاسی لاله‌زار تلفن ۲۱۳۵ مراجعه فرمائید. برای اینکه گرامافون‌های فوق در دسترس همگی واقع گردد، به اقساط هم فروخته خواهد شد (Ettelā'āt, 13.06.1935).

همان‌طور که قبلاً ذکر شد، هیچ نقدی در مورد صفحه‌های گرامافون در مرحله دوم (۱۹۴۱-۱۹۳۳) منتشر نشد. ظاهراً مردم دیگر فکر نمی‌کردند که گرامافون مفید است. در عوض، شواهدی از نحوه عملکرد متفاوتی که گرامافون در جامعه می‌توانست داشته باشد، پیدا شد. دولت دغدغه گسترش رسانه صفحه در جامعه ایران را داشت، به همین

دلیل با تنظیم نظام‌نامه برای آن، در صنعت ضبط مداخله کرد. با این کار، دیگر امور صنعت ضبط را به حوزه فرهنگ اختصاص نداد، بلکه به حوزه امنیت اختصاص داد. در نتیجه، صنعت ضبط تحت نظارت وزارت کشور و پلیس قرار گرفت و توسط آن‌ها مدیریت شد. تمام مقررات تصویب‌شده برای صنعت ضبط در زیر ارائه شده است.

قوانین ضبط گرامافون در ایران: واکنشی به رسانه وارداتی

آیین‌نامه ضبط گرامافون توسط محمد درگاهی رئیس شهربانی وقت ایران تهیه و در تاریخ ۱۵ اردیبهشت ۱۳۰۷ به تصویب هیئت وزیران رسید. این آیین‌نامه از یک مقدمه و پنج پاراگراف تشکیل شده است. مقدمه حاوی جنبه‌های جالبی است که نشان دهنده اهمیت گرامافون در جامعه آن زمان ایران است. پلیس سه دلیل برای لزوم وجود مقررات ارائه می‌کند (Aghamohseni, 2012, 280-282):

۱. گسترش روزافزون گرامافون و مصرف روزافزون صفحات در جامعه

۲. اجرای عمومی موسیقی ایرانی توسط نوازندگان ممتاز

۳. سانسور اشعار آهنگ‌های ضبط‌شده.

پلیس عملاً با انتشار این آیین‌نامه، گسترش رسانه صفحه در جامعه ایران را تأیید می‌کند. پلیس ظاهراً همچنین نگران کیفیت اجرای موسیقی ایرانی نیز بود. در مقدمه آیین‌نامه آمده است که در آن زمان برخی از نوازندگان با شرکت‌های ضبط قرارداد بسته بودند. این بدان معنا بود که همه نوازندگان مشهور قبلاً تحت قرارداد بودند و شرکت‌های جدید مجبور بودند به نوازندگانی با صلاحیت کمتر متوسل شوند (Ibid). پلیس می‌خواست از پخش موسیقی ایرانی روی صفحه توسط این‌گونه نوازندگان جلوگیری کند. این اقدام در اصل یک وظیفه فرهنگی بود که فراتر از حوزه مسئولیت واقعی پلیس بود. می‌توان حدس زد که پلیس می‌خواست نگرانی‌های سیاسی و امنیتی واقعی خود را پشت یک موضوع فرهنگی پنهان کند. پلیس توانست از کیفیت ضعیف موسیقی به‌عنوان بهانه‌ای برای جلوگیری از ضبط استفاده کند. دغدغه سوم پلیس نیز فرهنگی نبود، بلکه سیاسی بود. پلیس می‌خواست بررسی کند که آیا اشعار آهنگ‌های ضبط‌شده از محتوای منتقدانه نسبت به رژیم برخوردار بوده است یا خیر. بندهای آیین‌نامه در زیر ارائه می‌شود:

۱. «نمایندگان تمام شرکت‌های ضبط ابتدا باید شرکت خود و نوازندگان را به پلیس معرفی کنند و مجوز ضبط را بگیرند. این مجوز در صورتی اعطا می‌شود که شرکت‌ها شرایط پلیس را بپذیرند و تعهدنامه امضا کنند.

۲. صداها باید با حضور نماینده پلیس ضبط شود و نوازندگان غیرمجاز نباید در ضبط‌ها باشند.

۳. قرارداد بین نوازندگان و شرکت‌های ضبط که به پلیس ارائه می‌شود باید حاوی نکات زیر باشد:

• نام آهنگ‌ها و دستگاه آن‌ها.

- متن آواز و تصنیف.

- مشخصات شخصی نوازندگان.

۱. پلیس باید از برنامه ضبط مطلع شود. برنامه باید مکان و زمان ضبط را مشخص کند.

۲. در صورت وقوع تخلف، ضبط‌های غیرقانونی توسط پلیس مصادره و متخلفان به مراجع قضایی معرفی خواهند شد» (Aghamohseni, 2012, 281-282).

همان‌طور که در بالا ذکر شد، پلیس سه دلیل برای توجیه این آیین‌نامه داشت. با این حال، بندهای بالا بیشتر بر روی کنترل متون و افراد تمرکز دارند و جنبه‌های دیگر، مانند کیفیت موسیقی، نادیده گرفته شده است. دلیل این امر این است که رژیم بیشتر نگرانی‌های سیاسی در مورد تولید موسیقی داشت. این نگرانی‌های سیاسی در ادامه واضح‌تر می‌شود.

آیین‌نامه ورود صفحه به ایران: ترس از بلشویک‌ها

مجموعه مقررات دیگری در ۱۸ جولای ۱۹۳۱ در کابینه به تصویب رسید و یک روز بعد توسط وزارت کشور به شهربانان فرستاده شد:

راجع به صفحات گرامافون در هیئت محترم وزرای عظام مذاکره و مقرر شد صفحات گرامافون را به هر زبان باشد، نظمیه شهرها تحت تفتیش قرار دهد، هر کدام که اخلاقاً یا سیاستاً مضر باشد از انتشار آن ممانعت شود، قدغن نمایند. در همین زمینه به نظمیه‌های ولایات و ایالات دستور بدهند که مراقبت به عمل آورده و با اطلاع حکومت محلی اقدام نمایند (Ibid, 283).

با مطالعه این بخش‌نامه این نکته قابل توجه است که ضوابط «مضرات اخلاقی و سیاسی» به صراحت بیان نشده است. با این حال، صفحه‌هایی که محتوای آنها از نظر سیاسی علیه حکومت بود، قطعاً به عنوان مضرات سیاسی طبقه‌بندی می‌شدند. برای درک بهتر این آیین‌نامه، روند شکل‌گیری آن در ادامه ارائه می‌شود.

برای درک بهتر این بخش‌نامه به بررسی مسیری طی شده برای تصویب آن پرداخته می‌شود. نقطه آغاز این بخش‌نامه به نامه‌ای مربوط می‌شود که کنسول‌گری ایران در بصره به وزارت خارجه ارسال کرد.^۱ در ابتدا کنسول‌گری ایران نگرانی خود را از بابت اینکه در مناطق عرب‌زبان ایران، صفحات عربی شنیده می‌شود ابراز می‌دارد. یکی از مهم‌ترین محورهای سیاست فرهنگی دوره پهلوی اول گسترش ناسیونالیسم بود که از مؤلفه‌های اصلی آن تقویت زبان فارسی در برابر زبان سایر اقوام ایرانی بود (Zaker Isfahani, 2007, 154). نگرانی کنسول‌گری ایران از تقویت زبان عربی در مناطق عرب‌زبان ایران را در راستای همین سیاست باید تفسیر کرد. در ادامه کنسول‌گری ایران طرحی نیز ارائه می‌دهد و خواستار ممنوعیت ورود صفحه‌های کلامی غیرفارسی به ایران و یا حداقل تصویب عوارض گمرکی بالا برای آنها می‌شود. خود این موضوع نشان می‌دهد که صنعت ضبط در آن دوران دارای متولی مشخصی در میان

نهادهای فرهنگی نبوده است، به‌طوری‌که نهادهایی چون پلیس و وزارت خارجه نیز در مورد آن دخالت می‌کردند. بر اساس این نامه، وزارت خارجه در تاریخ دوم جولای ۱۹۳۱ نامه‌ای به وزارت کشور می‌فرستد و مراتب را به اطلاع آنها می‌رساند.^۲ سپس این مسئله از طریق وزارت کشور در جلسه هیئت دولت طرح و منجر به صدور بخش‌نامه فوق می‌شود. درواقع چنان‌که در مورد آیین‌نامه مربوط به تولید صفحه در ایران نگاه امنیتی و سیاسی حاکم بود در مورد ورود صفحه به ایران نیز این نگاه حاکم و پلیس مسئول این امور بود.

بر اساس اسناد موجود، در ۲۳ اکتبر سال ۱۹۳۷ در گمرک آستارا نزد سه مسافر هنگام ورود ۳۰ عدد صفحه کشف شد. این صفحه‌ها در اداره گمرک با حضور نماینده شهربانی و صاحبان صفحه‌ها بررسی شد و تعداد ۷ عدد از آنها به لحاظ سیاسی مضر تشخیص داده و به شهربانی تحویل داده شدند.^۳ در واقع با همکاری گمرک و شهربانی در مرزهای ورودی کشور این بخش‌نامه اجرا می‌شد. در ارتباط با نحوه برخورد پلیس با این صفحه‌های جمع‌آوری‌شده سندی در دسترس نیست ولی به‌نظر می‌رسد پلیس طرحی برای نگهداری آنها نداشته است و صفحه‌ها از بین برده می‌شدند. با توجه به اینکه این صفحه‌ها در مرز آستارا جمع‌آوری شده و مسافران از شوروی وارد ایران شده بودند، می‌توان حدس زد که چرا به لحاظ سیاسی مضر تشخیص داده شدند. چند ماه قبل از این در اردیبهشت ۱۳۱۶ «پلیس ۵۳ نفر را به اتهام تشکیل سازمان مخفی اشتراکی، انتشار بیانیه ماه مه (روز کارگر)، سازماندهی اعتصابات دانشکده فنی و کارخانه نساجی اصفهان و ترجمه کتاب‌هایی مانند کاپیتال مارکس و مانیفست کمونیست، دستگیر کرد» (Abrahamian, 1998, 193). در آن ایام حساسیت سیاسی نسبت به اندیشه‌های کمونیستی و سوسیالیستی بالا بود. حکومت پهلوی که کمونیسم را خطری برای خود می‌دید پیش از این در دوم جولای ۱۹۳۱ قانونی با عنوان «پاسداری از امنیت ملی» به تصویب مجلس شورای ملی رسانده بود که بر مبنای آن افرادی که مرام کمونیستی و سوسیالیسم را تبلیغ می‌کردند به ده سال زندان محکوم می‌شدند (Ibid, 192). تصویب این قانون درست چند روز قبل از صدور بخش‌نامه برای ورود صفحه به ایران، به‌خوبی نشان‌دهنده جو سیاسی‌ای است که در آن، این بخش‌نامه برای جلوگیری از انتشار صفحه‌های به لحاظ اخلاقی و سیاسی مضر به تصویب هیات دولت رسید.

بررسی این دو آیین‌نامه به‌خوبی نشان‌دهنده رویکرد سیاسی و امنیتی درخصوص ضبط و واردات صفحه در دوران پهلوی اول است. این واقعیت که رژیم پهلوی به احزاب چپ به‌عنوان یک تهدید سیاسی می‌نگریست، منجر به ممنوعیت واردات و ضبط صفحات بیانگر افکار کمونیستی - سوسیالیستی شد.

جایگاه موسیقی پس از انقلاب اسلامی

جایگاه موسیقی بعد از انقلاب اسلامی به جایگاه موسیقی در اسلام وابسته است. جایگاه موسیقی در اسلام برای قرن‌ها موضوعی بحث‌برانگیز بوده است. این محدودیت‌ها ناشی از برخی تفسیرهای فقهی بود که موسیقی را حرام می‌دانستند. نگرش سیاست فرهنگی حاکم بعد از انقلاب اسلامی نسبت به موسیقی و تمامی فعالیت‌های مرتبط با آن را در ابتدا می‌توان به‌طور آشکار محدودکننده طبقه‌بندی کرد. در نتیجه تمامی کنسرت‌ها و به‌خصوص پخش

موسیقی کلاسیک و عامه‌پسند خارجی و ایرانی از رادیو و تلویزیون ممنوع شد (Youssefzadeh, 2000, 38). این محدودیت‌ها علاوه بر دلایل مذهبی، زمینه سیاسی نیز داشت. موسیقی مردم‌پسند غربی به‌عنوان نمادی از سیاست مدرن‌شده رژیم شاه تلقی می‌شد. در این شرایط، موسیقی به‌طور عام و موسیقی پاپ به‌طور خاص مورد انتقاد قرار می‌گرفت و حرام تلقی می‌شد.

از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۳ موسیقی مردم‌پسند ایرانی در ایران کاملاً غیرفعال بود. از سال ۱۳۶۴ به بعد موسیقی پاپ به‌تدریج در فضای موسیقی ایران نفوذ کرد. محل ظهور موسیقی پاپ در آن زمان فیلم‌های سینمایی بود. احتمالاً اولین فیلم پس از انقلاب که از موسیقی پاپ استفاده کرد، فیلمی به نام «تاراج» در سال ۱۹۸۵ بود، اگرچه موسیقی پاپ پس از این فیلم در تلویزیون و رادیو دولتی احیاء شد، اما پس از مدت کوتاهی دوباره توقیف شد (Fatemi, 2001, 5).

در طول این دوره، موسیقی مردم‌پسند در گفتمان‌های رسمی به‌عنوان نماد امپریالیسم غربی و افول فرهنگی تلقی می‌شد (Nooshin, 2011, 95). به‌همین دلیل، مرحله جدیدی از موسیقی پاپ ایران در خارج از کشور شکل گرفت. از آنجایی که بیشتر نوازندگان پاپ ایرانی در لس‌آنجلس زندگی می‌کردند، اصطلاح «موسیقی لس‌آنجلسی» در موسیقی پاپ ایران ایجاد شد. پس از ریاست جمهوری محمد خاتمی وضعیت اجتماعی جدیدی رقم خورد و بسیاری از نوازندگان پاپ روی صحنه آمدند. نکته قابل توجه این است که این نوازندگان جدید پاپ از موزیسین‌های پاپ ایرانی در غرب تقلید کردند (Fatemi, 2001, 5). اگرچه موسیقی پاپ ایرانی در تبعید از فضای رسمی منع شد، اما این موسیقی تأثیر زیادی بر موج جدید موسیقی پاپ ایران پس از سال ۱۹۹۷ داشت. در آغاز قرن بیست و یکم، موسیقی پاپ یک مفهوم شناخته‌شده در سیاست فرهنگی ایران بود. با این حال، این ژانر شامل تمام ژانرهای موسیقی که در غرب به‌عنوان موسیقی پاپ طبقه‌بندی می‌شوند، نمی‌شود.

«امروزه، تولید موسیقی پاپ عمدتاً بدون مشکل است و دریافت مجوز برای نوازندگان نسبتاً آسان است. با این حال، کاهش محدودیت‌ها پس از سال ۱۹۹۸ منجر به اتفاقی غیرمنتظره شد. در کنار موسیقی پاپ که به‌تازگی قانونی شده بود، جنبش موسیقی «زیرزمینی» ظهور کرد که طیف وسیعی از سبک‌ها و ژانرها، از راک و هوی‌متال گرفته تا هیپ‌هاپ و تکنو را در بر می‌گرفت (Nooshin, 2011, 95).

موسیقی هیپ‌هاپ، راک و کانتری: موسیقی‌های امپریالیستی ممنوعه در ایران

مطالعات متعددی در مورد موسیقی هیپ‌هاپ و راک در ایران وجود دارد که توسط محققان ایرانی و خارجی انجام شده است. بیشتر این مطالعات به دهه ۲۰۰۰ باز می‌گردد. پژوهشگران یا به حوزه اتنوموزیکولوژی یا به جامعه‌شناسی تعلق دارند. لادن نوشین، استاد ایرانی و رئیس گروه موسیقی دانشگاه سیتی لندن، یکی از فعال‌ترین پژوهشگران در این زمینه است. وی در سال ۲۰۰۵ مقاله‌ای در مورد صحنه راک در ایران به نگارش درآورد (Nooshin, 2005) و سپس مقاله دیگری را در مورد صحنه هیپ‌هاپ در ایران (Nooshin, 2011) منتشر کرد.

محققان ایرانی نیز غالباً از منظر جامعه‌شناسی، موسیقی راک و هیپ‌هاپ را مورد واکاوی قرار داده‌اند. علاوه بر این، موضوع موسیقی هیپ‌هاپ و راک در ایران مورد توجه برخی از محققان غربی نیز قرار گرفته که عبارتند از: R. C. Elling, S. Johnston و Bronwen Robertson. با این حال، وضعیت در مورد موسیقی کانتری متفاوت است. کانتری ژانر جدیدی در عرصه موسیقی ایران است که هنوز از نظر اتنوموزیکولوژی مورد بررسی قرار نگرفته است. پس از مروری فشرده بر موسیقی هیپ‌هاپ و راک در ایران، به موسیقی کانتری در جامعه ایران پرداخته می‌شود.

موسیقی راک در ایران

در نتیجه تغییرات جمعیتی در دهه ۱۹۹۰، تعداد جوانان در جامعه ایران افزایش یافت. بیشتر آن‌ها در شهر زندگی می‌کنند. آمارها نشان می‌دهد که حدود ۶۲ درصد از جمعیت ایران در شهرها زندگی می‌کنند (Kousari, 2009, 134). این تغییر جمعیتی به موازات جهانی‌شدن جامعه ایران از طریق اینترنت انجام می‌شود. بدین ترتیب نسل جوان با ژانرهای موسیقی جدیدی که با معیارهای سیاست فرهنگی ناسازگار بود آشنا شدند. اصلاحات سیاسی در اواسط دهه ۱۹۹۰ فضای فرهنگی را آزادتر کرد. در این شرایط برخی از ژانرهای موسیقی مردم‌پسند مجاز شد. یکی از نمونه‌های آن، موسیقی پاپ ایرانی است که به لحاظ سبکی، موسیقی پاپ را که در دهه ۱۹۷۰ در جامعه ایران رایج بود، احیاء کرد. ژانرهای موسیقی که از منظر سیاست فرهنگی مشکل‌آفرین تلقی می‌شدند، مانند موسیقی راک، با وجود همه محدودیت‌ها توانستند اندکی آزادی پیدا کنند. اولین آلبوم راک، دار قالی، در سال ۲۰۰۱ توسط گروه راز شب به طور رسمی منتشر شد (Nooshin, 2005, 471). اما به طور کلی دریافت مجوز انتشار برای گروه‌های راک معمول نبود. در نتیجه، بسیاری از گروه‌های موسیقی فعالیت رسمی خود را رها کردند و در عوض از اینترنت به عنوان روشی جدید برای ارتباط با مخاطبان استفاده کردند.

برگزاری جشنواره مجازی موسیقی با نام خیابان تهران^۴ در سال ۲۰۰۱ نشان‌دهنده تلاشی است که نوازندگان راک برای ارتباط داشتن با مخاطبان خود از طریق اینترنت انجام می‌دهند (Robertson, 2012, 45). در نتیجه از موسیقی راک به عنوان موسیقی زیرزمینی نیز یاد می‌شد. اگرچه در سال ۲۰۰۴، هشت آلبوم تأیید رسمی از وزارت فرهنگ دریافت کردند، اما دوزدن کنترل دولتی از طریق اینترنت منجر به واکنش دولت و دستگیری برخی از نوازندگان فعال راک در سال ۲۰۰۷ شد (Kousari, 2009, 138). برخی از گروه‌های مهم راک توسط وزارت فرهنگ به رسمیت شناخته نشده‌اند، عبارتند از: پژواک، آوای مردمی، سکوت شرق، میرا، مد سیتی، کیوسک، پارازیت، اوهوم، هشت و صدویست و هفت. (Ibid, 144-147). از نظر موسیقایی نمی‌توان موسیقی این گروه‌ها را به طور قطعی در ژانرهای رایج موسیقی راک طبقه‌بندی کرد. با این حال، وقتی یک گروه ایرانی خود را گروه راک می‌نامد، پیامدهای مختلفی دارد. از یک سو، اصطلاح راک به یک ژانر موسیقی اشاره دارد و از سوی دیگر، موسیقی راک راهی برای متمایز کردن خود از جریان اصلی فرهنگ است. به عنوان مثال، در اوایل دهه ۲۰۰۰، اکثر نوازندگان راک از موسیقی پاپ رایج در جامعه ایران انتقاد می‌کردند (Nooshin, 2005, 476). موسیقی راک بدون شک در دهه ۲۰۰۰ در میان جوانان بسیار محبوب بود. در این شرایط سیاست‌مداران فرهنگی راهبرد جدیدی را اجرا کردند. متولیان موسیقی در حکومت، یک صحنه

رسمی راک را در ایران ترویج کردند که نه شدیداً سیاسی بود و نه انتقادی. خاصیت معترض‌گونه موسیقی راک غیررسمی، به محتوایی غنایی و عرفانی تبدیل شد. کاوه یغمایی، رضا یزدانی و سیروان خسروی مهم‌ترین نمایندگان موسیقی راک رسمی در ایران به شمار می‌روند.

موسیقی هیپ‌هاپ در ایران

ریشه هیپ‌هاپ در ایران به خارج از کشور و به یک گروه ایرانی به نام سندی در لس‌آنجلس در اوایل دهه ۱۹۹۰ برمی‌گردد (Nooshin, 2011, 96). همانند موسیقی راک، اینترنت نیز نقش به‌سزایی در گسترش این سبک موسیقی ایفا کرد. دریافت کانال آمریکایی ام‌تی‌وی از ماهواره نیز در این موضوع نقش‌آفرین بود. ابتدا، موزیسین‌ها شروع به تقلید از خواننده‌های آمریکایی، مخصوصاً آمینم و توپاک، به عنوان نسخه‌های کاور کردند. بعدها ریتم‌های آمریکایی با اشعار فارسی ترکیب شدند. این روند بومی‌سازی هیپ‌هاپ در ایران از سال ۲۰۰۳ آغاز شد (Ibid). در نتیجه، تعداد زیادی از نوازندگان هیپ‌هاپ از اوایل دهه ۲۰۰۰ به بعد در ایران سر برآوردند. مسعود کوثری و محمد مهدی مولایی موسیقی هیپ‌هاپ ایران را به لحاظ محتوایی و گفتمانی به دسته‌های زیر تقسیم کردند: لذت، رپ خیابانی، اعتراض رادیکال، 6/8، انتقادی - اخلاقی، اسلام‌گرایی، حقوق زنان و همجنس‌گرایی زنان (Kousari & Mowlaei, 2013, 99).

گفتمان لذت بر موضوعات لذت جنسی، الکل و مواد مخدر متمرکز است. گروه هدف، طبقه متوسط شهری است. یکی دیگر از جریان‌های رایج در صحنه هیپ‌هاپ ایران «اعتراض رادیکال» نام دارد. این جنبش شامل یک اعتراض سیاسی و اجتماعی است. بسیاری از اصطلاحات توهین‌آمیز در اشعار وجود دارد که در جهت یک ذهنیت جهان‌وطنی است. گفتمان «انتقادی-اخلاقی» خواهان اصلاحات اجتماعی است. برخلاف «رپ خیابانی» و «اعتراض رادیکال»، این نوع هیپ‌هاپ از نظر محتوا امیدوارانه‌تر است و بدبینانه نیست. پای‌بندی به هنجارهای اجتماعی، مبارزه با اعتیاد به مواد مخدر و تأکید بر اهمیت حفظ آرامش از ویژگی‌های اشعار این ژانر است (Ibid, 105). گفتمان «اسلام‌گرایی» به موزیسین‌های هیپ‌هایی اطلاق می‌شود که وفاداری خود را به انقلاب اسلامی نشان می‌دهند. دیدگاه‌های ضد صهیونیسم و ضد غربی این گفتمان را شکل می‌دهند (Ibid, 106). برخی از رپرهای زن به موضوع حقوق زنان می‌پردازند. برابری جنسیتی و فمینیسم در مرکز این گفتمان قرار دارد (Ibid, 108). گفتمان نهایی «همجنس‌گرایی زنان» نام دارد. محتوای این گفتمان بر اساس تنفر از مردان و انتقاد از محدودیت‌های مذهبی و اجتماعی علیه زنان بنا شده است (Ibid, 109).

اکثر هنرمندان هیپ‌هاپ در ایران بدون مجوز فعالیت می‌کنند، زیرا باید مدت زیادی منتظر باشند تا پاسخ درخواست‌های خود را دریافت کنند که معمولاً هم رد می‌شود. این وضعیت باعث شد بسیاری از موزیسین‌های هیپ‌هاپ به خارج از کشور مهاجرت کنند. در صحنه قدرتمند هیپ‌هاپ دیاسپورای ایرانی، چندین جشنواره موسیقی هیپ‌هاپ قبلاً برگزار شده است. یکی از مهم‌ترین جشنواره‌ها در سال ۲۰۱۰ با نام «صدای تغییر» برگزار شد. در این جشنواره رپرهای زیادی از ایران، اروپا و آمریکا شرکت کردند (Nooshin, 2011, 96). این اولین جشنواره در

موسیقی هیپ‌هاپ ایران محسوب می‌شود. قابل ذکر است که جشنواره‌های اروپایی در حوزه «ورلد موزیک»^۵ نیز به موزیسین‌های هیپ‌هاپ ایرانی علاقه‌مند هستند.

موسیقی کانتری در ایران

توجه این مقاله به موسیقی کانتری به عنوان یک موضوع تحقیقی در رابطه با ژانرهای موسیقی امپریالیستی به این دلیل است که نویسنده در سال ۲۰۱۹ با آلبومی در این ژانر که در اینستاگرام منتشر شد، مواجه شده است. مهرشاد وفایی متولد ۱۹۸۴ در تهران، آلبوم «از کویر لوت تا آریزونا» را در سال ۲۰۱۹ منتشر کرد که قابل توجه است، زیرا این آلبوم به صورت غیررسمی منتشر شده و هم‌اکنون در شبکه‌های اجتماعی قابل سفارش است. این شرایط علاقه شخصی نویسنده را برای آشنایی با این موسیقی‌دان کانتری برانگیخت. نگارنده از طریق اینستاگرام با مهرشاد وفایی ارتباط برقرار کرد. او توضیح داد که علاقه‌اش به موسیقی کانتری با کارتون لوک خوش‌شانس در اواسط دهه ۱۹۹۰ جرقه خورد. فرهنگ موسوم به «فرهنگ جنوب غربی» و موسیقی کانتری مرتبط با آن در این مجموعه انیمیشن بسیار پررنگ است. این نکته مهمی است که با استفاده از نظریه جهانی‌شدن آرجون آپادورای قابل توضیح و تشریح است.

یکی از مهم‌ترین نظریه‌های جهانی‌شدن به قوم‌شناس هندی آرجون آپادورای باز می‌گردد. به نظر او، جهانی‌شدن می‌تواند در پنج بُعد صورت گیرد: منظر قومی، منظر رسانه‌ای، منظر فن‌آورانه، منظر مالی، منظره ایدئولوژیک (Appadurai, 2008, 33-36). آن بُعدی که به مورد مهرشاد وفایی مرتبط است، منظر رسانه است. آرجون آپادورای اشاره می‌کند که بُعد رسانه‌ای هم به توزیع قابلیت‌های الکترونیکی برای تولید و انتشار اطلاعات (روزنامه، مجلات، ایستگاه‌های تلویزیونی و استودیوهای تولید فیلم) که اکنون در خدمت تعداد فزاینده‌ای از منافع خصوصی و عمومی در سراسر جهان است، و هم به تصویری که این رسانه‌ها از جهان ایجاد می‌کنند، اشاره دارد (Ibid, 457). مهرشاد وفایی همچنین از فیلم‌های وسترن به عنوان منبع دیگری یاد کرد که از طریق آن با موسیقی کانتری ارتباط برقرار کرد. او به فیلم «خوب، بد و زشت» محصول سال ۱۹۶۶ ایتالیا اشاره می‌کند. در نهایت مهرشاد وفایی با ساز گیتار در هنرستان تهران پذیرفته شد. او چالش‌های خود در یادگیری موسیقی کانتری را این‌گونه بیان می‌کند:

«می‌خواستم در هنرستان دانش خود را در مورد موسیقی کانتری بیشتر کنم، اما استاد مناسبی پیدا نکردم. با گوش دادن به آهنگ‌ها سعی کردم از آنها تقلید کنم. می‌خواستم گام موسیقی کانتری را یاد بگیرم. بعد از مدتی متوجه شدم که کانتری گام خاصی ندارد و آشنایی با بلوز سهم به‌سزایی در اجرای موسیقی کانتری دارد. به همین دلیل یادگیری بلوز را با نوازندگی گیتار شروع کردم. در مقطعی کتاب درسی موسیقی کانتری به دستم رسید و بعداً یک کتاب درسی از برد پیزلی گرفتم. تکنیک‌های انتخابی را که او در آهنگ‌هایش استفاده می‌کرد توضیح می‌داد تا هنرجویان بتوانند آن تکنیک‌ها را تمرین کنند. کتاب‌های «کانتری داغ» و «گیتار کانتری پیشرفته» از دیگر مطالب آموزشی مفید برای من بودند» (Vafaei, 2019).

همان‌طور که گفته شد ویژگی منحصربه‌فرد مهرشاد وفایی این است که آلبومی در ژانر موسیقی کانتری منتشر کرده است. این احتمالاً اولین آلبوم ایرانی در این سبک است. اما به جرأت می‌توان گفت که پس از انقلاب اسلامی چنین آلبومی منتشر نشده بود. این آلبوم شامل ده قطعه است که شش قطعه آن به زبان فارسی است: کانتریمن، پگاسوس، چرا باید، کابوی، دوست دارم، عشق من. قطعه «اکنون با هم باشید» به انگلیسی - فارسی است. قطعه Knock Knock کاوری از قطعه Knockin' on Heaven's Door باب دیلن است. دو قطعه «از کویر لوت تا آریزونا» و «غرب وحشی»، سازی هستند. قطعه اول با نام کانتریمن در شل مازور است و از اولین آهنگ‌هایی است که وفایی خودش ساخته است. طبق الگوی بلوز از آکوردهای سل، دو و ر استفاده می‌شود. سازبندی به صورت زیر است: گیتار آکوستیک، گیتار الکتریک، گیتار بیس، فیدل، گیتار استیل و درامز. اشعار فارسی و سروده مهرشاد وفایی است. او در سراسر ترانه بارها بر واژه انگلیسی «کانتریمن ایرانی» تأکید می‌کند. مهرشاد وفایی روند ساخت این آهنگ را این‌گونه بیان می‌کند:

«در ابتدا این آهنگ توسط چند ایرانی تنظیم شده بود. اما من آن را دوست نداشتم. آن آهنگ شبیه موسیقی کانتری نبود. فوریه ۲۰۱۵ نقطه عطفی در کار من بود از این نظر که با گروه آمریکایی انیمیشن که برای کنسرت در تهران بودند آشنا شدم. چند تا از آهنگ‌هایم را برای‌شان پخش کردم. یکی از اعضای گروه به نام جیرروم پارکر ولز، با تنظیم آهنگ‌های من موافقت کرد. به عنوان یک موسیقی‌دان آمریکایی، او موسیقی کانتری را بهتر از من می‌شناخت. به همین دلیل آهنگ‌های تمام‌شده‌ام را یکی‌یکی برای او فرستادم تا تنظیم کند» (Vafaei, 2019).

همکاری مهرشاد وفایی و موسیقی‌دان آمریکایی جیرروم پارکر ولز از نظر فرهنگی و سیاسی قابل توجه است. در بخشی از جشنواره موسیقی فجر به صورت استثنایی گروه جز آمریکایی انیمیشن در سال ۲۰۱۵ در تهران حضور داشت. موضوعی که تا پیش از این سابقه نداشت و هیچ گروه موسیقی از آمریکا فرصت حضور در این جشنواره را به دست نیآورده بود. دعوت این گروه همزمان با مذاکرات ایران و اتحادیه اروپا (آلمان، فرانسه، انگلیس)، روسیه، چین و ایالات متحده در مورد توافق هسته‌ای صورت گرفت. کنسرت انیمیشن را می‌توان همان‌طور که رئیس‌جمهور وقت - حسن روحانی - وعده داده بود، به عنوان سیگنالی برای آزادسازی فضای فرهنگی ایران در نظر گرفت.

علاوه بر این بُعد سیاسی، حضور گروه موسیقی آمریکایی در ایران بُعد فرهنگی نیز دارد که در نهایت منجر به همکاری مهرشاد وفایی و نوازندگان آمریکایی شد. این یکی دیگر از جنبه‌های جهانی‌شدن است که بر اساس نظریه آرجون آپادورای، مبتنی بر منظر قومی و فناوری است. آپادورای این مفاهیم را به شرح زیر توصیف می‌کند:

منظر قومی: «چشم‌انداز همیشه در حال تغییر افرادی که دنیای در حال تغییری که در آن زندگی می‌کنیم را تشکیل می‌دهند: گردشگران، مهاجران، پناهندگان، تبعیدیان، کارگران مهمان و سایر گروه‌ها و افراد در حرکت» (Appadurai, 2008, 33).

منظر فن‌آورانه: «شکل جهانی، همچنین همیشه سیال فن‌آوری و این واقعیت که فن‌آوری، چه بالا و چه پایین، چه مکانیکی و چه اطلاعاتی، اکنون با سرعت بالایی در انواع مختلفی از مرزهای غیرقابل نفوذ قبلی حرکت می‌کند» (Ibid, 34).

تئوری‌های جهانی‌شدن منظر قومی و فن‌آورانه برای توصیف آشنایی مهرشاد وفایی با موسیقی‌دانان آمریکایی و همکاری آنها بسیار مناسب است. اگر به گروه انیمیشن اجازه ورود به ایران داده نمی‌شد، این همکاری صورت نمی‌گرفت. این گروه پس از مدت کوتاهی ایران را ترک کرد، اما همکاری بین موزیسین‌های ایرانی و آمریکایی ادامه یافت. علت تحقق این امر، جهانی‌شدن فن‌آورانه ایران بود که موجب می‌شد کانال‌های ارتباطی بین موسیقی‌دانان ایرانی و آمریکایی از طریق اینترنت تضمین شود.

در گفت‌وگو با مهرشاد وفایی پروژه مهم او برای آینده مشخص شد. او قصد دارد نوعی موسیقی کانتری ایرانی خلق کند. بررسی قطعات آلبوم «از کویر لوت تا آریزونا» نیز نشان داد که فرآیند بومی‌سازی موسیقی کانتری برای مهرشاد وفایی در سطح متنی صورت گرفته است. این عمدتاً مربوط به استفاده از اشعار فارسی است. خود او این روند را این‌گونه توصیف می‌کند:

«این که موسیقی کانتری را با اشعار فارسی تلفیق می‌کنم، انتقادهایی را از طرف دیگر همکاران به من وارد کرد. آنها معتقدند استفاده از اشعار فارسی در برخی از ژانرهای موسیقی مانند راک، هوی متال و کانتری خوب به نظر نمی‌آید. این دیدگاه انتقادی توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هم مطرح شد. اما معتقدم وابستگی من به ایران باید در ترانه‌هایم نمایان شود. به همین دلیل برای اکثر آهنگ‌هایم شعر فارسی نوشتم» (Vafaei, 2019).

مهرشاد وفایی آرزوی ساختن یک موسیقی کانتری جهان‌بومی‌شده را دارد. بنابراین، پرسشی که در زیر مطرح می‌شود این است که چگونه «جهان‌بومی‌شدن» از طریق موسیقی کانتری در موسیقی ایران نمود پیدا می‌کند. اصطلاح «جهان‌بومی‌شدن» محلی‌سازی امر جهانی را توصیف می‌کند (Spittler, 2002, 15) و در سال ۱۹۹۲ توسط جامعه‌شناس انگلیسی رولند رابرتسون^۶ در کتاب *جهانی‌شدن: نظریه اجتماعی و فرهنگ جهانی*^۷ مطرح شد. رولاند رابرتسون اصطلاح «جهان‌بومی‌شدن» را برای انتقاد از واژه «جهانی‌شدن فرهنگی» پیشنهاد می‌کند. در سطح مالی، جهانی‌شدن منجر به ظهور بازار جهانی می‌شود که می‌تواند فرهنگ‌ها را تحت تأثیر قرار دهد. «جهانی‌شدن فعالیت‌های اقتصادی با امواج دگرگونی فرهنگی همراه است، فرآیندی که جهانی‌سازی فرهنگی نامیده می‌شود» (Beck, 2007, 80). در جریان «جهانی‌سازی فرهنگی»، جهانی‌شدن به معنای استانداردسازی سبک‌های زندگی، نمادهای فرهنگی و رفتار فراملی، بیش از پیش تثبیت می‌شود (Ibid, 81). در پایان فرآیند «جهانی‌شدن فرهنگی»، نمادهای فرهنگی کل جهان مشابه هستند. در این روند، فرهنگ‌ها و هویت‌های محلی ریشه‌کن می‌شوند و کالاهای جهانی که از تبلیغات و طراحی شرکت‌های چندملیتی سرچشمه می‌گیرند به نماد تبدیل شده و جایگزین نمادهای محلی می‌شوند (Ibid).

در نقطه مقابل، رولند رابرتسون، «جهانی‌سازی فرهنگی» را نه به عنوان ریشه‌کن کردن، بلکه به عنوان بومی‌سازی مجدد می‌داند. علاوه بر این، برای رولاند رابرتسون، بومی و جهانی با یکدیگر مخالف نیستند: «محلی باید به عنوان جنبه‌ای از جهانی درک شود. جهانی‌شدن نیز به معنای گردهم‌آمدن و تلاقی فرهنگ‌های محلی است که در این «برخورد محلی‌ها»، باید از نظر محتوایی بازتعریف شوند» (Ibid, 90).

جهانی‌بومی‌شدن در اولین آلبوم مهرشاد وفایی در سطح متنی اتفاق افتاد. در سطح موسیقایی این موضوع قابل تشخیص نیست. فرهنگ ایرانی و آمریکایی در این آلبوم، از طریق ملودی‌های برخاسته از رپرتوار موسیقی کلاسیک یا بومی ایران با هم تلاقی پیدا نمی‌کنند. می‌توان حدس زد که مهرشاد وفایی برای تحقق موسیقی کانتری بومی‌شده به زمان بیشتری نیاز دارد.

مهرشاد وفایی هنگام انتشار آلبومش با مخالفت‌های زیادی روبه‌رو شد، زیرا موسیقی کانتری برای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قابل قبول نبود. کمیسیون مربوطه که درخواست‌های انتشار آلبوم‌ها را از نظر موسیقی و شعر ارزیابی می‌کند، استفاده از نام کانتری را رد کرد. به نظر آنها این کلمه بیش از حد آمریکایی به نظر می‌رسید. این نگرش ریشه در دیدگاه‌های ضد آمریکایی سیاست‌مداران فرهنگی ایران پس از انقلاب اسلامی دارد. در نهایت مهرشاد وفایی این آلبوم را به صورت غیررسمی و بدون مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و در بستر اینترنت منتشر کرد.

نتیجه‌گیری

این مقاله دو مقطع از موسیقی ایران را در یک سده اخیر بررسی کرد که در آن سیاست‌مداران فرهنگی، ژانرهای خاصی را به دلیل ارتباط با ایدئولوژی‌های نامطلوب حذف و ممنوع کردند. اولین دوره‌ای که مورد بررسی قرار گرفت (دهه ۱۳۰۰)، هیچ ژانر موسیقی به عنوان کمونیستی یا سوسیالیستی معرفی نشد، بلکه دولت متن ترانه‌ها را برای عدم ارتباط با این ایدئولوژی‌ها بررسی می‌کرد. در مقابل، دولت ایران در دوره دوم (دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰) برخی از ژانرهای موسیقی مانند راک و هیپ‌هاپ را غیرمجاز اعلام کرد. تقابل فرهنگی در هر دو دوره قابل مشاهده است. با این حال، کنترل و تسلط دولت در دوره دوم دشوارتر است، زیرا تحولات تکنولوژیکی جدید باعث شده است که موسیقی‌دانان به راحتی به ژانرهای غیرمجاز موسیقی دسترسی داشته باشند. در این شرایط، سیاست فرهنگی از دهه ۲۰۰۰، استراتژی جدیدی را اجرا کرد. دولت از ژانرهای به اصطلاح ممنوعه موسیقی، برای تبلیغ دیدگاه‌های سیاسی و ایدئولوژیک خود بهره‌برداری کرد. این امر به برخی از نوازندگان این امکان را داد که به طور رسمی در زمینه هیپ‌هاپ و راک فعالیت کنند. در نتیجه جهانی‌شدن جامعه ایران، تضاد مستمری بین جامعه و سیاست فرهنگی وجود دارد. صحنه موسیقی کانتری به عنوان یک منطقه جدید تنش بین موسیقی‌دانان و دولت ظاهر شده است. در این شرایط، هنرمندان از اینترنت یا شبکه‌های اجتماعی برای دستیابی به مخاطبان خود استفاده می‌کنند. زیرا آنها برای انتشار موسیقی خود در این پلتفرم‌ها، لزوماً نیاز به مجوز دولتی ندارند. به طور خلاصه می‌توان گفت که در دنیای رسانه‌ای امروز، فرصت‌های دولت‌ها برای تأثیرگذاری بر مصرف موسیقی کاهش یافته است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. سند شماره ۲۹۳/۴۵۴۴ - ۲۱۷ غ ۴ ب آ آرشیو سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران

۲. سند شماره ۲۹۳/۴۵۴۴ - ۲۱۷ غ ۴ ب آ آرشیو سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران

۳. سند شماره ۲۴۰/۴۲۷ - ۲۴۰ آ آ آرشیو سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران

4. Tehranavenue

5. World music

6. Jair Rohm Parker Wells

7. Roland Robertson

8. Globalization: social Theory and Global culture

References

- Abrahamian, E. (1998). Iran between the two revolution. Teheran: Nashre Ney. (In Persian)
- Aghamohseni, K. (2012). The position of the recording industry in the cultural policy of Pahlavi I. Payame Baharestan. 17, 270-288. (In Persian)
- Appadurai, A. (2008). Modernity at large: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: Univ. of Minnesota press.
- Baumann, M. P. (2000). Anthropology of Music. Würzburg: University of Würzburg (In German)
- Beck, Ul. (2007). What is globalization? Mistakes of globalism - Answers to globalization. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (In German)
- Bremberger, B. (1990). Music censorship. Berlin: Verlag Schmengler. (In German)
- Eisel, S. (1990). Politic and music. München: Rowman & Littlefield Publishers. (In German)
- Fatemi, F. (2001). Iranian pop music stars. Teheran: Dschaber. (In Persian)
- Fuchs, M. (2007). Cultural policy. Wiesbaden: Dt. Kulturrat. (In German)
- Gigon, O. (1973). Platon: The State. Zürich, München: 398-399. (In German)
- Hedjazi, M. H. (1928). Gramophone in Iran or the scourge of society. Ettelā'āt 31.06.1307 (22.09.1928).
- Kousari, M. (2009). Underground Music in Iran. Jam'eh shenasi Honar va Adabiyat 1. 127-158. (In Persian)
- Kousari, M. & Mowlaei, M. M. (2013). The typology of discourses of persian rap music. Olume Ejtemaei: Motaleate Farhangi va Ertebatat, 29. 91-116. (In Persian)
- Nooshin, L. (2005). Underground, Overground: Rock Music and Youth Discourses in Iran. Iranian Studies 38/3. 463-94.
- Nooshin, L. (2011). Hip-hop Tehran: Migrating Styles, Musical Meanings, Marginalized Voices. In Migrating Music. Toynbee, J. and Dueck, B. London and New York: Routledge. 92-111.
- Prieberg, F. K. (1982). Music in the Nazi state. Frankfurt a.m: Fischer. (In German)



- Rafati, M. (1929). Gramophon and recordings. Ettelā'āt 07.05.1308 (29.07.1929). (In Persian)
- Reinhard, W. (1999). History of the government's power. München: C.H.Beck. (In German)
- Robertson, B. (2012). Reverberations of dissent: identity and expression in Iran's illegal music scene. London: Continuum.
- Small, Ch. (1998). Musicing: the meanings of performing and listening Hannover: Wesleyan University Press.
- Spittler, G. (2002). Global goods – local appropriations". In Ethnology of globalization: perspectives on cultural entanglements. Hauser-Schäublin, Brigitta. Berlin: Reimer. 15-31.
- Vafaei, M. Interview at 20.05.2019.
- Youssefzadeh, A. (2000). The Situation of Music in Iran since the Revolution: The Role of Official Organizations. British Journal of Ethnomusicology, 9 (2), 35-61.
- Zaker Isfahani, A. (2007). Iran's culture and politics in the age of modernity. Tehran: Institute of Contemporary History of Iran. (In Persian)

Investigating the Role of Stress and Pitch in Combining Poem and Music

Mohammadreza Zeinali^{1*}

^{1.} Department of Music, Faculty of Music, Iran University of Art, Tehran, Iran *

Corresponding Author, mail.zeynali@gmail.com

ARTICLE INFO ABSTRACT

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 103-120

Receive Date: 04 July 2024

Revise Date: 04 August 2024

Accept Date: 07 August 2024

Publish Date: 11 August 2024

Original Article

KEYWORDS:

combining poetry and music
tie of poetry and music;
poetry and music; stress and
pitch in music

Introduction: Applying the right principles and rules in creating vocal music can help to combine poetry and music as much as possible, including observing the rules of stress and pitch of words in music. Khanlari categorizes stress into two types. The first type is Stress Accent, where when pronouncing several successive syllables, one of them is pronounced with more force as the breath exits. The second type is Pitch Accent, where the stressed syllable is emphasized in Persian words by increasing the volume and frequency, the latter is considered as the type of stress which is used in Persian today. In addition, Dehlavi believes that emphasis is a type of stress that is placed on the word instead of the syllable so that the desired concept is better conveyed to the audience.

Research Problem: Creating vocal music has accompanied two general looks along the history of music. One has taken music as subordinate to poetry and another has considered poetry as subordinate to music. In serving music for a poem, using a series of suitable principles and rules can help to combine poetry and music, or at least combine them as much as possible by observing rules of stress and pitch of sounds of poetic words in music.

The meter of music and the melodic curve can have a determinative role, Correct use of stress and pitch in music can effectively convey the meaning and concept of the poem to the listener. As Khanlari noted: "When we pronounce a word, all syllables that are in it, are not pronounced to the same degree of clarity and salience, but one syllable is more salient and that is called stress". He categorizes stress into two types. The first type is Stress Accent, where when pronouncing several successive syllables, one of them is pronounced with more force as the breath exits. The second type is Pitch Accent, where the stressed syllable is emphasized in Persian words by increasing the volume and frequency, causing the sound to become deeper or bass when pronouncing that syllable. In addition to this, Dehlavi utters regarding stress: "Stress is a type of accent placed on a word instead of a syllable, which helps convey the concept better to the listener.". Most linguists believe that applying stress on one syllable is due to the occurring severity of a syllable, but Khanlari knows the nature of Persian stress as due to soprano and bass changes of sound.

Objectives: The question being discussed is whether poetry or words should take precedence in music. Furthermore, how should the pitch and syllables of words in a poem be utilized to maintain the synonymous and co-conceptual nature of the verse while also allowing for unlimited melodic creating capabilities without restricting the freedom of the melodic curve.

Method: This research is considered to be practical in terms of its purpose, which was carried out to properly use the stress and pitch of poetry and speech in vocal music works, especially the production of Iranian metrical music works. The data collection method is descriptive-analytical. This means that firstly, the research of two experts in the field of literature and music, who have provided an opinion on pitch and stress, are described, and then, in addition to library research, examining the metrical corners of the vocal music of Iran and the written works of late Qajar composers such as Ali Akbar Sheida, Aref Qazvini, and Amir Jahed have been analyzed.

Cite this article:

Zeinali, M. (2024). Investigating the Role of Stress and Pitch in Combining Poem and Music. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 103-120. doi: 10.22124/ira.2024.27861.1022

Results: The meter of a poem and the rhythm of its words are determined by the stress on certain syllables, although in most poems, there is a pitch accent. Unlike Khanlari's opinion, this type of accent has not been used in all poems in an orderly and continuous manner. Therefore, pitch cannot be taken into account as a stress, and the main factor in stress is the same severity as the pitch in an accent. This is necessary, as much as possible, in music, whether with the meter of a poem or another meter. Stressed syllables are placed on the first beat of the bar.

Also, contrary to Dehlavi's opinion, the stress cannot be placed on the word because the word consists of several syllables and the stress can only be placed on one of the syllables. Sometimes, the sound pitch of a syllable of a word is changed proportionally to the changing role of that word in a sentence, changing the meaning and concept of verse of a poem. In this case, this change must also be observed in music so that the meaning and concept of a poem are transferred to the addressee truthfully. The stress described by Dehlavi does not emphasize a word itself, but rather on the change in sound pitch of the last syllable of the word. This means that the descending sound pitch of the last syllable of the word is transformed into an ascending sound pitch.

Conclusion: In a definition provided by Khanlari, a pitch accent is defined as the same as stress accent, but with an ascending pitch. This means that pitch accent has severity, similar to an ascending pitch. Given this, why do we call it pitch accent when it has severity? In combining poetry and music, stress accent can play a determinative role in the meter of music, sound pitch, and music interval. The meter of music can be determined based on the main meter of the poem, i.e., the same meter obtained from the stress accent of some syllables or by a change in the quantity of some syllables; other suitable meters can be considered as well. In any case, syllables with stress accents should be placed in the first beat of the barring of music.

In addition to this, there is a sound pitch between the syllables of words, whether descending or ascending. It is always necessary to observe the sound pitch of syllables of words, and it should be proportional to the changing role of that word in a sentence. This is essential in melody, as it transfers the meaning and concept of a sentence to the listener. Additionally, Dehlavi's definition which states that stress is a type of accent placed on a word instead of a syllable cannot be used in this regard. The given stress of Dehlavi is taken into account as the changing role of a word, meaning that the changing sound pitch of the last syllable of a word goes from descending to ascending.

License

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

Copyright © Authors



بررسی نقش تکیه و ارتفاع صوت در تلفیق شعر و موسیقی

محمدرضا زینعلی^{۱*}

۱. گروه موسیقی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: mail.zeynali@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۰۳-۱۲۰ تاریخ دریافت: ۱۴ تیر ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۱۴ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۷ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۲۱ مرداد ۱۴۰۳	به‌کارگیری اصول و قواعد مناسب در خلق موسیقی آوازی می‌تواند تا حد امکان به تلفیق صحیح‌تر شعر و موسیقی کمک کند، ازجمله رعایت قواعد تکیه و ارتفاع صوت کلمات در موسیقی است. خانلری تکیه را به دو نوع تقسیم کرده، یکی تکیه شدت که از تلفظ چند هجای متوالی، در ادای یکی از آن‌ها نفس با شدت بیشتری خارج شود و دیگری تکیه ارتفاع که هجای تکیه‌دار در کلمات فارسی با بالا رفتن صدا و بسامد تأمین می‌شود و اعتقاد دارد در فارسی امروز تکیه از این نوع است. علاوه بر این دهلوی معتقد است تأکید نوعی تکیه است که به‌جای هجا، بر روی کلمه قرار می‌گیرد تا مفهوم موردنظر بهتر به مخاطب منتقل شود. هدف این تحقیق به‌کارگیری صحیح تکیه و ارتفاع صوت هجاهای شعر در موسیقی است. این تحقیق از نظر نوع توصیفی، تحلیلی است، یعنی ابتدا نظرات مطرح‌شده توصیف و سپس مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. تکیه شدت و ارتفاع صوت همواره در اشعار وجود دارد که ممکن است باهم و یا جدا از هم بر روی هجا قرار گیرند، برخلاف نظر خانلری ارتفاع صوت تکیه محسوب نمی‌شود زیرا به‌طور پیوسته و منظم در شعر تکرار نشده و عامل اصلی در تکیه همان شدت است که جهت حفظ وزن شعر بهتر است هجاهای تکیه‌دار در ضرب اول هر میزان قرار گیرند. رعایت ارتفاع صوت هجاهای کلماتی هم که متناسب با تغییر نقش آن کلمه در جمله تغییر می‌کند در ملودی ضروری است زیرا باعث می‌شود معنا و مفهوم جمله به‌درستی به مخاطب منتقل شود. همچنین برخلاف نظر دهلوی تکیه نمی‌تواند بر روی کلمه قرار بگیرد زیرا کلمه از چند هجا تشکیل شده و تکیه فقط می‌تواند بر روی یکی از هجاها قرار گیرد تأکید موردنظر دهلوی بر اثر تغییر ارتفاع صوت هجای آخر کلمه ایجاد می‌شود.
کلیدواژه‌ها: تلفیق شعر و موسیقی، پیوند شعر و موسیقی، شعر و موسیقی، تکیه و ارتفاع در موسیقی	ارجاع به این مقاله: زینعلی، محمدرضا. (۱۴۰۳). بررسی نقش تکیه و ارتفاع صوت در تلفیق شعر و موسیقی. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۰۳-۱۲۰. doi: 10.22124/ira.2024.27861.1022

مقدمه و بیان مسئله

از قرن سوم میلادی که پایه‌های موسیقی کلاسیک با موسیقی آوازی در کلیسا بنا نهاده شد تلاش بر این بود که موسیقی تا حد امکان در خدمت کلام مقدس و سروده‌های مذهبی قرار گیرد و موسیقی بر اساس ریتم و اوزان، معنا و مفهوم کلام ساخته شود تا کلام بدون هرگونه تغییر به نحو مطلوبی به مخاطب منتقل گردد. رفته‌رفته موسیقی که در خارج از کلیسا با حمایت نجیب‌زادگان پا گرفت و از محدودیت‌های کلیسا رهایی یافت، برخی آهنگسازان اعتقاد داشتند موسیقی یک هنر مستقل است و ضرورتی ندارد که موسیقی در خدمت کلام قرار گیرد و نباید موسیقی را فدای کلام نمود. این دو استدلال تا مدت‌ها موضوع بحث محافل هنری در اروپا بود که در موسیقی ایران نیز کم‌وبیش وجود داشته است. از سروده‌های مذهبی زرتشتی نظیر گاتاها و یشت‌ها و سروده‌های آیین مانی گرفته تا ترانه‌های محلی و عامیانه، موسیقی مردمی، درباری و غیره، تأثیرات کلام را می‌توان در برخی از آثار آوازی به‌جای مانده به‌صورت مکتوب و مصوت از انتقال سینه‌به‌سینه گذشتگان ملاحظه نمود. با فاصله‌گرفتن از گذشته و نزدیک شدن به دوره معاصر، جریان رایج، بیشتر به خدمت‌گرفتن موسیقی بر اساس وزن، ریتم، مضمون و محتوای شعر بوده است تا حدی که با تغییر نظام ادواری به نظام دستگاهی در دوره قاجار و شکل‌گیری مکاتب مختلف موسیقی سازی و آوازی در این نظام، در برخی از مکاتب آوازی رایج مانند مکتب اصفهان تلاش می‌شود که اولاً، شعری برای گوشه انتخاب شود که هم به لحاظ ساختار و هم به لحاظ محتوا کاملاً مناسب گوشه باشد و دوم اینکه خواننده باید ابتدا شعر را بیان کند و سپس از تحریر استفاده نماید؛ به‌طوری‌که شعر به‌درستی بیان و بدون واسطه به مخاطب منتقل شود. در این اینجا قصد بر درست یا نادرست دانستن جریان رایج در موسیقی آوازی نیست ولی اگر جریان رایج را به‌عنوان یکی از روش‌های ساخت موسیقی آوازی در نظر بگیریم، به‌کارگیری یک سری اصول و قواعد مناسب در این خصوص، می‌تواند تا حد امکان به تلفیق صحیح‌تر شعر و موسیقی کمک کند، ازجمله رعایت تکیه، ارتفاع صوت در موسیقی که در این تحقیق به موضوع مطرح‌شده در کتاب *وزن شعر فارسی* نوشته دکتر پرویز ناتل خانلری و پیوند شعر و موسیقی آوازی نوشته استاد حسین دهلوی در این خصوص پرداخته شده و نقش و تأثیر هر یک از آن‌ها، در موسیقی موردبررسی قرار می‌گیرد.

تکیه و ارتفاع صوت دو عامل تأثیرگذار در تلفیق شعر و موسیقی محسوب می‌شوند. استفاده نادرست و نابه‌جا از تکیه در موسیقی باعث می‌شود وزن شعر به‌هم بریزد و عدم رعایت ارتفاع صوت برخی از هجاهای کلمات شعر در موسیقی باعث می‌شود نقش آن کلمه در شعر تغییر کند و معنا و مفهوم شعر را تغییر دهد و منظور و مقصود شاعر به مخاطب منتقل نشود که در برخی از تصانیف و ترانه‌های ساخته‌شده وجود دارد. در این تحقیق تلاش شده است نظرات برخی از استادان در این خصوص مطرح و نحوه استفاده از تکیه و ارتفاع صوت برخی از هجاهای شعر در موسیقی موردبررسی قرار گیرد.

مبانی نظری تحقیق

در تلفیق شعر و موسیقی، تکیه و ارتفاع صوت می‌توانند در انتقال مفاهیم شعر نقش تعیین‌کننده ایفا نمایند. بیشتر زبان‌شناسان معتقدند که اعمال تکیه بر یک هجا، ناشی از وقوع شدت هجا است اما برخی ماهیت تکیه فارسی را ناشی از تغییر زیروبمی صوت می‌دانند (Natel Khanlari, 1998). در این تحقیق از تکیه بر هر یک از این دو نظریه و گرایش و نظام فکری از پیش تعیین‌شده، پرهیز شده و ملاک قضاوت و استنتاج بر دوش بررسی‌های عملی و کاربردی و نمونه‌های آثاری است که انعکاس اندیشه موسیقایی هنرمندان دوران خود هستند که با استفاده از رویکرد پدیدارشناختی بروز داده‌ها و یافته‌ها، بدون تلاش برای اثبات واقعیت‌ها در آن تجلی می‌یابد تا پاسخی به رفع ابهامات موجود بیابد.

پیشینه تحقیق

در بررسی پژوهش‌های موجود و در راستای این تحقیق، با دو کتاب مهم وجود دارد که برخی مقالات و همچنین نظرانی که امروزه در این رابطه مطرح می‌شود اغلب منتج از این دو کتاب است. ناتل خانلری در کتاب *وزن شعر فارسی* (Natel Khanlari, 1998) با تحقیقی که در آزمایشگاه فونتیک پاریس به عمل آورده در بخشی از آن تحت عنوان تکیه کلمات به تعریف تکیه پرداخته و در ادامه در بخشی تحت عنوان ماهیت تکیه، دو نوع تکیه را در کلمات فارسی معرفی و به شرح آن‌ها پرداخته است. دهلوی در کتاب *پیوند شعر و موسیقی/آوازی* (Dehlavi, 2000) با ذکر و تأیید مطالب مطرح‌شده خانلری با ذکر مثال تعریفی از تأکید ارائه می‌دهد که در کتاب *وزن شعر فارسی* مطرح نشده است. در مقاله «پیوند شعر و موسیقی: قاعده یا سبک؟» (Fatemi, 2005) در بخشی تحت عنوان «مسئله تکیه» با ذکر مثال به بررسی کاربرد تکیه در موسیقی پرداخته شده است. کتاب *موسیقی و شعر* (Forough, 1984) نیز در بخشی به هجاهای تکیه‌دار پرداخته است.

روش تحقیق

این تحقیق از نظر هدف، کاربردی محسوب می‌شود که به منظور استفاده صحیح از تکیه و ارتفاع صوت شعر و کلام در آثار موسیقی آوازی خصوصاً ساخت آثار موسیقی متریک ایران صورت گرفته است. گردآوری داده‌ها از نوع توصیفی - تحلیلی است. بدین معنی که ابتدا مطالب مطرح‌شده دو تن از صاحب‌نظران حوزه ادبیات و موسیقی که در مورد تکیه و ارتفاع صوت به ارائه نظر پرداخته‌اند، توصیف‌شده و سپس علاوه بر تحقیقات کتابخانه‌ای با بررسی گوشه‌های متریک ردیف موسیقی آوازی ایران و آثار مکتوب تصنیف‌سازان اواخر دوره قاجار نظیر علی‌اکبر شیدا، عارف قزوینی و امیر جاهد مورد تحلیل قرار گرفته است.

نظرات خانلری درخصوص تکیه و ارتفاع صوت

دکتر پرویز ناتل خانلری در کتاب *وزن شعر فارسی* درخصوص تعریف تکیه می‌گوید: «وقتی کلمه‌ای را تلفظ می‌کنیم، همه هجاهایی که در آن است به یک درجه از وضوح و برجستگی ادا نمی‌شوند بلکه یک هجا برجسته‌تر است. همین برجستگی خاص یکی از اجزای کلمه در یک سلسله از اصوات ملفوظ موجب می‌شود که حدود و فواصل هجاها را تشخیص بدهیم و هریک از کلمات جمله را جداگانه ادراک کنیم. این صفت خاص بعضی از هجاها را که موجب انفکاک اجزاء کلام از یکدیگر است، در فارسی تکیه کلمه یا به‌اختصار تکیه می‌خوانیم» (Natel Khanlari, 1998, 148).

وی همچنین در قسمت ماهیت تکیه می‌گوید: «تکیه ممکن است نتیجه فشار نفَس باشد، یعنی هنگام تلفظ چند هجای متوالی، در ادای یکی از آن‌ها نفَس با شدت بیشتری خارج شود، در این حال تکیه را «تکیه شدت»^۱ می‌خوانند، در این مورد چون عامل اصلی نفَس است اصطلاح «تکیه نفَس»^۲ نیز به‌کار می‌رود. همچنین ممکن است تکیه نتیجه ارتفاع صوت باشد، یعنی در تلفظ یکی از هجاها، صوت زیرتر شود، این نوع را «تکیه ارتفاع»^۳ یا تکیه موسیقی»^۴ می‌خوانند» (Ibid). وی در ادامه می‌گوید: «اما درباره تکیه فارسی امروز که نزد زبان‌شناسان اروپایی همه‌جا تکیه شدت (Accent d'intensité) خوانده شده است نگارنده خود در آزمایشگاه فونتیک پاریس تحقیقی دقیق به‌عمل آورده و حاصل آن را در رساله‌ای به زبان فرانسه نوشته که تحت طبع است. به‌موجب این تحقیق ثابت شده است که تکیه کلمه در فارسی امروز نتیجه شدت صوت نیست بلکه به‌خلاف نظریه زبان‌شناسان اروپایی عامل «شدت» در آن بسیار ضعیف است و در مقابل، عامل ارتفاع به‌وضوح تمام وجود دارد» (Ibid, 150). حسین دهلوی با بیان این مطلب در کتاب *پیوند شعر و موسیقی آوازی* می‌گوید: «لازم به یادآوری است، نگارنده قبل از مطالعه نظر آقای دکتر خانلری - با توجه به بیان کلمات - چنین نتیجه‌ای را به‌دست آورده و از سال ۱۳۳۶ در تصنیفات آوازی خود به‌کاربرده است» (Dehlavi, 2000, 141) و در ادامه چنین نتیجه گرفته است: «همان‌گونه که در بیان هجاهای تکیه‌دار، صدای انسان کمی بالا می‌رود، در پیوند شعر فارسی با موسیقی آوازی نیز می‌توان با بالا بردن صدای هجای تکیه‌دار، برجستگی آن را در خط ملودی تأمین کرد» (Ibid). دکتر خانلری همچنین می‌گوید: «آهنگ (Ton) از تکیه (Accent) جدا نیست، هر جا که تکیه هست ارتفاع صوت بیشتر می‌شود و در هیچ موردی یکی را جدا از آن دیگر نمی‌توان یافت؛ بنابراین می‌توان گفت تکیه در کلمات فارسی عبارت است از ارتفاع صوت که اغلب با اندک شدتی همراه است» (Natel Khanlari, 1998, 151).

بررسی نظرات خانلری

بنا به تعریف دکتر خانلری، تکیه هم می‌تواند از شدت صوت و هم از ارتفاع صوت حاصل شود به‌شرط اینکه شرایط تعریفی که از تکیه شده است را دارا باشد؛ یعنی یکی از اجزای کلمه برجستگی خاص داشته باشد. در موسیقی می‌توان تأثیر چهار تکیه یعنی شدت، زیروبمی، متریک یا محل ضرب و کشش را در نظر گرفت. حال این پرسش

مطرح می‌شود که آیا در عمل هر یک از این دو می‌توانند عامل ایجاد تکیه محسوب شوند و به عنوان تکیه شدت و تکیه ارتفاع به کار روند و تکیه‌ای که در تلفیق شعر و موسیقی به کار می‌رود تکیه ارتفاع صوت است؟ چنان‌که دکتر خانلری توضیح داده است در هنگام تلفظ چند هجای متوالی، در ادای یکی از آن‌ها نَفَس با شدت بیشتری خارج می‌شود که به آن تکیه شدت می‌گویند. در این صورت هرگاه يك مصراع یا يك بیت شعر را قرائت کنیم به راحتی می‌توان هجاهایی که با شدت بیشتری تلفظ می‌شوند را تشخیص داد و از این طریق وزن شعر مشخص خواهد شد؛ خصوصاً اینکه هنگام قرائت شعر دو دست خود را به هم بزنییم، این موضوع می‌تواند به عنوان يك قاعده در تعیین وزن کلام و شعر به کار رود؛ همان‌گونه که میزان‌های موسیقی بر اساس ضرب‌های قوی تقسیم و دسته‌بندی می‌شوند. اما برای اینکه ارتفاع صوت صعودی یکی از هجاهای کلمه که اغلب با اندک شدتی همراه باشد را به عنوان تکیه در نظر بگیریم باید ملاحظه کرد که تکیه ارتفاع در تمامی اشعار وجود دارد و می‌توان آن را به عنوان يك قاعده در نظر گرفت. بررسی‌های انجام شده نشان می‌دهد در اغلب اشعار، هجاهایی که دارای تکیه شدت هستند در آن‌ها ارتفاع صوت صعودی هم وجود دارد ولی تکیه ارتفاع يك قاعده و منظم و ثابت در تمام اشعار نیست، مثلاً در بیت شعر سعدی «توانا بود هر که دانا بود / ز دانش دل پیر برنا بود»، در مصراع اول سه تکیه شدت وجود دارد، هجای «نا» در کلمه توانا، هجای هر و هجای «نا» در کلمه دانا که با ارتفاع صوت صعودی همراه هستند که تکیه ارتفاع محسوب می‌شوند، ولی در مصراع دوم کلمه دانش از دو هجا تشکیل شده که هجای دوم دارای تکیه است ولی ارتفاع صوت آن صعودی نیست بلکه نزولی است در این صورت تکیه ارتفاع محسوب نمی‌شود بلکه تکیه شدت است و در عوض هجای اول این کلمه نسبت به هجای قبل، ارتفاع صوت صعودی دارد ولی شدت بر روی آن واقع نشده است. یا در مصراع شعر حافظ «مرا مهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهد شد» چهار تکیه وجود دارد؛ تکیه اول بر روی «مه» قرار می‌گیرد که ارتفاع صوت آن صعودی نیست بلکه نزولی است لذا تکیه شدت محسوب می‌شود نه تکیه ارتفاع صوت، ولی هجای قبل از آن یعنی «را» ارتفاع صوت صعودی دارد ولی شدت بر روی آن واقع نشده است. اغلب در چنین مواردی از جمله در دو مثال اخیر که شدت و ارتفاع صوت صعودی با هم بر روی هجا قرار نمی‌گیرند هجای قبل آن ارتفاع صوت صعودی دارد. از این موارد در شعر نمونه‌های زیادی وجود دارد و چون با تکیه شدت وزن شعر را می‌توان تعیین نمود در تلفیق شعر و موسیقی اساساً نیازی به تکیه ارتفاع صوت نیست. البته می‌توان شعر را طوری بیان کرد که این هجاها، ارتفاع صوت صعودی داشته باشند. نکته مهم و ضروری که در این خصوص وجود دارد این است که اغلب مجریان و شاعران در هنگام قرائت شعر برای اینکه وزن شعر را بیشتر نشان دهند و تأکید بیشتری بر روی آن داشته باشند، هجاهای تکیه‌دار را اغراق‌آمیز و با ارتفاع صوت صعودی بیان می‌کنند؛ همان‌گونه که اغلب برای انتقال حس حماسی اشعار شاهنامه فردوسی، هجاهای تکیه‌دار را با ارتفاع صوت صعودی بیان می‌کنند، ولی در بیان معمول و در موسیقی، شعر این‌گونه بیان نمی‌شود زیرا در شعر لطافت‌های ظریفی همچون رازونیا بنده با معبود، شکوه و درد دل عاشق به معشوق و امثال آن وجود دارد به جز در مواردی خاص مانند دسته‌های موسیقی نظامی که اغلب شعر را محکم و با صلابت بیان می‌کنند. لذا اینکه خانلری نظریه زبان‌شناسان اروپایی را که اعتقاد دارند عامل تکیه، شدت است را بسیار ضعیف می‌داند و معتقد است در مقابل،

عامل ارتفاع صوت به‌وضوح تمام وجود دارد، نمی‌تواند دقیق باشد زیرا ارتفاع صوت تکیه نیست. شدت و ارتفاع صوت، مجزا از یکدیگر در هجاهای کلمات تأثیر می‌گذارند که متناسب با منظور و مقصود گوینده و متناسب با نقش آن کلمه در جمله می‌تواند محل قرارگرفتن آن‌ها در هجاهای کلمه تغییر کند و باهم و یا جدا از هم بر روی هجاهای کلمات قرار گیرند. به‌طور مثال کلمی «مادر» از دو هجای بلند تشکیل شده است و اگر در جمله به‌عنوان اسم به‌کار رود به‌صورت دو هجای بلند تلفظ می‌شود که در اتانین معادل وزن آن تَنْ تَنْ می‌شود. در اسم، تکیه همواره بر روی هجای آخر است (Natel Khanlari, 1998, 152). لذا در کلمهٔ دوهجایی «مادر»، مطابق شکل ۱، تکیه شدت بر روی هجای دوم قرار می‌گیرد و ارتفاع صوت هجای دوم نسبت به هجای اول نزولی است.



شکل ۱. تکیه شدت بر هجای دوم کلمهٔ مادر

اگر کلمهٔ مادر در جمله به‌عنوان دوم‌شخص به‌کار رود، یعنی مادر مورد خطاب قرار گیرد، مانند «مادر؛ من رفتم»، علی‌رغم اینکه از دو هجای بلند تشکیل شده است ولی در دوم‌شخص عملاً به‌صورت یک هجای کوتاه و یک هجای بلند تلفظ می‌شود^۵ که در اتانین معادل وزن آن تَنْ تَنْ می‌شود. همچنین تکیه شدت بر روی هجای اول یعنی «ما» قرار می‌گیرد، زیرا در ندا و خطاب تکیه بر روی هجای اول است (Ibid). ارتفاع صوت هم بین این دو هجا نزولی است و هجای دوم یعنی «در» پایین‌تر از هجای اول «ما» تلفظ می‌شود، در این صورت مطابق شکل ۲، تکیه شدت بر روی هجای اول و ارتفاع صوت هجای دوم نسبت به هجای اول نزولی است.



شکل ۲. تکیه شدت بر هجای اول کلمهٔ مادر

در صورتی که کلمهٔ مادر به‌عنوان سوم شخص در جمله به‌کار رود، مانند «به مادر؛ گفته بودم که من درس دارم»، دو هجای بلند مادر عملاً به‌صورت یک هجای کوتاه و یک هجای بلند تلفظ می‌شود که در اتانین معادل وزن آن تَنْ تَنْ می‌شود، در اینجا تکیه شدت بر روی هجای دوم و ارتفاع صوت آن صعودی است، یعنی هجای دوم «در» بالاتر از هجای اول «ما» تلفظ می‌شود. در این صورت مطابق شکل ۳ تکیه شدت بر روی هجای دوم و ارتفاع صوت هجا دوم نسبت به هجای اول صعودی است:



شکل ۳. تکیه شدت بر هجای دوم کلمهٔ مادر

لذا وقتی کلمه در جمله به عنوان سوم شخص به کار می‌رود شدت و ارتفاع صوت صعودی با هم بر روی هجای آخر کلمه قرار می‌گیرند و هجای دارای شدت همیشه با ارتفاع صوت صعودی همراه نیست و کاربرد آن در کلمه بستگی به نقش کلمه در جمله دارد. به طور مثال اگر کلمهٔ الهی که از سه هجا تشکیل شده است را در نظر بگیریم در صورتی که این کلمه در جمله به عنوان اسم به کار رود، تکیه شدت بر روی هجای آخر قرار می‌گیرد زیرا در اسم همواره تکیه شدت بر روی هجای آخر است ولی ارتفاع صوت آن بیشتر نمی‌شود بلکه ارتفاع صوت آن نسبت به هجای دوم نزولی است. اما علی‌رغم اینکه ارتفاع صوت هجای دوم صعودی است، تکیه شدت بر روی آن قرار نمی‌گیرد بلکه بر روی هجای سوم قرار می‌گیرد. پس هرگاه تکیه باشد الزاماً ارتفاع صوت بیشتر نمی‌شود. لذا این گفته خانلری که می‌گوید، هر جا که تکیه هست ارتفاع صوت بیشتر می‌شود و در هیچ موردی یکی را جدا از آن دیگر نمی‌توان یافت و تکیه در کلمات فارسی عبارت است از ارتفاع صوت که اغلب با اندک شدتی همراه است، نمی‌تواند دقیق باشد. زیرا هجاهای دارای تکیه ارتفاع صوت همیشه به صورت پیوسته و منظم در شعر وجود ندارند ولی تکیه شدت به صورت پیوسته و منظم در شعر کلاسیک تکرار می‌شود و در وزن شعر نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. از طریق تکیه شدت است که وزن شعر که یکی از اساسی‌ترین رکن زیبایی‌شناسی شعر کلاسیک به حساب می‌آید، درک می‌شود و دستیابی به آن امکان‌پذیر می‌شود.

نظر دهلوی در خصوص تأکید^۶

دهلوی در خصوص تعریف تأکید می‌گوید: «در بیان جمله یا مصرعی از شعر، به طور معمول یکی از کلمات - از نظر معنا و مفهوم - بیشتر مورد نظر است. در نتیجه، برجسته‌تر ادا می‌شود و تأکید بر روی آن است. در حقیقت، تأکید نوعی تکیه است که به جای هجا، روی یک کلمه قرار می‌گیرد تا مفهوم مورد نظر بهتر به مخاطب منتقل شود. برای مثال، در نمونه‌های زیر با تأکید بر هریک از کلمات و نمایان‌تر ساختن یک‌یک آن‌ها مفهوم جمله تغییر می‌کند:

که رستم یلی بود در سیستان

بدین معنا که: رستم نه شخص دیگر

که رستم یلی بود در سیستان

بدین معنا که: یلی بود نه چیز دیگر

که رستم یلی بود در سیستان

بدین معنا که: بود ولی حالا نیست

که رستم یلی بود در سیستان

بدین معنا که: در سیستان نه جای دیگر» (Dehlavi, 2000, 165).

بررسی و تحلیل نظر دهلوی

کلمه رستم از دو هجا تشکیل شده است که اگر در مصراع به عنوان اسم به کار رود در تلفظ، تکیه شدت بر روی هجای آخر و ارتفاع صوت هجای دوم نزولی است (شکل ۴).



شکل ۴. تکیه شدت در کلمه رستم

اگر نقش کلمه رستم در مصراع به سوم شخص تغییر کند، مانند «که رستم یلی بود در سیستان»، علاوه بر اینکه تکیه بر روی هجای آخر قرار می‌گیرد، لازم است مطابق شکل ۵ برخلاف تلفظ اسم، ارتفاع صوت هجای آخر کلمه رستم، نسبت به نت قبل هم صعودی یا با فاصله بالارونده تلفظ شود.



شکل ۵. تکیه شدت در کلمه رستم

همچنین اگر در مصراع فوق تأکید مورد نظر دهلوی بر روی یکی از کلمات دیگر یعنی یلی، بود و سیستان قرار بگیرد، لازم است هجای آخر این کلمات، علاوه بر شدت، نسبت به هجای قبل با ارتفاع صوت صعودی تلفظ شوند. اگر تأکید جمله بر کلمه یلی باشد، کلمه رستم در مصراع نقش اسم را پیدا می‌کند که هجای دوم آن یعنی «تم» دارای تکیه شدت است که در تعیین وزن مصراع شعر تأثیر دارد ولی ارتفاع صوت آن نسبت به هجای قبل یعنی «رس» صعودی نیست بلکه نزولی است، در این صورت تکیه ارتفاع محسوب نمی‌شود. ولی در کلمه «یلی» لازم است هجای «لی» علاوه بر شدت نسبت به هجای قبل یعنی «ی» ارتفاع صوت صعودی داشته باشد.

ke ros tam ya lii buu do dar sii so tan
U - - | U - - | U - - | U -

ke ros tam ya līi buu do dar sīi se tān

لذا برخلاف نظر دهلوی که می‌گوید تأکید نوعی تکیه است که به جای هجا، روی یک کلمه قرار می‌گیرد، تکیه نمی‌تواند بر روی کلمه قرار گیرد زیرا کلمه از چند هجا تشکیل شده و تکیه فقط می‌تواند بر روی یکی از هجاها قرار گیرد. تأکید موردنظر دهلوی بر اثر تغییر ارتفاع صوت هجای آخر کلمه ایجاد می‌شود. اگر نقش کلمه در جمله به سوم شخص تغییر کند هجای آخر آن کلمه علاوه بر شدت نسبت به هجای قبل ارتفاع صوت صعودی پیدا می‌کند که خانلری به آن تکیه ارتفاع گفته است. یعنی ارتفاع صوت هجای آخر کلمه از نزولی به صعودی تغییر می‌کند و همواره رعایت تغییر ارتفاع صوت هجاهای کلماتی هم که متناسب با نقش آن کلمه در جمله ایجاد می‌شود در ملودی ضروری است؛ زیرا باعث می‌شود معنا و مفهوم جمله به درستی به مخاطب منتقل شود.

وزن شعر

وزن شعر بر اساس ارکان عروضی

شعرا در هنگام تقطیع اشعار، هجاهای کوتاه و هجاهای بلند را نشان می‌دهند تا کیفیت ایجاد وزن را مشخص کنند، تکرار منظم هجاهای کوتاه و بلند در مکان‌های معین، قالب یا وزن ایجاد می‌کند زیرا در شعر تناسب خاصی بین هجاهای کوتاه و بلند وجود دارد. وزن یا قالب‌های ایجادشده را جهت دسته‌بندی و نام‌گذاری اوزان با افاعیل که بنای آن به صورت قراردادی بر سه حرف «ف» «ع» «ل» است نشان می‌دهند؛ که در صورت لزوم در ساختمان آن‌ها از حروف

دیگری نیز استفاده می‌شود. برای رکن‌بندی اشعار سه یا چهار هجایی، هجاهای کوتاه و بلند که پشت سرهم و یا یک‌درمیان به صورت منظم تکرار شده‌اند را جدا می‌کنند تا رکن یا رکن‌های مصراع مشخص شوند، آنگاه مطابق شکل ۸ معادل ارکان عروضی آن را به جای هجاهای کوتاه و بلند قرار می‌دهند تا وزن شعر مشخص شود. مثال آن را در بیتی از حافظ « مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد / قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد » منطبق با بحر هزج مثنی سالم یا «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» و یا همان «تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ» می‌توان ملاحظه کرد.

ma rāā meh re si yah čaš mān ze sar bīi run na xāā had šod
qa zāā ye qāā se māā nat tin va dīi gar gun na xāā had šod
U - - - | U - - - | U - - - | U - - -

شکل ۸. وزن شعر «مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد / قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد»

در اشعار عروضی، مطابق شکل ۹، رکن‌بندی با مکث کوتاهی که بعد از هر رکن ایجاد می‌شود تعیین می‌گردد.

مرامهر سیه‌چشمان زسر بیرون نخواهد شد

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

ma rāā meh re si yah čaš mān ze sar bīi run na xāā had šod
qa zāā ye qāā se māā nat tin va dīi gar gun na xāā had šod
P M M M | P M M M | P M M M | P M M M

شکل ۹. وزن شعر «مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد / قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد»

در قدیم شعرا و اهل موسیقی، قبل از عروض، وزن را با «اتانین» که آن‌هم مبتنی بر هجاها و یا ضرب‌های کوتاه و بلند است و ادات ایقاعی آن که ترکیباتی است از دو حرف «ت» و «ن» می‌سنجیدند. حرف «ت» و یا «ن» را معادل هجا یا ضرب کوتاه و حرف «نن» و یا «تن» را معادل هجا یا ضرب بلند در نظر می‌گرفتند.

تکیه

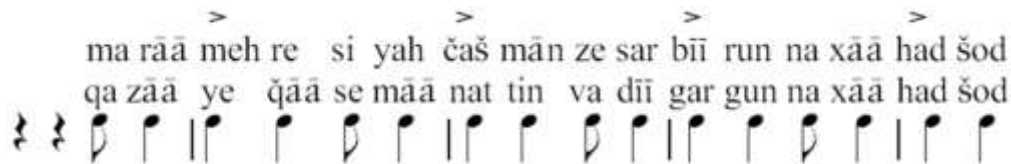
تکیه یا آکسان یا اکسنت، دارای شدت و قدری قوی‌تر بیان می‌شود. هر کلمه‌ای که بیش از یک هجا دارد، یکی از هجاها برجسته‌تر تلفظ می‌شود که به آن تکیه گویند. خانلری آن را تکیه شدت نام نهاده از این به بعد به آن تکیه می‌گوییم.

وزن شعر بر اساس هجاهای دارای تکیه

تکیه بر هجا یا واحد گفتاری واقع می‌شود نه بر حروف یا واحد نوشتاری، در هنگام قرائت شعر تنها عاملی که وزن شعر را مشخص می‌کند، هجاهای دارای تکیه در مصراع هستند که وزن اصلی شعر را ایجاد می‌کنند، یعنی وزنی که مبتنی بر ملفوظات است نه وزنی که بر اساس ارکان عروضی با افاعیل مکتوب می‌شود. لذا تعیین وزن شعر بر اساس تکیه هجاها، اغلب محل قرارگرفتن هجاها را در قالب‌های رکن‌بندی تغییر می‌دهد.

کاربرد تکیه

تکیه هجاهای شعر می‌توانند در همراهی با موسیقی نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا نمایند، وزن موسیقی می‌تواند بر اساس وزن اصلی شعر تعیین گردد و هجاهای دارای تکیه در ضرب نخست میزان‌بندی موسیقی قرار گیرند. مهدی فروغ هم قراردادن هجای تکیه‌دار در محل ضرب‌های قوی میزان را پیشنهاد کرده است و یا اینکه اگر مانند اغلب تصانیف اواخر دوره قاجار با تغییر در کمیت برخی هجاها، وزن مناسب دیگری برای آن در نظر گرفته شود، وزن در صورتی می‌تواند تغییر کند که همچنان هجاهای دارای تکیه در ضرب نخست میزان‌بندی موسیقی قرار گیرند (Forough, 1984, 54-59). در بیت شعر حافظ که به‌عنوان مثال آورده شده وزن اصلی شعر مطابق شکل ۹ هفت‌ضربی است که با وزن حاصل از ارکان عروضی تفاوتی ندارد ولی مطابق شکل ۱۰ محل قرار گرفتن ضرب هجاها در میزان‌بندی تغییر کرده زیرا هجاهای دارای تکیه در ضرب اول میزان‌بندی قرار داده شده‌اند:



شکل ۱۰. نقش تکیه در وزن شعر

در همراهی شعر و موسیقی گاهی وزن اصلی اشعار نادیده گرفته می‌شود که نتیجه‌ای نامطلوب به‌دنبال دارد. در این صورت وزن شعر به‌هم‌خورده و گاهی مفهوم کلمات تغییر می‌کند و یا معنای شعر به‌درستی منتقل نمی‌شود، زیرا معمولاً شعرا پس از انتخاب وزن شعر، کلمات را با توجه به مضمون شعر، متناسب با آن وزن، انتخاب می‌کنند تا پیام و مقصود خود را به مخاطب انتقال دهند. در برخی از تصانیف وزن موسیقی بر اساس ارکان عروضی تعیین شده است که اغلب با وزن اصلی شعر تفاوت دارد و صحیح نیست، زیرا علی‌رغم اینکه هجاهای دارای تکیه در ضرب قوی میزان قرار نگرفته‌اند ولی در اجرا عملاً قوی‌تر تلفظ می‌شوند که نشان می‌دهد جای آن‌ها باید در ضرب اول میزان باشد. به‌طور نمونه گوشه صوفی‌نامه به روایت استاد محمود کریمی (Masoudiyeh, 1995, 122) را می‌توان ذکر کرد که وزن شعر بر اساس ارکان عروضی، بحر متقارب مَثْمَن محذوف یا «فعولن فعولن فعولن فعل» و یا همان «تَنْنِ تَنْنِ تَنْنِ تَنْنِ تَنْنِ تَنْنِ تَنْنِ» است:

شبی یاد دارم که چشمم نخفت شنیدم که پروانه با شمع گفت

سعدی

ša bī yāā do dāā ram ke čaš mam na xoft
še nīī dam ke par vāā ne fāā šam qo goft
U - - | U - - | U - - | U -

شکل ۱۱. وزن شعر صوفی‌نامه

ša bī yāā do dāā ram ke čaš mam na xoft
♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

شکل ۱۲. وزن شعر صوفی‌نامه

وزن شعر صوفی‌نامه پنج‌ضربی است که در این گوشه با تغییر در کمیت برخی از هجاها، مطابق شکل ۱۳ چهارضربی در نظر گرفته شده است. مشکلی که وجود دارد این است که هجاها دارای تکیه در شعر با ضرب‌های قوی اول میزان‌های موسیقی منطبق نیست زیرا میزان‌بندی موسیقی بر اساس وزن عروضی شعر صورت گرفته است.



شکل ۱۳. وزن شعر صوفی‌نامه

ša bī yāā do dāā ram ke čaš mam na xoft
♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

شکل ۱۴. وزن شعر صوفی‌نامه بر اساس تکیه هجاها

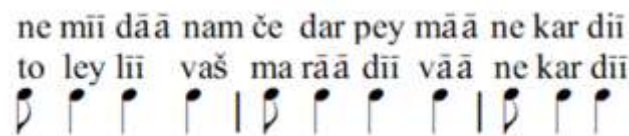
هجای اول مصراع این شعر یازده‌هجایی با تکیه آغاز نشده است و تکیه‌ها بر روی هجاها سوم، ششم و نهم قرار دارند و در اجرای این گوشه عملاً قوی‌تر تلفظ می‌شوند که لازم است مطابق شکل ۱۵ در ضرب اول میزان‌بندی موسیقی قرار گیرند.



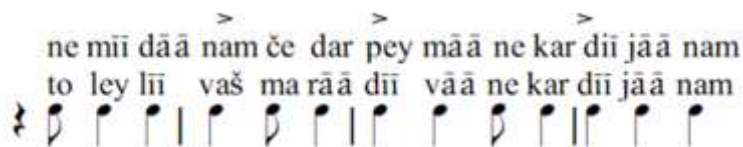
شکل ۱۵. وزن شعر صوفی‌نامه

بررسی تصانیف برخی از تصنیف‌سازان اواخر دوره قاجار نظیر علی‌اکبر شیدا، عارف قزوینی و امیر جاهد نشان می‌دهد که وزن موسیقی اغلب بر اساس وزن اصلی شعر ساخته شده و هجاهای دارای تکیه در ضرب اول میزان‌های موسیقی قرار گرفته‌اند که نمونه‌ای از تصنیف‌های عارف آورده شده که در بحر هزج مسدس محذوف و وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» و «تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ» است.

نمی‌دانم چه در پیمانہ کردی (جانم) تو لیلی وش مرا دیوانہ کردی (جانم)



شکل ۱۶. وزن عروضی شعر عارف قزوینی



شکل ۱۷. وزن شعر عارف قزوینی بر اساس تکیه هجاها

عارف وزن موسیقی این تصنیف را مطابق شکل ۱۸ شش‌ضربی در نظر گرفته است:



شکل ۱۸. وزن موسیقی تصنیف عارف قزوینی

هجای اول مصراع این شعر با تکیه آغاز نمی‌شود و تکیه شدت بر روی هجای چهارم مصراع قرار دارد که عارف آن را در موسیقی رعایت کرده است.

ارتفاع صوت

ارتفاع یک صوت بستگی به بسامد^۷ آن صوت دارد که زیربوم بودن صوت را مشخص می‌کند. هرچه بسامد صوتی بیشتر باشد آن صوت زیرتر و هر چه بسامد صوتی کمتر باشد آن صوت بم‌تر شنیده می‌شود. هجاها با نغماتی بیان می‌شوند که از تغییرات ارتفاع صوت حاصل شده‌اند.

کاربرد ارتفاع صوت

معمولاً ارتفاع صوت هجاهای يك کلمه متناسب با نقش آن کلمه در جمله تعیین می‌شود که در معنا و مفهوم جمله تأثیر می‌گذارد که لازم است به منظور انتقال صحیح معنا و مفهوم جمله به مخاطب، این تغییرات ارتفاع صوت هجاهای کلمه در موسیقی لحاظ گردد. همچنین تأکیدها بر اثر ارتفاع صوت به وجود می‌آیند، لذا لازم است در هنگام نوشتن ملودی ارتفاع صوت هجاها نیز در نظر گرفته شود تا نقش آن کلمه در شعر و کلام حفظ گردیده و مفهوم شعر به مخاطب به درستی منتقل شود.

نتیجه‌گیری

در تعریفی که خانلری ارائه داده تکیهٔ ارتفاع، همان تکیهٔ شدت است که دارای ارتفاع صوت صعودی است. یعنی تکیه ارتفاع هم دارای شدت است و هم ارتفاع صوت صعودی. در این صورت چه لزومی دارد آن را تکیه ارتفاع بنامیم زیرا عامل اصلی در این دو نوع همان شدت است. شدت و ارتفاع صوت، مجزا از یکدیگر بر روی هجاها تأثیر می‌گذارند که ممکن است بنا بر نقش کلمه در جمله باهم و یا جدا از هم بر روی يك هجا قرار گیرند و تأثیر و کاربرد هر کدام از آن‌ها در موسیقی متفاوت و از هم مجزا است. تکیه می‌تواند در وزن موسیقی و ارتفاع صوت در فواصل موسیقی، تعیین‌کننده باشد و اساساً در تلفیق شعر و موسیقی نیازی نیست که ارتفاع صوت را به عنوان تکیه در نظر گرفت. شدت برخی از هجاهای شعر، باعث ایجاد وزن می‌شود، وزن موسیقی را می‌توان بر اساس وزن شعر تعیین نمود و یا با تغییر در کمیت برخی هجاها، خصوصاً هجاهای دارای طرح هجایی باز، وزن مناسب دیگری برای آن در نظر گرفت. در هر صورت هجاهای دارای تکیه می‌توانند در ضرب اول میزان‌بندی موسیقی که قدری قوی‌تر اجرا می‌شوند قرار گیرند. همچنین هجاها با نغماتی بیان می‌شوند که از تغییرات ارتفاع صوت حاصل شده‌اند. ارتفاع صوت، فاصله موسیقی را به وجود می‌آورد که می‌تواند نسبت به هجای قبل بالا رونده یا پایین رونده و یا هم‌صدا باشد. بین هجاهای کلمات ارتفاع صوت وجود دارد ولی این ارتفاع صوت هجاهای يك کلمه در جمله‌های مختلف همواره ثابت نیست زیرا می‌تواند ارتفاع صوت برخی از هجاهای کلمه بنا به تغییر نقش آن کلمه در جمله تغییر کند که باعث تغییر معنای جمله می‌شود. علاوه بر این برخلاف نظر خانلری ارتفاع صوت، تکیه محسوب نمی‌شود زیرا اگرچه ارتفاع صوت در اغلب اشعار وجود دارد و وقتی مصراع شعری را قرائت می‌کنیم می‌توان به راحتی به شدت و ارتفاع صوت صعودی برخی از هجاها پی برد ولی ارتفاع صوت صعودی صوت به طور پیوسته و منظم به طور طبیعی در همهٔ مصراع‌های شعر وجود ندارد و اغلب اغراق آمیز است. لذا نمی‌توان آن را به عنوان يك قاعده برای همهٔ اشعار در نظر گرفت. در این صورت عامل وضوح و برجستگی در بین هجاها همان تکیه است که خانلری به آن تکیه شدت گفته است. همچنین برخلاف نظر دهلوی تکیه نمی‌تواند بر روی کلمه قرار بگیرد زیرا علی‌رغم اینکه تکیه و تأکید مترادف یکدیگر هستند ولی کلمه از چند هجا تشکیل شده و تکیه فقط می‌تواند بر روی یکی از هجاها قرار گیرد. تأکید مورد نظر دهلوی بر اثر تغییر ارتفاع صوت هجای آخر کلمه ایجاد می‌شود و در واقع تغییر نقش کلمه محسوب می‌شود، یعنی تغییر ارتفاع صوت هجای آخر کلمه از نزولی به صعودی است که رعایت تغییر ارتفاع صوت هجاهای کلماتی که متناسب با نقش



آن کلمه در جمله تغییر کرده در ملودی ضروری است زیرا باعث می‌شود معنا و مفهوم جمله به درستی به مخاطب منتقل شود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Accent Dintensite
2. Accent Expiratoire
3. Accent Dehauteur
4. Accent Musical

۵. هجاهای بسته (صامت + مَصوت کوتاه یا بلند+ صامت)، مانند دَر dar یا دام dām به‌هیچ‌وجه بر روی ارزش‌های زمانی کوتاه تحمل نمی‌شود، درحالی‌که موارد بسیاری وجود دارد که هجاهای باز (صامت + مَصوت بلند) مانند با bā یا مو mu، بدون برانگیختن واکنش منفی از سوی شنونده به راحتی روی ارزش‌های زمانی کوتاه می‌نشینند (Fatemi, 2005, 122).

6. Accent stress
7. Frequency

References:

- Dehlavi, H. (2000). Setting Music to Poetry. Tehran: Mahoor institute of culture and arts. (In Persian)
- Forough, M. (1984). Music and Poetry. Tehran: Siavash. (In Persian)
- Fatemi, S. (2005). Setting Music to Poetry: Rule or Style? Mahoor Music Quarterly, 28, 137-158. (In Persian)
- Masoudiyeh, M. T. (1995). The vocal line of traditional Iranian music narrated by Mahmoud Karimi, Tehran: Iranian Music Association. (In Persian)
- Natel Khanlari, P. (1988). The meter of Persian Poetry. Tehran: Toos Publications. (In Persian)

Exploring Cinema Semiotics: A Critical Analysis of 'A Dragon Arrives'

Amirhossein Hejazi¹, Pejman Dadkhah^{2*}

¹. M.A Student in Art Research, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran

². Assistant Professor, Department of Photography, Faculty of Arts, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Corresponding Author, p.dadkhah@eqbal.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 121-138

Receive Date: 30 July 2024

Revise Date: 07 August 2024

Accept Date: 10 August 2024

Publish Date: 11 August 2024

Original Article

KEYWORDS:

semiotics; signs; cinema; A Dragon Arrives; Māni Haghighi; postmodern narrative

ABSTRACT

Introduction: The presence and application of semiotics in our surroundings are evident. Signs are used extensively throughout life, including in art. One of the prominent areas of their use in art is cinema and the film industry. Utilizing signs in this field not only aids in conveying concepts implicitly and indirectly but also serves to express various ideologies. Thus, interpreting works from this perspective can significantly help us understand and grasp the main concept.

Mani Haghighi, the director of the film "A Dragon Arrives", has used his artistic and philosophical background, as well as his knowledge of semiotics, to provide an opportunity for us to explore signs and embedded concepts within the layers of the film.

Research Objective: This article aims to introduce readers to the main ideas of semiotics and to analyze the film "A Dragon Arrives" from a semiotic perspective, allowing for a better understanding of the signs and the film itself.

Research Methodology: The research method in this study is descriptive-analytical and aims to discover and explain the relationships between phenomena and signs present in the film. This work was conducted using library methods, supported by articles, existing books, and by studying visual information.

Results: The findings of this research indicate that the director has used various signs, from character creation to the underlying layers of his work, to convey concepts. Even the environment in which the film's world is being shaped has been chosen with consideration of these tools, that is, signs and implicit concept conveyance.

In the film "A Dragon Arrives" signs are extensively used and can be seen and interpreted throughout the entire story. Certainly, this extent of sign usage, as well as the methods of their use—especially those with metaphysical properties and drawing from local or historical traditions—are very influential in the storyline or, better to say, in the understanding of the story. Upon initial viewing, the film may come across as a complex crime drama with a non-linear, postmodern narrative. However, a closer analysis of the film reveals themes such as alienation, ignorance, superstition, and most importantly, the concept of death. Death is sometimes portrayed so alien and majestic that it has transformative effects on lives like an earthquake, sometimes so soothing that escaping it becomes difficult, and sometimes so ordinary and insignificant that it seems no one notices it.

Moreover, analyzing the reactions of different character types to the same issue and their various responses becomes easier after interpreting the signs. This makes the characters' developmental trajectory, collapse, and growth throughout the story more tangible, providing valuable information to the audience, especially considering that individuals might encounter and interact with such characters daily. Additionally, the use of signs and their application to define a multi-layered and complete story signifies the director's mastery and skill in his craft. The issues raised in the film cannot be easily overlooked, and each can be the subject of extensive discussion, which alone is a valuable act of reminding the audience.

Cite this article:

Hejazi, A., & Dadkhah, P. (2024). Exploring Cinema Semiotics: A Critical Analysis of 'A Dragon Arrives'. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 121-138. doi: 10.22124/ira.2024.28054.1025

Mani Haghighi's "A Dragon Arrives" stands as a testament to the director's ability to intertwine semiotic elements with cinematic storytelling. The film becomes a fertile ground for semiotic analysis, offering viewers a layered narrative rich in hidden meanings and symbols. By delving into these layers, one uncovers a deeper understanding of not just the film but also the broader implications of the signs and symbols in our everyday lives. The use of semiotics in this film is not merely a stylistic choice but a profound method to engage the audience on a more intellectual level, prompting them to reflect on the underlying messages conveyed through the narrative.

In conclusion, the application of semiotics in cinema, exemplified by "A Dragon Arrives", highlights the significance of signs in enhancing the depth and meaning of a film. The director's adept use of semiotic elements not only enriches the narrative but also invites the audience to engage in a more thoughtful and analytical viewing experience. By recognizing and interpreting these signs, viewers can gain a deeper appreciation of the film's themes and the director's artistic intentions. This approach underscores the importance of semiotics in the broader context of art and communication, offering valuable insights into how meaning is constructed and conveyed in various forms of media. Thus, the study of semiotics in films like "A Dragon Arrives!" is crucial for both filmmakers and audiences, fostering a richer understanding of the intricate layers of meaning that lie beneath the surface of cinematic works.

License

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

Copyright © Authors



نشانه‌شناسی فیلم «اژدها وارد می‌شود»

امیرحسین حجازی^۱، پژمان دادخواه^{۲*}

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

۲. استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران

* نویسنده مسئول: p.dadkhah@eqbal.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۲۱-۱۳۸ تاریخ دریافت: ۹ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۱۷ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۰ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۲۱ مرداد ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، نشانه، سینما، اژدها وارد می‌شود، مانی حقیقی، روایت پست‌مدرن	وجود نشانه‌ها و کاربرد علم نشانه‌شناسی در پیرامون ما واضح و مبرهن بوده و از نشانه‌ها در سرتاسر زندگی از جمله در هنر استفاده‌های زیادی صورت گرفته است. یکی از بسترهای استفاده از آنها در هنر، سینما و صنعت فیلم‌سازی است. استفاده از نشانه‌ها در این حوزه علاوه بر کمک به بیان مفاهیم به صورت ضمنی و غیرمستقیم، برای بیان ایدئولوژی‌های مختلف نیز کاربرد دارد. در نتیجه خوانش آثار با این دید می‌تواند به درک و دریافت مفهوم اصلی کمک زیادی انجام دهد. مانی حقیقی کارگردان فیلم اژدها وارد می‌شود با پیشینه هنری و فلسفی خود و دانشش در زمینه نشانه‌شناسی توانسته است در این اثر فرصت خوبی را جهت مطالعه نشانه‌ها فراهم آورد و مفاهیمی را در لایه‌های پنهانی فیلم برای مخاطبان بگنجاند. در این مقاله سعی شده است تا علاوه بر آشنایی با مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی، با تحلیل این فیلم و خوانش آن از منظر نشانه‌شناسی به درک بهتری از نشانه‌ها و همچنین فیلم اژدها وارد می‌شود دست یافته شود. روش تحقیق در این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی بوده و با هدف کشف و تبیین روابط میان پدیده‌ها و نشانه‌های موجود در فیلم صورت گرفته است. گردآوری اطلاعات بر حسب روش کتابخانه‌ای و با کمک مقالات، کتاب‌های موجود و از طریق مطالعه اطلاعات تصویری صورت گرفته است. یافته‌های این پژوهش بیانگر آن است که کارگردان اثر، از شخصیت‌سازی تا لایه‌های زیرین اثرش برای انتقال مفهوم از انواع نشانه‌ها بهره‌بری داشته و حتی محیطی که جهان فیلم در آن در حال شکل‌گیری است، با توجه به همین ابزار، یعنی نشانه‌ها و انتقال ضمنی مفهوم انتخاب شده است.

ارجاع به این مقاله: حجازی، امیرحسین و دادخواه، پژمان. (۱۴۰۳). نشانه‌شناسی فیلم «اژدها وارد می‌شود». پژوهش‌های میان

رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۲۱-۱۳۸. doi: 10.22124/ira.2024.28054.1025

مقدمه و بیان مسئله

بشر از ابتدای زندگی بر روی زمین تاکنون به دنبال برقراری ارتباط با هم‌نوعان خود بوده است. او ذاتاً موجودی اجتماعی است و این اجتماعی بودن و برقراری ارتباط با دیگران نیازمند نظامی ارتباطی است که اولین آنها زبان بوده است؛ نظامی نشانه‌شناختی که باعث انتقال معنا بین گروه‌های مختلف انسان‌ها شده است. پس نشانه‌ها و نشانه‌شناسی، هم‌زمان با حضور انسان‌ها به وجود آمده و با گذشت زمان و پیشرفت تکنولوژی نه تنها از بین نرفته، بلکه به شکل‌های مختلف تکامل یافته و گسترده‌تر نیز شده است.

نشانه‌ها علاوه بر زبان در دیگر حوزه‌ها راه خود را باز کرده و به آسان‌تر شدن انتقال معنی بین آدم‌ها کمک کرده و زمانی آنقدر با اهمیت شده‌اند که تحقیقات و پژوهش‌های عمیقی دربارهٔ آنها انجام گرفته و حتی منجر به پیدایش رشته‌هایی مانند زبان‌شناسی نیز شده است. در هنر می‌توان نشانه‌ها را در انواع و اقسام حالت‌ها مشاهده کرد؛ از جمله در داستان‌های مختلف، در اشعار، تصاویر و نقاشی‌ها. هنر فیلم‌سازی و سینما نیز به علت محدودیت‌ها و امکانات خاص این هنر، توانسته از نشانه‌ها و علم نشانه‌شناسی سود ببرد و انتقال معنا به مخاطبین را گاهی آسان‌تر و گاهی پیچیده‌تر کند. سینما در تاریخ نه‌چندان طولانی مدتش دچار تغییر و تحولات زیادی بوده است. از ابتدایی‌ترین آنها یعنی گذر از فیلم‌های صامت به فیلم‌های ناطق، تا ورود تکنولوژی‌های جدیدتر به سینما و استفاده از آنها برای به ثمر رساندن تکنیک‌های زیبایی‌شناسی و یا سهولت در انجام کارهای تولیدی، همه از جمله این تغییرات هستند. یکی از این تحولات انواع مختلف روایت از کلاسیک تا مدرن و سپس پست‌مدرن بوده که هر سه آنها همچنان طرفداران و منتقدان خود را دارند و در هر سه شاخه شاهکارهایی خلق شده است.

برای نشانه‌شناسی فیلم‌ها باید مسائلی را به‌خاطر داشت، از جمله تفاوت استفاده از نشانه‌ها در فیلم با دیگر بسترهای هنری، دانشی در زمینه تکنیک‌های سینمایی و همچنین آشنایی با سنت‌ها، تاریخ و نمادها در بستر تاریخی یا جغرافیایی داستان فیلم. این اطلاعات به این دلیل لازم و ضروری است که نشانه‌ها در بسترهای مختلف و در زمان و مکان‌های متفاوت، می‌توانند معانی مختلفی را بیان کنند. یک تصویر کلوز آپ با تصویر لانگ‌شات در انتقال معنا عملکردی متفاوت دارند و حتی چگونگی استفاده از نشانه در سینما به شکلی که مخاطب عام قادر به تشخیص آن باشد نیازمند ظرافت و دقت خاصی است. البته باید یادآور شد که تفاوت معنایی نشانه‌ها تنها مختص به سینما یا هنر نیست و تمام نشانه‌ها بسته به نوع استفاده‌ای که از آنها می‌شود، محل و زمان استفاده از آنها و دیگر متغیرها، می‌توانند معانی مختلفی را با خود همراه داشته باشند.

یکی از آثار متفاوت در سینمای ایران اثر *ژدها وارد می‌شود* ساخته مانی حقیقی است که دارای روایتی پست‌مدرن و ساختاری متفاوت با فیلم‌های معمول سینمای ایران است. تحلیل این اثر با دیدگاه نشانه‌شناسی می‌تواند لایه‌های متفاوتی از داستان را مشخص کند، به خصوص که این اثر شاید به سادگی دیگر فیلم‌های ایرانی قابل فهم نبوده و برای درک و فهمیده شدن نیازمند تحلیل و تفسیر باشد. این پژوهش بر پایه چند سؤال مطرح شده است

که به اختصار ذکر می‌شود: ۱- نشانه‌ها به چه شکل و چه تعداد در این فیلم به کار برده شده‌اند؟ ۲- وجود این نشانه‌ها چه تأثیری در درک داستان و روند کلی داستان داشته است؟ ۳- موضوع اصلی و به طور خاص معنی اژدها در این فیلم چه چیز است؟

پیشینه پژوهش

در زمینه نشانه‌ها و نشانه‌شناسی مقالات، پژوهش‌ها و کتاب‌های مختلفی در دسترس است. مقاله «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» (Khāleghpanāh, 2008) توضیحاتی درباره نشانه‌ها و نشانه‌شناسی و همچنین عملکرد آنها در تحلیل فیلم داده شده است. این مقاله به بررسی رمزگان‌ها و دلالت‌های فلسفی و پیامدهای نظری آن پرداخته و سپس با استفاده از این داده‌ها فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند را تحلیل و بررسی می‌کند. مقاله «فیلم پست‌مدرن» (Hayāti, 2009) به توضیحاتی درباره سینمای کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن و تفاوت‌های انواع روایت در سینما پرداخته شده است.

مقاله حاضر از این منظر با دیگر پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه تفاوت دارد که اولاً اثر مطالعه‌شده، فیلمی پست‌مدرن بوده و از یک روایت کلاسیک و ساده برخوردار نیست. ثانیاً، در اثر از آیین‌های سنتی و مناطق بومی استفاده شده که در فیلم حامل معانی مهمی بوده‌اند.

روش پژوهش

روش تحقیق در این مقاله به صورت توصیفی و تحلیلی بوده و اطلاعات موردنیاز برای این امر، به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است. علاوه بر مطالعه مقالات و کتاب‌های موردنیاز در حوزه موردنظر، مطالعه دقیق خود اثر، یعنی فیلم اژدها وارد می‌شود با وسواس زیادی بررسی شده تا بهترین نتیجه گردآوری شود. با توجه به مسئله و هدف تحقیق، از رویکرد نشانه‌شناسی برای فهم مفاهیم مستتر در این اثر بهره برده شده است.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی

شاید نشانه‌ها و نشانه‌شناسی در نگاه اول مباحثی دور از ذهن و نه‌چندان کاربردی باشند، اما با کمی دقت در دنیای پیرامون خود می‌توان مشاهده کرد که نشانه‌ها در تمامی سطوح مختلف زندگی دائماً در حال شکل‌گیری، رمزگشایی و بازتولید هستند. در صحبت‌های روزمره، در رسانه‌ها (چه صوتی و چه تصویری) و در رفتارهایی که انسان‌ها در جامعه از خود نشان می‌دهند، نشانه‌هایی هستند که به کمک آنها معانی مختلف را انتقال می‌دهند. حتی می‌توانند با کمک آنها احساسات‌شان را بهتر بیان کنند.

قدمت نشانه به قدمت انسان بر روی زمین است (Sajādi far, Ishāni & Bāvān puri, 2019, 75) و انسان از زمانی که صحبت کردن و برقراری ارتباط را آموخت و حتی پیش‌تر از آن از نشانه‌ها استفاده می‌کرد و به تحلیل آنها

می‌پرداخت. پس دور از ذهن نیست اگر گفته‌شود که زبان از اولین نظام‌های نشانه‌شناختی در میان انسان‌ها بوده است. نظامی که با کمک آن با هم ارتباط برقرار می‌کنند و به انتقال پیام پرداخته و یکدیگر را از حوادث، اخبار یا اتفاقات آگاه می‌کنند. اما هر چیزی در دنیای پیرامون چگونه معنی می‌یابد؟ چرا بعضی کلمات یا فعالیت‌ها برای مردم معانی خاص و متفاوتی از دیگر چیزها دارند؟ چرا در بعضی مواقع یک چیز می‌تواند معانی مختلفی داشته‌باشد؟

این تفاوت معنایی در زمان‌ها یا مکان‌های مختلف، می‌تواند تنها یکی از خاصیت‌های نشانه‌ها باشد. برای مثال رنگ قرمز - با توجه به این که به چه شکل مورد استفاده قرار می‌گیرد - می‌تواند به معنای خطر، جذابیت و یا شهوت باشد. بنابراین می‌توان از رنگ قرمز و خلق یک نشانه، برای انتقال معانی مختلف استفاده کرد. «بازنمایی، معناسازی از طریق به‌کارگیری نشانه‌ها، مفاهیم و استفاده از یک دال به جای دال دیگر با هدف انتقال معنا است» (Milner & Browitt, 2008, 3). نظریه‌های مختلفی در ارتباط با بازنمایی وجود دارد که یکی از تأثیرگذارترین آنها، رویکرد برساخت‌گرایی است. بر اساس آن معنا کشف نمی‌شود، بلکه تولید و برساخته می‌شود (Khāleghpanāh, 2008, 164). درواقع هر چیز به خودی خود دارای معنا نیست (Ibid). و این بازنمایی است که به آن معنا می‌بخشد (Hall, 2003, 2). این بازنمایی یکی از مصادیق فرهنگی است و باعث تولید فرهنگ می‌شود (Khāleghpanāh, 2008, 164). برای مثال عمل تعارف‌کردن در فرهنگ ایرانی نشانه‌ای از احترام قائل شدن برای طرف مقابل است، درحالی‌که در فرهنگ‌های غربی افراد این عمل را - مانند ایرانی‌ها - نشانه‌ای بر احترام گذاشتن تفسیر نمی‌کنند.

حال می‌توان فراوانی نشانه‌ها در جهان پیرامون را بهتر درک کرد. نشانه‌هایی که تولید می‌شوند و دائماً در حال بازنمایی یا تغییرند. از زبانی که با آن صحبت می‌شود تا علائم راهنمایی و رانندگی، دنیا مملو از اشکال مختلف این نشانه‌هاست و استفاده روزمره از آنها باعث شده است تا تفسیر آنها به امری طبیعی بدل شود. شاید تعریف صحیحی از نشانه بیان برای فرد تفهیم نشده‌باشد اما از بدو تولد استفاده و رمزگشایی آنها را آموخته است. فردینان دوسوسور و چارلز سندرز پیرس از اولین افرادی بوده‌اند که نظریاتی درباره نشانه‌شناسی مطرح کرده و بنیانگذار علم نشانه‌شناسی امروزی بوده‌اند (Sojudi, 2008, 12). «برای سوسور نشانه‌شناسی دانشی بود که در آن به مطالعه نشانه‌ها به مثابه زندگی اجتماعی می‌پرداخت» (Chandler, 2008, 17). او نشانه را متشکل از یک دال و یک مدلول می‌دانست (Ibid, 36). از نظر سوسور دال تصور صوتی و مدلول تصور مفهومی آن یا مفهومی که دال بر آن دلالت می‌کند هستند (Sojudi, 2008, 12). همان‌طور که چندلر به نقل از سوسور می‌نویسد: «تصویر صوتی واقعاً یک صدای فیزیکی نیست بلکه اثر روانی صوت در شنونده است» (Chandler, 2008, 36). برای سوسور نشانه خاصیتی غیرمادی دارد، باید حاوی دال و مدلول باشد و وجود این دو (دال و مدلول) و ارتباطشان (دلالت)، نشانه را می‌سازند (Ibid, 37-39).

در همان دورانی که سوسور مشغول پژوهش و نظریه‌پردازی درباره نشانه‌ها بود، چارلز سندرز پیرس نیز الگویی متفاوت را از نشانه‌ها ارائه داد که شامل الگویی سه بخشی شامل: ۱- بازنمون، ۲- تفسیر و ۳- موضوع بود (Sojudi, 2008, 21). از نظر پیرس نشانه‌ها می‌توانستند پویا باشند. پویایی در اینجا به این معناست که یک بازنمود،

می‌تواند خود بازنمودی دیگر باشد که به این روند متوالی «نشانی نامحدود» می‌گوید (Chandler, 2008, 339). هر فردی می‌تواند دائماً در حال بازنمایی نشانه‌ها و به‌وجودآوردن نشانه‌ای دیگر باشد.

در رسانه‌ها که بستری ژرف برای انتقال افکار و ایدئولوژی‌هاست، علم نشانه‌شناسی می‌تواند بسیار کاربردی باشد. از انتقال منظوری خاص و پنهانی در یک تصویر به‌ظاهر ساده تا انتقال یک خبر سرگرم‌کننده، نشانه‌ها می‌توانند به اشکال مختلف خود را نشان دهند. دنیای فیلم نیز از این قاعده مستثنی نیست. بارها شده است که در یک فیلم با استفاده از نشانه‌های در صحنه یا در دیالوگ‌هایی که بین شخصیت‌های فیلم ردوبدل می‌شود، به مخاطب کمک می‌شود تا درک بهتری از شخصیت‌ها و تصمیمات‌شان داشته باشد و حتی بتواند حدس بزند در انتهای فیلم چه اتفاقاتی رخ خواهد داد. البته باید در ذهن داشت که «بازنمایی رسانه‌ای، معناسازی خنثی و بی‌طرف نیست، چراکه هرگونه بازنمایی، ریشه در گفتمان و ایدئولوژی‌ای دارد که از آن منظر، بازنمایی صورت می‌گیرد» (Jafari & Mozafari, 2013, 133).

رمزگان‌ها قراردادهایی هستند که در تولید و تفسیر نشانه‌ها کمک می‌کنند. به‌گفته چندلر نشانه در چارچوبی که رمزگان آن را به‌وجود می‌آورد معنا می‌یابد (Chandler, 2008, 233). هرچند این رمزگان‌ها ساخته بشر و به‌نوعی قرارداد اجتماعی هستند، اما «رمزگان طبیعی‌شده نتیجه اعمال قدرت بر پنهان کردن خاستگاه، شیوه‌ها و کارکردهای رمزگذاری است» (Hall, 2003, 342-343). با این تعاریف بهتر می‌توان درک کرد که نشانه‌ها و رمزگان‌ها چقدر می‌توانند در انتقال ایدئولوژی‌ها یا انتقال صحیح منظور سازنده اثر، مؤثر واقع شوند. برای مثال در فیلم *فروشنده* ساخته اصغر فرهادی، او در سکانس‌های آغازین فیلم با کمک نشانه‌هایی مثل تخت خواب و رنگ قرمز، چکیده‌ای از داستان فیلم را برای ما به‌نمایش در می‌آورد (Sajādi far, Ishāni & Bāvān puri, 2019, 80). علاوه بر تسهیل در انتقال معنا، کمبود زمان و خط قرمزهای ممنوعه در قالب‌های نمایشی، مانند تئاتر، سینما و تلویزیون، دلیل دیگریست برای استفاده از نشانه‌ها تا با استفاده از آنها جوانب دیگر داستان نیز به‌بیننده انتقال یابد.

نشانه‌شناسی فیلم

«نشانه‌شناسی فیلم، ویژگی فیلم را تعریف می‌کند - این که فیلم چگونه از لحاظ واقعیت زیرین‌اش خالص است، نه مشخصه‌های محسوس ظاهری‌اش [...] به اعتقاد نشانه‌شناسان، فیلم - مثل زبان - رسانه‌ای رمزگذاری شده است» (Buckland, 2011, 55). این پرسش که چگونه فیلم‌ها تولید معنا می‌کنند، پژوهشگر را به‌چگونه برساختن معنا مرتبط می‌سازد (Khāleghpanāh, 2008, 172). فیلم یکی از آن حوزه‌هایی است که می‌توان در آن به اثرگذاری‌های اجتماعی و سیاسی پرداخت؛ نظامی از معانی، که هم واقعیت را نمایش می‌دهد و هم آن را بازسازی می‌کند و با بیان حساسیت‌های خود از واقعیت آن را نمایان می‌سازد (Ibid, 173). حال اگر فرد از قدرت تأثیرگذاری فیلم، سینما و تئاتر آگاهی داشته باشد، می‌توان به‌طور قطع نتیجه بگیرد که کمتر اثری باید باشد که فاقد معنی یا نیت جهت‌دار و به‌خصوصی باشد. هر نویسنده یا کارگردانی می‌تواند با استفاده از نشانه‌ها، پیام‌هایی که قادر به به‌تصویر

کشیدن‌شان نیست را به مخاطب منتقل کند. اما اگر نویسنده نشانه‌ها را در اثر قرار می‌دهد، پس چه تفاوتی میان نشانه‌ها در یک رمان با نشانه‌ها در دنیای فیلم است؟

اولین تفاوت بین نشانه‌ها در سینما، تأثیر و تلویزیون با متن نوشتاری در تعداد نشانه‌هاست، در گروه اول در هر لحظه انبوهی از نشانه‌ها برای مخاطب نمایان می‌شود اما در گروه دوم در هر لحظه تنها یک واژه مورد بررسی قرار می‌گیرد. علاوه بر آن، گروه اول دارای دو بخش متن اصلی و متن مکمل است. متن اصلی حاوی دیالوگ‌ها و متن فرعی دستورات صحنه است که تصویر نهایی کمابیش ترکیبی از هردوی آنهاست. همچنین، ساختار زبان اصولاً خطی است و نشانه‌ها به ترتیب نوشته می‌شوند، اما در سینما این که مخاطب کدام نشانه را اول ببیند یا به نشانه بودن آن پی ببرد قابل کنترل نیست (Shahbā, 2005, 8- 9, 17). در این مقاله سعی شده است تا علی‌رغم دشواری‌های نشانه‌شناسی سینما، به کشف و رمزگشایی نشانه‌های فیلم *ژدها* وارد می‌شود اثر مانی حقیقی پرداخته شود؛ اثری متفاوت از اکثریت کارهای سینمایی ایران با روایتی پست‌مدرن.

روایت پست‌مدرن

دنیای سینما از ابتدا تاکنون سه نوع روایت را به خود دیده است. سجودی می‌نگارد «اصلی‌ترین کارکرد روایت خلق معناست» (Sojudi & Roudi, 2010, 167). از روایاتی که شدیداً وابسته به واقعیت بوده‌اند تا روایاتی که سوژه در آنها اهمیت بیشتری داشت و بعد روایاتی که قوانین قبلی برای آنها بی‌معنی بوده و در چارچوب قوانین کار نمی‌کردند. کهن‌ترین و البته مشهورترین آنها روایت کلاسیک یا سه پرده‌ای است که به روایت هالیوودی نیز شهرت دارد (Fahimi far, Sheikh Mehdi & Gholāmali, 2018, 60). «روایتگری اصول سینمای کلاسیک است» (Hayāti, 2009, 47). این نوع روایت داستان، از زمان‌های باستان تاکنون مورد استفاده قرار گرفته و همیشه موردپسند اکثریت مردم بوده است؛ از نمایش‌های دوران افلاطون و شکسپیر تا سینمای کلاسیک و حتی سریال‌های تلویزیونی هزاره جدید، این نوع روایت در همه آنها یافت می‌شود. در روایت کلاسیک رابطه علت و معلولی مهم‌ترین عنصر است (Fahimi far, Sheikh Mehdi & Gholāmali, 2018, 60) اما در سینمای مدرن این امر صادق نیست. در روایت سینمایی مدرن یا سینمای هنری، علیت ابهام دارد و مانند روایت کلاسیک مشخص و ضروری نیست (Ibid, 61). «در فیلم مدرن، به جای شاه پیرنگ، خرده پیرنگ‌ها وجود دارند. روایت مدرن بر شخصیت و خرده‌پیرنگ و به‌طورکلی سفر قهرمان تمرکز می‌کند، نه شاه پیرنگ و مسیری خطی و هدف‌دار. در سینمای هنری [مدرن] به دلیل اینکه روابط علی بر پایه ضرورت نیست؛ بنابراین مخاطب نیز نمی‌تواند کنش و وقایع بعدی را به روشنی پیش‌بینی کند» (Ibid). روایت مدرن که از قرن ۱۶ شروع به گسترش کرد، بیشتر به منیت‌گرایی دکارت تمایل داشت و گذری از عین به سوژه بود (Sojudi & Roudi, 2010, 160) اما در روایت پست‌مدرن بی‌زمانی، تصادف، عناوین و شخصیت‌هایی غیرقابل پیش‌بینی عناصر تشکیل‌دهنده آن هستند است (Fahimi far, Sheikh Mehdi & Gholāmali, 2018, 61). در جریان این فعالیت، رویدادهای بی‌شکل در قالب‌هایی روایی بازپرداخته می‌شوند و از ارتباط میان اجزاء و عناصر آن روایتی واجد معنا خلق می‌شود و درواقع هنرمند پسامدرن

از واقعیت کپی‌برداری نمی‌کند بلکه زبان واقعیت را می‌سازد (Sojudi & Roudi, 2010, 165-166). زمان نیز در این داستان غیرخطی بوده و داستان نیز ناتمام است (مبهم نیست) و هیچ‌گونه قطعیتی در کار نیست است (Fahimi far, Sheikh Mehdi & Gholāmali, 2018, 62). روایتی غیرخطی مانند «داستان عامه‌پسند» تارانتینو نمونه‌ای آشنا از این قبیل روایتهاست. علاوه بر این، دنیای پست‌مدرن نسبت به انسان بی‌اعتقاد است و این طرز فکر در آثار هنرمندان این دوره قابل مشاهده است، در فیلم‌ها قهرمان وجود ندارد و فیلم‌ساز پست‌مدرن با قراردادن چند شخصیت در کنار هم از قهرمان‌سازی سینمای کلاسیک دوری می‌کند (Hayāti, 2009, 44-45).

درباره مانی حقیقی

مانی حقیقی (متولد ۱۳۴۸، تهران) کارگردان، نویسنده و بازیگر سینمای ایران است. او نوه ابراهیم گلستان، کارگردان، نویسنده و مترجم برجسته ایرانی و فرزند لیلی گلستان از مترجمان سرشناس و نعمت حقیقی فیلم‌بردار پرآوازه ایرانی است. وی در کارنامه خود سابقه کارگردانی، نویسندگی و بازیگری در فیلم‌هایی با ژانرها و سبک‌های متفاوتی را دارد و گویی به دنبال تجربه‌های مختلف در دنیای سینماست. از پنجاه کیلوآلبالو تا کنعان و ژدها وارد می‌شود هرکدام گریزی به ساختارهای مختلف را در خود دارند و نشان‌دهنده استعدادی است که از خانواده هنرمندش به او رسیده است و البته شجاعت هنرمند وی در تجربه‌های جدید. تجاربی که در سینما ممکن است هزینه‌های گزافی را همراه داشته باشند. او فارغ‌التحصیل کارشناسی فلسفه از دانشگاه مکیل در سال ۱۹۹۱، کارشناسی‌ارشد فلسفه از دانشگاه گولف در سال ۱۹۹۷ و کارشناسی‌ارشد مطالعات فرهنگی از دانشگاه ترنت در سال ۲۰۰۰ است. مانی حقیقی با فیلم ژدها وارد می‌شود که در سال ۱۳۹۵ به نمایش درآمد با اثری بی‌شابهت به دیگر فیلم‌های سینمایی ایران، ماحصل تجربه جدیدش را به وادی قضاوت همگان درآورد.

گزیده فیلم

داستان فیلم ژدها وارد می‌شود در سال ۱۳۴۳ و از اتاق بازجویی آغاز می‌شود. جایی که سرگرد بابک حفیظی هنگام بازجویی داستانی را برای بازپرس تعریف می‌کند. او مأموریتی را از سوی سازمان ساواک برای تحقیق درباره خودکشی زندانی تبعیدی‌ای که تنها دوماه به آزادی‌اش مانده بود، به اسم مصطفی سمیعی، در جزیره قشم آغاز می‌کند. در همان ابتدای رسیدنش بر سر صحنه خودکشی، متوجه می‌شود که زندانی خودکشی نکرده و به قتل رسیده است. زندانی‌ای که درخواست داده بود تا در قبرستانی متروک، و به گفته اهالی جزیره، جن زده و به دور از بقیه زندگی کند. پس از این که از مردی به اسم چارکی که گویی با سازمان در ارتباط است می‌خواهد که جنازه را در همان قبرستان دفن کنند، چارکی به او می‌گوید که این قبرستان جن زده است، اگر جنازه را دفن کنند زمین دهان باز کرده و زلزله می‌آید و بهتر است تا در جایی دیگر او را دفن کنند. اما حفیظی که به این خرافات اعتقادی ندارد درخواست می‌کند تا جنازه در همان جا دفن شود و شب را هم همان جا سپری می‌کند. برخلاف باور او، همان شب در قبرستان زلزله می‌آید و حفیظی، بدون اطلاع دادن به سازمان، به فکر تحقیق درباره علت این مسئله می‌افتد.

پس از تیتراژ فیلم، افرادی مانند مانی حقیقی، لیلی گلستان، صادق زیباکلام و دیگران، داستان‌هایی از چگونگی شکل‌گرفتن موضوع فیلم را برای مخاطب بازگو می‌کنند؛ خاطراتی از پیداشدن جعبه‌ای فلزی و محتویات آن که سرخ‌هایی را برای کشف این داستان به کارگردان فیلم داده است. جعبه‌ای که در آن نوارهای صدا، عکس، دفترچه و اقلامی دیگر یافت شده است. اقلامی که همه نشانه از اتفاقی مرموز در سال ۱۳۴۳ داشته‌اند. مانی حقیقی خود در این صحبت‌ها، داستان فیلم را داستان صدابردار فیلم *خشت و آیین* - کیوان حداد - و دو نفر دیگر می‌داند که هر سه غیب شده‌اند. کیوان حداد دوستی دیرینه به نام بهنام شکوهی دارد که مهندس عمران است و به واسطه آشنایی با شهرزاد بشارت که او هم با سازمان کار می‌کند، سرگرد حفیظی را با بهنام شکوهی آشنا می‌کند تا در تحقیق برای پرونده به او کمک کنند. کیوان حداد که خود علاقه‌مند به این موضوع است همراه با حفیظی و شکوهی به جزیره قشم برمی‌گردند تا پاسخ سؤالات خود را در آنجا پیدا کنند.

پس از بازگشت به جزیره، بهنام که مشغول تحقیق درباره زلزله است متوجه می‌شود که زمین‌لرزه فقط در محدوده قبرستان رخ داده است. حفیظی و او تصمیم می‌گیرند تا با دفن کردن جسدی دیگر، شایعات اهالی جزیره درباره قبرستان را به آزمایش بگذارند. در همین حین، حفیظی به دنبال حل پرونده قتل زندانی و پیدا کردن جسدی دیگر برای دفن در قبرستان است که با فردی به اسم الماس که شکارچی کوسه و چشم‌پزشک روستا است آشنا می‌شود. هم‌زمان، کیوان حداد صدابردار که در کشتی مشغول به خواندن خاطرات زندانی از روی دیوارهای کشتی است، متوجه نمادی در کتاب ملکوت بهرام صادقی - که متعلق به زندانی بوده است - و خاطرات نوشته شده روی دیوار می‌شود. نمادی از اسم حلیمه، دختری که گویی معشوقه زندانی و دختر الماس بوده است. حفیظی پس از صحبت با الماس درباره دخترش، به او مشکوک می‌شود و بعد از صحبتش با او، تا درون مراسمی که گویی آیینی مذهبی است او را تعقیب می‌کند. در آنجا با همسر او آشنا شده و پس از صحبت کردن با او و تجربه کردن اتفاقاتی عجیب، شب در کنار دو همراه خود در بیرون از کشتی با صدای جیغ زنی از خواب می‌پرد.

صدای جیغ حلیمه که در زیر کشتی پنهان شده بود تا پدرش پس از قتل زندانی او را پیدا نکند. او پس از زایمان دختری از دنیا می‌رود و حفیظی او را در همان قبرستان دفن می‌کند. بار دیگر زلزله‌ای محوطه قبرستان را می‌لرزاند. حفیظی کارگرانی را برای حفاری زمین استخدام می‌کند تا شاید پاسخ سؤالاتش را در زیر زمین پیدا کند. در این هنگام چارکی از راه می‌رسد و برای آنها آب می‌آورد. در هنگام حفاری کارگری به درون چاه می‌افتد و حفیظی، کیوان و بهنام که هر سه از آن آب نوشیده بودند مدت کمی پس از این حادثه از هوش می‌روند.

در اتاق بازجویی متوجه می‌شوند که سازمان آنها را دستگیر کرده است، نوزاد را به الماس داده‌اند و هر سه باید به تهران منتقل شوند. هنگام انتقال به تهران در ماشین، کیوان با چاقویی که بازپرس به او داده بود و بهنام با دست خالی، چارکی و سرباز دیگر را به قتل می‌رسانند تا فرار کنند و در این هنگام تیری از اسلحه چارکی به حفیظی اصابت می‌کند. هر سه برای پس‌گرفتن دختر بچه‌ای که تازه به دنیا آمده بود به روستا برمی‌گردند. کیوان به خانه الماس

می‌رود، هنگام روبه‌رو شدن با همسر الماس، اسلحه را با نوزاد معامله می‌کند و بر می‌گردد. صدای پنج تیر به گوش می‌رسد و حداد پس از بازگشت به خودرو متوجه می‌شود حفیظی جانش را از دست داده است.

روند داستان در تمام مدت، در اتاق بازجویی، جزیره قشم و زمان حال، در سه خط داستانی رفت و آمد دارد. در پایان فیلم، حفیظی کشته شده است، شکوهی به خارج از ایران فرار می‌کند و کیوان حداد به گفته دخترش در بمباران‌های سال ۶۸ کشته می‌شود.

نشانه‌شناسی فیلم

فیلم در اتاق بازجویی، با فضایی تاریک و کم‌نور آغاز می‌شود. محیطی که القاکننده حس ابهام و ترس است. در همان ابتدا مخاطب متوجه می‌شود که فیلم خط زمانی مستقیمی ندارد و دائماً بر روی خط زمانی به عقب و جلو حرکت می‌کند. از اتاق بازجویی - سال چهل و سه - به گذشته، یعنی زمان وقوع حوادث و همچنین به آینده و زمان حال در رفت و آمد است. زندانی تنها دو ماه قبل از آزادی، یعنی ۶۲ روز مانده به اتمام زمان محکومیتش خودکشی کرده است. در سکانس‌های بعد، سرگرد حفیظی در خودروی ایملای نارنجی‌رنگش که بر روی یک لنج سوار است به سمت محل حادثه در حرکت است. طی کردن مسیری از روی دریا و رفتن به یک جزیره ابلاغ‌کننده دور بودن دنیای مقصد از دنیای مبدأ است؛ چه از نظر فیزیکی و چه از نظر تفکرات و روش زندگی. رنگ نارنجی ماشین حفیظی نمادی است از شخصیت کنجکاو، و پرشور و شوق و ماجراجوی او که در ادامه فیلم هم با همین اخلاقیاتش ماجراهای مختلفی را پدید می‌آورد. در این سکانس‌ها موسیقی هیجان‌انگیزی روی تصاویر پخش می‌شود که در تلقین حس هیجان به بیننده به خوبی کارش را انجام می‌دهد. حفیظی در چند لانگ‌شات به سمت مقصد در حرکت است. لانگ‌شات‌ها در سینما برای آشنایی با محیط و ارتباط حسی بیشتر با آن استفاده می‌شوند و در این نماها می‌توان به بیگانه بودن حفیظی در این محیط پی برد. محیطی بکر که تقریباً خالی از هر نشانه‌ای از زندگی است و حال میزبان فردی بیگانه و مدرن شده است.

کمی بعد مردی به نام چارکی که با سازمان کار می‌کند برای کمک به حفیظی به او ملحق می‌شود. چارکی خطاب به حفیظی می‌گوید که او هم در جوانی و در تهران همین مدل خودرو را داشته است. این جمله نشانه‌ای است برای این که چارکی نیز زمانی انسانی شهرنشین و مانند سرگرد حفیظی بوده اما او اکنون فردی محلی است و از زندگی گذشته‌اش فاصله گرفته است. او در طول فیلم پاسخ به خیلی سؤالات را می‌داند و اقلام و نیازهایی مانند تخم مرغ و آب‌یخ را فراهم می‌آورد. فردی که از خود گذشته‌اش بیگانه شده و از اصل خود دور مانده است، می‌تواند نمادی از شیطان باشد. اشارات متعدد به جهنم بودن جزیره و روستا و مسئولیت داشتن چارکی در آنجا نیز این شخصیت پردازی را بیشتر به سمت شیطانی بودن آن سوق می‌دهد. چارکی می‌گوید که زندانی درخواست انتقال به بیرون از روستا را داشته است و تنها یک روز در هفته و با پای پیاده برای حضور و غیاب به روستا می‌آمد و سپس به قبرستان باز می‌گشت. به عقیده چارکی زندانی دیوانه بوده است. دور شدن عمدی زندانی از اهالی روستا، حاکی از غریب بودن او در آن محیط است، نوعی بیگانگی اجتماعی که منجر به انزوای او شده است. همچنین متفاوت بودن

طرز تفکر او دلیل دیگری است برای این جدایی و دیوانه خطاب شدن او. پیاده رفت‌وآمد کردن به روستا و زندگی در قبرستان نیز دلالت بر اُخت شدن زندانی با طبیعت، محیط پیرامونش و دور شدن از روش زندگی افراد روستا دارد.

ازدها وارد می‌شود فیلمی سرشار از نمادها و نشانه‌های متافیزیکی است و یکی از آنها هم همین جا ظاهر می‌شود. چارکی می‌گوید که زندانی سه ساعت و نیم پیاده مسیری را برای آمدن به روستا طی می‌کرده است. طی کردن این مسیر طولانی برای مخاطب می‌تواند نشانه‌ای از وجود انگیزه‌ای فراتر از حضور و غیابی اداری در روستا باشد. ارتباط زندانی با دنیای بیرون از طریق مادرش بوده که گاهی برای او کتاب یا مجله ارسال می‌کرده است که می‌توان گفت شخصیت زندانی، شخصیتی تحصیل‌کرده و با فکری باز بوده است. همچنین، یک بار برای او دانه‌هایی ارسال کرده بود که چارکی آنها را دور ریخته و بعد فهمیده بود که دانه‌های گیاه ریحان بوده است. ریحان در آیین‌های مختلف گیاهی مقدس است، در فرقه‌های مسیحیت از آن برای تپه‌یر آب مقدس استفاده می‌کنند و در آیین هندو نیز ورینیدا به شکل این گیاه درآمد تا بتواند به سرزمین مادری بیاید و هرجا این گیاه بروید سرزمین او خواهد شد. در اینجا این گیاه می‌تواند نمادی باشد از عشق و حمایت مادر او که بعدها، وقتی دختر الماس برای او پنیر و ریحان می‌آورد این عشق و حمایت از طرف حلیمه نیز به او منتقل می‌شده است. در ادامه باز هم چارکی با تأکید بر دیوانگی زندانی می‌گوید که زندانی با مرگش راحت شده است. سعی در بی‌اهمیت جلوه دادن زندانی و مرگ او خبر از اطلاع چارکی از موضوعی را می‌دهد که نمی‌خواهد حفیظی از آن اطلاع داشته باشد. سپس هردو به قبرستان و کشتی‌ای مخروبه می‌رسند که محل زندگی زندانی بوده است. در این محل کشتی می‌تواند خبر از گنجی پنهان بدهد، که در ادامه دختر بچه‌ای به نام والیه در آن یافت می‌شود. هم‌چنین درون کشتی و قبرستان می‌توانند استعاره‌ای از ذهن زندانی باشد به خصوص هنگامی که متوجه می‌شویم زندانی افکار یا خاطرات خود را بر روی دیوارهای درون کشتی ثبت کرده است و یا وقتی که در ادامه زلزله تنها در محوطه قبرستان به وجود می‌آید انگار که این منطقه از باقی جزیره و روستا جدا است. گویی با وارد شدن به کشتی به دنیای زندانی ورود کرده‌ایم. قبرستانی که در بیرون از کشتی وجود دارد نیز حکایت از جدایی زندانی از افراد روستا دارد. تمامی افراد دیگر برای او مرده‌اند و او خود را از آنها جدا می‌بیند.

درون کشتی و پس از دیدن جنازه زندانی، حفیظی دستور دفن او در همان قبرستان مجاور را می‌دهد اما چارکی و کارگر به او گوشزد می‌کنند که قبرستان نفرین شده است و کسی دیگر جنازه‌ای در اینجا دفن نمی‌کند. در اینجا باز هم تفاوت طرز فکر و شخصیت حفیظی با چارکی و مردم روستا مشخص می‌شود. عدم اعتقاد او به خرافاتی نظیر جن‌زدگی و در مقابل، هم‌عقیدگی چارکی با اهالی روستا. در وسایل زندانی کتاب *ملکوت بهرام* صادقی به چشم می‌خورد. وجود این کتاب که داستانی با محتوای جن‌زدگی است شاید برای آمادگی بیشتر ذهن بیننده برای روبه‌رو شدن با مسائل متافیزیکی داستان باشد. حفیظی متوجه می‌شود که زندانی خودکشی نکرده و علی‌رغم گزارشی که به او داده‌اند به قتل رسیده است. این نکته که او هر حرفی را از هر کسی قبول نمی‌کند و به دنبال حقیقت است باز هم برای شکل‌گیری بهتر شخصیت او در فیلم کارآمد است و این سؤال که چرا چارکی این مسئله را گزارش نکرده است، شخصیت پنهان‌کار یا ریاکار او را شفاف‌تر می‌کند. گرچه چارکی و حفیظی در ابتدا هر دو مرد قانون و هم‌نوع

به نظر می‌رسند اما تفاوت شخصیت آنها با ادامه فیلم آشکارتر می‌شود. در ادامه، گلدان پژمرده‌ای در کشتی قرار دارد که حفیظی با آن روبه‌رو می‌شود، گلدان و گل پژمرده‌اش مانند زندگی‌ای هستند که دیگر وجود ندارد و از بین رفتن یک موجود زنده مانند زندانی در کشتی، به مانند پژمرده شدن گلی در گلدان است. سپس، کارگر به حفیظی می‌گوید که اینجا جن دارد و پس از دفن جنازه در اینجا زلزله می‌آید. پس از وقوع زلزله در قبرستان تیتراژ فیلم به نمایش در می‌آید، با تمی استرس‌زا و وهم‌آلود که ما را برای پذیرش داستانی به همین شکل آماده‌تر از قبل می‌کند.

پس از تیتراژ فیلم، کم‌کم دیگر شخصیت‌ها و روند شکل‌گیری داستان آنها نشان داده می‌شود. صحبت‌های افراد به شکل مستندگونه، پرش‌های زمانی و داستانی سورئال همه مهر تأییدی بر روایت پست‌مدرن این فیلم هستند. شخصیت صداپرداری به اسم کیوان حداد که لباس‌هایی برخلاف عرف جامعه بر تن دارد و توجه به جزئیات و احساسات برای او اهمیت ویژه‌ای دارد، یکی از همراهان حفیظی در ادامه داستان است. شخصیتی که به‌طور واضح از زمان جامعه خود جلوتر است و در قیدوبند سنت‌های جامعه و افراد دیگر نیست. او به واسطه همین احساسات و وابستگی عاطفی‌اش به شهرزاد - معشوقه‌اش - است که درگیر این داستان می‌شود و در تمام شدن داستان هم نقش دارد.

شخصیت دیگر، مهندسی به نام بهنام شکوهی است. فردی تحصیل‌کرده و به دنبال پاسخ‌های علمی و قاطع که برای رسیدن به هدفش، بعید است از انجام کاری دریغ کند. حتی دفن کردن جسد انسانی دیگر در خاک برای پیدا کردن جواب، برایش امری غیر عادی نیست. در اتاق بازجویی هر سه شخصیت جداگانه دیده شده و شخصیت‌های‌شان بهتر نمایان می‌شود. حفیظی از اتفاقات رخ داده گیج است و نمی‌تواند جوابی منطقی برای آنها پیدا کند، کیوان حداد انگار فقط کمی ناراحت است و بهنام شکوهی با ترس به سؤالات پاسخ می‌دهد. در ادامه هنگامی که این سه نفر آماده سفر می‌شوند هر کدام وسایل خاصی را در چمدان خود قرار می‌دهند تا شخصیت‌پردازی آنها کم‌کم کامل شود. وجود سه شخصیت برای کشف حقیقت، می‌تواند ادای احترام کارگردان به سینمای سه پرده‌ای کلاسیک باشد. کیوان حداد که لباس‌های رنگارنگ خود را جمع می‌کند، لباس‌های رنگارنگی که دلالت بر آزادی افکار او دارند. همچنین او که کلکسیون نوارهای خالی یا صدای محیط‌های مختلف را جمع‌آوری می‌کند، نشانه‌ای است از این که برای او مانند هر هنرمند دیگری، جزئیات و توجه به نکاتی که افراد عادی ممکن است به آنها توجه نکنند زیباست. بهنام کتاب و وسایل کارش را جمع می‌کند، برای او حل کردن مسئله در اولویت است و از همان ابتدای رسیدنش به محل حادثه با مزه کردن خاک مشغول کار می‌شود و حفیظی که مشغول بازیابی سلاحش است، چنان که انگار خبر دارد سفر آسانی در پیش نخواهد داشت.

هنگام رسیدن به کشتی نشانه‌های دیگری پدیدار می‌شوند، مانند تشابه دست خط و افکار زندانی با کیوان حداد که کمک می‌کند تا مخاطب با همانندسازی شخصیت زندانی با صداپرداز کمی با شخصیت زندانی بیشتر آشنا شود. همچنین گل پژمرده دیگر مانند قبل نیست و گلی تازه در گلدان است که حکایت از زندگی جدیدی دارد، یعنی زندگی دختر نوزادی که در زیر کشتی به دنیا خواهد آمد. بهنام برای حفیظی و کیوان داستانی از کشتی تعریف می‌کند،

داستان کاشف گرین‌لند ویلیام بفین که با پنج سرباز ۲۳۱ نفر را اسیر می‌کند. عدد پنج بارها در فیلم تکرار می‌شود، این عدد می‌تواند نماد تغییر و به تعادل رسیدن باشد. همچنین این عدد در ادیان مختلف معانی مختلفی دارد اما در اکثر آنها و از زمان باستان نمادی با اشاره به زنان بوده است و در این فیلم می‌تواند نشانه از زنی باشد که باعث تغییرات زیادی می‌شود.

در ادامه فیلم الماس نیز شخصیتش را نشان می‌دهد؛ شخصیتی که هم شکارچی کوسه است و هم چشم‌پزشک. چارکی چشمان خود را که دروازه عقل و آگاهی انسان هستند به دستان او سپرده است تا او با روشی غیر معمول درمانش کند. این باز هم نشانه‌ای از حل شدن چارکی در میان افراد روستاست. آوردن نام الماس در کنار کوسه می‌تواند نشانه‌ای باشد از شخصیتی با خوی وحشی و خشن الماس که می‌تواند تهدیدی برای زندگی‌های اطرافش باشد.

کمی بعد بهنام برای عکاسی شروع به بادکردن بادکنک‌هایی می‌کند، او ابتدا بادکنک قرمزی را باد می‌کند و رها می‌کند اما از کشتی خارج نمی‌شود، سپس بادکنک آبی را باد می‌کند و آن را هم رها می‌کند اما بادکنک آبی از کشتی خارج می‌شود. بادکنک با رنگ قرمز می‌تواند دلالت بر شور زندگی باشد که در کشتی می‌ماند؛ چون دختر بچه‌ای که زندگی او با عشق شکل گرفته و هنوز در کشتی است. بادکنک آبی هم نمادی از امید و تخیلات و رویاهایی است که محدود به داخل کشتی نمی‌شوند و به هرجایی ممکن است بروند. بهنام با استفاده از دسته‌ای از بادکنک‌های رنگارنگ شروع به عکاسی می‌کند تا شاید از این طریق به یافتن پاسخ برای سؤالات بی‌جواب در ذهنش نزدیک‌تر شود. کمی بعد هم با استفاده از باطری خودرو و تعدادی لامپ، لرزه‌نگاری را برای ثبت زلزله احتمالی می‌سازد. حرکتی که خبر از جابه‌جایی او برای رسیدن به هدفش دارد. در همین هنگام صدایی که خاطرات زندانی را نقل می‌کند به گوش می‌رسد که می‌گوید در تمام مدت حضورش در جزیره به جای شناکردن ترجیح داده است تا به شناکردن فکر کند و ذهنش را تقویت کند. عملی که باز هم به شباهت بین صدابردار و زندانی دامن می‌زند. حفیظی که به دنبال جسدی برای دفن در قبرستان می‌گردد با چارکی به خانه یکی از افراد روستا که رو به موت است می‌روند. در اینجا تصویری از آیین سنتی زار نشان داده می‌شود. در این آیین بیماری‌هایی توسط بادهای اجنه به انسان نفوذ می‌کنند و اگر فردی بیمار باشد و بهبود نیابد به عقیده مردم جن زده یا هوایی شده است و با اجرای این مراسم سعی در بهبودی او دارند.

حفیظی پیش الماس می‌رود تا درباره حلیمه از او سؤالاتی بپرسد. هنگامی که الماس سر می‌رسد او ماهی‌ای در دست دارد اما کوسه شکار نکرده است و می‌گوید فصل شکار کوسه به پایان رسیده است. در سکانسی دیگر که حفیظی با الماس در حال صحبت درباره دخترش حلیمه است، بیننده برای لحظاتی کوتاه تصویر همسر او و مادر حلیمه را می‌بیند که با شنیدن اسم دخترش کنجکاو می‌شود. با چهره‌ای تماماً پوشیده و دستورپذیر از همسرش. زنی سنتی و روستایی که هم خودش و هم دخترش مورد ظلم واقع شده و آسیب دیده از سنت‌های محلی بوده‌اند. حفیظی الماس را تا درون مراسمی سنتی تعقیب می‌کند، مراسمی که در آن موسیقی، رنگ قرمز بر روی صورت و لاشه حیوانی مانند گوسفند دیده می‌شود. با توجه به حرف الماس که گفته بود فصل شکار کوسه به پایان رسیده است

به نظر می‌رسد این جشن، آیین نوروز صیاد باشد که در پایان فصل شکار کوسه، توسط صیادان و مردم بومی برگزار می‌شود و در آن روز هیچ‌کس غذای دریایی نمی‌خورد و به جای آن غذاهای دیگر می‌خورند و جشن می‌گیرند. اما کمی قبل الماس ماهی‌ای شکار کرده بود، پس او حتی به رسوم و آیین خود هم احترام نمی‌گذارد و به عقایدش پای بند نیست. در همین حین، کیوان مشغول ضبط صدا در دره ستاره‌هاست که ناگهان صدایی عجیب و ترسناک می‌شنود. طبق باور مردم بومی، دره ستاره‌ها محل پرسه اجنه است و اگر کسی به آنجا برود اجنه ناراحت می‌شوند و فریاد می‌زنند. اما در حقیقت این صدا، به علت حرکت باد در بین سنگ‌هاست.

پس از تعقیب الماس توسط حفیظی تا درون مراسم سنتی، باز هم همسر الماس حفیظی را غافل‌گیر می‌کند و شاید تنها جایی که واقعاً می‌توان ترس را در چهره حفیظی دید در همین سکانس است. زن از او می‌خواهد تا چیزی شبیه به سیگار بکشد تا حرف او را بفهمد و سپس به حفیظی راهنمایی‌هایی برای یافتن حلیمه می‌دهد. باز هم لایه‌های متافیزیکی فیلم به کمک کارگردان می‌آید تا بتواند داستان را پیش ببرد و از عناصر ماده توهم‌زا و توهم برای این کار استفاده می‌کند. حفیظی پس از رفتن به نشانی‌ای که مادر حلیمه به او داده است با شتری نشسته روبه‌رو می‌شود. شتر نشسته نمادی از نزدیک شدن به گنجی پنهان شده است. گنجی که در اینجا می‌تواند نوزاد حلیمه باشد. علاوه بر این او پنج بار به شتر شلیک می‌کند که قبلاً هم در فیلم از این عدد استفاده شده بود. در اینجا باز هم نشانه‌ای از زنی است که می‌تواند باعث تحولاتی شود.

در سکانس‌های بعدی نوزاد حلیمه به اسم والیه را پیدا می‌کنند و جسدی که برای دفن دوباره در قبرستان به دست‌شان می‌رسد جسد حلیمه است. جسدی که باعث زلزله در پنج نقطه جدید در محوطه قبرستان می‌شود و جواب تعدادی از سؤالات‌شان را هم قبل از مرگش از او می‌گیرند. درحالی‌که حفیظی و بهنام مشغول به کار و حل مسئله هستند، کیوان مانند مادری دلسوز از نوزاد مراقبت می‌کند. در اینجا حفیظی افرادی را می‌بیند که در اطراف قبرستان و از دور مراقب آنها هستند. این افراد سیاه‌پوش که تنها در قبرستان مشاهده می‌شوند و هر لحظه در نقطه‌ای حضور دارند می‌توانند مانند همکارشان چارکی نمادی از خباثت و شیطان باشند که در فیلم هم به جن تشبیه می‌شوند. همین‌جا چارکی با آب‌بخ از راه می‌رسد. کمی بعد یکی از کارگران هندی که مشغول به کندن زمین است در چاهی فرو می‌رود و بهنام هم برای نجات او با طنابی به درون چاه می‌رود. بهنام تمایل داشته است که تا ابد در این ظلمات باقی بماند و انگار که از خود و زندگی دنیوی دور شده است. در اینجا رفتن به زیر زمین و درون چاه می‌تواند دلالت به نزدیکی به مرگ و دنیای پس از مرگ داشته باشد. پس از بیرون آمدن از چاه، هنگامی که بهنام می‌گوید با این که زبان کارگران را بلد نبوده اما حرف آنها را متوجه می‌شده است و حتی کارگر هندی، به آلمانی حرف می‌زند، و همچنین تکه موی سفید روی سر کارگر همه نشانه از بی‌معنابودن زمان و مکان در دنیای غیرمادی پس از مرگ و حتی تناسخ دارند که در آیین هندی مردم به آن معتقداند. کارگر هندی در اینجا موجودی را با شمایل اژدها توصیف می‌کند که در پایان این بخش به آن پرداخته خواهد شد.

پس از مسمومیت با آب هرسه وارد دنیایی مانند توهم و خیال شده‌اند. بهنام با عجله مدارکی را درون جعبه فلزی قرار می‌دهد. در این سکانس نماهایی با زاویه‌ای غیر تراز نسبت به خط افق دیده می‌شود که برای القای حس آشفتگی سوژه به این شکل تصویربرداری شده‌اند. کمی بعد بهنام از شهرزاد می‌خواهد که به کیوان بگوید که همه چیز در قبر حلیمه است. درحین صحبت کیوان و شهرزاد و در دورنمای مختلف، تصویر هرکدام از آنها علاوه بر حالت عادی، در آئینه‌ای که در کنارشان قرار دارد هم دیده می‌شود. استفاده از دو تصویر از یک شخصیت در یک سکانس، یکی به صورت عادی و دیگری در آئینه، دلالت بر شخصیت دوگانه این کاراکترها دارد.

در سکانس بعدی و پس از سپری شدن مدتی از این ماجراها، کیوان با لباسی عادی و موهایی کوتاه در حال خرید سرلاک است. تغییر ظاهر او خبر از تغییر شخصیتش به واسطه اتفاقاتی که برایش افتاده است می‌دهد. حال، او هم دیگر آن آدم قبلی نیست و برای حفاظت از والیه و دستگیرنشدنش، خود را به شکل مردم اجتماع درآورده است و حتی حاضر به برقراری ارتباط با معشوقه‌اش هم نبوده است. تغییر شخصیت او به حدی است که حال حتی معشوق او نیز او را نمی‌شناسد و از او می‌ترسد. تنها لحظاتی که باز هم شخصیت پیشین او را می‌توان دید، زمانی است که می‌خواهد برای شهرزاد نامه خداحافظی بنویسد. در سکانسی که با موسیقی‌ای غمگین که چاشنی احساسات را می‌افزاید و به خوبی با تصویر همراهی می‌کند، کیوان با شهرزاد خداحافظی می‌کند.

در ادامه فیلم هنگامی که حفیظی تیر خورده است، روحش از بدنش جدا شده و روبه روی شتری می‌ایستد. شتری ایستاده که در این سکانس نشانه از این است که آنها بسیار به گنج‌شان نزدیک شده‌اند. در همین حال صدای زنی به او می‌گوید که چیزی را جا گذاشته‌اند. پس از این حفیظی این پیام را به کیوان می‌رساند و به سراغ والیه که حکم گنج را برای آنها در این ماجرا داشته است می‌روند. کیوان پس از رسیدن به خانه الماس برای پس‌گیری والیه، با مادر بزرگ او یعنی مادر حلیمه روبه‌رو می‌شود. پس از مبادله اسلحه با والیه، صدای پنج تیر می‌آید. در اینجا و برای آخرین بار، باز هم زنی آخرین تغییرات داستان را رقم می‌زند و همسر الماس، الماس را به قتل می‌رساند و والیه را به کیوان می‌دهد. حفیظی هم کشته می‌شود، و با چشمانی باز در خلیج فارس رها می‌شود. چشمان باز او و برق چشمانش در اینجا نشانه از پاکی شخصیتش و تأییراتی دارد که او در زندگی اطرافیانش داشته و باعث شده است تا علی‌رغم مرگش، اثرات اعمالش بر روی زندگی دیگران باعث فراموش نشدنش شود. رهایی او در دریا و آب که در برابر آتش قرار دارد و نمادی از پاکی است، دلالت بر پایان خوش سرنوشت او دارد.

«نشستم جلوش، من که همه عمرم عاشق سکوت بودم، الان آرزوم شده این سکوتو بشکنه تا شاید باور کنی هست. باور کنی اینجا جلوی منه الان. این اژدهای پیر. بالاخره امروز پیداش کردم، تو این دخمه، وسط همین تهرون. ی موقعی با به تکنون قبرستون به اون گنده‌ای رو می‌لرزوند، زمینو می‌شکافت، دلو رودشو می‌ریخت بیرون، به چشم خودم دیدم. حالا دیگه تکنونم نمی‌خوره، نفس کشیدنشم بی‌صداست. فقط افتاده نگاه می‌کنه. گاهی آروم پلک می‌زنه. با چی از خاک اون قبرستون کشیدنش بیرون که سروصورتش اینجوری آتش و لاش شده، کی این بلا رو سرش آورده مگه دست خودش؟ چرا اینجوری کردین؟ حیف که هفت تیر ندارم، پنج تا گلوله شلیک می‌کردم تو سرش و

خلاص. ولی هیچی ندارم جز این میکروفون زیرتی، تازه اگه صدایی داشت ضبط کنمم باور نمی‌کردی. ببینیشم باور نمی‌کنی. فکر می‌کنی داری خواب می‌بینی. شاید منم دارم خواب می‌بینم. ولی بدبختیم / اینه می‌دونم، می‌دونم که بیدارم، می‌دونم که اینجا جلوشم و چاره‌ای ندارم جز گوش کردن به همین سکوت. تا خدا می‌دونه کی».

سرتاسر فیلم با نشانه‌ها و نمادهای مختلفی نمایان شده است، اما مهم‌ترین و شاید بحث‌برانگیزترین‌شان که در عنوان فیلم هم به چشم می‌آید اژدها است. در هیچ کجای فیلم از کلمه اژدها استفاده نمی‌شود. شاید صداهایی از آن شنیده شده یا تعاریفی از آن به گوش بخورد، ولی هیچ‌گاه به‌طور مستقیم اشاره‌ای به اژدها نمی‌شود. برای فهمیدن معنایش باید به جزئیات و کلیات فیلم دقت داشت. پاراگراف بالا نقل‌قولی از کیوان در اواخر فیلم است. در فیلم گفته می‌شود که او در بمباران‌های سال ۶۸ کشته شده است. همچنین هنگامی که درشن و بهنام درون چاه هستند، توصیفی از موجودی مانند اژدها شنیده می‌شود. این‌ها که مهم‌ترین سرخ‌ها برای تفسیر این نشانه هستند به همراه مابقی فیلم، همه در راستای دلالت اژدها بر مفهوم مرگ هستند.

بهنام با نزدیک شدن به مرگ، مجذوب دنیای پس از مرگ و آرامشی که از آن به دست می‌آورد شده بود. کارگر هندی با توصیف موجودی به شکل اژدها درواقع تجربه‌اش از نزدیکی به مرگ را بازگو کرده است و کیوان که حس شاعرانه و هنرمندانه‌اش در فیلم از همه بیشتر به چشم می‌خورد، مرگ را در تهران پیدا کرده است. در گذشته، انسان‌ها برای مرگ اهمیت بیشتری قائل بوده‌اند، اما در دوران جنگ، کلمه مرگ تبدیل به یکی دیگر از کلمات روزمره مردم شد. مرگ در جلوی چشم همه بوده اما گویی کسی آن را نمی‌دیده است. در تهران هم مانند هر شهر دیگری هنگام بمباران‌ها مردم به پناه‌گاه‌ها می‌روند تا در امان باشند. در دخمه‌هایی که کیوان هم آنها را تجربه کرده است. انسان‌ها با قدرت‌طلبی سیرنشده خود توانسته‌اند کاری کنند که حتی مرگ هم در مقابل آنها ناتوان جلوه کند. کیوان که دوست دارد تا بتواند با پنج گلوله، تغییری در وضعیت موجود ایجاد کند؛ وضعیتی که شاید باورش سخت باشد، اما واقعیت دارد و زمانی معین هم برای اتمام آن وضعیت مشخص نیست.

نتیجه‌گیری

مشاهده شد که در فیلم «اژدها وارد می‌شود» به شکل گسترده از نشانه‌ها استفاده شده است و در هر قسمت از فیلم این نشانه‌ها قابل مشاهده و تفسیر هستند. به‌طور قطع این حجم از استفاده از نشانه‌ها و همچنین روش استفاده آنها، به‌خصوص آنهایی که خاصیت متافیزیکی داشتند و از سنت‌های محلی یا تاریخی بهره برده بوده‌اند، در روند داستان یا بهتر است گفته شود در درک داستان بسیار تأثیرگذار هستند. در نگاه اول شاید موضوع فیلم یک درام جنایی باشد که با روایت پست‌مدرن و غیرخطی کمی گیج‌کننده شده باشد، اما با تحلیل نشانه‌های فیلم، می‌توان متوجه وجود مفاهیمی از قبیل بیگانگی، جهالت و خرافات و از همه مهم‌تر و تأثیرگذارتر مسئله مرگ شد. مرگی که گاهی آنقدر غریب و پر اُبَهِت است که مانند زمین‌لرزه‌ای زندگی افراد را دگرگون می‌کند و گاهی آنقدر آرامش‌بخش است که فرار از دست آن دشوار می‌شود و گاهی هم آنقدر عادی و بی‌اهمیت جلوه می‌کند که گویی کسی آن را نمی‌بیند.

همچنین تحلیل برخورد تیپ‌های شخصیتی گوناگون، با مسئله‌ای یکسان و واکنش‌های متفاوت هریک از آنها، پس از تحلیل نشانه‌ها آسان‌تر شده و سیر تحولی، فروپاشی و رشد آنها در سیر داستان ملموس‌تر می‌شود که این تجربه، می‌تواند اطلاعات ارزشمندی را در اختیار مخاطب بگذارد. به‌خصوص که ممکن است هر شخص هر روز با شخصیت‌هایی این‌چنینی برخورد کند و تعامل داشته‌باشد. علاوه بر این، بهره‌گیری از نشانه‌ها و استفاده از آنها در جهت تعریف داستانی چندلایه و کامل، به معنای تسلط و مهارت کارگردان در کار خود است. از مسائل مطرح‌شده در فیلم نیز به سادگی نمی‌توان گذر کرد و هرکدام می‌توانند موضوع بحثی مفصل باشند که اشاره به آنها و یادآوری آنها به مخاطب به‌تنهایی عملی ارزشمند است. در نهایت، تأثیر نشانه‌ها در تمام قسمت‌ها و لایه‌های داستان فیلم کاملاً ملموس و قابل مشاهده بوده و در دریافت معنی و مفهوم فیلم لازم و تأثیرگذار است.

References:

- Buckland, W. (2011). The Cognitive Semiotics of Film. (M. Ghafari, Trans.). Ketāb-e māh-e honar, 157, 51-69. (In Persian)
- Chandler, D. (2008). The basics semiotics. (M. Parsa, Trans.). Tehran: Sureh Mehr. (In Persian)
- Fahimi far, A., Sheikh Mehdi, A. & Gholāmali, A. (2018). Philosophical Approach to Causality Principle in Postmodern Cinematic Narrative (A Study of Taste of Cherry). Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, 12 (28), 53- 70. (In Persian)
- Hall, S. (2003). Decoding and encoding. (Sh. Vaghfi pour, Trans.). Tehran: Talkhun. (In Persian)
- Hayāti, V. (2009). Postmodern film. Revāgh-e honar va Andisheh, 34, 38- 51. (In Persian)
- Jafari, A. & Mozafari, A. (2013). Representation of middle-class life in Iranian sinemā (The Typology of A “separation”). Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, 9 (21), 127- 150. (In Persian)
- Khāleghpanāh, K. (2008). Semiotics and Film Analysis: a Semiotic investigation of Turtles Can Fly. Cultural Studies & Communication, 4 (12), 163-182. (In Persian)
- Milner, A. & Browitt, J. (2008). Contemporary Cultural Theory: An Introduction. (J. Mohammadi, Trans.). Tehran: Qoqnoos. (In Persian)
- Sajādi far, V., Ishāni, T. & Bāvān puri, M. (2019). Semantic semiotic analysis in the film “Salesman”. Dramatic literature and visual arts, 7, 73- 88. (In Persian)
- Shahbā, M. (2005). Cinema and theater semiotics, Semiotics of writing. Khiāl, 13, 4- 35. (In Persian)
- Sojudi, F. (2008). Applied semiotics. Tehran: Nashr-e Elm. (In Persian)
- Sojudi, F. & Roudi, F. (2010). Analysis of narrative from classic to modern. Comparative Literature Research, 1(4), 155- 171. (In Persian)

Portraying Strange Creatures in Animation Based on Qazvini's Book (678 A.H.) and Sinbad Animation (1975 A.D.)

Mohammad ZarinGhale^{1*}, Mona Emami²

^{1.} M.A in illustration, Faculty of Art, Islamic Azad University, South Tehran Branch, Tehran, Iran

^{2.} Ph.D. in Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Art Studies, Iran University of Art, Tehran, Iran

Corresponding Author, m.zarringhale61@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 139-158

Receive Date: 03 August 2024

Revise Date: 08 August 2024

Accept Date: 15 August 2024

Publish Date: 15 August 2024

Original Article

KEYWORDS:

Strange Creatures; Giant; Demon; Sinbad

ABSTRACT

Abstract: The role of strange creatures in global popular culture has been significant for a long time. They are particularly prominent in ancient Iran due to the original and folk culture, with many manuscript findings left behind. These manuscripts contain strange legends and stories depicted with humans, animals, and strange images. This research examines the similarities and differences between Mohammad-ibn Zakaria Qazvini's book "Ajayeb al-Makhlūqat va Qarāyeb al-Mojūdat" (678 A.H.) and the animated series "Arabian Nights: The Adventures of Sinbad" directed by Fumio Kurokawa (1975 A.D.), both of which contain numerous fantastic images and stories. The book "One Thousand and One Nights" is one of the common points between these two works, which includes various stories and anecdotes about the presence of demons and giants. This book, which has a long history, has played an important role in showing the wonders of creatures in the book of Qazvini and in the animation of Sinbad. The purpose of this article is to study the re-creation of the appearances of strange creatures taken from the book mentioned in this animation to show the capabilities of this book in creating animated works and using folk literature and ancient Iranian legends. This research is descriptive and analytical. During the visual comparison of both works, it was found that Qazvini's book and Kurokawa's animation both depict strange creatures despite being set several centuries apart. The creatures have retained their inherent identities and have not changed in form, nature, behavior, and personality characteristics. The works display a creative approach and utilize different performance techniques to tell the story.

Background: Strange creatures have been mentioned in many books, Especially in Qazvini's book "Ajayeb al-Makhlūqat va Qarāyeb al-Mojūdat" which deals in detail with celestial, terrestrial, plant, and sea creatures in four sections. This issue has been analyzed and reviewed in books. For example, Parviz Tanavoli has pointed out the importance of magical objects and the use of images of strange creatures in changing people's attitudes in the book "Talisman: Traditional Iranian Graphics."

Introduction: Imagery dates back to the Neolithic, when early humans in Lascaux Cave used images to express emotions and tell stories. These efforts, along with the development of different beliefs and religions, led to the creation of oral literature and folk tales. The rise of Islam strengthened this trend, and several books were written on the subject of clairvoyance, including "Ajayeb al-Makhlūqat va Qarāyeb al-Mojūdat" by Qazvini which deals with strange creatures. The human soul is fascinated by strange things (Ibn Khaldoun, 1996, 17). These are the classic texts of the life experiences of our fathers that have been handed down to us (Barati, 2019, 66).

Wonders in the New Age: Observing and examining the ancient books and artworks sparks inquiries about their origins and the intentions behind these representations. What is the description of the illustrations drawn in the wonder books? Where did the strange creatures come from and based on what thinking? McHale believes that in a parallel world, supernatural beings and phenomena exist, and many ancient philosophers and artists attributed these inspirations to gods and myths. Some books not only

Cite this article:

ZarinGhale, M., & Emami, M. (2024). Portraying Strange Creatures in Animation Based on Qazvini's Book (678 A.H.) and Sinbad Animation (1975 A.D.). *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 139-158. doi: 10.22124/ira.2024.28078.1026

reference these creatures in the past but also predict their presence in the future (Kingsley, 2015, 128). Today, there is fierce competition in the film industry to create unique creatures, which have evolved into modern video characters. In 1896, Georges Méliès created the first spark in the horror genre of cinema with the film "House of the Devil," which featured supernatural elements such as demons and witches (Barnes, 1998, 144-154).

The Wonders of the Creatures in Sinbad Animation: In the course of this study, an analysis was conducted to compare the visual and thematic elements present in the illustrations featured in Qazvini's work, "Ajayeb al-Makhlūqat va Qarayeb al-Mojudat," with the animated representation of "The Arabian Nights: The Adventures of Sinbad." Specifically, the examination focused on entities such as a large whale, a colossal bird, a Dualpa demon, a jinn and a giant, a dragon, and a massive serpent. Qazvini's use of subdued color palettes and curved lines in the illustrations contrasted with Sinbad's two-dimensional approach, vibrant colors, and simplified lines in the animation. Both depictions capture a shared subject matter, exhibiting distinct artistic paradigms and intentions across disparate temporal contexts.

Conclusion: Miracles and strange creatures have been created by the human mind and are passed down through history, rewritten from hand to hand through manuscripts and different copies. These wonders have existed among people for thousands of years. They are recognized in the modern era, and cinema has transformed imagination into a precious industry. Iran possesses numerous literary and cultural resources full of ancient ideas. Cinematographers are expected to produce valuable works based on ancient folk literature that can showcase authentic Iranian culture. A comparison of the image and content between the book "Ajayeb al-Makhlūqat va Qarayeb al-Mojudat" and the Sinbad animation revealed that although both works deal with relatively similar topics, the performance technique has evolved according to the audience's taste and the needs of the time. This evolution has helped maintain the value of these stories throughout history, preserving their beauty and influence while passing them down from one generation to another.

License

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



Copyright © Authors

تصویرگری عجایب المخلوقات در پویانمایی با تکیه بر کتاب قزوینی (۶۷۸ ه.ق) و انیمیشن سندباد (۱۹۷۵ م.)

محمد زرین قلم^{۱*}، مونا امامی^۲

۱. کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران

۲. دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران

* نویسنده مسئول: m.zarrinqalam61@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۳۹-۱۵۸ تاریخ دریافت: ۱۳ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۱۸ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۵ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۲۵ مرداد ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی کلید واژه‌ها: عجایب المخلوقات، غول، دیو، سندباد	موجودات عجیب‌الخلقه از دیرباز در فرهنگ عامه مردم جهان نقش مهمی داشته‌اند. در ایران باستان نیز به دلیل فرهنگ اصیل و فولکلور حضور بیشتری دارند. یافته‌های خطی متعددی از سالیان گذشته توسط کاتبان علوم غریبه و قصه‌پردازان به ثبت رسیده است. این کتب حاوی افسانه‌ها و داستان‌های عجیب‌غریب و مزین به نگاره‌های انسانی، حیوانی و عجیب‌الخلقه هستند. سؤال این است که نقش و تأثیر موجودات عجیب در عجایب‌نگاری کهن و آثار تلویزیونی معاصر چیست؟ پژوهش حاضر به بررسی وجوه اشتراک و افتراق کتاب عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات محمد بن زکریای قزوینی (۶۷۸ ه.ق) و سریال انیمیشنی شب‌های عربی: ماجراهای سندباد به کارگردانی فومیئو کوروکاو (۱۹۷۵ م.) می‌پردازد که حاوی تعداد بی‌شماری از تصاویر و قصه‌های اعجاب‌انگیز است. کتاب هزارویک شب، یکی از نقاط مشترک بین این دو اثر است که در بطن خود قصه‌ها و حکایات مختلفی از حضور دیوها و غول‌ها دارد. این کتاب که پیشینه‌ای طولانی دارد نقش مهمی در نشان دادن عجایب‌المخلوقات در کتاب قزوینی و در انیمیشن سندباد ایفا کرده است. هدف این نوشتار مطالعه بازآفرینی نموده‌های موجودات عجیب‌الخلقه برگرفته از کتاب مذکور در این انیمیشن است تا بتوان ظرفیت‌های این کتاب را در خلق آثار متحرک و بهره‌گیری از ادبیات عامیانه و افسانه‌های کهن ایرانی نشان داد. این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و طی مقایسه تصویری هر دو اثر، مشخص شد که کتاب قزوینی و انیمیشن کوروکاو، با اینکه در فاصله زمانی چند قرن موجوداتی عجیب‌غریب را نشان می‌دهند؛ اما این موجودات هویت ذاتی خود را حفظ کرده و از نظر فرم، ماهیت و ویژگی‌های رفتاری و شخصیتی هیچ تغییری نکرده‌اند و بیشتر رویکرد خلاقانه و تکنیک اجرایی متفاوتی برای بیان روایت داستان به نمایش گرفته شده است.

ارجاع به این مقاله: زرین قلم، محمد و امامی، مونا. (۱۴۰۳). تصویرگری عجایب‌المخلوقات در پویانمایی با تکیه بر کتاب قزوینی (۶۷۸ ه.ق) و انیمیشن سندباد (۱۹۷۵ م.). پژوهش‌های میان رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۳۹-۱۵۸. doi: 10.22124/ira.2024.28078.1026

مقدمه

ریشه هر تصویری را می‌توان روایت یک داستان بیان کرد. اولین تصاویر خلق شده بشر در غار لاسکو^۱ مربوط به دوره پارینه‌سنگی نوین هستند که نتیجه دغدغه‌های ذهنی مردمان آن زمان است و برای بیان احساسات و روایت موضوعات پیرامون خود، خواه شکار حیوانات باشد یا بیان قصه‌ها، به تصویرسازی روی آورده‌اند؛ پایه‌ای خلق تصاویر که در اذهان مردمان مجسم شده، عقاید و الهیات در قلب و روح انسان‌ها شکل گرفته است. با نزول ادیان مختلف و دو دسته شدن خیر و شر وجودیت فرشتگان و انبیاء در یک سو، اجنه، دیوها و موجودات کریه‌الخلقه در سوی دیگر بستر قصه‌های عامیانه و ادبیات شفاهی را در جوامع بشری گسترش داد. به تبع این باورها خلایق و تصویرگری کاتبان عجایب‌نامه‌ها و علوم غریبه به میان آمدند و نسخ خطی فراوانی به رشته تحریر درآمد. این ماجرا پس از ظهور و گسترش دین اسلام شدت بیشتری پیدا کرده و علاوه بر تورات و انجیل، خداوند در قرآن می‌فرماید: «جن و انس را جز برای پرستش خود نیافریده‌ام» (Holy Quran) و این مُهر تأییدی بر این واقعه است. از دوره اسلام به بعد کتاب‌های بسیاری به عجایب‌نگاری پرداخته‌اند. کتاب *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات* محمدبن زکریای قزوینی یکی از شاخص‌ترین کتب عجایب‌نگاری است. این کتاب در سال ۶۷۸ ه.ق نگارش شده و تا قرن‌ها در نسخه‌های متعددی تکثیر و بازنویسی شده است. *عجایب‌المخلوقات* به موضوعاتی چون کائنات آسمانی، برج‌های فلکی، خشکی‌ها، دریاها، جزیره‌ها، حیوانات و انسان‌های عجیب‌غریب و همچنین موجودات عجیب‌الخلقه می‌پردازد و کاملاً منطبق با مناسبت‌های ذهنی و تاریخی ایران تدوین شده است. با گسترش علم و تکنولوژی امروزه کمتر کسی به این موضوعات می‌پردازد و تنها تصاویر به‌جامانده است که علاقمندان را به خود مجذوب کرده است. خصوصاً هنر هفتم از بدو اختراع آن مخاطبان زیادی را پای پرده سینما و گیرنده‌های تلویزیونی نشاند. بسیاری از تولیدات نمایشی از جمله فیلم‌ها و انیمیشن‌ها برگرفته از داستان‌های اسطوره‌ای و کاراکترهای جذاب فرازمینی هستند؛ موجودات عجیبی که از کتاب‌های به‌جامانده از فرهنگ عامه و ادبیات گذشته سرچشمه می‌گیرند و بهترین منابع ایده‌پردازی برای خلق آثار انیمیشن و فیلم‌های تخیلی همچون ماجراهای سندباد هستند.

پرسش پژوهش حاضر این است که نقش و تأثیر موجودات عجیب در عجایب‌نگاری کهن و آثار تلویزیونی معاصر چیست؟ هدف، تولید آثار تلویزیونی و ترغیب طراحان به این عرصه بر اساس نگاره‌های عجیب‌غریب در ادبیات عامیانه و افسانه‌های ایران باستان است که سابقه‌ای درخشان در خلق آثار مرتبط با عجایب دارد. همچنین مطالعه بازآفرینی نموده‌های موجودات عجیب‌الخلقه برگرفته از کتاب *عجایب‌المخلوقات* قزوینی در انیمیشن سندباد است تا بتوان ظرفیت‌های این کتاب را در خلق آثار متحرک و بهره‌گیری از ادبیات عامیانه و افسانه‌های کهن ایرانی نشان داد. در دوره بعد از ظهور اسلام نیز عجایب بیشتری وارد ادبیات ایرانی شده‌اند و قرآن قصه‌های شیرین و جذابی مانند داستان پرنده‌گان ابابیل، یاجوج و ماجوج، اجنه، شیاطین، فرشتگان، جادوگران و عصای موسی (ع) را روایت می‌کند، که ظرفیت ساخت و تولید آثار هنری، به‌ویژه در تولیدات فیلم و انیمیشن را دارند.

پیشینه پژوهش

موجودات عجیب غریب در کتاب‌های زیادی مورد بحث بوده‌اند؛ به‌ویژه در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی که به‌طور مفصل در چهار بخش به موجودات آسمانی، زمینی، گیاهی و دریایی اشاره کرده است. در کتاب *طلسم گرافیک سنتی ایران* نوشته پرویز تناولی، با اشاره به اهمیت اشیاء طلسمی و همچنین استفاده موضوعی از تصاویر موجودات عجیب و تغییر نگرش مردم نسبت به آنها، به نگارش این کتاب پرداخته است (Tanavoli, 2007, 62). در کتاب *دیوانه، خیال پردازی در متون ایرانی و زیبایی‌شناسی چهره دیو، پری و اژدها*، پرویز براتی چنین ذکر می‌کند: «تفاوت چهره این موجودات وهمی، قبل و بعد از اسلام، در تفسیری که از این موجودات وهمی می‌کنند نهفته شده است. این تفسیر پیش از اسلام جنبه‌های ایدئولوژیک و سیاسی داشت، اما پس از اسلام تمایل به زیبایی‌شناسانه کردن آن بر وجه ایدئولوژیک و سیاسی آنها برتری یافت. در ادب دوره اسلامی و فرهنگ عامه مردم ایران، پریان، دیوان، غولان و مردمان یک چشم و هم‌سان‌های آنها، نظیر جن در فرهنگ عربی، گزینه‌های تازه‌ای برای خیال‌پردازی در فرهنگ ایرانی بودند و طی فرایندی زیبایی‌شناسانه وارد خیال‌پردازی ایرانی شدند. این فرایند را می‌توان «زیباشناسانه کردن امر هیولایی» نامید» (Barati, 2019, 4-7). نعیمه زنگنه در کتاب *فرهنگ‌نامه موجودات اساطیر* بیان می‌کند: «اسطوره‌ها سرخ‌هایی برای امکانات معنوی زندگی بشرانند. انسان‌های پیشین داستان‌های زیادی را برای غلبه بر ناراحتی خود در برابر حوادث طبیعی نظیر مرگ، بیماری، شکار و ... بازگفته‌اند. در میان داستان‌های اساطیری ملل می‌توان ردپایی از این موجودات نیمه‌انسانی و نیمه‌حیوانی را مشاهده کرد» (Zanganeh, 2016, 6).

تمایز پژوهش حاضر نسبت به تحقیقات گذشته این است که به تحلیل نسخه اصلی کتاب *عجایب المخلوقات* قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) می‌پردازد و عجایب‌نگاری‌های آن را با کاراکترهای طراحی‌شده در سریال انیمیشنی *ماجراهای سندباد* مقایسه می‌کند و طراحان سینمایی و شخصیت‌پردازان داخلی را به ترسیم و استفاده از این کتاب تشویق می‌نماید. نکته مهمی که باید به آن اشاره کرد این است که به دلیل کمیاب بودن نسخه اصلی این کتاب، کمتر شاهد بررسی آن بوده‌ایم؛ بنابراین تحقیق حاضر نسبت به مطالعات قبلی دارای رویکرد متفاوتی است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی است و بر اساس مطالعه کتاب *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات* قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) و همچنین مشاهده و بررسی سریال انیمیشن *ماجراهای سندباد* (۱۹۷۵) و نیز مقایسه حضور موجودات عجیب در هر دو اثر مذکور صورت پذیرفت. منابع این پژوهش از طریق گردآوری مطالب کتابخانه‌ای و جمع‌آوری نگاره‌های مرتبط انجام گرفته است.

عجایب در عصر جدید

در عصر جدید، اسطوره‌ها و موجودات خیالی و عجیب‌غریب به کاراکترهای مدرنی برای اهداف قدرت‌نمایی برخی کشورها تبدیل شده‌اند و در تولید فیلم‌های ابرقهرمانان، کشورهای انگشت‌شماری هستند که همیشه دنیا را

نجات می‌دهند و بدین‌گونه به آرامی بستر قدرت‌نمایی در سراسر جهان را به‌نمایش درمی‌آورند. فیلم‌ها قابلیت سرگرم‌کنندگی، آموزش، روشننگری و الهام‌بخشی به بیننده را دارند و به‌خودی‌خود قدرت ارتباطات را به یک محصول تصویر متحرک می‌بخشند. امروزه در بین سینماگران جهان، برای رسیدن به ایده‌ای جذاب که نقش آن را موجودی عجیب‌غریب بازی کند، رقابت شدیدی وجود دارد. الگوبرداری از عجایب‌نامه‌ها برای به‌وجود آوردن ستاره‌ها و ابرقهرمانان شگفت‌انگیز و اصیل ایرانی، امری است که باید به آن توجه کرد. انسان از دیرباز تاکنون در جست‌وجوی سرگرمی، شادی، ترس و ابراز احساسات خود به دیگران و جذب احساسات غیر به خود بوده است و آن را در بیان حکایات، قصه‌ها و روایات از پیشینیان به آیندگان یافته است. نمادها عناصر ویژه‌ای از ارتباطات انسانی را تشکیل می‌دهند و اصلی‌ترین خاستگاه آن‌ها ادبیات، هنر و فرهنگ عامیانه است. مثلاً نماد گاوشکن در تمدن هخامنشی، شیردال در تمدن ایلام باستان به مفاهیمی چون قدرت، سلطنت، برآمدن خورشید و روشنایی اشاره دارند (Penglase, 1994, 52). اساطیر و موجودات خیالی در ایجاد یک اثر نو و جذاب در بیان مفاهیم علمی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جامعه نقش دارند. آنها به ابرقهرمانان تبدیل شده و بستری برای اهداف متنوع ایدئولوژی جدید فراهم آورده‌اند. امروزه بشر علاوه بر داستان‌سرایی به شیوه‌های شفاهی و مکتوب، به هنری دیگر دست یافته است به نام سینما. اگر زمانی انسان با شنیدن کلماتی مانند جن، غول و یا امثال آنها تلاش می‌کرد در ذهن خود آنها را مجسم کند، اینک با استفاده از فیلم یا انیمیشن این امکان را به‌دست آورده است که هم‌زمان ببیند، بشنود و لحظه به لحظه اتفاقات یک داستان را احساس کند.

عجایب و غرایب

تاریخ نشان داده است که بشر هر اتفاق عجیبی که در گذشته رخ داده است - از معجزات الهی گرفته تا روایات غریب آخرالزمانی - را برای مردم بازگو کرده است و آن را با قوانین و جزئیات پیرامون زمان حال خود سنجیده است. با بررسی و رصد عجایب‌نامه‌ها و آثار هنری برجای مانده، سؤالات مهمی مطرح می‌شوند؛ چه توصیفی برای تصویرسازی‌های رسم‌شده در عجایب‌نامه‌ها وجود دارد؟ آنها از کجا و بر اساس چه تفکری به‌وجود آمده‌اند؟ به چه دلیل اساطیر و موجودات عجیب‌غریب در تمامی تمدن‌های کهن به یک شکل و شمایل تا حدود زیادی شبیه به همدیگرند؟ اژدهایان، دیوها، اجنه، غول‌ها، انسان‌های حیوان‌نما و دیگر موجودات افسانه‌ای و اساطیری از کجا سرچشمه می‌گیرند؟ چه با دیده واقعیت به عجایب بنگریم یا با دیده ابهام یا حتی انکار، این متن‌های کلاسیک تجربه زیستی پدران مان هستند که دست‌به‌دست گشته و به ما رسیده‌اند (Barati, 2019, 66). برایان مک‌هیل^۲ معتقد است که جهانی در همسایگی ما وجود دارد که پر از پدیدارها و موجودات فراطبیعی است. او اشاره می‌کند که متفکرین و محققین غربی مانند فیثاغورث، فلاسفه و هنرمندان باستان مستقیماً در تعامل با جهان زیرین و موجودات آن هستند و اثرپذیری از آن‌ها را به نام خدایان و اسطوره‌ها می‌دانند و بر این پیوند پافشاری دارند (Kingsley, 2006, 128). وقتی سراغ کتب مذهبی ادیان مختلف و مکتوبات کهن می‌رویم علاوه بر یافتن ردپای موجودات عجیب و افسانه‌ای در گذشته، تأکید بر حضورشان در آینده و در فضای آخرالزمان را نیز یافت می‌شود. امروزه علوم غریبه،

اسطوره‌ها، موجودات عجیب‌الخلقه و نسخه‌های خطی عجایب‌نامه‌ها درحقیقت نقش هنری جدید و صنعتی نوپا و پردرآمد را ایفا می‌کنند و مخاطبان بسیاری را در بستر تخیل و الهامات ادبیات عامیانه، دربرابر هنر فیلم و انیمیشن می‌نشانند. ژرژ ملی‌یس^۳ در سال ۱۸۹۶ با فیلم کوتاه صامت *خانه شیطان*^۴ نخستین جرقه را می‌زند. این فیلم ترسناک شامل عناصر ماوراءالطبیعه مانند شیاطین و جادوگران است. فیلم به مدت سه دقیقه طول می‌کشد و در استودیوی ملی‌یس در مونتروی فرانسه ساخته شده است. فیلم با ظهور خفاشی آغاز می‌شود که به شیطان تبدیل می‌شود. شیطان شروع به احضار ارواح و موجودات مختلف می‌کند. او یک دیگ جادویی را به کار می‌گیرد که از آن ارواح و اشباح مختلف ظاهر می‌شوند. درنهایت، یک شوالیه وارد صحنه می‌شود و با استفاده از صلیبی، شیطان را از بین می‌برد و به فیلم پایان می‌دهد. این فیلم به عنوان اولین فیلم ترسناک، نقطه عطف مهمی در تاریخ سینما محسوب می‌شود. ملی‌یس با استفاده از جلوه‌های ویژه و تکنیک‌های سینمایی نوآورانه، پایه‌گذار ژانر ترسناک شد و راه را برای فیلم‌های بعدی در این ژانر هموار کرد. همچنین فیلم دیگر ژرژ ملی‌یس با عنوان *شادی‌های شاد شیطان*^۵ فیلمی فانتزی و صامت است که در سال ۱۹۰۶ ساخته شد. داستان فیلم در مورد مخترعی به نام کرانکر است که توسط شیطان فریب می‌خورد. کرانکر به همراه همسرش به یک سفر جادویی می‌رود و در طول مسیر با موجودات و صحنه‌های عجیب‌گرایی روبه‌رو می‌شود. درنهایت، کرانکر متوجه می‌شود که همه این تجربیات جادویی توسط شیطان به منظور فریب و اذیت او ایجاد شده‌اند. این فیلم یکی از آثار مهم و برجسته ملی‌یس در ژانر ترسناک موجودات عجیب‌غریب محسوب می‌شود و به خاطر جلوه‌های ویژه نوآورانه‌اش شهرت دارد (Barnes, 1998, 144-154). (شکل ۱)



شکل ۱.۱. فیلم خانه شیطان ۲. فیلم شادی‌های شاد شیطان

عجایب‌نگاری

اصطلاح «عجیب» به معنی پدیده یا موجودی است که به صورت طبیعی و واقعی وجود ندارد و اصطلاح «غریب» به تصویری که وجود ندارد و به وسیله انسان به وجود آمده است گفته می‌شود. همراه صفت عجیب اغلب «حیوان‌العجیب» و یا انسان «انسان‌العجیب» به کار رفته است (Caiozzo & Demartini, 2008, 49). اسطوره و جادو نقش اساسی در خلق ادبیات شفاهی و مکتوب تخیلی دارند. به ادبیاتی که در آنها از شکل‌های خیالی آدمیان،

جانوران، گیاهان و موجودات عجیب‌غریب استفاده شده‌باشند، عجایب‌نگاری گفته می‌شود. در بین جغرافیادانان مسلمان، ابن‌خردادبه نخستین فردی است که به عجایب‌نگاری پرداخت. عجایب‌نویسی فرم نوشتاری مشخصی در ادبیات فارسی دارد که از قرن چهارم تا قرن یازدهم هجری رواج داشته است. در این فرم، قصه‌ها و افسانه‌های مرتبط با عجایب و موجودات فراطبیعی موردتوجه قرار گرفته است. پریان، غولان و جن‌ها نقش مهمی در ادب اسلامی عربی و همچنین در خیال‌پردازی فرهنگ ایرانی داشته‌اند و این موجودات فراطبیعی به افزودن عنصر شگفتی به روایت‌های مکتوب و شفاهی پس از اسلام کمک کرده‌اند (Barati, 2019, 5-8, 70). در دوره بعد از اسلام، کتاب‌ها و عجایب‌نامه‌های متعددی تألیف شده است. این کتب به دلیل بیان قصه‌ها، باورها و اعتقادات مردم اهمیت فراوانی دارند. ازجمله این کتاب‌ها می‌توان به *عجایب‌البلدان* (ابوالمؤید بلخی، ۴ ه.ق)، *تحفه‌الغرایب* (محمدبن ایوب حاسب طبری، ۵ ه.ق)، *البلهان* (عبدالحسن اصفهانی، ۱۴ ه.ق)، و *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات* (محمدبن محمود بن احمد طوسی، ۵ ه.ق) اشاره کرد. محمدبن زکریای قزوینی نیز یک قرن بعد، *عجایب‌المخلوقات* طوسی را با خلق نگاره‌های شگفت‌انگیز و عجیب‌غریب مصور کرد.

عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات قزوینی (۶۷۸ ه.ق)

کتاب *عجایب‌المخلوقات* توسط محمدبن زکریای قزوینی در سال ۶۷۸ هجری قمری به زبان عربی تدوین شده است و در حال حاضر در کتابخانه ایالتی باواریا واقع در مونیخ آلمان نگهداری می‌شود. این کتاب مجموعه‌ای از نقل قول علمای جهان اسلام و دیگر مشاهیر جهان است و پر از تصاویر اعجاب‌انگیز موجودات آسمانی، فرشتگان، انسان‌ها، گیاهان، حیوانات و موجودات فرازمینی است. زکریای قزوینی در سال ۶۰۰ ه.ق متولد شد و در جوانی برای تحصیل به دمشق رفت، سپس به بغداد مهاجرت کرد و به عنوان قاضی استان واسط (عراق) منصوب شد. ده‌ها مؤلف تا قرن‌های بعد از این کتاب بازنویسی کرده‌اند. نسخه‌های خطی احمد مروی به زبان فارسی (۷۹۰ ق)، عبداللہ‌ولد علی‌بیک دماوندی به زبان فارسی (۸۶۵ ق)، سید حسین یزدی به زبان فارسی (۹۵۲ ق)، محمدبن محمد شاکر به زبان عربی (۱۲۱۱ ق) چاپ سنگی علیقلی خوئی به زبان فارسی (۱۲۶۳ ق) و محمد نصیر خوانساری (۱۲۸۲ ق) تنها چند نمونه از بازنویسی این کتاب در قرن‌های مختلف است. کتاب *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات*، متشکل از عناوین مختلفی است که به موضوعاتی چون خواص ستارگان، افلاک، فرشتگان، آفتاب، ماه، سیارات مختلف، صورت برج‌ها، آتش، صاعقه، رعدوبرق، رنگین‌کمان، هوا، ابر، آب، چاه، زمین، عجایب آدمیان، عجایب بدن، عجایب حواس، خواص مردان و زنان، کاهنان، انبیاء و اولیاء، کیمیا، طب، خواب، مرگ، دنیا، قیامت، زلزله، طاعون، باریدن سنگ، عجایب گور، گنج، جن، دیو، نسناس، غول، ترکان، چهارپایان، پرندگان، خزندگان، ماهیان، مار و کژدم، زنبور، عنکبوت، مگس، مورچه، پشه، درختان، دریاها، رودخانه‌ها، چشمه‌ها، کوه‌ها، سنگ‌ها، صخره‌ها، مسجدها، کلیسه‌ها، آب‌وهوا و شهرها پرداخته است. کتاب *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات* قزوینی قرن‌ها بعد به گونه‌ای با اصل آن متمایز و بازنویسی شد که موردتوجه مورخان، جغرافیادانان، عجایب‌نویسان و کاتبان علوم غریبه قرار گرفت و در عصر

حاضر منبعی برای ایده‌پردازی، الهام‌گیری و خلق شخصیت‌های تخیلی در آثار انیمیشن و فیلم‌های تخیلی شده است.

هزار و یک شب

در ادبیات دوره اسلامی و فرهنگ عامه مردم ایران، پریان، غولان و در فرهنگ عربی جن‌ها، گزینه‌های تازه‌ای برای خیال‌پردازی بودند و طی فرآیندی زیبایی‌شناسانه وارد خیال‌پردازی ایرانی شدند. این نقطه عطفی در تاریخ تحول چهره دیو و دیگر موجودات فراطبیعی همچون پری در ادبیات ایرانی بود؛ فرآیندی که می‌توان آن را زیبایی‌شناسانه‌کردن امر هیولایی نامید. خیال‌پردازی در ایران با هیولاها جان می‌گیرد و این موجودات فراطبیعی در افزودن عنصر شگفتی به روایت‌های مکتوب و شفاهی پس از اسلام سهم مهمی دارند (Barati, 2019, 5-6). کتاب *هزار و یک شب* مجموعه‌ای از داستان‌های عامیانه و افسانه‌ای است که در طول قرن‌ها در خاورمیانه و جنوب آسیا گردآوری شده است. این مجموعه به زبان‌های مختلف ترجمه و در نقاط مختلف جهان شناخته شده است. منشأ اصلی آن قصه‌های هندی مثل *پنج‌تنتره*، *یتوپادشا* و قصه‌های ایرانی مثل *هزار افسان* است که به زبان پهلوی نوشته شده است. در اواخر قرن دوم هجری، این داستان‌ها به عربی ترجمه و به تدریج با داستان‌های بومی عربی تلفیق شدند. *هزار و یک شب*، در طول قرن‌ها، قصه‌ها و داستان‌های جدیدی همچون عاشقانه، ماجراهای پهلوانی، داستان‌های جن و پری و حکایات دینی به آن اضافه شده و این کتاب را به یکی از ارزشمندترین میراث ادبی جهان تبدیل کرده است. در اوایل قرن هجدهم، آنتوان گالاند^۷، شرق‌شناس فرانسوی، این داستان‌ها را به زبان فرانسوی ترجمه و به اروپایی‌ها معرفی کرد. این ترجمه‌ها با استقبال زیادی مواجه شد و به سرعت به زبان‌های دیگر اروپایی ترجمه و تصویرسازی شد. (شکل ۲)



شکل ۱.۲. دیو دوال پا اثر ویلیام هاروی، ۱۸۳۸م. ۲. غول محبوس در کوزه اثر فردریش، ۱۸۳۰م.

کتاب *هزار و یک شب*، همچنان منبع الهام و تفریح برای خوانندگان در سراسر جهان است و جایگاه ویژه‌ای در فرهنگ عربی-اسلامی دارد و به عنوان یکی از مهم‌ترین آثار ادبیات عامیانه این فرهنگ شناخته می‌شود. این کتاب دقیقاً نقطه مشترک بین عجایب المخلوقات و انیمیشن سندباد است به طوری که قزوینی در کتابش بارها از هزار و

یک شب، حکایاتی نقل قول می‌کند و برای هر کدام تصویرسازی کرده است. از طرفی هزار و یک شب، در عصر جدید نیز مورد توجه ایده‌پردازان، فیلم‌نامه‌نویسان شرق و غرب بوده است. مثلاً داستان غول چراغ جادو هم در ماجراهای سندباد از تولیدات ژاپن دیده می‌شود و هم در آثار کمپانی‌های غربی مانند دیزنی مورد توجه قرار گرفته است. (شکل ۳)



شکل ۳. ۱. ماجراهای سندباد (۱۹۷۵)، استودیو نیپون انیمیشن، ژاپن. ۲. علاءالدین (۱۹۹۲)، کمپانی والت دیزنی، آمریکا

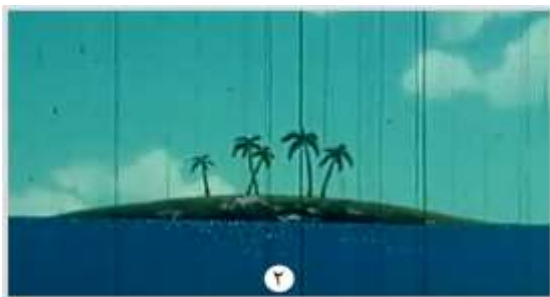
ماجراهای سندباد

شب‌های عربی: ماجراهای سندباد^۸، مجموعه انیمیشنی رازآلود و شگفت‌انگیز با حضور موجودات فراطبیعی است که در طی چندین دهه گذشته، توانسته است جذابیت خاص خود را برای مخاطبین حفظ کند. این مجموعه محصول سال ۱۹۷۵ به کارگردانی فومیئو کوروکواوا است. به نظر می‌رسد سندباد نقش همان مسلمانانی را ایفا می‌کند که از سرزمین‌های عربی و ایرانی تا ماورای چین و هند، دریانوردی می‌کردند تا تجربیات خود را در قالب عجایب‌نامه برای دیگران بازگو کنند. ماجراهای سندباد مملو از داستان جادوگری و موجوداتی چون غول‌های یخی، نفتی، آتشی، صحرایی، سنگی و دیوانی چون دوال‌پا است. جادوگران، شاه و ملکه بغداد را با جادو در اسارت گرفته‌اند و دختر آنها را تبدیل به پرنده‌ای به نام شیلا کرده‌اند که در طول داستان سندباد را همراهی می‌کند. در اکثر مواقع داستان‌ها به خاطر فضای انیمیشن و کودکانه تلطیف شده‌اند و روایتی نو از تخیل نویسنده به وجود آورده است. وجه اشتراک این اثر با کتاب عجایب المخلوقات قزوینی در حکایاتی است که از کتاب هزار و یک شب نقل شده است. انیمیشن سندباد نمونه‌ای برجسته، جذاب و اصیل از یک اثر تولیدشده برای نمایش فرهنگ فولکلور یک تمدن است که با استفاده از عجایب‌نامه‌ها و داستان‌های عامیانه تهیه و تولید شده است.

قاپوس

قزوینی در کتابش به توصیف انواع مختلفی از موجودات دریایی عظیم‌الجثه، به‌ویژه نهنگ‌ها پرداخته است. وی نهنگ‌ها را به عنوان موجوداتی بسیار بزرگ توصیف می‌کند که قادرند کشتی‌ها و قایق‌ها را بلعند. این نهنگ‌ها چنان عظیم‌الجثه هستند که حتی از فاصله دور نیز قابل مشاهده‌اند. نهنگ‌ها دارای بدنی بلند و سنگین هستند. پوست

آن‌ها زیر و سخت است و دهان بزرگ و پر از دندان‌های تیز دارند. قزوینی همچنین به وجود باله‌های بزرگ و دم قدرتمند این موجودات اشاره می‌کند که آن‌ها را قادر می‌سازد با سرعت در آب حرکت کنند. یکی از داستان‌های معروف در عجایب المخلوقات درباره نهنگی است که توسط ملوانان با یک جزیره اشتباه گرفته می‌شود. ملوانان بر روی پشت نهنگ فرود می‌آیند و شروع به برپایی آتش می‌کنند. اما زمانی که نهنگ حرکت می‌کند، متوجه اشتباه خود می‌شوند و به سرعت فرار می‌کنند. قزوینی همچنین به داستان‌هایی از حملات نهنگ‌ها به کشتی‌های دریانوردان اشاره می‌کند. در این داستان‌ها، نهنگ‌ها کشتی‌ها را به زیر آب می‌کشند و باعث وحشت و نابودی ملوانان می‌شوند.



شکل ۴. نهنگ، ۱. عجایب المخلوقات قزوینی (۶۷۸ ه.ق) ۲. انیمیشن سندباد (۱۹۷۵)

در شکل ۴ تصویر ۱ صفحه ۱۶۱ از کتاب *عجایب المخلوقات* قزوینی، نهنگ بزرگی مشاهده می‌شود. در توضیحات این صفحه آمده است که این نهنگ که قاطوس نام دارد کشتی ملوانان را درهم می‌شکند. در تصویر از رنگ‌های محدود و خطوط منحنی برای نمایش جزئیات ماهی، استفاده شده است. نقاشی‌های قزوینی به دنبال واقع‌گرایی نبوده و بیشتر بر تخیل و نمایش مفاهیم تمرکز دارند. در تصویر شماره ۲، قسمت سوم سریال ماجراهای سندباد، جزیره‌ای دیده می‌شود که بر پشت نهنگ بزرگی رشد کرده است. استفاده از تم‌های تخیلی و افسانه‌ای در این تصویر، نمایانگر تأثیر داستان‌های سنتی بر فرهنگ مدرن است. رنگ‌های روشن و خطوط ساده از نشانه‌های تکنیک دوبعدی است که به کار گرفته شده است. با اینکه هر دو تصویر یک موضوع و یک جاندار عجیب را نشان می‌دهند اما تصویر اول بیشتر جنبه علمی و مستندسازی دارد، درحالی‌که تصویر دوم به جنبه‌های افسانه‌ای و سرگرمی داستان توجه دارد.

پرنده غول‌پیکر

یکی از موجودات عجیب ذکر شده در کتاب *عجایب المخلوقات* قزوینی، پرنده غول‌پیکر است. قزوینی پرنده را به عنوان موجودی بسیار بزرگ توصیف می‌کند که قادر است فیل‌ها و دیگر حیوانات بزرگ را به راحتی برباید. اندازه این پرنده چنان عظیم است که بال‌هایش می‌توانند آسمان را پوشش دهند و سایه بزرگی بر زمین بیاندازند. این

موجود دارای چنگال‌ها و نوک بسیار قوی و تیز است که به او اجازه می‌دهد تا به راحتی شکار کند. این موجود غول‌پیکر در جزایر دور و غیرقابل دسترس زندگی می‌کند تا از انسان‌ها دور باشد.



شکل ۵. پرنده غول‌پیکر، ۱. عجایب‌المخلوقات قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) ۲. انیمیشن سندباد (۱۹۷۵)

در شکل ۵ موضوع هر دو تصویر مربوط به یکی از قصه‌های هزار و یک شب است که در آن مردی را نشان می‌دهد که خود را به پای یک پرنده غول‌پیکر بسته، تا به این واسطه از جزیره‌ای دورافتاده نجات یابد. در تصویر ۱ موجودی غول‌پیکر و عجیب به صورت نمادین و یا اسطوره‌ای مشاهده می‌شود که مخاطب آن بزرگسال است و بیشتر به منظور مستندسازی و نمایش داستان‌های سنتی و فرهنگی تولید شده است. در صفحات ۱۳۶ و ۱۳۷ کتاب *عجایب‌المخلوقات*، قزوینی نقل می‌کند: «مردی از اصفهان به سفر می‌رود در بین راه طوفان می‌شود و کشتی درهم می‌شکند. مرد جوان به ناخدا می‌گوید چگونه از این طوفان نجات یابیم؟ ناخدای کشتی می‌گوید هیچ‌کس از این طوفان جان سالم به در نمی‌برد. مرد جواب می‌دهد که من سعی می‌کنم نجات یابم؛ مقداری آب و خوراکی به من بدهید تا خود را به دریا بسپارم. مرد اصفهانی سه روز در آب شناور بود تا اینکه به جزیره‌ای رسید. در جزیره درختی بسیار عظیم و بزرگ دید که روی آن شبیه به لانه‌ای بود. وقتی بالا رفت پرنده‌ای غول‌پیکر سفید رنگی مشاهده کرد. مرد پس از سه روز تلاش توانست خود را به پای پرنده وصل کند و بدین ترتیب از آن جزیره به جای دیگری منتقل شود. مرد که در حال پرواز آبادی‌ها و خانه‌ها را نگاه می‌کرد. بعدها که پرنده به زمین نشست و مرد نجات یافت؛ مردم دور او جمع شدند و از پرواز او متعجب بودند. مرد اصفهانی به آنها گفت: ای مردم من برای نجات خود تمام سعی و تلاشم را به کار گرفتم و خداوند مرا نجات داد و از مال دنیا بی‌نیاز کرد تا حکایتی برای دیگران شوم». تصویر ۲ نمایی از قسمت سوم انیمیشن سندباد نشان داده شده که همین داستان را برای مخاطب کودک و نوجوان نقل می‌کند؛ و بیشتر جنبه سرگرمی و آموزشی دارد. در تصویر ۱ تکنیک به صورت خطوط ساده با جزئیات بیشتری انجام گرفته است و به سبک نقاشی‌های ایرانی اسلامی ترسیم شده و رنگ‌های طبیعی در آن به چشم می‌خورد که نشان‌دهنده قدمت و تکنیک سنتی این اثر است و حکایت از مهارت و تخصص خالق آن دارد. در حالی که تصویر ۲ به دلیل ارتباط بهتر با مخاطب و سادگی به صورت تکنیک دو بُعدی تهیه شده است و اغراق در طراحی شخصیت‌ها،

رنگ‌های شاد و تختی قابل مشاهده است. این تکنیک برای مخاطب نوجوان قابل فهم‌تر است که جزو ویژگی‌های این سبک از انیمیشن به شمار می‌آید.

دیو دوال‌پا

روح آدمی شیفتهٔ عجایب و غرایب است (Ibn Khaldoun, 1996, 17). اولین منابع خلق عجایب‌نامه‌ها، موجودات اساطیری و عجیب‌الخلقه هستند که از ابتدای خلقت در هر فرهنگ و تمدنی حضور پررنگی داشته‌اند. آنها بر اساس داستان‌های کهن و بر پایه مفاهیم خیر و شر به وجود آمده‌اند و زمینه ورود به باورهای عامیانه، ادبیات شفاهی و مکتوب به عجایب‌نامه‌ها را فراهم می‌آوردند. اسطوره در لغت به معنای افسانه تعبیر شده است و از اندیشه‌های مافوق‌الطبیعه نشأت گرفته و در ذهن افرادی که نقش حکیم، طبیب و عارفان علوم غریبه بودند، جای گرفته است. این اسطوره‌ها ابتدا به صورت ساده و ابتدایی بیان می‌شدند ولی به تدریج به افسانه‌های عجیب‌غریب تبدیل شدند. مثلاً علت زلزله را خرسی می‌دانستند که در زیر زمین است و هرگاه تنش به خارش درمی‌آید زمین می‌لرزد! (Bayernas, 1991, 25). در اساطیر و داستان‌های عامیانه، مخلوقات عجیب‌الخلقه نقش مهمی دارند و اغلب ریشه‌های اساطیری دارند. آن‌ها به دوره‌های پیشدادیان، کیانیان و همچنین به مذاهب مختلف چون یهود و اسلام مرتبط هستند. این مخلوقات شکل و گرافیک خاص خود را دارند و در افسانه‌های عامیانه به شکل‌های مختلفی نمایش داده می‌شوند، اما همه ارتباطی نزدیک به انسان دارند (Barati, 2009, 98-101). باورهای عامیانه و افسانه‌ها از تعامل انسان و رخ دادهای طبیعی نشأت می‌گیرند و نمایانگر فرهنگ عامه و فولکلور جامعه هستند و در فرهنگ اقوام و زندگی ملت‌ها تأثیرگذار بوده و به شکل‌های مختلف خود را نمایان می‌سازند (Zulfiqari, 2015, 15). امروزه اساطیر، موجودات عجیب‌الخلقه و باورهای عامیانه در شکل و شمایل دیگری خودنمایی می‌کنند؛ آنها نقش پررنگی در تولیدات سینمایی پیدا کرده‌اند و پای ثابت فیلم‌های تخیلی و شگفت‌انگیز برای ایجاد هیجان و سرگرمی شده‌اند.



شکل ۶. دیو دوال‌پا، ۱. عجایب‌المخلوقات قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) ۲. انیمیشن سندباد (۱۹۷۵)

دوال‌پا نام دیوی است که وقتی بر انسان سوار می‌شود، خود را دور گردن فرد پیچیده و او را تحت فرمان خود در می‌آورد و اگر فرد از فرمانش سرپیچی کند، او را خفه می‌کند. در تصویرا شکل ۶، تصویر دوال‌پا مربوط به صفحه ۴۳۱ عجایب‌المخلوقات مشاهده می‌شود. قزوینی با روایت داستانی از هزار و یک شب و ترسیم این دیو بر دوش یک انسان، احساس ترس و تسلیم را به خوبی به نمایش گذاشته است. وی نقل می‌کند: «مردی در یکی از جزایر هند اسیر آدم‌خوان شد پس از فرار از دست این مردم به جزیره ناشناخته‌ای رسید که مردمانی زیبارو داشت و کلام‌شان نامفهوم بود. وقتی به آنها نزدیک شد یکی سوار بر شانه‌هایش شد و دیگر پایین نیامد. این مردمان که به دوال‌پایان معروفند مردمی هستند که پاهایی شبیه به تسمه دارند و وقتی سوار شخصی شوند دیگر هرگز پایین نمی‌آیند تا آن شخص بمیرد. قزوینی ادامه می‌دهد که شاخه‌ای از درختان در چشم دوال‌پا رفت و کور شد و آن شخص با درست کردن شراب انگور، دوال‌پا را مست کرد و توانست از شر آن خلاص شود». این داستان در تصویر ۲ به خوبی در قسمت چهارم سریال انیمیشنی سندباد دیده می‌شود که تلاش می‌کند از دست دوال‌پا نجات یابد. همان‌طور که گفته شد در این اثر تلویزیونی، فومیئو کوروکاوا به خوبی از ویژگی‌های تکنیک دوبعدی انیمیشن استفاده کرده است؛ رنگ‌های تخت، خطوط ساده و مشخص و در نهایت تقابل سندباد قهرمان در برابر دوال‌پا به عنوان ضدقهرمان ماجراجویی هیجانی و جذاب را رقم زده است که از نقاط بارز این اثر محسوب می‌شوند. این درحالی است که تصویر سمت راست بازتابی از هنر و فرهنگ ایرانی در قرون وسطی است و تصویر سمت چپ نمایانگر فرهنگ و هنر مدرن ژاپنی و استفاده از تکنیک‌های انیمیشن سنتی است.

جن و غول

قزوینی سرفصل بخش جن را «نوع دومی از حیوان» بیان می‌کند. وی جن را حیوانی می‌داند شفاف که جرمی ندارد، و به اشکال مختلف وجود دارد. جن موجودی است سرخ‌روی درازبالای سبزمویی که راه را بر رهگذران می‌بندد و به مردم آزار می‌رساند (Barati, 2019, 6). به گفته قزوینی اجنه تولد و تناسل دارند، می‌خورند، می‌آشامند و در نهایت می‌میرند. خداوند به صراحت در مورد جن بارها در قرآن یاد کرده است: «پیش از انسان جن را از آتشی گرم و سوزان و بدون دود خلق کردیم» (Holy Quran). جن‌ها، دیوها و غول‌ها نقش مهمی در داستان‌ها و باورهای عامیانه و مذهبی دارند. قزوینی در فصل المتشیطنه (موجودات خیالی شیطانی) بیان می‌کند که به مشهورترین دیوها، غول می‌گویند. وی نقل می‌کند: «جنیانی که با شیطان به زمین آمده‌بودند، گاهی به قصد فضولی به آسمان می‌روند، فرشتگان آنها را با شهاب‌سنگ می‌زنند. سنگی که به جنیان برخورد کند، آنها را مسخ می‌کند؛ اگر در بیابان بیافتند غول می‌شوند و اگر در دریا افتادند به تمساح تبدیل می‌شوند». دیوان در هیبت‌های مختلفی ظاهر می‌شوند مثلاً مهربین هفان بن‌فیلان، دیوی با خرطوم فیل و بدن گرگ بود. صخر جنی دیوی دیگر است که چهره شیر، اندام حیوانی و صفت آدمی داشت. پس از آنکه سلیمان نبی جن‌های سرکش و نافرمان را به زنجیر کشید، از آنها سؤال کرد چرا از نظر شکل و هیبت با هم متفاوتید؟ درحالی‌که هم‌جنس هستید! جن‌ها گفتند: «شکل‌هایمان به دلیل گناهان مختلف، متفاوت است». سعلات ماده، غدار وحشی، دل‌هات شترمرغ‌سوار، المذهب فریب‌دهنده و

عوج بن عنق، غول‌هایی هستند که قزوینی در مورد آنها داستان‌هایی نقل می‌کند. عوج بن عنق غولی عظیم‌الجثه بود. او از بهترین‌های خلق خداوند بود؛ زیبا، بلندقامت و باعظمت بود که در زمان حضرت نوح (ع) زندگی می‌کرد. اما پس از مخالفت با نوح نبی در کشتی نجات سوار نشد و مورد خشم خداوند قرار گرفت. تا اینکه در زمان حضرت موسی (ع) به دستور خداوند پرنده‌ای مأمور شد که سنگی بر صخره‌ها بیاندازد و صخره‌ها بر گردنش فرو آمدند و عوج معلول شد. موسی (ع) توسط خداوند باخبر شد و او را با عصایش زد و عمر طولانی‌اش را به پایان رساند» (Qazvini, 1279, 328-343).



شکل ۷. ۱. غول، ۱. عجایب المخلوقات قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) ۲. انیمیشن سندباد (۱۹۷۵)

شکل ۷ تصویر ۱، صفحه ۴۲۸ کتاب *عجایب المخلوقات* را نشان می‌دهد که مربوط به داستان عوج بن عنق است؛ او یکی از غول‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای اسلامی به شمار می‌آید. تصویر ۲ مربوط به نمایی از قسمت هفدهم انیمیشن سندباد است. در این تصویر غول سبز در کوزه‌ای کوچک سال‌هاست توسط انسان‌ها محبوس است. این غول توسط سندباد آزاد می‌شود و غول علی‌رغم کمک سندباد می‌خواهد به خاطر کسی که او را اسیر کرده از سندباد انتقام بگیرد و به او آسیب برساند. غول یک بار دیگر به خاطر زیرکی سندباد درون کوزه محبوس می‌شود و در نهایت به خاطر خوش‌قلبی سندباد برای بار دوم او را نجات می‌دهد و با او دوست می‌شود. انیمیشن سندباد در قسمت‌های مختلف غول‌های مختلفی را به نمایش می‌گذارد؛ مثلاً غول انگشتر و یا غول آدم‌خوار نمونه‌هایی از حضور پررنگ غول در این انیمیشن هستند (شکل ۸). غول‌ها معمولاً در طول تاریخ به عنوان موجوداتی بلندقد، قلدر و قوی‌هیکل، وحشی و آسیب‌رسان تصویر می‌شوند که اغلب دارای قدرت‌های فوق‌العاده و ویژگی‌های ترسناکی هستند. آنها تهدیداتی برای انسان‌ها و مخالفانی برای قهرمانان داستان هستند و در داستان‌های خرافاتی و یا حتی داستان‌های کودکان و انیمیشن‌ها حضور پررنگی دارند. در هر دو تصویر غول‌هایی متفاوت دیده می‌شود اما وجه اشتراک این تصاویر، قصه‌ها و افسانه‌های هزار و یک شب است که اولی در قرن ششم هجری برای بزرگسالان ترسیم شده و دیگری در عصر جدید برای کودکان به انیمیشن تبدیل شده است. امروزه غول‌ها در عصر

سینما از نظر ویژگی شخصیتی دست‌مایه تغییرات زیادی شده‌اند؛ آنها مهربان و انسان‌دوست شده‌اند و از نظر شمایل زیبا، خوش‌رنگ و از نظر جسمانی انعطاف‌پذیر هستند.



شکل ۸. انیمیشن سندباد (۱۹۷۵): ۱. گول انگشتر ۲. گول آدم‌خوار

اژدها

اژدها یکی دیگر از موجودات تخیلی است که می‌توان به جرأت گفت در تمامی افسانه‌ها و قصه‌های ملت‌های مختلف وجود دارد. در شکل ۹، تصویر اژدهایی مشاهده می‌شود که با استفاده از رنگ‌های قرمز و سبز، زنده و پویا دیده می‌شود. وجود خارهای تیز و بلند بر اژدها نشان از وحشی بودن و ترسناکی آن دارد؛ این تصویر در صفحه ۱۵۳ *عجایب/المخلوقات* ترسیم شده است. در تصویر ۲ تصویر یک اژدها در قسمت سی‌وهشتم دیده می‌شود. این تصویر از تکنیک‌های مدرن انیمیشن دوبعدی برای ایجاد حرکت در شخصیت‌ها به‌کار گرفته شده و استفاده از رنگ‌های روشن و زنده، خطوط ساده و انیمیشنی، نشان‌دهنده سبک هنری آثار ژاپنی است. استفاده از تم‌های افسانه‌ای و ماجراجویانه در این تصویر، بازتاب‌دهنده تخیل و فانتزی غنی داستان‌های هزار و یک شب است. موضوع هر دو تصویر یکی است اما تصویر اول اژدها را به‌عنوان موجودی عجیب و افسانه‌ای به تصویر می‌کشد، درحالی‌که تصویر دوم به داستان‌های ماجراجویانه و تخیلی سندباد و چالش‌های او با موجودات افسانه‌ای می‌پردازد. این تصاویر نشان می‌دهد که چگونه یک تم مشابه می‌تواند در دو دوره زمانی مختلف و با استفاده از رسانه‌های هنری متفاوت هرکدام با رویکرد و هدف خاص خود به تصویر کشیده شوند.



شکل ۹. اژدها، ۱. عجایب المخلوقات قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) ۲. انیمیشن سندباد (۱۹۷۵)

مار عظیم الجثه

در شکل ۱۰ تصویر ۱، صفحه ۱۴۹ کتاب *عجایب المخلوقات* دیده می‌شود که در آن تصویر یک مار عظیم الجثه شبیه اژدها، توسط محمد بن زکریای قزوینی در قرن ششم هجری ترسیم شده است. استفاده از خطوط منحنی و رنگ‌های محدود حکایت از سبک نقاشی برای مصورسازی نسخه‌های خطی آن زمان دارد. این تصویر نمادی از موجودات افسانه‌ای و عجیب است که در داستان‌ها و افسانه‌های قدیمی وجود داشته‌اند. در تصویر ۲ نمایی دیگر از سریال ماجراهای سندباد مشاهده می‌شود. سندباد در قسمت سوم پس از آنکه توسط پرنده گول‌پیکر از جزیره نجات یافته بود وارد جزیره‌ای ناشناخته و ترسناکی می‌شود. در این جزیره با اینکه الماس زیادی روی زمین به وفور وجود دارد اما خلاصی از آنجا غیرممکن است. سندباد در ادامه متوجه می‌شود که مردم بومی منطقه برای به دست آوردن الماس مقدار زیادی گوشت به ته دره می‌انداختند تا الماس‌ها به گوشت بچسبند و توسط پرنده گول‌پیکر به بالا کشانده شوند. اما سروکلۀ ماری عظیم الجثه پیدا می‌شود و پس از کشمکشی میان پرنده و مار در نهایت سندباد نجات می‌یابد.



شکل ۱۰. مار عظیم الجثه، ۱. عجایب المخلوقات قزوینی (۶۷۸ هـ.ق) ۲. انیمیشن سندباد (۱۹۷۵)

نتیجه‌گیری

شناخت عجایب‌نامه‌ها و به تبع آن اساطیر و موجودات عجیب‌غریب که ساخته ذهن بشر هستند در طول تاریخ سینه‌به‌سینه منتقل و یا از طریق کتب خطی و نسخه‌های مختلف دست‌به‌دست بازنگاری شده‌اند. جنگ‌ها، سفرها و تلفیق فرهنگ‌های مختلف این موجودات را به هم شبیه کرده است و از طریق نسخه‌های فراوانی که مکتوب شده‌اند، سالیان سال توسط افراد مختلفی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. این عجایب حقیقی باشند و یا خرافی، هزاران سال است که در بین مردم وجود دارند. در عصر جدید هنر قصه‌گویی و تصویرسازی همچنان موردتوجه قرار دارد و عجایب‌نامه‌ها زمینه ایده‌پردازی برای خلق آثار جدید و شگفت‌انگیز فراهم آورده است. شخصیت‌های جذاب و موجودات تخیلی در فیلم‌ها به‌ویژه در سریال شب‌های عربی؛ ماجراهای سندباد، مخاطبان را مجذوب خود کرده است و آنها را به تماشای فیلم‌ها تشویق می‌کنند. این‌گونه شخصیت‌های عجیب‌الخلقه قدرت ارتباطات را به یک محصول تلویزیونی می‌بخشند و آن را تبدیل به یک صنعت گران‌بها در سراسر جهان کرده است. رقابت شدیدی برای ایده‌های جذاب و نقش‌آفرینی موجودات عجیب‌غریب به وجود آمده است و تولید انیمیشن و فیلم‌های تخیلی برگرفته از افسانه‌ها و عجایب‌نامه‌ها و الگوبرداری از آنها باعث به وجود آمدن افکاری نو بر پایه ظرفیت‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، آموزشی و غیره جامعه بشری شده است؛ و علاوه بر هنری صرفاً ارزشمند، به صنعتی پویا و گران‌بها تبدیل کرده است. شاید آرمان‌گرایانه باشد که سینمای تخیلی در ایران با کمپانی‌های بزرگ جهان رقابت تنگاتنگ داشته باشد، اما با توجه به اینکه کشور ایران منابع ادبی و فرهنگی فراوانی از ایده‌های کهن دارد، انتظار می‌رود سینماگران بر اساس ادبیات عامیانه کهن، افسانه‌ها، و موجودات عجیب‌غریب آثاری ارزشمند تولید کنند که بتوانند فرهنگ اصیل ایرانی را به نمایش بگذارند. قزوینی در قرن ششم قمری تلاش کرده است مجموعه‌ای از باورها و مطالب علمی و همچنین تخیلی را با نقل‌قولی از بزرگان گردآوری و مستندسازی کند و نتیجه آن استقبال بسیاری از مؤلفان و نویسندگان عجایب‌نامه‌ها و جغرافیادانان تاریخ است که با بازنگاری از این کتاب، دانش و روایات به‌ویژه نگاره‌های آن به نسل امروزی انتقال یافته است. با توجه به مقایسه تصویری و محتوایی که بین *عجایب‌المخلوقات* و انیمیشن سندباد صورت گرفت، مشخص گردید با وجود اینکه هر دو اثر به موضوعات نسبتاً مشابهی می‌پردازند، اما تکنیک اجرایی با توجه به ذائقه مخاطب و نیازهای زمانه تغییر کرده و توانسته در طول تاریخ ارزش، زیبایی و تأثیرگذاری خود را حفظ کند و به نوعی داستان‌های کهن را از نسلی به نسل دیگر منتقل کند. حضور موجودات عجیب در داستان‌ها و افسانه‌ها نشان دادند که چگونه می‌توانند در فرهنگ‌ها و دوران‌های مختلف به شیوه‌های متفاوتی به تصویر کشیده شوند و امروزه در قالب هنر تلویزیونی برای سرگرمی و جذب مخاطبان تهیه و ساخته شوند. در حقیقت این موجودات عجیب، طی قرن‌های گذشته از نظر فرم و ماهیت ظاهری، ویژگی‌های رفتاری و شخصیتی تغییر چندانی نکرده و بیشتر رویکرد روایتی و بازی در نقش کاراکترهایی جذاب و هنری داشته و صرفاً با توجه به نیازهای زمانه دستخوش تغییر قرار گرفته‌اند. حال قابل‌درک است که اگر تصاویر کتاب *عجایب‌المخلوقات* قزوینی، با روش‌های جدید بازنگاری شوند، می‌توانند بسیار جذاب و خلاقانه باشند و اگر با شیوه‌ها و تکنیک‌های



مختلفی اعم از دوبعدی یا سه بعدی تولید شوند و در فیلم‌ها و یا انیمیشن‌ها با ساختار سینما یا تلویزیون، برای مخاطب بزرگسال یا مخاطبان کودک و نوجوان به کار گرفته شوند، می‌توان یک اثر هنری جالب و پرتعداد به وجود آورد.

پی‌نوشت‌ها:

1. Lascaux
2. Brian McHale
3. Georges Méliès
4. The House of the Devil (Le Manoir du Diable)
5. The Merry Frolics of Satan (Les Quatre Cents Farces du Diable)
6. Bavarian State Library
7. Antoine Galland
8. Arabian Nights: Sinbad's Adventures

References:

Holy Quran.

Barati, P. (2009). Iranian Wonders: Narrative, Form and Fantasy Structure of Wonders along with the text of Seventh Century Wonders, Tehran: Afkar. (In Persian)

Barati, P. (2019). Divnameh: Imagination in Iranian texts and the aesthetics of the face of the devil, fairy and dragon. Tehran: Cheshmeh. (In Persian)

Barnes, J. (1998). The Beginnings of the Cinema in England 1894-1901. University of Exeter Press.

Bayernas, J. (1991). Comprehensive History of Religions. Tehran: Elmi farhangi. (In Persian)

Caiozzo, A. & Demartini, A. E. (2008). Monstre et imaginaire social, Creaphis.

Ibn Khaldoun, A. (1996). Introduction Ibn Khaldoun, (M. Parveen Gonabadi, Trans.). Volume 1, Tehran: Elmi farhangi. (In Persian)

Kingsley, P. (2006). Dark Corners of Wisdom, Hero of Delara, (M. Sharare, Trans.). Tehran, Sokhan. (In Persian)

Penglase, Ch. (1994). Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod. New York: Routledge.

Qazvini, M. (1279). Ajaib al-Makhlukat and Gharaib Al-Mawatyat. (In Persian)

Tanavoli, P. (2007). Traditional Graphic Talisman of Iran. Tehran: Bengah. (In Persian)

Zanganeh, N. (2016). Dictionary of Mythical Creatures of Nations. Tehran: Pandar Qalam. (In Persian)

Zulfiqari, H. (2015). Folk Beliefs of Iranian People. Tehran: Cheshmeh. (In Persian)

An Analysis of Wall Paintings in Valiasr Square Using Pierre Bourdieu's Sociology of Art Approach

Somayeh Rasoulipour¹, Khashayar Ghazizadeh^{2*}

¹. Ph.D. Student in Art Research, 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 ABSTRACT

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 159-176

Receive Date: 26 July 2024

Revise Date: 29 July 2024

Accept Date: 16 August 2024

Publish Date: 17 August 2024

Original Article

KEYWORDS:

Mural; Wall Painting;
Valiasr Square; Sociology of
Art; Pierre Bourdieu

Introduction: As per Pierre Bourdieu's sociology of art, the wall paintings or the murals in Valiasr Square can be seen as a display of the role and significance of art in society and culture. These murals are not only considered as pieces of art but also as a means of communication and social interaction. Emphasizing the social role of art, Bourdieu believes that art is not only a creative act but also plays an important role in influencing societies and cultures. From this viewpoint, the wall paintings of Valiasr Square can act as a means to communicate with society and convey social, cultural, and artistic messages to the audience. Bourdieu is also concerned with the effects of power in society and believes that art can act as a means of confronting incompatible social and political powers. Therefore, the murals of Valiasr Square can be used as a public space for discussing and criticizing social and political issues. According to Bourdieu's analysis, the wall paintings of Valiasr Square in Tehran can act as a context for discussion and opinion exchange, which affects social behavior and attitudes in society. Also, these wall paintings may be known as a mirror to reflect society's issues and an opportunity to express different identities and opinions in the public space of citizens.

Research Problem: After the revolution, the art field was reorganized in the country, and its connections with other fields and social spheres developed over time. Within this new field, artists and mural painters worked to build political, cultural, material, and artistic values, aiming to occupy a significant social space and adapt to changes. These specific features led to changes in the art of painting after the revolution (Zangi et al., 2011: 86). Sociology, on the other hand, is the scientific study of societies, social life, and the examination of the laws governing societies. The current research aims to examine wall paintings from a sociological perspective, focusing on their social impacts, communicative potential, and action potential rather than their physical definition. This article analyzes the murals in Valiasr Square based on Pierre Bourdieu's theory. The upcoming research will focus on the sociological study and analysis of these murals, aiming to understand how they represent social, cultural, economic, and symbolic relationships at national and international levels.

Methodology: The upcoming research is descriptive-analytical in nature and method. The writer has used the findings from the research background to address the research questions. The information was collected from the library, including articles, books, and scientific documents, as well as from the global Internet network. Due to the large volume of murals in Valiasr Square, the author will selectively examine ten of them. Therefore, a non-probability sampling strategy will be used.

Cite this article:

Rasoulipour, S., & Ghazizadeh, K. (2024). An Analysis of Wall Paintings in Valiasr Square Using Pierre Bourdieu's Sociology of Art Approach. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 159-176. doi: 10.22124/ira.2024.28015.1023

Results: The artist is influenced by the conditions, events, and atmosphere of society through interactions with their surroundings. An analysis of the murals in Valiasr Square demonstrates the abundance of social, cultural, economic, and symbolic elements that display authority, solidarity, unity, and more. The artists have created insightful murals by incorporating these elements. Many of these wall paintings convey a significant cultural statement on an international level. In addition to utilizing social, cultural, and economic values, the creators have employed symbolic worthiness through allegorization to enhance the impact on the audience. The subjects depicted in the Valiasr murals often reflect the conditions and events in national and international society.

Valiasr Square is one of the most important squares in Tehran, famous for its historical and cultural significance. The wall paintings of this square play an important role in representing social, cultural, economic, and symbolic relations. They serve as a means of communication with society, drawing attention to social and cultural issues and conveying various messages, including social, cultural, artistic, and political ones. Situated in the heart of Tehran, the murals in Valiasr Square have a significant impact on the social and cultural fabric of the city and the country. They also symbolize Tehran and Iran on the international stage and contribute to promoting the cultural and historical identity of the region.

Conclusion: Nowadays, murals serve as a medium for competing for economic, cultural, social, and symbolic influence. The research describes the different types of values involved, focusing on their impact on the wall paintings of Valiasr Square. The cultural representation of these wall paintings is influenced by current political and cultural attitudes that oppose Western and non-Iranian culture (Modernism). While economic values did not play a significant role in creating the Valiasr Square mural, the competition was centered on acquiring social, cultural, and symbolic values. These values are rooted in the ideals of the Islamic Revolution, defense of the Islamic homeland, and the importance of family. Therefore, it is reasonable to expect that symbolic, cultural, and social values have the largest impact on the murals.

License

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



Copyright © Authors

تحلیل دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج) با رویکرد جامعه‌شناسی هنری پی‌یر بوردیو

سمیه رسولی پور^۱، خشایار قاضی زاده^{۲*}

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	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۵۹-۱۷۶ تاریخ دریافت: ۵ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۸ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۶ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۲۷ مرداد ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی کلیدواژه‌ها: دیوارنگاره، میدان ولی عصر (عج)، جامعه‌شناسی هنر، پی‌یر بوردیو	نقاشی‌دیواری به فرآیند طراحی یا نوشتن بر روی دیوار اشاره دارد، در حالی‌که دیوارنگاری به اثر نقاشی یا نوشته‌شده بر روی دیوار گفته می‌شود. نقاشی‌های دیواری و تعبیر معروف، با توجه به بررسی‌های به‌دست‌آمده در تجربیات کاربردی و کارشناسی، با ویژگی‌های این هنر در ایران مرتبط هستند، مثلاً با معماری ارتباط تنگاتنگی دارند و از نظر ایجاد تأثیر قوی بصری، آفرینش زیبایی، هماهنگی فرم و ریتم نقش ارزشمندی در آثار معماری دارند. می‌توان به یکپارچگی با محیط اطراف، دیوارها و کل بنا، تکمیل‌کننده معماری، هویت بنا، سبک تزئینی، استحکام، مقاومت و عدم تعلق به دوره‌ای خاص اشاره کرد. هدف پژوهش حاضر بررسی جامعه‌شناختی نقاشی‌های دیواری میدان ولی عصر (عج) است که فراتر از تعریف فرم فیزیکی، به تأثیر اجتماعی نقاشی‌های دیواری و امکانات آن‌ها برای ارتباط و حرکت می‌پردازد. از این رو، پژوهش حاضر سعی دارد به چگونگی بازنمایی دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج) در سطوح ملی و بین‌المللی پاسخ دهد. روش تحقیق مقاله بر اساس دیدگاه اجتماعی پی‌یر بوردیو است و به تحلیل نقاشی‌های دیواری میدان ولی عصر (عج) در بستر اجتماعی امروز می‌پردازد. این پژوهش با استفاده از روش‌های توصیفی، تحلیلی و از طریق تحقیق کتابخانه‌ای و مشاهده آثار انجام شده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد موضوعاتی که هنرمندان دیوارنگاره ولی عصر (عج) اغلب مورد توجه دارند، شرایط و اتفاقاتی است که در جامعه ملی و بین‌المللی رخ داده است. سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و نمادین در به‌نمایش گذاشتن اقتدار، همبستگی، وحدت و غیره به‌وفور قابل مشاهده است، اما طراحان این دیوارنگاره‌ها سعی نموده‌اند که از سرمایه نمادین به‌شیوه تمثیل‌سازی بهره برد و امر تأثیرگذاری بر مخاطب را افزایش دهد.
ارجاع به این مقاله: رسولی پور، سمیه و قاضی زاده، خشایار. (۱۴۰۳). تحلیل دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج) با رویکرد جامعه‌شناسی هنری پی‌یر بوردیو. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۵۹-۱۷۶. doi: 10.22124/ira.2024.28015.1023	

بیان مسئله

پس از انقلاب، میدان هنری تازه‌ای در کشور شکل گرفت که تناسبات درونی آن و همچنین ارتباط آن با میدان‌ها و حوزه‌های اجتماعی دیگر به مرور ایجاد گردید. در این میدان تازه فعالان هنر نقاشی که عبارت بودند از نقاشان و تولیدکنندگان آثار دیوارنگاری هر یک در حال تولید و افزایش سرمایه‌های سیاسی، فرهنگی، مادی و هنری بودند تا در فضایی توانمند اجتماعی و به پیروی از تغییرات، مواضع خود را یافت کنند و ویژگی‌های مشخصی را که سبب هنر نقاشی پس از انقلاب بود، عرضه کنند. (Zangi, Ayatollahi & Fahimifar, 2012, 86). از طرفی جامعه‌شناسی، بینش علمی جوامع، مطالعه زیست اجتماعی و بررسی قوانین موجود بر زندگی جوامع است. بنابراین پژوهش حاضر صرف‌نظر از تعاریفی که از دیوارنگاره می‌شود؛ آن‌ها را به لحاظ نحوه جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار می‌دهد و فراتر از تعریف قالب فیزیکی، تأثیرات اجتماعی آن آثار دیوارنگاری و امکان ارتباطی و عمل آن‌ها مورد توجه است. در نوشتار حاضر تلاش شده است دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر(عج) بر اساس نظریه پی‌یر بوردیو مورد واکاوی و توصیف قرار گیرد. دغدغه پژوهش پیش‌رو مطالعه و تحلیل جامعه‌شناسی دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر(عج) است. پرسش اصلی در این پژوهش، چگونگی میزان توانایی دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر(عج) در بازنمایی روابط اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و نمادین در سطح ملی و بین‌المللی است.

پیشینه پژوهش

در انجام هر تحقیق علمی، مطالعه و بررسی تحقیقاتی که قبلاً انجام شده و در اصطلاح ادبیات نامیده می‌شود ضروری است. نگارندگان این مقاله سعی دارند مؤلفه‌های سنت را در دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر(عج) بر اساس نظریه جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو مطالعه کنند. از این رو تحقیقاتی در این راستا مورد مطالعه قرار گرفته‌اند؛ چراکه بدون آن امکان استفاده از نتایج تحقیقاتی «پیشینه تحقیق» با دیگران و توسعه و تکامل آن‌ها میسر نیست. پژوهشی با عنوان «تحلیل ابعاد کالبدی و غیرکالبدی اقلیم در دیوارنگاره‌های معاصر شهر اصفهان براساس مدل مکان پایدار» انجام شده که نتایج به دست آمده، حاکی از شناسایی دو شاخصه اصلی است؛ ۱. نوع اقلیم و تأثیرات آب‌وهوا که شامل زیرشاخصه‌هایی می‌شود؛ الف. گونه‌ها و الگوهای اقلیمی که به تغییرات فصلی آب‌وهوا در فصول چهارگانه در طراحی و اجرای دیوارنگاره‌ها نظر دارند؛ ب. پایداری اقلیمی که انسجام و پایداری و سازگاری اقلیمی در تغییرات میانگین میزان بارندگی و رطوبت حاصله، زاویه و میزان تابش نور آفتاب را در یافتن موقعیت مکانی مناسب دیوارنگاره با اقلیم غیرکالبدی رصد می‌نماید. ۲. مواد و مصالح بوم‌آورد که شامل زیرشاخصه‌هایی هستند؛ الف. امکانات بوم‌شناسانه پایدار که به انواع رنگدانه‌های طبیعی، معدنی و آلی در کنار بست‌های طبیعی در دیوارنگاری اشاره دارند؛ ب. در نظر گرفتن پالت رنگ‌های دیوارنگاره متناسب با رنگ شاخص محیط و هم‌سو با ویژگی‌های اقلیمی، ج. پیوستاری با محیط طبیعی و مصنوع و انعکاس آن در ویژگی‌های تصویری دیوارنگاره (Emadi, 2022).

صفری اصل و ستاری کرکزلو در مقاله «مطالعه تطبیقی دیوارنگاری در خانه‌های ایران و ترکیه در بستر تعامل با دنیای غرب (نمونه موردی؛ خانه‌های قاجاری تبریز و عثمانی توکات)» به این نتیجه رسیدند که دیوارنگاری‌ها را می‌توان از دو منظر موضوعات و شیوه اجرا بررسی کرد. به فراخور مبحث، مضامین موجود در دیوارنگاری‌ها به سه دسته اصلی (نقوش انسانی، حیوانی، نقوش معماری، طبیعت و نقوش تزیینی) تقسیم گردید. پس از بررسی نقوش مشخص شد که تصاویر دارای تشابهات و تمایزاتی در مضامین و تکنیک‌ها با هم‌دیگر هستند. علی‌رغم اشتراکاتی مانند ماهیت تصویر، اصول و قواعد که عدم تسلط بر قواعد، به وضوح در نمونه‌ها دیده می‌شود تمایزاتی به علت مختصات مکانی تبریز و توکات به وجود آمده‌اند. از عمده تمایزات می‌توان به متنوع بودن نقوش و رنگ، کیفیت بالاتر و نحوه اجرای بهتر نقوش قاجاری به دلیل پایبندی به اصول نگارگری ایرانی نسبت به نقوش عثمانی اشاره کرد. همچنین نزدیکی و ارتباط بیش‌تر عثمانیان با دنیای غرب و التقاط‌گرایی و تأثیر بیش‌تر، مهم‌ترین دلیل برای بروز تمایز بین دیوارنگاری‌های دو دوره قاجار و عثمانی است (Safari Asl & Satari Karkazlou, 2021).

در مقاله «جامعه‌شناسی تاریخی دیوارنگاره‌های درباری دوره قاجار» مشخص شده است که دیوارنگاره‌های درباری قاجاری از شرایط و مقتضیات سیاسی، اجتماعی و شرایط تاریخی تأثیر پذیرفته‌اند و باعث می‌شود تا این دیوارنگاره‌ها به عنوان مدرک و سندی معتبر در مطالعات جامعه‌شناسی این دوره تاریخی در ایران از اعتبار و پایداری مناسبی برخوردار باشند (Rahmani & Hoseini, 2020). شریعتی و وطن‌خواه در پژوهش خود با عنوان «نحوه کاربرد نظریه بوردیو در مطالعه معماری مدرن ایران (گفتار در جامعه‌شناسی هنر پی‌یر بوردیو)» دریافتند که معماری ایران با نظریه میدان بوردیو قابل توضیح و تبیین است، بدان شرط که ابتدا تفاوت زمینه تکوین نظری و زمینه کاربرد آن و در وهله بعدی تفاوت ماده موضوعه مدنظر خود (معماری) با ماده موضوعه‌ای را در نظر گیرند که بوردیو نظریه میدان خویش را روی آن به کار بسته است (Shariati & Vatankhah, 2013). زنگی و همکاران در تحقیقی تحت عنوان «بررسی موقعیت اجتماعی نقاشی دیواری پس از انقلاب در ایران (با رویکرد جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو)» دریافتند که سبک نقاشی دیواری در دوره مدنظر، حاصل تمایز معنادار از نقاشی دیواری ایران قبل از انقلاب و بر اساس سرمایه فرهنگی برآمده از حاکمیت سیاسی وقت ایران بوده است. وابستگی نقاشی دیواری به میدان قدرت، در بحبوحه انقلاب و همزمان با پیروزی آن، این هنر را به کانون اصلی قدرت که توده‌های مردمی و جریان‌های انقلابی بودند متصل می‌کرد و با آغاز دوره تثبیت انقلاب و سازماندهی میدان قدرت این هنر تحت حمایت و تأیید آن به کار گرفته شد. (Zangi, Ayatollahi & Fahimifar, 2012). در پژوهش پیش‌رو دغدغه نگارندگان، مطالعه و تحلیل جامعه‌شناسی دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج) است که تاکنون تحقیقی در این زمینه صورت نپذیرفته است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از منظر ماهیت و روش توصیفی-تحلیلی است. نگارندگان با تکیه بر نتایجی که از پیشینه به دست آورده، سعی در پاسخ‌گویی به مجهولات پژوهش خواهند داشت. جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای است که به جز استفاده از مقالات، کتب، اسناد علمی، از شبکه جهانی اینترنت نیز استفاده شده است. به دلیل حجم

دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر(عج)، نگارندگان ده مورد از آن‌ها را به‌صورت «انتخابی» مورد بررسی قرار داده است. بنابراین از روش «استراتژی نمونه‌گیری» از نوع «غیراحتمالی» یا همان انتخابی استفاده خواهد شد.

مبانی و مفاهیم پژوهش

تعریف و جایگاه دیوارنگاره

واژه دیوارنگاری مفهومی همانند با دیوارنگاره و نقاشی دیواری دارد. دیوارنگاری بر فرآیند عمل کشیدن یا نوشتن تصویر یا خط بر دیوار رهنمود می‌کند و دیوارنگاره به اثری که بر دیوار کشیده یا نوشته شده نسبت داده می‌شود. بنابر تعاریفی که غالباً در بررسی و تجربه‌های عملی و کارشناسی دیوارنگاران نامدار به‌دست آمده، می‌توانند به وجه ممیزات این هنر در ایران از جمله داشتن ارتباط نزدیک با معماری، عمومی بودن، متناسب با معماری و محیط پیرامون، یگانگی با دیوارها و تمام ساختمان، متمم بودن با معماری، یکپارچه شدن در هویت ساختمان، داشتن سبکی زینتی، استواری، مقاومت و عدم تعلق به یک زمان خاص اشاره کرد و بر پایه آن می‌توان از وضعیت، قابلیت و دانش علمی و هنری مستور در دیوارنگاری‌های ایران بینش و شناخت عمیق‌تری به‌دست آورد (Rajabi, 2017, 85). تعریف سنتی نقاشی دیواری عبارت از صورت هنری دوبعدی است که روی دیواری ویژه به جلوه در می‌آید که معمولاً نقاشی شده یا با موزاییک منقوش می‌شود و جزو جدای ناپذیر از دیوار است. (Zangi, Ayatollahi & Fahimifar, 2012, 87). دیوارنگاره‌ها در مرور دوران نقش یک عنصر سمبولیک را بردوش می‌گرفتند؛ عنصری نمادین که در آمیختن نظیر خود با طبیعت، منظری بکر و نویی را به‌وجود آورده و در هر کشور و سرزمینی، از اشتراکات فرهنگی مردمان آن منطقه و قلمرو به حساب می‌آمده است. این مبحث امروزه با عنوان «توجه به منظر فرهنگی» ذکر می‌شود و جهانیان بر حراست و نگهداری آن‌ها اصرار دارند (Zangi, 2016, 42).

تعریف و جایگاه جامعه‌شناسی هنر

دانش جامعه‌شناسی به مطالعه وقایع اجتماعی پرداخته و پیوند بین دسته‌ها و انجمن‌ها و ارتباط اجتماعی مطالب مورد بررسی آن هستند. اگرچه نگرش جامعه‌شناسی به عرصه هنر دارای نکات و محصورات خاصی، نشأت گرفته از ویژگی‌های هنر و نیز دانش جامعه‌شناسی است، اما عنوان «جامعه‌شناسی هنر» به‌عنوان یک شاخه جدید، مدتی است که در این حیطه طرح شده و به‌طور مختصر و موجز مطالعه و تأویل رابطه میان هنر و جامعه، مسئله جامعه‌شناسی هنر است (Pirbabaie & Soltanzadeh, 2015, 76). جامعه‌شناسان از منظرهای متنوع و متعدد به هنر پرداخته‌اند؛ در حقیقت با افزودن جامعه به نام بُعد سوم (به دو بُعد هنرمندان و آثار) در تحقیقات مرتبط به هنر، افق‌های جامعه‌شناسی هنر پدیدار گشت. می‌توان در ارتباط با گرایش‌های گوناگون بررسی اثر هنری سه رویکرد کلی و مهم را بر اساس ریشه روشنفکران، سرچشمه‌های جغرافیایی، علایق رشته‌ای و کلیات معرفت‌شناختی متمایز ساخت: گرایش زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناختی، گرایش تاریخ اجتماعی هنر و گرایش جامعه‌شناسی هنر (Rahmani & Hoseini, 2020, 209). در مضمون جامعه‌شناسی هنر، می‌توان شاهد به‌وجودآمدن سه دوره بود:

در دوره اول «زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی» بحث می‌شود و ترس اساسی آن ربط هنر و جامعه است. دوره دوم؛ در این دوره مطالعه یافته‌ها انجام می‌شود و بر معین کردن موقعیت هنر معطوف است. اما آن‌چه در این پژوهش مهم است جامعه‌شناسی هنر بوده؛ دیدگاه‌های پی‌یر بوردیو که مبنای تحلیلی پژوهش حاضر است، جزو همین دوره سوم است. مسئله تحقیق برای دوره سوم، نه «هنر و جامعه» دوره اول و نه «هنر در جامعه» دوره دوم، بلکه «هنر به مثابه جامعه» است. چنین مسئله‌ای در دوره سوم به معنای مجموعه رفتارهای دوسویه کنش‌گران، سازمان‌ها و اشیاء در وضع تبدیل و متحول شدن انواعی از هنرهاست (Bai, Vahidian & Mahmoudi, 2016, 58).

بنیان اندیشه پی‌یر بوردیو

بوردیو از جامعه‌شناسانی است که تئوری‌های مثرثمری در عرصه جامعه‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر ارائه کرده است. اساس برنامه جامعه‌شناسی بوردیو، کوششی است که برای فراتر رفتن از انتخاب جبری و فرمالیته از بین عین‌گرایی و ذهن‌گرایی می‌کند. او با مدل «نظریه عمل» چون منش، سرمایه، میدان و تمایز را به عرصه جامعه‌شناسی وارد کرد (Pirbabaie & Soltanzadeh, 2015, 74-75). بدون فهم ظریف این دانسته‌ها، یافتن پاسخی برای پرسش این پژوهش و ورود به جامعه‌شناسی هنر بوردیو مقدور نخواهد بود؛ لذا ضروری است تا نخست به شرح مفاهیمی که لازمه فهم نظریه سرمایه در جامعه‌شناسی هنر بوردیو است، پرداخته شود.

اصطلاح «سرمایه» در نظریه بوردیو

بوردیو سرمایه را منشأیی می‌داند که توان و قوت را به وجود می‌آورد. در واقع از دید بوردیو، سرمایه، هر منبعی است که در عرصه خاصی تأثیرگذار است و به فرد این امکان را می‌دهد که از راه مشارکت در رقابت سودی ویژه به دست آورد. زمان زیادی برای به دست آوردن سرمایه، نیاز است؛ اما بعد از کسب آن می‌توان آن را در موقعیت‌های جدید، سرمایه‌گذاری کرد (Ghasemi & Namdar Joyimi, 2014, 9). وی سرمایه‌ها را به چهار گروه تقسیم می‌کند؛ اما، در بررسی آخر بوردیو حیاتی‌ترین سرمایه درون هر میدان سرمایه فرهنگی است. این سرمایه عملکردهای مختلفی دارد؛ از یک طرف، مجاز دانستن افراد به علت سرمایه‌ها بسته به تغییر یافتن هر سرمایه به سرمایه فرهنگی است؛ و از طرف دیگر، فقط افرادی می‌توانند تأویل و تشریح خود را از جهان اجتماعی بر دیگران و سرمایه فرهنگی داشته باشند (Bai, Vahidian & Mahmoudi Bakhtiari, 2016, 61). حال، با توجه به آن‌چه گفته شد، انواع سرمایه، از نظر بوردیو، مطرح می‌شود:

۱. سرمایه اقتصادی: مشمول دارایی مالی و مادی است که بی‌درنگ و مستقیماً قابل تبدیل به پول است و ممکن است به شکل حقوق مالکیت درآید.

۲. سرمایه فرهنگی: سرمایه فرهنگی که برخی از شروط قابلیت تبدیل به سرمایه اقتصادی را دارد و ممکن است به شکل مدارک تحصیلی درآید. در واقع دسته‌ای از وضعیت فکری است و به سه صورت دیده می‌شود: الف)

امکانات پایدار، مثل توانایی صحبت کردن مقابل جمع؛ ب) به‌روش عینی مثل کالای فرهنگی، مثل داشتن تابلو و آثار هنری؛ ج) به‌روش نهادی، یعنی آن‌چه به‌وسیله نهادهای تضمین اجرایی شود، مانند عناوین و مدرک‌های تحصیلی.

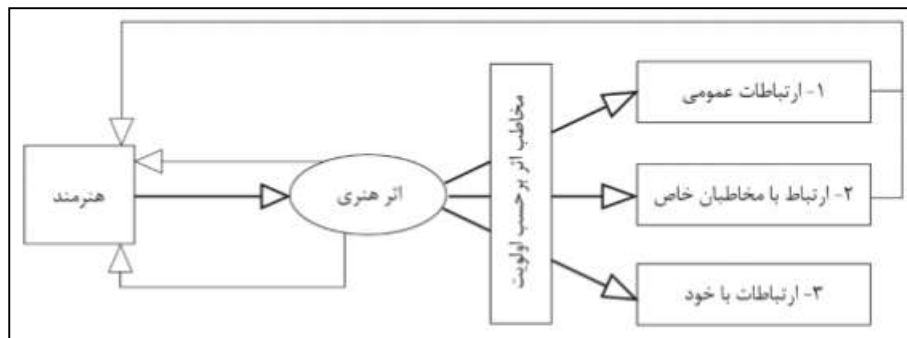
۳. سرمایه اجتماعی: گروهی از ارتباطات فردی و جمعی که هر فرد یا جمعی می‌تواند به انتخاب خود داشته باشد. به بیانی دیگر، سرمایه اجتماعی که ساخته شده از تکالیف و تعهدات اجتماعی (پیوندها و ارتباطات) است و در برخی شرایط به سرمایه اقتصادی قابل تبدیل است و چه‌بسا به شکل اصالت و اشرافیت درآید. سرمایه اجتماعی عبارت است از مجموع منابع فیزیکی یا غیرفیزیکی در دسترس افراد یا گروهی که دارای شبکه نسبتاً بادوامی از ارتباطات نهادینه شده با آشنایی‌های دوجانبه و محترم هستند (Faeghi & Bayangani, 2022, 58, 68).

۴. سرمایه نمادین: دسته رسوم مرتبط به مباحثات یا قدردانی که متعلق به یک فرد یا گروه می‌شود (Bai, 2016, 62).

جایگاه دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج)

در دو دهه اخیر در میدان ولی عصر قبل از هرچیز دیوارنگاره بزرگی کنار میدان، نظر عابری را جلب می‌کند. دیوارنگاره‌هایی که از طرف خانه طراحان انقلاب اسلامی به میدان ولی عصر (عج) پایتخت نصب می‌شوند با حواشی و انتقاداتی نیز همراه بوده است، اما با تمام این اوصاف این دیوارنگاره‌ها را می‌توان جزو تأثیرگذارترین دیوارنگاری‌های سال‌های اخیر دانست (URL 1). دیوارنگاره میدان ولی عصر (عج) به سازمان فرهنگی و رسانه‌ای اوج تعلق دارد و غالباً براساس رویدادهای تقویمی و وقایع کشور و با درون‌مایه‌هایی نظیر سبک زندگی ایرانی - اسلامی و استکبارستیزی از آثار هنری در قالب رسانه استفاده می‌برد (URL 2). دیوارنگاره‌ها در عصر حاضر موضع خود را پیدا کرده و به‌نوعی ابزار برای بیان تفکر و عقیده تبدیل شده است. بعضی از دیوارنگاری‌ها با چند خط و شکل ساده ترسیم شده‌اند، برخی دیگر نیز در حد طراحی و نقاشی‌های ماهرانه اجرا شده‌اند که دیوارنگاری‌های میدان ولی عصر (عج) در تهران جزو این گروه است. این دیوارنگاره‌ها تصور متداولی که آثار هنری را تنها متعلق به گالری‌ها و بر روی دیوار می‌دانست را شکسته‌اند و نشان داده‌اند که می‌توان روی دیوارهای شهر نیز آثار هنری خلق کرد و از طریق آن‌ها با مخاطب سخن گفت. در دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج) انتقال پیام به مخاطب به‌وضوح مشهود است؛ طرح‌هایی که با توجه به اتفاقات روز اجرا می‌شوند، موضوعاتشان با ظرافت و نکته‌سنجی انتخاب می‌شود و همچنین به مسائل سیاسی و اجتماعی روز که بخش به‌سزایی از جامعه درگیر آن است، می‌پردازد. سویه‌هایی که البته محدودیتی هم ندارند. از مباحث اجتماعی یاری به هم‌نوعان و مسائل سیاسی مهم گرفته تا حضور تیم ملی فوتبال در جام جهانی و سایر ورزش‌ها در المپیک را شامل می‌شود (شکل ۱) (URL 1). آن‌چه که همیشه سبب دقت دولت‌ها و جریان‌های سیاسی به نقاشی دیواری شده، گنجایش تماس، رابطه و تأثیرگذاری اجتماعی آن است.

مطالعه گذر تاریخی آثار دیواری که به‌وسیله بشر در زمان‌های تاریخی و قبل از تاریخ ایجاد شده‌اند، این‌گونه آثار را به‌عنوان یک ابزار ارتباطی مورد توجه قرار می‌دهند. وضعیت این ارتباط به روابط فردی و اجتماعی هر برهه و سطح درک جوامع آن زمان، از خود و محیط اطراف‌شان پیوند دارد. اساساً هنرها درصدد ترقی انسان‌اند و هرچه میدان مخاطبان آن‌ها بیشتر شود و مانایی بیشتری در مرکز دید و درک مخاطب داشته باشند، از مرتبه اجتماعی بیشتری بهره‌ور شده و اثرات ژرف‌تر و وسیع‌تری خواهند داشت. بر این اساس آثار دیوارنگاری می‌توانند عرصه‌های گوناگون اجتماعی را حمایت کنند و به اموری همچون تعلیم، آگاهی‌رسانی، مدل‌سازی، ترویج رفتارهای اجتماعی، گرمی‌داشتن و بزرگداشت الگوهای اجتماعی، هویت‌سازی و هویت‌بخشی، صیانت سنت‌ها، تحکیم ملی‌گرایی، اجرای کارها و مواجب شهروندی و رسیدن به طینت انسان‌گرایی در شهرها جامع‌عمل بپوشانند. این طینت از روش فراهم‌سازی ضروریات جان انسانی و دقت به زیبایی اطراف و جور بودن آن با بشر مسجل می‌شود. این خصوصیت در پیشرفت زندگی شهری، نمو پیدا کرده و از نقاشی دیواری به‌عنوان یک هنر شهری اثرگذار بر پیرامون نام برده می‌شود (Zangi, 2021, 9). از طرفی ارتباط متقابل دوطرفه هنرمند، اثر هنری و مخاطب در نقاشی دیواری شرایطی متفاوت نسبت به نقاشی سه‌پایه‌ای دارد. اثر هنری از یک طرف با جنبه‌های خلاقانه هنرمند و قدرت خلاقیت او و از طرفی با ذوق و نبوغ مخاطب در کسب پیام ارتباط دارد. فرآیند ارتباطی در هنر دارای خاستگاهی با رویکردهای متفاوت است که در آخر مانند بیشتر فرآیندها، واکنش بین این دو به کنش دوطرفه پی‌درپی منتهی می‌گردد. فرق رابطه هنرمند و اثر هنری‌اش با انواع مخاطبان اثر هنری بیشتر در شیوه بازخورد اثر هنری است. (شکل ۱)



شکل ۱. روابط متقابل هنرمند، اثر هنری و مخاطب در دیوارنگاره (Zangi, 2021,7)

بحث و تحلیل

نوع سرمایه در طراحی دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج)

در ادامه، نگاه کلی به دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج) با رویکرد جامعه‌شناسی هنر (نظریه سرمایه) پی‌یر بوردیو صورت گرفته است. مشارکت اجتماعی یکی از عناصر سرمایه اجتماعی است؛ که در يك نگاه کلی، عبارت از شرکت

فعال و سازمان‌یافته افراد و گروه‌های اجتماعی در امور اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و غیره جامعه بوده و دارای ویژگی‌های زیر است:

- حداکثر قدرت جمعی از طریق بسیج همه امکانات و قوای جمع حاصل آید.
 - این قدرت جمعی در راستای نیل به مصالح، علایق و منافع جامعه جهت‌گیری شود.
 - از طریق مشارکت همه‌جانبه افراد و گروه‌های اجتماعی، پیوندها و انسجام اجتماعی استحکام یابد.
 - امکان بلوغ و شکوفایی استعدادها و تکامل و توسعه فردی و اجتماعی فراهم آید.
- این مشارکت اجتماعی می‌تواند اقسام مختلفی از قبیل همکاری، همیاری، همبستگی، انطباق، سازگاری، پذیرش، انقیاد، شیفتگی، ایفای نقش‌های اجتماعی و انجام وظایف که با این نقش‌ها مقارن هستند، داشته باشد (Tahmasabi Naderi, Kashani & Delavar, 2022, 148-149). یکی دیگر از شاخص‌های سرمایه اجتماعی به‌عنوان انسجام اجتماعی به‌معنای آن است که گروه همبستگی و اتحاد خود را صیانت کرده و با عناصر وحدت‌بخش خود، مطابقت داشته باشد. همبستگی و هماهنگی، احساس مسئولیت دوسویه بین چند نفر و یا چند گروه است که از شناخت و عزم برخورداری باشند و یک معنای مثبت از آن برمی‌آید که ارتباط دوسویه کارکردها، اجزاء و یا موجودات در یک کل ساخت‌یافته را می‌رساند. از نظر بوردیو، سرمایه اجتماعی جمع منابع واقعی یا فینفسه‌ای است که برآیند شبکه‌های پایدار از روابط کم‌وبیش نهادینه‌شده، معارفه و شناخت دوسویه و یا عضویت در یک گروه است. شبکه‌ای که هر یک از افراد خود را از حمایت سرمایه جمعی بهره‌مند می‌کند و آنان را درخور اعتبار می‌سازد. این پیوندها امکان دارد فقط در حالت عملی در دادوستدهای مادی و یا نمادی که آنان را در محارست آن روابط یاری می‌کند، وجود داشته باشد. یکی از مهم‌ترین ارتباطات و تأثیرگذاری هدیه و بخشش در تکثیر و تقویت سرمایه اجتماعی و روابط اجتماعی میان شهروندان یک جامعه است. بر این اساس، بخشش حداقل دو اثر مهم درونی و بیرونی دارد. اثر درونی آن مانند انسان‌های زاهدی که با هدیه‌دادن بخشی از اموال خود، به پالایش درون خود پرداخته و تزکیه‌نفس می‌کنند و از طرفی، گسترش فرهنگ نیکوکاری و گذشت در جامعه می‌تواند در کاهش مشکلات اقتصادی، اجتماعی، مانند فقر و محرومیت اقشار پایین درآمدی جامعه، نابرابری‌های درآمدی و غیردرآمدی در میان اقشار جامعه و پیامدهای ناگوار آن از جمله بسط جرم و جنایت و پرورش نیاقتن بخش بزرگی از استعدادهای انسان‌های مستمند، تأثیرگذار باشد. از سوی دیگر هدف اساسی و اصلی مکتب اخلاقی اسلام، پایه‌گذاری و رشد ارزش‌های اخلاقی است، به‌گونه‌ای که پیامبر اکرم (ص) فرموده‌اند: «من برای اتمام مکارم اخلاق بعثت یافته‌ام». قوانین اقتصادی اسلام هم در نهایت اهداف اخلاقی را دنبال می‌کنند. به‌عنوان مثال، از طرفی پرداخت مالیات‌هایی مانند خمس و زکات که دارای آثار اقتصادی، اجتماعی از جمله کاهش فقر و محرومیت و تراز ثروت در جامعه هستند، و از طرف دیگر زمینه رشد و کمال انسان‌ها و جامعه مسلمانان را میسر می‌کنند و انس و همبستگی و به بیان جامعه‌شناسان انرژی اجتماعی، روحیه جمعی و دوستی که از مفاهیم سرمایه اجتماعی هستند

را وسعت می‌بخشند. بر انفاقات و صدقات (ازجمله جشن نیکوکاری) نیز بارها در قرآن و احادیث تأکید شده است و حسنات زیادی برای آن‌ها احتساب کرده‌اند. سه تأثیر مهمی که اهدا و نذر در روابط اجتماعی شهروندان در سطوح فردی و اجتماعی دارد: اول گسترش آن در جامعه نقش غیرقابل‌انکاری در فراهم کردن معاش افراد نیازمند جامعه، کاستن فقر و برقراری برابری اجتماعی و تراز ثروت اجرا می‌نماید. اثر دوم تشدید روحیه برادری و وحدت اجتماعی بین مسلمانان، و همچنین پیروان سایر ادیان و مکتب‌های الهی و حتی غیرالهی است که از آن‌ها پیکره واحدی را می‌سازد. تأثیر سوم مصون داشتن جامعه از تحصیل هزینه‌های ناشی از حسد و کینه اقشار فقیر نسبت به غنی است و از این طریق اعتبار سرمایه اجتماعی را در جامعه افزایش می‌دهد. از این رو، تعامل و ارتباطی دوسویه بین جشن نیکوکاری با سنت و سرمایه اجتماعی پارچا است (شکل ۲) (Niazi & Karkonan Nasrabadi, 2016).



شکل ۲. عیدی برای همه (جشن نیکوکاری)، دیوارنگاره میدان ولی عصر (عج) (مأخذ: URL3)

صاحب‌نظران در مورد خانواده معتقدند که خانواده نوعی نظام اجتماعی و واحدی مهرورز است که مرکز رشد و تسکین، دگرگونی و آسیب‌شناسی افراد و ارتباط بین آن‌ها خواهد بود. همچنین خانواده عامل وحدت و شرط تراز اجتماعی و ستون اصلی جامعه است که در هر دوره و نسلی کارکرد دارد و معمولاً این کارکرد در مدل‌های تعاملاتی اعضایش جلوه پیدا می‌کند. ترویج نوگرایی به‌ویژه در شهرهای بزرگ و صنعتی با عواملی چون وجود دسته‌های حمایت‌گر از افراد جامعه، شکل‌گیری بازارهای شهری، اصناف، افزایش آگاهی زنان، دگرگونی در وضعیت ازدواج و زناشویی، افزایش سطح تحصیلی زنان و پیشرفت اشتغال آن‌ها، از جمله عواملی است که سبب شده چهره خانواده دگرگون شود. در عوض، جامعه سنتی تا حد زیادی جمعی است و سنتی که الگوهای آن فردی باشد وجود ندارد. بنیاد خانواده، زیربنایی‌ترین نهاد اجتماعی است و می‌تواند دارای موقعیت ممتاز از نظر شأن و ارزش محوری باشد. رشد، زندگی و سلامت جسم و جان بسته به پایداری خانواده و وظیفه‌شناسی مادر و پدر است و در معارف دینی نیز تشکیل خانواده به‌عنوان یک حقیقت پاک بین افراد بشر و بنای عشق و عطف و آرامش و آسایش و به‌عنوان حجت بزرگ الهی معرفی شده است. نیمی از ساختار اجتماعی ایران مختص زنان است؛ بنابراین سرمایه اجتماعی می‌تواند اثر خود را در حیطه‌ها و بخش‌های گوناگون زندگی فردی، اجتماعی، سیاسی و خانوادگی زنان ظاهر سازد و میزان سلامت روانی، اجتماعی، کارآمدی و همچنین توانمندی زنان را افزونی بخشد. تأثیر سرمایه اجتماعی زنان نه تنها در حوزه خودشان بلکه در سطوح مختلف ساختار اجتماعی ایران جلوه‌گر می‌شود. برخورداری زنان از سرمایه

اجتماعی در عرصه‌های متفاوت نظام اجتماعی تجلی داده می‌شود. از طرفی تخریب و یا انحطاط سرمایه اجتماعی زنان باعث ظهور بسیاری از مسائل اجتماعی در سطح زنان و بالاخص در سطح جامعه خواهد شد (Zaki, 2015, 56). بورديو اعتقاد دارد انتخاب افراد از سرمایه اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی آن‌ها تاثیر می‌پذیرد و هر چه سرمایه فرد بیشتر باشد، موقعیت اجتماعی آن اعتلاء پیدا می‌کند و این امر سبب می‌شود رفتار و سبک زندگی آن‌ها تحت‌تأثیر قرار گیرد. بنابراین چون در عصر مدرنیته، معلومات از منظر وسایل ارتباطی و فرهنگی تبادل می‌شود، دسترسی داشتن به محصولات فرهنگی اسباب ارتقاء آگاهی و دانش انسان را ایجاب می‌کند و سبب می‌شود افراد با وسعت دید بالاتری نسبت به مباحث نگاه کنند و در پی‌آمد این آگاهی، صحیح تصمیم‌گیری کنند. مادران با در دسترس داشتن امکانات فرهنگی، زمینه افزایش اطلاعات برای‌شان آماده شده است که این خود می‌تواند بر انتخاب شیوه زندگی سلامت‌مدار برای فرزندان مؤثر باشد (شکل ۳) (Nikkhah, Zare, & Kaveh, 2020, 89-90).



شکل ۳. بر دامان بهشت (روز مادر)، دیوارنگاره میدان ولی‌عصر (عج) (مأخذ: URL 3)

جدول ۱. مفاهیم و مضامین دیوارنگاره میدان ولی‌عصر (عج)

مضمون		مصادق
فرهنگی- اجتماعی	هم‌نوع دوستی	پیوند و ارتباط میان افراد یک جامعه و مشارکت در امور خیریه (سرمایه اجتماعی)
	آموزشی	تبلیغ و آموزشی است برای یاری‌رساندن به هم‌نوع و انفاق در راه خدا و تزکیه‌نفس (سرمایه فرهنگی)
	هویت ملی	یادآور عید باستانی و جشن نوروز و جشن نیکوکاری نماد همبستگی ملی (سرمایه نمادین)
	انفاق در راه خدا	گسترش و تقویت فرهنگ انفاق (سرمایه فرهنگی)
		
فرهنگی- اجتماعی	آموزشی- تربیتی	مادر روشنگر راه زندگی افراد خانواده است. در روایات نقل شده است که پدر و مادر با کردار خوب، فرزند را ملزم به نیکی به خود می‌کنند (سرمایه فرهنگی و سرمایه اجتماعی).

فمنیست‌ها معتقد هستند که بین زن و مرد تمایزی نیست. اما در عرفان اسلامی از تربیت انسان‌ها در فضای خانواده و اثرگذاری مادر در تربیت نقل‌قول شده و به آن ارزش ویژه‌ای داده است. اثرگذاری مادر در اعتلای رسیدن به مراحل بالای عرفانی برای فرزند قابل انکار نیست.		
شرط سلامت زندگی اجتماعی به سلامت خانواده است. استحکام عواطف در خانواده، فرزندآوری و فرزند صالح به‌عنوان برکتی ویژه عنوان شده است. وجود مادر به محفل خانواده گرما می‌بخشد. در آیات زیادی احسان (مالی، رفتاری و گفتاری) متقابل فرزند و پدر و مادر تأکید و توصیه شده است. داشتن خانواده‌ای مهربان و همراه (سرمایه فرهنگی و سرمایه اجتماعی)	هویت خانواده	
		

امروزه دیوارنگاره به‌عنوان رسانه‌ای عمل می‌کند که بر سر سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین با هم به رقابت می‌پردازند. در پژوهش حاضر انواع سرمایه‌ها شرح داده شده‌اند. اما آن‌چه شایان ذکر است تأثیر این سرمایه‌ها بر دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج) است. در واقع می‌توان گفت سرمایه فرهنگی در دیوارنگاره مذکور، نشأت گرفته از رویکردهای سیاسی فرهنگی امروزه است. با توجه به یافته‌های جدول ۲، مخالف فرهنگ غربی و غیرایرانی (تجددگرایی) است. سرمایه اقتصادی در میان سایر سرمایه‌ها نقش محسوسی در خلق دیوارنگاره میدان ولی عصر (عج) نداشتند و رقابت بر سر کسب سرمایه اجتماعی، فرهنگی و نمادین است. منشأ تمام این سرمایه‌ها در دیوارنگاره‌های مذکور، توجه به آرمان‌های انقلاب اسلامی، دفاع از میهن اسلامی و تحکیم خانواده است، بنابراین خیلی دور از انتظار نیست که بیش‌ترین سهم از سرمایه‌ها، همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، سرمایه نمادین، فرهنگی و اجتماعی باشد.

جدول ۲. خصوصیات دیوارنگاره میدان ولی‌عصر (عج)

ردیف	تصویر دیوارنگاره	مضامین	سرمایه				طراح و سال نشر
			اقتصادی	فرهنگی	اجتماعی	نمادین	
۱		مضمون فرهنگی. اجتماعی، هم‌نوع‌دوستی، آموزشی، هویت ملی، بخشش در راه خدا	-	*	*	*	محمدرضا دوست محمدی ۱۳۹۷
۲		مضامین فرهنگی. اجتماعی، پیام‌های آموزشی- تربیتی، هویت خانواده	-	*	*	-	محمد تقی‌پور، محمد شکیبا و سینا رعیت‌دوست ۱۳۹۷
۳		انقلاب، استکبارستیزی، مضامین سیاسی. فرهنگی. اجتماعی، هویت ملی، هویت جهانی (هویت بین‌الملل‌گرایانه)	-	*	*	*	اثر خانه طراحان انقلاب اسلامی ۱۳۹۸
۴		مضامین اجتماعی. فرهنگی، اتحاد ملی، بومی‌گرایی، حکومتی و آموزشی، هویت دینی (پذیرش اقتدار رهبران مذهبی)، هویت مدرن (گرایش به ارزش‌های مدرنیت. تجدد)، هویت ملی	-	*	*	-	اثر خانه طراحان انقلاب اسلامی ۱۳۹۵
۵		اتحاد ملی (هویت ملی)، میهن‌پرستی، بومی‌گرایی، امید به آینده (اعتقاد به پیشرفت)، هویت مدرن (گرایش به ارزش‌های مدرنیت. تجدد)	-	*	*	*	محمدرضا دوست محمدی ۱۳۹۶
۶		انقلاب، انتخاب، اتحاد ملی، مضامین فرهنگی. اجتماعی و سیاسی، حکومتی و آموزشی، اقتدار، هویت جهانی (هویت بین‌الملل‌گرایانه)	-	*	*	*	اثر خانه طراحان انقلاب اسلامی ۱۳۹۶

۷		مضمون فرهنگی، آموزشی، هویت و استحکام خانواده	-	*	*	-	محمد تقی‌پور ۱۳۹۸
۸		استکبارستیزی، انقلاب، دفاع مقدس، تصویر شهدا، مضمون سیاسی، وحدت، هویت دینی (پذیرش اقتدار رهبران مذهبی)، هویت جهانی (هویت بین‌المللی گرایانه)	-	*	*	*	اثر خانه طراحان انقلاب اسلامی ۱۳۹۹
۹		مضمون مذهبی، هویت مذهبی (ناسیونالیسم مذهبی)	-	*	-	*	عرفان محمدی آذر ۱۳۹۵
۱۰		مضمون فرهنگی-اجتماعی، تصویر شهدا، استحکام خانواده، فرزندآوری	-	*	*	-	محمد تقی‌پور ۱۳۹۹

نتیجه‌گیری

هنرمند با توجه به تجربیاتی که از تعامل با محیط پیرامون خود کسب می‌کند تحت تأثیر شرایط، اتفاقات و جو حاکم بر جامعه قرار می‌گیرد. یعنی در دیوارنگاره‌های میدان ولی عصر (عج)، با توجه به تحلیل‌های صورت گرفته از جامعه آماری و یافته‌های جدول ۲، سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و نمادین در به‌نمایش گذاشتن اقتدار، همبستگی، وحدت و امثال آن به‌وفور قابل مشاهده است و هنرمندان توانسته‌اند به‌خوبی با رعایت نکاتی که بیان شد دیوارنگاره‌های قابل تأملی خلق کنند. درواقع در تعداد کثیری از این دیوارنگاره‌ها نوعی بیانیه‌های فرهنگی در سطح بین‌المللی خلق شده است. اما خالق این دیوارنگاره‌ها علاوه بر سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی سعی نموده‌اند از سرمایه نمادین هم به‌شیوه تمثیل‌سازی بهره ببرند و امر تأثیرگذاری بر مخاطب را افزایش دهد. موضوعاتی که هنرمندان دیوارنگاره ولی عصر (عج) اغلب مورد توجه دارند، با توجه به شرایط و اتفاقاتی است که در جامعه ملی و بین‌المللی رخ داده است.

میدان ولی عصر یکی از مهم‌ترین میدان‌های تهران است که به‌عنوان یک نقطه تاریخی و فرهنگی مهم شهر شناخته می‌شود. دیوارنگاره‌های این میدان نقش مهمی در بازنمایی روابط اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و نمادین دارند و می‌توانند به‌عنوان یک وسیله برای ارتباط با جامعه و جذب توجه مردم به مسائل اجتماعی و فرهنگی مورد استفاده قرار گیرند. همچنین می‌توانند پیام‌های مختلفی را منتقل کنند، از جمله پیام‌های اجتماعی، فرهنگی، هنری و حتی سیاسی. با توجه به وجود میدان ولی عصر در قلب شهر تهران و جایگاه آن در فضای عمومی، دیوارنگاره‌های این

منطقه می‌توانند بر روابط اجتماعی و فرهنگی مردم شهر و کشور تأثیرگذار باشند. همچنین به‌عنوان یک نماد برای شناخت تهران و ایران در سطح بین‌المللی عمل کنند و به ترویج هویت فرهنگی و تاریخی این منطقه کمک کنند.

با توجه به رویکرد جامعه‌شناسی هنری پی‌یر بوردیو، می‌توان دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر را به‌عنوان یک نمایشگاه از نقش و جایگاه هنر در جامعه و فرهنگ شناخت. این دیوارنگاره‌ها نه‌تنها به‌عنوان آثار هنری بلکه به‌عنوان یک ابزار ارتباطی و اجتماعی مورد بررسی قرار می‌گیرند. بوردیو با تأکید بر نقش اجتماعی هنر، معتقد است که هنر نه‌تنها یک عمل خلاقانه است بلکه نقش مهمی در تأثیرگذاری بر جوامع و فرهنگ‌ها دارد. از این منظر، دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر می‌توانند به‌عنوان یک وسیله برای ارتباط با جامعه و انتقال پیام‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری به مخاطبان عامل باشند. بوردیو همچنین به تأثیرات قدرت در جامعه توجه دارد و معتقد است که هنر می‌تواند به‌عنوان یک وسیله برای مقابله با قدرت‌های اجتماعی و سیاسی ناسازگار عمل کند. بنابراین، دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر می‌توانند به‌عنوان یک فضای عمومی برای بحث و انتقاد از مسائل اجتماعی و سیاسی مورد استفاده قرار گیرند. با توجه به تحلیل بوردیو، دیوارنگاره‌های میدان ولی‌عصر تهران می‌توانند به‌عنوان یک زمینه برای بحث، تبادل نظر و تأثیرگذاری بر رفتار و نگرش‌های اجتماعی در جامعه عمل کنند. همچنین این دیوارنگاره‌ها ممکن است به‌عنوان یک آینه برای بازتاب مسائل جامعه و فرصت برای ابراز هویت‌ها و نظرات مختلف در فضای عمومی شهروندان شناخته شوند.

References:

- Bai, M., Vahidian, M. & Mahmoudi Bakhtiari, B. (2016). Applying Bourdieu's concepts to the Iranian movies. *Sociological Journal of Art and Literature*, 8 (1), 53-78. (In Persian)
- Emadi, M. (2022). The Analysis of the physical and Non-physical Dimensions of Climate in the contemporary Murals of Isfahan Based on the Stable place Model. *Art Research Journal*, 12 (23), 59-72. (In Persian)
- Faeghi, S. & Bayangani, B. (2022). cultural wealth; A complement to the theory of cultural capital in Plural societies. *Society Culture Media*, 9 (35), 55-76. (In Persian)
- Ghasemi, Y. & Namdar Joyimi, E. (2014). Investigating the relationship between cultural capital and symbolic cultural capital (case study: Ilam University Students). *Ilam culture*, 15 (44 - 45), 7-21(In Persian)
- Niazi, M. & Karkonan Nasrabadi, M. (2016). Sociological analysis of the role of social capital in charity affairs with an emphasis on the development of the endowment culture. The first national conference of lasting goodness. (In Persian)
- Nikkhah, M., Zare, B. & Kaveh, Z. (2020). Investigating relationship between mother's cultural capital with health lifestyle of infants and children aged 0-4 years old in Mashhad. *The Journal of Social Studies*, 12 (48), 92-73. (In Persian)
- Pirbabaie, M. T. & Soltanzadeh, M. (2015). An Introduction to Iran contemporary architecture Field Forming Based on Bourdieu's Field Theory. *Journal of Fine Arts : Architecture and Urban Planning*, 20 (1), 73-84. (In Persian)



Rahmani, G. & Hosseini, M. (2020). Historical Sociology of Qajar Royal Wall Painting. *Parseh Journal of Archaeological Studies*, 4 (11), 205-217. (In Persian)

Rajabi, Z. (2017). Effects of Painting and traditional architecture in contemporary wall painting. Tehran: Ganjineh Art Academy. (In Persian)

Safari Asl, L. & Satari Karkazlou, H. (2021). An Adaptive Study of murals in Iranian and Turkish homes in the context of Interaction with the West World (case example; Qajar Houses of Tabriz and Ottoman Tokat), *Athar*, 42 (2), 172-192. (In Persian)

Shariati, S. & Vatankhah, K. (2013). Applicability of Bourdieu's Field Theory in Iranian Modern Architecture (Notes on Pierre Bourdieu's Sociology of Art). *Sociological Journal of Art and Literature*, 5 (2), 241-257. (In Persian)

Tahmasabi Naderi, F., Kashani, M. & Delavar, A. (2022). Investigating the effect of internalized cultural capital on the tendency towards modernism in the youth of Khorramabad. *Journal of Cultural Management*, 16 (57), 145-162. (In Persian)

Zaki, M. A. (2015). Investigating the social capital of women and the social factors affecting it (the case of female students of Payam Noor University of Isfahan). *Women and Families Cultural-Educational Journal*, 9 (30), 53-78. (In Persian)

Zangi, B. (2016). Narrating Landscape in Wall Painting. *Manzar*, 8 (35), 40-49. (In Persian)

Zangi, B. (2021). Examining the mutual effects of the fields of art and religion in contemporary Iranian mural painting with the approach of Pierre Bourdieu's sociology, 9th National Literary Textual Research Conference. (In Persian)

Zangi, B., Ayatollahi, H. & Fahimifar, A. (2012). examining the social situation of wall painting after the revolution in Iran (with Pierre Bourdieu's sociological approach). *Negre Quarterly*, (24), 85-101. (In Persian)

URL 1: Moghader- Mehdi (mashreghnews.ir: 2018)

URL 2: Jam-e-Jam newspaper (irna.ir: 2019)

URL 3: <https://owjmedia.org>

A comparative study of the concept of love in Ghazali's "Sawaneh" and Wong Kar Wai's "In the Mood for Love"

AmirAli Saman ^{1*}

¹. M.A. Student, Dramatic literature, Shiraz Art Institute of Higher Education, Shiraz, Iran

Corresponding Author, amiralisaman913@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 177-192

Receive Date: 22 August 2024

Revise Date: 02 September 2024

Accept Date: 12 September 2024

Publish Date: 12 September 2024

Original Article

KEYWORDS:

Love; Cinema; Ahmad Ghazali; Wong Kar Wai; Sawaneh-alushaq

ABSTRACT

Introduction: The concept of love has been challenging human logic and emotions since ancient times. Despite all studies and experiences, this concept still does not have a comprehensive definition in the world but it includes many humanistic issues and relationships. Scientists of various theoretical and practical sciences have been dealing with this topic for a long time, and in this research, the ideas of two of them have been reconciled. These two scientists are Wong Kar Wai, a renowned Hong Kong director known for his distinctive work style, and Abul Fatah Ahmad bin Muhammad bin Ahmad Ghazali, a great mystic from the late 5th and early 6th centuries. According to different requirements, the views on love are various, including religious beliefs, geographical conditions, intellectual development of the society, etc. It seems that these two thinkers, despite several centuries of time gap and thousands of Kilometers of spatial distance, have many points in common in this case, which can be due to the Eastern view (in the general sense) of love, but the reasons of these similarities are not the subject of the present discussion. This research aims to write dramatic texts (both plays and screenplays) that are deeper than the texts which are on the surface and so-called body, especially about love, which is the subject of Persian classical literature, for example, the prose of mystical messengers can be helpful in different ways. This research uses the library method and deductive reasoning with the movie script to demonstrate that elements within our classical literature, while not inherently dramatic, can serve as a solid basis for developing successful dramatic texts.

Background: The Book of Swaneh is the first Persian written treatise that only talks about love and has had a great impact on similar texts in the future. Examining this book is not possible only by interpreting the meaning of the words, and due to the existence of mystical beliefs, it needs a mystical explanation, which Riazi and Mujahed have done. In this regard, articles have been written about Sheikh Ahmad's book and beliefs, which have been used for a correct understanding of her words, such as Sarati and Shakeri.

Objectives: The movie "In the Mood for Love" is generally considered a successful movie in terms of reception by experts and critics, which achieves its purpose through the poetic use of the concept of love. This research is trying to express the beauty and potential of Eastern love (Whether Ghazali wrote it or Wong Kar Wai) and show its capabilities to create a magnificent dramatic work that can compete with Western versions. Meanwhile, their differences are also identified.

Cite this article:

Saman, A. (2024). A comparative study of the concept of love in Ghazali's "Sawaneh" and Wong Kar Wai's "In the Mood for Love". *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 177-192. doi: 10.22124/ira.2024.28236.1027

Method: First, it should be determined whether these two texts are compatible at all, or in other words, whether they are congruent or not. For instance, it should be proved that Ghazali also talks about material love like Wai. Of course, Ghazali's intended love is more sublime, but according to himself, it also includes physical love for humans and has no limited direction. After proving compatibility, a comparative analysis has been done.

Result: The results indicate that issues such as separation, connection, relationship between the lover and the beloved, destiny, and mechanisms of love are very similar in two texts. These similarities show their differences compared to Western and Hollywood love, which is the result of the way different cultures look at the issue of love. One is pure, sublime, spiritual and gentle, and the other is physical, humanistic, material, and wild.

Conclusion: The author can create a work that has something to say in the world of cinema and theater by using the capabilities of Persian romantic-mystical texts. The witness of this is the Wai's movie, which is similar to Sawaneh in many ways.

License

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



Copyright © Authors

بررسی تطبیقی مفهوم عشق در «سوانح العشاق» احمد غزالی و فیلم «در حال و هوای عشق» وونگ کاروای

امیرعلی ثمن^{*}

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، ادبیات نمایشی، موسسه آموزش عالی هنر شیراز، شیراز، ایران

* نویسنده مسئول: amiralisaman913@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳، دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۷۷-۱۹۲ تاریخ دریافت: ۱۴۰۳ شهریور تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳ شهریور تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳ شهریور تاریخ انتشار: ۱۴۰۳ شهریور مقاله پژوهشی کلیدواژه‌ها: عشق، سینما، احمد غزالی، وونگ کاروای، سوانح العشاق	مفهوم عشق از گذشته تا کنون عقل و احساس انسان را مورد چالش قرار داده است. مفهومی که با وجود تمامی بررسی‌ها و تجربه‌ها، هنوز تعریف جهان‌شمولی ندارد و با این وجود، بسیاری از مسائل و ارتباطات انسانی را دربرمی‌گیرد. دانشمندان علوم نظری و عملی مختلف از دیرباز به این مقوله پرداخته‌اند که در این مجال به تطابق اندیشه‌های دو تن از آنان پرداخته شده است: وونگ کاروای کارگردان مشهور هنگ‌کنگ که به واسطه سبک متفاوت کاری‌اش شناخته می‌شود و ابوالفتح احمد بن محمد بن احمد غزالی، عارف بزرگ اواخر سده پنجم و اوایل قرن ششم. بنا به مقتضیات مختلف، دیدگاه‌ها نسبت به عشق متفاوت است که از جمله آن‌ها می‌توان به عقاید مذهبی، شرایط جغرافیایی، رشد فکری جامعه و امثال آن اشاره کرد؛ اما به نظر می‌رسد این دو اندیشمند با وجود چندین قرن فاصله زمانی و هزاران کیلومتر فاصله مکانی، نقاط اشتراک زیادی در این مورد دارند که می‌تواند برخاسته از نگاه شرقی (به معنای عام) به عشق باشد که در مقابل عشق غربی قرار می‌گیرد. دلایل وجود این شباهت‌ها موضوع بحث حاضر نیست. این پژوهش قصد دارد وجوه تشابه مفهوم عشق در دو اثر مذکور و از طرفی تفاوت آن‌ها با مشابه غربی را نمایان کند. برای تألیف متون دراماتیک (اعم از نمایش‌نامه و فیلم‌نامه) عمیق‌تر نسبت به متونی که در سطح سیر می‌کنند و به اصطلاح بدنه خوانده می‌شوند، خاصه در مورد عشق، ادبیات کلاسیک فارسی، برای نمونه نثرهای مرسل عرفانی به شیوه‌های مختلف می‌توانند کمک‌کننده باشند. این پژوهش با استفاده از شیوه کتابخانه‌ای، بهره‌گیری از متن فیلم‌نامه و از طریق استدلال قیاسی نشان می‌دهد که عناصری در ادبیات کلاسیک فارسی وجود دارد که طبیعتاً به خودی خود دراماتیک نیستند اما می‌توانند شالوده مناسبی برای ساخت آثار دراماتیک باشند.
ارجاع به این مقاله: ثمن، امیرعلی. (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی مفهوم عشق در «سوانح العشاق» احمد غزالی و فیلم «در حال و هوای عشق» وونگ کاروای. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۷۷-۱۹۲. doi: 10.22124/ira.2024.28236.1027	

مقدمه و بیان مسئله

ابوالفتح احمد بن محمد بن احمد غزالی، عارف بزرگ اواخر سده پنجم و اوایل قرن ششم هجری در طبران توس متولد شد و در سال ۵۲۰ هجری در شهر قزوین وفات یافت. در کودکی پدرش را از دست می‌دهد و سرپرستی او و برادرش محمد^۱ به ابوحامد محمد رادکانی دوست پدرش سپرده می‌شود. دوران جوانی‌اش را به تحصیل علوم مشغول می‌شود و در کنار آن به سیر و سلوک عرفانی نیز می‌پردازد. احمد غزالی عارفی بود که عشق، مسیر عرفان او را تعیین می‌کرد و تفکر در ذات حق تعالی اندیشه‌های او را می‌ساخت. در راستای عشقش به حق، به زیبایی نیز به دلیل اینکه مشتق شده از ذات او بود، عشق می‌ورزید و همه‌جا و همه‌زمان در پی این زیبایی‌ها بود. «او زیبا تفکر می‌کرد و زیبا می‌دید» (Sarati, 2009, 2). دید او به عالم از همین چارچوب باعث ایجاد تفکرات زیبایی‌ش شد. درواقع به دلیل اینکه هر چیز زیبایی را انعکاس زیبایی اصلی می‌دید، عاشقانه به زیبایی‌های جسمانی عشق می‌ورزید. حس زیبایی‌شناختی او اگرچه از فیلتر مذهب و عرفان رد شده اما زیبایی‌های دنیوی را نیز دربردارد و این نکته ظریفی در بررسی او و اندیشه‌های اوست. مکتب عرفانی‌اش به محوریت عشق ایجاد شده و هر چیز دیگری به جز عشق در مدار این دایره قرار می‌گیرد. این زاویه دید او به مسائل که مستلزم درک عمیق و رد شدن از لایه‌های سطحی تفکر است، برای بسیاری گران آمده و به همین دلیل مخالفان زیادی داشته و دارد.

وونگ کار وای^۲ زاده ۱۷ ژوئیه ۱۹۵۷، کارگردان، مؤلف و تهیه‌کننده هنگ‌کنگی است. آوازه جهانی او به خاطر سبک منحصر به فرد بصری و پراحساس اوست. به طور معمول فیلم‌های وونگ کار وای داستان عاشقانه قهرمان داستان است که به صورتی عجیب، ناتمام و پیچیده بیان می‌شود. نکته جالب توجه اینجاست که فیلم در *حال* و *هوای عشق* یک فیلم با تصاویری منظم، ریتمی کند و آرام در دکوپاژ است که این عناصر به هیچ وجه در دیگر فیلم‌های او دیده نمی‌شود و برعکس شلختگی دوربین و ریتم‌های تند است. کارگردانی که به ندرت فیلم‌نامه مکتوب می‌نوشت، اکثراً چینه‌ش پلان‌ها را از قبل برنامه‌ریزی نمی‌کرد و دوربین روی دست را بسیار استفاده می‌کرد، حالا اثری مانند آب زلال روان ساخته که تحسین همگان را به همراه داشته است. این مسئله نشان می‌دهد عناصر موجود در فیلم به دلیل پیوند ارگانیک با دیگر آثار و سبک کاری کارگردان خود به خود ایجاد نشده‌اند و تفکر خلاقه و عمد پشت آن بوده است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که اولاً ظرافت‌های زیبایی‌شناختی فیلم در مورد عشق چه چیزهایی بوده که باعث موفقیت آن شده است. ثانیاً این موارد تا چه حد در ادبیات فارسی خاصه کتاب *سوانح‌العشاق* وجود دارند. ثالثاً اگر این دو متن در دایره متون شرقی قرار داده شوند، نقطه تلاقی آن‌ها با همتای غربی کجاست؟

در سینمای امروز جهان که سلطه سرمایه‌داران توسط هالیوود در آن به شدت حس می‌شود، درون‌مایه‌ها روز به روز به سمت لذت‌گرایی می‌روند و بسیاری از آثار تولید شده بیانگر عشق غربی هستند که بیشتر به ظواهر عشق می‌پردازد و از بواطن آن به اندازه کافی نمی‌گوید. اما عشق شرقی به معنای عام آن در لایه‌های پایین‌تری از عشق سیر می‌کند و بیشتر درگیر فلسفه و عرفان است. به نظر می‌رسد دراماتورژ می‌تواند با پرداختن به متون کلاسیک

عاشقانه فارسی که در آنها پنجره‌ای جدید نسبت به عشق‌های رایج امروزی به روی ما باز می‌کنند، آثار دراماتیک منحصربه‌فردی تألیف کند و افق‌های جدیدی از عشق را به جهانیان نشان دهد.

روش تحقیق

در این مقاله به‌طور خاص به بررسی تطبیقی مفهوم عشق در دو اثر پرداخته شده است:

۱- *سوانح العشاق*^۳ با ارزش‌ترین و البته مهم‌ترین اثر غزالی بوده که در باب عشق، احوال عاشق و معشوق و سازوکارهای عشق سخن گفته است. «سوانح اولین اثر مستقلی است که به زبان فارسی درباره عشق نوشته شده است» (Pourjavadi in Ghazali, 1980, 5).

کتاب سوانح به درخواست یکی از دوستان شیخ احمد نوشته شده است؛ چنان‌که خود او در مقدمه می‌گوید: «دوستی عزیز که به نزدیک من به‌جای عزیزترین برادران است و مرا با او انس تمام بود، معروف به صاین‌الدین از من خواست که آنچه تو را فرا خاطر آید در حال در معنی عشق فصلی چند اثبات کنم تا به‌هر وقتی مرا با او انسی بود، و چون دست طلبم به دامن وصل نرسد بدان فصول تعلل کنم و به اثبات معانی آن ابیات تمسکی می‌سازم. اجابت کردم او را و چند فصلی اثبات کردم قضای حقّ او را» (Ghazali, 1980, 1).

۲ - فیلم *در حال و هوای عشق* یک فیلم درام و عاشقانه محصول سال ۲۰۰۰ به نویسندگی، تهیه‌کنندگی و کارگردانی وونگ کار وای است. این فیلم که محصول مشترک سینمای هنگ‌کنگ و فرانسه است، داستان یک مرد (تونی لیانگ) و یک زن (مگی چانگ) را به‌تصویر می‌کشد که همسران‌شان با هم رابطه نامشروع دارند.

در ابتدا لازم است به بررسی آرای شیخ احمد غزالی پرداخته شود تا زاویه دید او نسبت به موضوع عشق مشخص شود و چقدر می‌تواند به این پژوهش کمک کند. آیا اصلاً جنس عشقی که او از آن سخن می‌گوید با جنس عشق موردنظر کارگردان فیلم سازگار است یا خیر. سپس نگارنده برخی از اتفاقاتی که در فیلم مربوط به عشق می‌افتد را استخراج کرده و مفاهیم عشق عرفانی سوانح را در کنار آن چیده است تا وجوه تطابق ظاهر شوند. منابع موجود به‌وسیله شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری و با استدلال قیاسی طبقه‌بندی شده‌اند.

پیشینه تحقیق

کتاب *سوانح‌العشاق*، آغازگر موج متون عاشقانه. عارفانه زبان فارسی به حساب می‌آید که متن اصلی کتاب به تصحیح‌ها و زبان‌های مختلف نوشته شده و چندین نسخه خطی از آن در کتابخانه‌های مطرح دنیا موجود است. در این مقاله از نسخه‌های پورجواد، مجاهد و نوربخش استفاده شده که تأکید اصلی بر تصحیح پورجواد است. شارحین متعددی در قرون مختلف به شرح و تفصیل این اثر پرداخته‌اند. کتاب *شروح سوانح‌العشاق* به تحقیق احمد مجاهد، پنج شرح از شروح سوانح را در بر می‌گیرد که از مهم‌ترین آنها *کنوزالاسرار* که به نظم است را شامل می‌شود. در کنار آن از کتاب *آیات حسن و عشق* که در آن دکتر ریاضی به شرح سوانح پرداخته استفاده شده است. پژوهشگران ادبیات فارسی همیشه به این اثر توجه ویژه داشته و مقالات زیادی در مورد این اثر و نقطه‌نظرات نویسندگان آن نوشته‌اند که نگارنده در این متن از مقالات صراطی (Sarati, 2009)، ابوالقاسمی (Abol Qasemi, 2002)، شاکر (Shaker, 2018) و فقیه ملک مرزبان و جواهری (Faqih Malek Marzban & Javaheri, 2011) بیشترین استفاده را کرده است. برای درک بهتر معانی کتاب، نیاز است که به اصطلاحات عرفانی و صوفیه مسلط بود که در این حیطه گوهرین (Goharin, 1988)، سجادی (Sajadi, 2010) و سعیدی (Saidi, 2005) کتب بسیار ارزشمندی را تألیف نموده‌اند. در مورد فیلم موردنظر نیز نقدها و مقالات پرشماری نوشته شده است که بیشترین استفاده نگارنده از رساله تونی رینز^۲ بوده که نشر خوب آن را به قلم عطیه سالارمنش چاپ کرده است (Raines, 2020).

مبانی نظری

عشق از منظر غزالی

اولین نکته‌ای که در برخورد با مفهوم عشق از دیدگاه شیخ احمد قابل توجه است مسئله قابل توصیف نبودن عشق توسط زبان، علم و عقل است که در واقع در هیچ صورتی این مفهوم در این مدیوم‌ها و کارکردهای آنان به صورت دقیق و کامل تفسیر نخواهد شد. «اگرچه حدیث عشق در حروف و درکلمه ننگند، زیرا که آن معانی ابکار^۳ است که دست حیطه حروف بر دامن خدر^۴ آن ابکار نرسد» (Ghazali, 1980, 2). شیخ مفاهیم و معانی عشق را به بکر بودن تشبیه نموده تا نشان دهد همچنان که بکارت به وسیله پُرده بکارت محفوظ است، به چهره معنا و مفهوم و حقیقت و عشق هم پُرده لفظ کشیده شده و تا کسی از قیل و قال گذر نکند و حال عشق به او دست ندهد درک عشق برایش میسر نمی‌شود (Riyazi, 2016, 10). در جای دیگری خاطرنشان می‌کند: «ولیکن چون گفتار شاعران است و در نظم و قافیه نگاه داشتن ماند. گفتار عاشقان دیگر است و گفتار شاعران دیگر. حد ایشان بیش از نظم و قافیه نیست» (Ghazali, 1980, 5). ثانیاً در رابطه با عقل باید گفت: «موضوع دانستن، چیزهای جهان خارج و رابطه عقلانی آدمیان با یکدیگر است» (Meskoob, 1996, 85). پس به نظر می‌رسد «میان محبت و عقل منازعت و مخالفت است. هرگز با یکدیگر نسازند. به هر منزل که محبت رخت اندازد، عقل خانه پردازد. هر کجا

عقل خانه گیرد، محبت کرانه گیرد» (Najm al-Din Razi, 1992, 59). ثالثاً در مورد رابطه علم و عشق چنین بیان کرده است: «این همه نمایش وقت بود در تابش علم که حدّ او ساحل است و او را به لجه^۶ کار او راه نیست، اما جلالت عشق از حد وصف و بیان و ادراک علم دور است... نهایت علم، ساحل عشق است، اگر بر ساحل بود از او حدیثی نصیب وی بود، و اگر قدم بیش نهد غرق شود، آنکه که یابد و که خبر دهد و غرقه شده را کجا علم بود؟» (Ghazali, 1980, 6). درواقع منظور این است که اگر عشق به دریا تشبیه شود، نهایت پی بردن علم به مسئله عشق در حد ساحل است و اگر سعی کند که بیشتر سردر بیاورد، خودش در عشق غرق می شود و آن زمان نه تنها نمی تواند از عشق خبر بیاورد بلکه ما نیز از خود او بی خبر خواهیم ماند. اما با همه اینها انسان برای انتقال پیام، ناگزیر از انتخاب يك حوزه ارتباطی است؛ به همین دلیل می گوید: «اگرچه ما را کار آن است که ابکار معانی را به ذکور حروف دهیم» (Ibid., 1). پس با وجود محدودیت های زبان، آن را برای انتقال مفهوم انتخاب می کند زیرا به گفته خودش در این حوزه دارای تخصص است («ما را کار آن است...») که این مسئله برای غزالی ادبیات و برای وونگ کار وای سینماست.

مسئله مهم بعدی درباره عشق مورد بحث شیخ احمد، ماهیت، گونه و نسب آن است درواقع اینکه چیست، از کجا آمده و به چه سمتی نشانه رفته است. در همین رابطه اولین جواب قاطع را خود در مقدمه کتاب می دهد: «چنانکه تعلق به هیچ جانب ندارد در حقایق عشق و احوال و اعراض عشق به شرط آنکه در او هیچ حواله نبود نه به خالق و نه به مخلوق، تا او چون در ماند بدین فصول تعلل کند» (Ghazali, 1980, 32). به اعتقاد احمد غزالی عشق انسان به انسان نیز مقتبس از عشق حقیقی و الهی است و می توان گفت ذاتاً همان عشق است. خواجه احمد از به کار بردن لفظ مجازی در مورد عشق نیز خودداری می کند؛ عشق از نظر او عشق است، خواه عاشق و معشوق خلق باشند یا حق. از نظر غزالی عشق یک حقیقت واحد و اختلاف عشق انسان با عشق حق و همچنین عشق انسان با انسان و عشق او با حق همه در شدت و ضعف است (Sarati, 2009, 2). «گاه نشان به زلف و گاه به خد^۸ بود و گاه به خال و گاه به قد و گاه به دیده و گاه به ابرو و گاه به غمزه و گاه به خنده معشوق و گاه به عتاب» (Ghazali, 1980, 31). به همین دلیل از لحاظ سمت و سوی عشق عاشق، خواننده غزالی نیز مانند بیننده وونگ کار وای می تواند عاشق مخلوق باشد بدون هیچ قید و شرطی که حتی اگر بخواهیم پا را فراتر بگذاریم، شیخ احمد به نظر از دسته جمال پرستان بوده بزرگان مکتب جمال، پیام عشق ورزی به هستی و همه زیبایی های عالم وجود را به بهترین شیوه معرفی نموده اند. پیام آنها گسترش عشق و زیبایی در تمامی عرصه های زندگی انسان و درمان تمامی دردهای بشری از طریق این دو کیمیای هستی است (Sarati, 2009, 10). پس زیبایی ظاهر برای او از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. یعنی هرآنچه که به زیبایی های ظاهری و یا عشق های مجازی تعلق دارد همگی در مرتبه ای از عشق و زیبایی و جمال حقیقی آن جمیل مطلق قرار دارند زیرا همه زیبایی های خلقت ذره ای از زیبایی حضرت حق است (Ibid.). هرچند که این زیبایی را در طول زیبایی خالق متصور بوده و برای آن عرض قائل نبوده اما به هر حال برای او موضوعیت داشته که برای امکان بررسی تطبیقی به نظر کافی می رسد.

یافته‌ها و بحث

دیدارهای بدوی

اولین جرقه‌های عشق در فیلم در دیدارهای در مسیر خرید نودل صورت می‌گیرد. در لحظه ۰۰:۴۷:۱۴ از فیلم^۹ مشاهده می‌شود: «خانم چان ظرف نودل در دست دارد و عازم خرید نودل است. در نمای آهسته می‌بینیم منتظر است فروشنده سفارش او را آماده کند، سپس آن‌جا را ترك می‌کند. از پله‌های سنگی بالا می‌رود. وقتی در بالای پله‌ها از قاب خارج می‌شود دوربین روی چراغ برق خیابان و دیوار زیر آن ثابت می‌ماند... کمی بعد آقای چاو وارد قاب می‌شود و همچنان با حرکت آهسته از پله‌ها پایین می‌رود. کات: دوربین از دیواری سیاه می‌گذرد و به مدیوم شاتی از آقای چاو می‌رسد که در دکه غذاخوری مشغول غذاخوردن است... هاردکات به موقعیت دیگر در همان مکان. خانم چان مجدداً با ظرف نودل در دست و کیپائوی^{۱۰} سبزرنگ به تن روی پله‌ها از کنار آقای چاو می‌گذرد و کوتاه با او احوال‌پرسی می‌کند» (Raines, 2020, 23). این اتفاق یک‌بار دیگر نیز در دقیقه ۲۶ در شب بارانی رخ می‌دهد که این دیدارهای تصادفی و جرقه‌های عاطفی که درون آنها به‌وجود آمده و منجر به اولین دیدار غیرتصادفی آنها در رستوران می‌شود. درواقع دیدار آنها در رستوران دیگر تصادفی نیست و این‌بار به خواست خودشان دیدار می‌کنند.

اولاً قبل از تمام این اتفاقات در همان ابتدای داستان هم این دو خانواده به شکلی تصادفی با هم هم‌سایه شدند. «در جواب درخواست آقای چاو بسیار مؤدبانه توضیح می‌دهد که اتاقش همین الان به آن خانم اجاره داده شد و پیشنهاد می‌کند سراغ هم‌سایه‌اش آقای کو برود» (Raines, 2020, 15). دو آپارتمان چسبیده به هم که هرکدام یک اتاق برای اجاره دارند، دو زن و شوهر جوان که بدون فرزند هستند، در یک روز هم‌زمان برای اجاره مراجعه می‌کنند و از قضا در یک روز هم اسباب‌کشی می‌کنند. «باربرهای آنها هر دو با هم می‌رسند و این باعث می‌شود ندانند وسایل هر کدام از آنها را کجا ببرند» (Ibid., 16). همه این‌ها حاکم از دخالت یک قدرت برتر است و آنها ناگزیراً یا تقدیراً به هم برخورد می‌کنند. ردپای تقدیر در آثار وونگ کار وای به‌وفور موجود است. همان قدرت برتری که آن‌ها را برای اولین بار در سر راه هم قرار داد، در آخر فیلم تصمیم بر جدایی آنها می‌گیرد؛ در صورتی که انگار از قیدوبند زناشویی سابق رها شده‌اند و فقط چند قدم با هم فاصله دارند، آقای چاو به‌دلیل اینکه صاحب‌خانه از یک فرزند در کنار زن نام می‌برد خیال می‌کند که او نیست و برای همیشه از هم جدا می‌شوند. در همین راستا غزالی می‌گوید: «تقدیر و قضا قلم چو تر می‌کردند / حسن تو و عشق من برابر کردند» (Ghazali, 1980, 6) که به‌صورت واضح و مشخص مانند کارگردان به دست‌داشتن تقدیر در برخورد عاشق و معشوق اشاره دارد. غزالی مانند سایر اشعری‌مسلکان صریحاً بر این نکته تأکید می‌ورزد که سراسر مسیر عشق، جبر محض است و رکن اساسی در این مسیر ترك اختیار و تسلیم‌شدن در برابر مقدرات عشق است (Abul Qasami, 2002, 8)؛ چنان‌چه می‌گوید: «عشق جبری است که در او هیچ کسب راه نیست به هیچ سبیل، لاجرم احکام او نیز همه جبر است، اختیار از او و از ولایت او معزول است، مرغ اختیار در ولایت او نپزد... عاشق را مهره بساط او می‌باید بود تا او چه نقش نهد. پس اگر خواهد و اگر نخواهد آن نقش بر او پیدا می‌شود» (Ghazali, 1980, 53). درواقع عاشق در حکم تخته‌نرد است که تاس جبر چه

آید و چه کند و چه شمارهایی نشان دهد پس خواهی نخواهی آنچه حکمت او تقاضا کند عمل می‌کند و همه گرفتاری‌های عاشق از این است که خیال می‌کند اختیاری دارد پس در اول فیلم تاس جبار عشق، همسایه شدن عاشق و معشوق را نشان می‌دهد و در ادامه و پس از چند دیدار در مسیر، در ظاهر امر دیگر مختارند و خودشان اختیاراً تصمیم به ملاقات در رستوران می‌گیرند اما در باطن، این، حکمِ مهری است که تقدیر در دل‌شان انداخته و گرنه اگر در ابتدا به هم برخورد نمی‌کردند حتی از وجود هم خبر نداشتند. به تعبیری دیگر چون قدرتی ورای حدود آنها آتشی درون‌شان شعله‌ور کرده، راهی به جز تصمیم به دیدار (یعنی ریختن آب به روی آتش درون‌شان) برای‌شان باقی نگذاشته که این اختیار درواقع چیزی به جز جبر محض نیست. خود چاو هم در سکانس آخرین دیدارشان در جواب خانم چان که می‌گوید: «فکر نمی‌کردم عاشقم شوی»، اذعان می‌دارد که: «منم فکرش را نمی‌کردم... فکر می‌کردم همه چیز تحت کنترل است ولی الان متنفرم از اینکه شوهرت به خانه می‌آید». به تعبیر شیخ احمد او دچار اختیارپنداری بوده ولی درنهایت به حرف او پی برده که گفته بود: «بلای عاشق در پندار اختیار است چون این معنی تمام بدانست و آن پندار نبود، کار بر او آسان‌تر شود زیرا که نکوشد تا کاری به اختیار کند در چیزی که در او هیچ اختیار نیست» (Ghazali, 1980, 53).

ثانیاً در این دیدارهای کوتاه و در طول مسیر، اولین مسئله‌ای که توجه عاشق را جلب می‌کند و باعث جذب او می‌شود، خصوصیات ظاهری است. ابتدا از طریق ظاهر جذب می‌شود اما در ادامه به خصوصیات اخلاقی، علاقه‌مندی‌ها و درونیات خانم چان پی می‌برد. این اتفاق مشخصاً از طریق چشم و معاینه اتفاق می‌افتد. غزالی هم با این روند توافق دارد چنان که می‌گوید: «بدایتش دیده بود و دیدن، عین اشارت به دوست در ابتدای حروف عشق» (Ghazali, 1980, 39). درواقع شیخ به زیبایی بیان می‌کند که کلمه عشق با عین شروع می‌شود و عین به معنی چشم است پس عشق با چشم و یا با دیدن آغاز می‌شود. در جایی دیگر هم این گونه این مسئله را ادا می‌کند: «بدایت عشق آن است که تخم جمال از دست مشاهده در زمین خلوت دل افکند تربیت او از تابش نظر بود... اصل همه عاشقی ز دیدار افتد / چون دیده بدید آنگهی کار افتد» (Ghazali, 1980, 21). به سادگی مشخص است که در ابتدای عشق این‌گونه است که بذریعگی معشوق از طریق مشاهده در دل عاشق کاشته می‌شود.

ایفای نقش

پس از دیدارهای بدوی، سکانس رستوران در دقیقه ۳۳:۳۳: مشاهده می‌شود که از این سکانس، مقوله ایفای نقش به جای همسران یکدیگر شروع می‌شود. «رستوران غربی... چاو و خانم چان می‌خواهند با هم غذا بخورند... مکالمات آنها نشان می‌دهد که دارند نقش همسران‌شان را بازی می‌کنند... خانم چان: همسرتون غذاهای تند دوست داره؟ کات... خانم چان حالا کیپائوی راه‌راهی به تن دارد که نشان می‌دهد زمان دیگری است. این نقش بازی کردن‌ها پیچیده‌تر شده است. خانم چان: عین شوهرم رفتار می‌کنید، واقعاً خوش صحبت» (Raines, 2020, 28). این بازی دو سکانس دیگر نیز به‌طور ویژه به آن پرداخته خواهد شد. این دو که می‌خواهند به نحوی دیدارهای

در غیاب همسران‌شان را توجیه و تطهیر کنند، برای خودشان یک نوع بازی می‌سازند که ملاقات‌های‌شان جلوه خیانت به خود نگیرد چراکه همان‌طور که خودشان می‌گویند علاقه‌ای ندارند شبیه همسران خیانت‌کارشان شوند. نمود این مسئله در *سونح* غزالی بدین‌گونه است: «و نیز بسیار بود که عشق روی بیپوشد از ورق نمایش عشقی و دردی نمودن گیرد، که او بوقلمون^{۱۱} است، هر زمانی رنگی دیگر بر آورد. و گاه گوید رفته و نرفته باشد» (Ghazali, 11, 1980). عشق گاه با تجلیات مختلف و به‌رنگ‌های گوناگون ظاهر گردد. زیرا او چون بوقلمون به هر رنگی جلوه کند و به هر رنگی که خود را نشان دهد باز همان است که بود، یعنی مطلق عشق است ولی در جلوه و نمود متفاوت. و گاه عشق چنان می‌نماید که درواقع از دل و جان عاشق رفته ولی در حقیقت نرفته است بلکه شکل خود را تغییر داده است (Riyazi, 2016, 91). درواقع عشق بین چاو و چان با بوقلمون صفتی، خود را به بازی نقش‌ها بدل کرده تا آنها در ظاهر تصور کنند که عشقی در میان نیست و عذاب وجدان را از خود دور کنند اما به تعبیر شیخ: «گوید رفته و نرفته باشد».

گریز معشوق

بعد از ملاقات رستوران حالا دیگر چاو و خانم چان متوجه خیانت همسران‌شان شده‌اند و شاید از دید برخی دستگاه‌های فکری همه‌چیز برای انتقام و خیانت متقابل حاضر است. این نقطه یکی از نقاط تلاقی غرب و شرق است. در متون و فیلم‌های غربی حتی زمانی که افراد دارای زندگی خوب و همسر مناسب و خوش‌رفتاری هستند نیز عشق برای‌شان توجیه موجه خیانت و شکستن پیمان زناشویی است. در این حالت هم مؤلف و هم مخاطب آن‌ها را حمایت می‌کنند. درحالی‌که در خاستگاه ایزد مهر (شرق) که یکی از مهم‌ترین خویش‌کاری‌های او محافظت از عهد و پیمان است، خانم چان به‌عنوان نماینده مشرق‌زمین در تاکسی دست خود را کنار می‌کشد، به چاو می‌گوید که اجاره جای جدید، پول هدر دادن است و او تنهایی می‌تواند داستان بنویسد، حرف‌های مردم را بهانه می‌کند تا چاو را کمتر ببیند، با وجود اینکه برای چاو شیره کنجد پخته، نیت خود را کتمان می‌کند، شب در هتل نمی‌ماند و مواردی از این دست که همه نشان از عدم تمایل خانم چان به برقراری ارتباط بیشتر با چاو به‌دلیل پیمان زناشویی بوده و مهر تأیید این موضوع این دیالوگ است که دو بار در طول فیلم تکرار می‌شود: «ما مثل آنها نمی‌شویم». غزالی در این رابطه آورده است که: «گریز معشوق از عاشق برای آن است که وصال نه اندک‌کاری است. چنانکه عاشق را تن درمی‌باید داد تا او نبود، معشوق را هم تن در می‌باید داد تا عاشق او بود» (Ghazali, 1980, 25). یعنی «چنانکه عاشقی معزول می‌باید شد تا به‌ذات معشوق قائم شود، معشوق را هم از معشوقی معزول می‌باید شد تا معشوق از معشوقی عاشق باز رهد» (Mujahid, 2009, 91). به‌زبان ساده‌تر همان‌گونه که عاشق باید وجود خود را بدهد و فانی شود تا همچون معشوق شود، معشوق هم باید وجود خود را به عاشق بدهد تا عاشق بقا یابد و به‌عقیده غزالی این اصلاً کار ساده‌ای نیست («نه اندک‌کاری است...»). درواقع خانم چان باید از بسیاری چیزها بگذرد تا معشوق چاو شود مثلاً خوش‌نامی، پیمان زناشویی، آرامش زندگی و بسیاری پستی و بلندی‌های دیگری که در مسیر

عشق وجود خواهند داشت (بلای عشق) و او از آن‌ها آگاه است؛ به همین دلیل سعی می‌کند تا جایی که می‌تواند به آن وادی سخت ورود نکند.

دیدار نهایی

در این دیدار که آخرین دیدار چاو و خانم چان است، چاو برای اولین بار به صورت مستقیم اقرار به عشق می‌کند و تصمیم خود مبنی بر ترك هنگ‌کنگ را به خانم چان ابلاغ می‌کند. «کات به خانم چان که بغض کرده است... چاو دست او را رها می‌کند و می‌رود. خانم چان بازوی خودش را می‌گیرد. دوربین بالا می‌رود تا رفتن چاو را نشان دهد. کات: مکالمه آن‌ها ادامه پیدا می‌کند. مرز بین بازی‌کردن و واقعیت دیگر وجود ندارد. او می‌گوید: جدی نگیر این فقط تمرینه گریه نکن واقعی که نیست» (Raines, 2020, 39). در مورد این سکانس به سه مسئله از دیدگاه غزالی پرداخته خواهد شد: ۱- ریای عاشق ۲- جابه‌جایی عاشق و معشوق ۳- بلای عشق.

اولاً درباره ریا آمده است: «عاشق را ریائی هست با خلق و با خود و با معشوق. ریای او با خلق و با خود بدان روی است که به دروغی که بگوید شاد شود، اگرچه داند که دروغ می‌گوید. و سبب آن است که ذهن چون آن حدیث وصال قبول کند، در وی حضور معشوق درست شود در خیال. و در ذهن او از وصال نصیب بیند» (Ghazali, 1980, 28). یعنی عاشق درگیر سه نوع ریا می‌شود که ریای با خودش و ریای با خلق. «آن جهت است که به دروغی که می‌گوید از «اینکه سر جمال معشوق را نمی‌بیند» خوش و خرم است و شاد می‌شود، اگرچه می‌داند که دارد دروغ می‌گوید. علت آن این است که وقتی ذهن سخن وصال را پذیرفت حضور معشوق را در خیال احساس می‌کند و ذهن از وصال در عالم خیال بهره می‌گیرد. و هرگاه وقت «به معنی عرفانی» حاصل شود به مشاهده معشوقی که در خیال تصویر کرده مشغول می‌شود و غذای جان و بهره آسمانی خویش را می‌گیرد» (Riyazi, 2016, 186). در این صورت چاو به خودش دروغ می‌گوید که می‌تواند به راحتی از خانم چان جدا شده و به سنگاپور برود؛ زیرا در ناخودآگاه می‌داند که با خیال‌پردازی می‌تواند حضور خانم چان را در هر کجای دنیا در کنار خود حس کند. از همین رو تصمیم خود را با آرامش مبنی بر ترك ظاهری خانم چان گرفته است؛ به طوری که حتی شاید به سختی بتوان آثار ناراحتی را در چهره او یافت با وجود اینکه زمان جدا شدن از معشوق فرارسیده است. فرض دوم این است که شاید فکر می‌کند آتش عشق در او کم فروغ است و به راحتی می‌تواند از کنارش بگذرد اما در ادامه فیلم خلاف این مسئله ثابت می‌شود و می‌بینیم که چاو پس از فراق تازه به خوبی متوجه می‌شود که چه وضعیتی دارد. به گفته غزالی: «آنگاه ممکن بود که متبزم شود و راه انکار دیگر باره رفتن گیرد. این اوقات به اشخاص و احوال بگردد: گاه عشق در زیادت بود و عاشق بر او منکر...» (Ghazali, 1980, 11). یعنی عاشق به سبب سختی‌هایی که در مسیر عشق چشیده یا به دلیل اینکه خود را شایسته (من نه شایان آن درگاهم) (Mujahid, 2009, 269) و هم‌تراز (ما للتراب و رب الارباب) (Saadi, 1956, 63): چه نسبت خاك را به عالم پاك؟ معشوق نمی‌داند، «ممکن است آزرده شود و به ستوه آید و روی برگرداند و بگریزد و راه انکار برگزیند و این حالات بر حسب اشخاص و اوقات پیش می‌آید، گاه

عشق در تجلّی و ظهور کامل است ولی عاشق منکر آن است و فکر می‌کند عشق از جانش رخت بر بسته و رفته در حالی که نرفته» (Riyazi, 2016, 92). اما ریای با معشوق؛ پس از آن همه گفت‌و شنود و فرصت برای ابراز عشق، چاو برای اولین بار در لحظه جدایی به صورت مستقیم ابراز عشق می‌کند و تا قبل از آن فقط رفتارهایش به صورت غیرمستقیم بیانگر عشق او به خانم چان بود. از نظر شیخ احمد این می‌تواند به دلیل ریای با معشوق باشد که اینگونه می‌گوید: «و ریای با معشوق آن بود که نور عشق در درونش تابد و ظاهر پنهان دارد، تا به حدّی که بود که مدتی از معشوق عشق را پنهان دارد و پنهان از او عشق می‌ورزد» (Ghazali, 1980, 28).

ثانیاً در این دیدار مشاهده می‌شود خانم چان که در جایگاه معشوق بوده حالا شاید از چاو که در هیئت عاشق بوده غمگین‌تر است که اینگونه اگر کسی تنها همین سکانس از فیلم را ببیند خیال می‌کند که خانم چان در ابتدا عاشق بوده است. اما در اینجا دیگر عاشق و معشوق در ذات عشق حل شده‌اند و دیگر عاشق و معشوقی وجود ندارد و فقط عشق باقی است. ثبوت این گفته در گفتار شیخ احمد این‌گونه است: «اما ندانم تا عاشق کدام است و معشوق کدام. و این سرّی بزرگ است. زیرا که ممکن بود که اول کشش او بود آنگاه انجامیدن این. و اینجا حقایق به عکس گردد و ما تشاؤن الا ان یشاء الله. یحبّهم پیش از یحبّونه بود، بلا بد بایزید گفت، رضی الله عنه: «به چندین گاه پنداشتم که من او را می‌خواهم. خود اول او مرا خواسته بود» (Ghazali, 1980, 21). یعنی «از این رو من نمی‌دانم که عاشق کدام یک از مائیم و معشوق کدام مان؟ این مسأله از اسرار بسیار مهم و بزرگ است... و از این روی خدای تعالی فرموده «و ما تشاؤن الا ان یشاء الله» (Holy Quran). یعنی: «آنان جز آنکه خدا بخواهد نمی‌خواهند. از همین رو یحبّهم پیش از یحبّونه آمده زیرا نخست خدا آنان را دوست است و سپس آنان سوز عشق حق یافتند» (Riyazi, 2016, 155). حکایت بایزید هم مهر تأیید بر این صحبت است. در واقع اول کشش خانم چان بوده که به انجامیدن چاو ختم شده در نتیجه کشش خانم چان را که در پس پرده ماجرا وجود داشته حالا در این سکانس به وضوح نمایان است.

ثالثاً مسئله بلای عشق است که سابقاً گفته شد یکی از دلایل گریز معشوق (خانم چان) بوده است. زیرا «عشق بحقیقت بلاست و انس و راحت در او غریب و عاریت است» (Ghazali, 1980, 17). بلا به معنی آزمایش، سختی و گرفتاری و رنج، مصیبت و آفت، بدبختی، ظلم و ستم، بسیار زرنج، حيله‌گرو بدبختی‌ای که بدون انتظار و بی‌سبب بر سر کسی وارد آید و آنکه موجب مزاحمت است» (Moein, 2002, 278). پس در این سکانس بلای عشق به سر چاو و چان آمده و نمود بیرونی آن گریه خانم چان است.

چهره همسران

موضوعی که در این فیلم بسیار قابل توجه بوده عدم نشان دادن چهره همسران خیانت کار تا پایان فیلم است که برخاسته از سبک خاص کارگردانی وونگ کار وای است. دلیل این کار او این است که می خواهد بر خیانت به عنوان یک مفهوم رازآلود و مبهم تأکید کند. خیانت یک عمل پنهانی است که اغلب در خفا انجام می شود. عدم نشان دادن همسران می تواند به این امر اشاره کند که حقیقت خیانت همیشه آشکار نیست. درواقع همسران خیانت کار با زوج های شان صادق نیستند و دروغ می گویند. می توان از تعبیر «نور و سایه» برای این حالت دو زوج استفاده کرده و نشان دهنده دیالکتیک دو نیروی مقابل هم است که با تاریکی و روشنائی، نیک و بد، نشان دادن و نشان ندادن هم سنگ اند. همسران خیانت کار که در کل فیلم نمایش داده نمی شوند درحالی که خانم چان و چاو که در کل فیلم جلوی چشم ما هستند. انگار این ها شفاف و آن ها کدر هستند و به دلیل صادق نبودن شان نور نمی تواند از ذات آن ها منعکس شود تا ما آن ها را ببینیم. غزالی می گوید: «دیده حسن از جمال خود بر دوخته است، که کمال حسن خود را نتواند یافت الا در آینه عشق عاشق. لاجرم ازین روی جمال را عاشقی در باید تا معشوق از خود در آینه عشق تواند خورد». یعنی معشوق برای دیدن زیبایی خود به آینه ای نیاز دارد. آن آینه وجود عاشق است. درواقع تا عشق عاشقی در میان نباشد، معشوق به حسن خود پی نخواهد برد و از آن ناآگاه است. این طور برمی آید که همسران چاو و چان به دلیل دروغ گفتن شان و در نتیجه کدر بودن شان نمی توانند آینه ای مناسب برای همسران شان باشند تا آنها با نگاه کردن به آن به زیبایی خود پی ببرند پس همسران درست کار داستان به دنبال ذات شفاف و صادق یا به تعبیری آینه گون می گردند که به واسطه عشق طرف مقابل، از صفات زیبای خودشان بهره برند چون این امکان از طرف همسر خودشان میسر نیست.

از طرفی شیخ احمد اذعان دارد: «بدان که هر چیزی را کاری است از اعضای آدمی. تا آن نبود او بیکار بود. دیده را کار دیدن است. تا دیدن نبود او بیکار بود. و گوش را کار شنیدن است. تا شنیدن نبود او بیکار بود. و همچنین هر عضوی از اعضای آدمی را کاری است. کار دل عاشقی است. تا عشق نبود او را کار نبود. چون عاشقی آمد، او را نیز کار خود را فرا دید آمد. پس یقین آمد که دل را برای عشق و عاشقی آفریده اند و هیچ چیز دیگر نداند» (Ghazali, 1980, 39). پس از نظر شیخ احمد دل را فقط برای عاشقی آفریده اند در نتیجه نشان دادن شخصی که هیچ بویی از عشق و عاشقی نبرده و ذات کدری دارد آن هم در فیلمی با مضامین عاشقانه که کل پایه و اساس آن بر دل و عشق استوار است، چه لزومی دارد؟ شاید همان نبودنش بهتر باشد که این دقیقاً تصمیم وونگ کار وای است.

سکانس آخر

در جایی از فیلم چاو که حالا در سنگاپور است و در فراق خانم چان به سر می برد برای دوستش «داستان مردی را تعریف می کند که رازی با خود داشته: قدیم ها وقتی کسی راز داشت می رفت توی دل درخت یه سوراخ درست می کرد.

راز رو توی اون سوراخ زمزمه می‌کرد و بعد درش رو با گل می‌بست... این راز رو واسه همیشه همون جا می‌ذاشت» (Raines, 2020, 48). راز چاو عشق به خانم چان است و در سکانس پایانی فیلم طبق همین داستان راز خود را درون یک سوراخ سنگی می‌گوید تا برای همیشه آن را مخفی نگه دارد. غزالی می‌گوید: «چون عشق به کمال رسد روی در غیب نهد و ظاهر علم را وداع کند. او پندارد که رفت و وداع کرد، و او خود در درون خانه متمکن نشسته بود. و این از عجایب احوال است. وداع در رفتن بود نه وداع بر رفتن» (Ghazali, 1980, 10). که به گفتاری دیگر «وقتی عشق به کمال برسد توجه به غیب نموده و ظاهر علم را بدرود می‌گوید، یعنی علم به عشق از بین می‌رود عاشق فکر می‌کند که عشق از میان رفت درحالی‌که عشق در درون خانه جان جای گرفته و از برون به درون رفته... آن از این‌روست که وداع عشق قطع اتصال از خارج و داخل شدن و به درون رفتن و در قعر باطن جای یافتن است» (Riyazi, 2016, 88). می‌توان گفت که عشق چاو با مدفون شدن در سنگ به‌طور کامل ظواهر را وداع گفت و هیچ‌کس دیگر قرار نیست از آن خبری بشنود اما این وداع در اصل فقط وداع با همان ظواهر بیرونی بوده و از بیرون چاو به درونش مهاجرت کرده است. این تازه شروع عشق به کمال رسیده است. دانه‌ای که چاو در درونش می‌کارد و قرار است سال‌های سال بدون اینکه کسی از آن خبر داشته باشد در دلش ریشه بدواند همانند همان گیاهی که در فیلم از دل سنگ جوانه زد.

جالب اینجاست که پایان فیلم وونگ کار وای مطابق با به کمال رسیدن عشق در سوانح غزالی است («چون عشق به کمال رسد») و این جملاتی که از *سوانح* انتخاب شده است درباره بدایت عشق نیست بلکه درباره کمال آن است که به طرز جالبی با پایان فیلم هماهنگ است. نکته دیگری که درباره پایان‌بندی فیلم قابل ملاحظه است مسئله فراق بوده زیرا چاو قرار است تا آخر عمرش با این فراق دست‌وپنجه نرم کند. فیلم‌ساز فیلم را با وصال به پایان نمی‌رساند (برخلاف بسیاری از عاشقانه‌های سینمای بدنه) بلکه فراق است که در آخر رقم می‌خورد. انگار سرنوشت چاو به ناچار با فراق گره خورده و قرار نیست حتی آخر فیلم مطابق بسیاری از فیلم‌هایی که پایان آن‌ها با وصال است، به وصال برسد. همان‌طور که شیخ احمد می‌گوید: «فراق است که مرتبه عاشق است و حق اوست. لاجرم وجود عشق ساز فراق است» (Ghazali, 1980, 32). به بیان دیگر عاشق از جهت صفت خودی خویش در مرتبه فراق قرار دارد و سزاوار فراق است. پس به ناچار وجود عاشق به سوی فراق در حرکت است.

نتیجه‌گیری

در اول بحث تأیید شد که عشق مورد نظر احمد غزالی به دلایلی که اشاره شد هم‌سنگ با عشق در فیلم است؛ پس قابلیت بررسی تطبیقی وجود دارد. از جمله این دلایل می‌توان به این مسئله اشاره کرد که از نظر شیخ احمد هرگونه عشقی چه مجازی چه حقیقی و در هر سطحی راجع به عشق الهی است و به دلیل جمال پرستی‌اش زیبایی مخلوق را نیز مربوط به زیبایی خالق می‌داند. غزالی به دلیل نگاه ظریفی که به دنیا و به‌طور خاص مسئله عشق دارد باعث می‌شود متون او برای مؤلف روایت‌ها و داستان‌های عاشقانه ارزش بررسی داشته باشد.

در بررسی تطبیقی به چند موضوع خاص در مورد فیلم که به نظر نگارنده شاکله عشقی آن را تشکیل می‌دهند پرداخته شده است: دیدارهای بدوی، ایفای نقش، گریز معشوق، دیدار نهایی و سکانس آخر که در بررسی آنها به کمک شروح کتاب *سوانح العشاق* مشخص شد که تا حدود زیادی بین سازوکارهای عشق این دو اثر تجانس وجود دارد. با وجود نگاه‌های مختلفی که هر شخص به مسئله عشق دارد، این دو مؤلف مشترکات زیادی در زاویه دید به این مسئله مهم در ارتباطات بشر با هم دارند. علی‌رغم اختلافات تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، مذهبی و جغرافیایی بین این دو اثر و خالق‌های‌شان، این شباهت قابل‌توجه است. این دو اثر به‌صورت کلی در دسته مشرق‌زمین قرار می‌گیرند که مشاهده‌شد در فلسفه عشق آنها تفاوت‌هایی با عشق غربی وجود دارد. مثلاً به‌وفور مشاهده می‌شود که در هالیوود، پیوند و تعهد زناشویی باعث جلوگیری از آتش عشق عشاق جوان نمی‌شود و مؤلف و مخاطب نیز آنها را حمایت می‌کنند. اما دو اثر بررسی‌شده نشان دادند که عشق فقط وصال نیست و لایه‌های پیچیده بیشتری دارد. موفقیت این فیلم در جهان گویای این است که روایت این‌گونه عشق‌ها نیز مخاطب خاص خودش را دارد و می‌توان از آن بهره برد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. امام محمد غزالی، از بزرگ‌ترین فلاسفه و عرفای اسلامی (۴۵۰ - ۵۰۵ ه.ق.)

2. Wong Kar-Wai

۳. در این مقاله از متن *سوانح العشاق* به تصحیح نصرالله پورجوادی استفاده خواهد شد.

4. Tony Raynes (1948)

۵. جمع باکره، دختران دوشیزه.

۶. با کسر رای و مهمله: پرده برای دختران در گوشه خانه (فرهنگ آندراج)

۷. میانه دریا

۸. روی، مرآت تجلیات

۹. همه دقایق مطرح‌شده براساس نسخه بلوری است.

۱۰. لباس سنتی چینی

۱۱. آفتاب‌پرست؛ چیزی که مدام رنگ عوض می‌کند.

References:

Holy Quran.

Abul Qasami, S. M. (2002). Satiety in Ahmad Ghazali's thoughts and ideas. *Journal of humanities*, (33), 233-252. (In Persian)

Faqih Malek Marzban, N. & Javaheri, S. (2011). The Circular Structure of *Savāneh al-Oshāq* by Ahmad Qazzālī. *Mystical Literature (Al-Zahra Humanities)*, 3(5), 57-81. (In Persian)

- Ghazali, A. (1980). *Sawanah al-Oshaq*. (N. Pourjavadi, Edited.). Tehran: Farhang Iran. (In Persian)
- Goharin, S. (1988). *Description of Sufism Terms*. Tehran: Zavar. (In Persian)
- Meskoob, Sh. (1996). *Dar Kooye Doust*. Tehran: Kharazmi. (In Persian)
- Moein, M. (2002). *Moein Dictionary*. Tehran: Edna. (In Persian)
- Mujahid, A. (2009). *The besawginning of lovers' accidents*. Tehran: Tehran University Press. (In Persian)
- Najm al-Din Razi. (1992). *Mursada al-Abad*. (M.A. Riahi, Edited.). Tehran: Scientific and Cultural Publications. (In Persian)
- Raines, T. (2020). *One film, one world: in the mood of love*. (A. Salarmanesh, Trans.). Tehran: Khoob. (In Persian)
- Riyazi, H. (2016). *Verses of Hasan and Love*. Tehran: Haqiqat Publishing House. (In Persian)
- Saadi, A. (1956). *Koliat Saadi*. (M.A. Foroughi, Edited.). Tehran: Amir Kabir. (In Persian)
- Saidi, G. (2005). *Dictionary of Ibn Arabi's Mystical Terms*. Tehran: Shafiei. (In Persian)
- Sajadi. S. J. (2010). *Culture of Mystical Terms and Interpretations*. Tehran: Tahoori. (In Persian)

Comparative Analysis of the Prophet's Ascension Imagery in Wall Paintings of Guilan Shrines and Nizami's Khamsa Based on Gerard Genette's Hypertextuality Theory

Mojgan Ghasemi^{1*}

^{1.} Lecturer at the Art & Architecture Department, Payame Noor University, Rasht, Iran

Corresponding Author, mojgan.ghasemi393@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 193-216

Receive Date: 05 September 2024

Revise Date: 08 September 2024

Accept Date: 19 September 2024

Publish Date: 19 September 2024

Original Article

KEYWORDS:

Prophet Muhammad's Ascension; Nizami's Khamsa; Wall Painting; Guilan Shrines; Gerard Genette; Hypertextuality

ABSTRACT

Abstract: In the history of Islamic art, artists have consistently used religious and mystical themes as the basis for their creations. The depiction of the Prophet Muhammad's ascension (Mi'raj) is one such subject. Existing works on the theme of ascension, considering various stylistic characteristics and influenced by the intellectual conditions of their time, have similarities and differences in terms of method and execution. The ascension miniatures in Nizami's Khamsa and four wall paintings in Guilan shrines are among these works. The main objectives of this research are to gain a deep understanding of the ascension miniatures and to discover the relationships between the elements of the two visual texts, as well as the extent of the influence of the Khamsa ascension miniature on the wall paintings of Guilan shrines. This research seeks to answer the following questions: 1- What similarities and differences exist between the ascension miniatures in Nizami's Khamsa by Sultan Muhammad and the wall paintings of Guilan shrines in terms of visual and structural elements? 2- From the perspective of Gérard Genette's hypertextuality theory, to what extent has the Khamsa ascension miniature influenced the wall paintings of Guilan shrines? This research adopts a descriptive-analytical approach based on Gérard Genette's theory of hypertextuality. The method of collecting data is the library method and the analysis is qualitative. The results of this research suggest that while drawing from and being influenced by the visual characteristics, concepts, and themes of some past or concurrent and parallel artistic movements, the shrine painter has been able to create a novel combination of a distinctive folk style. Also, in the Ascension of Sultan Muhammad and the murals, even though both paintings have a similar meaning in terms of subject and content, the use of visual elements and visual arrangements is not in the same form considering the context and background created. Both visual works show a different way of narration and artistic quality.

Problem Statement: The miraculous event of Prophet Muhammad's ascension is a theme that has attracted the attention of painters during the Islamic period. The illustration of the ascension from Nizami's Khamsa of the Safavid period is one of Sultan Muhammad's artistic creations exemplifying these works. This piece has had a significant influence on visual arts in later periods, such as the wall paintings of holy shrines in the Qajar era. This research aims to conduct a comparative study of Prophet Muhammad's ascension by Sultan Muhammad and the ascension wall painting in Guilan shrines, finding points of divergence and convergence between the two visual systems from the perspective of visual elements, relying on Gérard Genette's hypertextuality approach.

Cite this article:

Ghasemi, M. (2024). Comparative Analysis of the Prophet's Ascension Imagery in Wall Paintings of Guilan Shrines and Nizami's Khamsa Based on Gerard Genette's Hypertextuality Theory. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 193-216. doi: 10.22124/ira.2024.28387.1028

Materials and Methods: This research is descriptive-analytical with an approach based on Gérard Genette's hypertextuality theory. The method of data collection is library-based. According to the research objectives, selected images from two visual texts with similar themes are analyzed in terms of visual elements. The method of data analysis is qualitative.

Theoretical Framework: Genette divides transtextuality into five categories: 1-Intertextuality; 2-Paratextuality; 3-Metatextuality; 4-Architextuality; 5-Hypertextuality. According to Genette, hypertextuality is the relationship that connects the hypertext to the hypotext. According to the hypertextuality theory, the relationship between texts is divided into two categories: 1- Homogeneity and 2- Heterogeneity. In homogeneity, the hypertext author intends to preserve the hypotext in a new situation. In heterogeneity, the hypertext is created by changing the hypotext (Genette, 1997: 5).

Findings: The centrality of the Prophet (PBUH), covering the face and the luminous halo around the head, and the color of the garment represent a kind of homogeneity in the two visual systems. In the miniature, the Prophet wears a red garment and a green cloak; however, in the wall paintings, the Prophet (PBUH) wears a blue garment and a green cloak. Another homogeneity is the image of Buraq's crown and necklace. Buraq's body in Sultan Muhammad's miniature is more delicate compared to the wall painting. In Sultan Muhammad's ascension miniature, the Prophet's entire being is placed in luminous flames of fire. In the ascension wall painting, three types of halos are used: a simple bright circle, a sun-like halo, and one with flame-like rays. The figures of eighteen angels holding gifts can be seen in Sultan Muhammad's ascension miniature. In the wall paintings, a maximum of ten angels or fewer with luminous trays are painted at the top of the frame towards the bottom. Another homogeneity can be seen in the presence of Gabriel next to the image of the Prophet (PBUH). In Sultan Muhammad's miniature, Gabriel is depicted with delicate wings and a forward movement, facing the Prophet (PBUH). A distinctive feature of the wall paintings is the green flag held by Gabriel. In the sky composition of the wall painting, due to space limitations, spiral, and semi-circular lines are used to create an otherworldly atmosphere. This type of sky depiction shows a kind of heterogeneity. In the wall paintings, the sun is depicted with feminine adornments, and the moon in the shape of a crescent is portrayed as the profile of a man. The spiral composition in Sultan Muhammad's entire miniature shows the Prophet's (PBUH) ascension movement instead of stillness.

Result: In the ascension wall painting, there is an influence from the Safavid period miniature painting in terms of subject and visual elements. However, the main and important distinction between these two works is the illustration style. In this work, Sultan Muhammad has employed all visual techniques to show the Prophet's (PBUH) heavenly ascension. In the ascension wall painting, the artist has visualized a Shiite narrative of the ascension with limitations. He aimed to emphasize the Prophet's (PBUH) action. The illustration style of the ascension event in wall paintings is fundamentally different from miniature painting. Here, the elements of the scene are very limited, the faces, clothing, and crowns are Qajar-style, and the Prophet's (PBUH) face is covered with a white veil. The elements of the scene are without usual proportions, and limited colors are used for drawing. The surface of execution (wall) is incompatible with painting, which is due to the priority of building construction and the delay in drawing wall paintings in later stages. Unlike the field of miniature painting, the images are independently illustrated to satisfy the aesthetic taste of the general public, and there is no sign of continuity between text and image.

License

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



Copyright © Authors

تطبیق تصویرآرای معراج پیامبر (ص) در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و نسخه‌ی خامسه نظامی بر مبنای نظریه‌ی بیش‌متنیت ژرار ژنت

مژگان قاسمی^۱

۱. مدرس مدعو گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: mojgan.ghasemi393@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۹۳-۲۱۶ تاریخ دریافت: ۱۵ شهریور ۱۴۰۳ تاریخ بازنگری: ۱۸ شهریور ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۹ شهریور ۱۴۰۳ تاریخ انتشار: ۲۹ شهریور ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی	در تاریخ هنر اسلامی، هنرمندان همواره مضامین دینی، عرفانی و ادبی را دست‌مایه خلق آثار ارزشمند خود قرار داده‌اند. مصورسازی واقعه شگفت‌انگیز معراج پیامبر (ص) از جمله این موضوعات است. آثار موجود با موضوع معراج با توجه به ویژگی‌های سبکی مختلف و به تأثیر از شرایط فکری زمانه، از نظر شیوه و اجرای کار شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. نگاره‌های معراج پیامبر (ص)، در خامسه نظامی دوره صفوی و چهار دیوارنگاره بقاع گیلان دوره قاجار، از جمله این آثار بوده است. شناخت عمیق از نگاره‌های معراج و کشف روابط میان عناصر دو متن تصویری و دامنه تأثیرات نگاره معراج خامسه نظامی بر دیوارنگاره‌های بقاع گیلان از اهداف اصلی این پژوهش است. این پژوهش در صدد پاسخ به این پرسش‌هاست: ۱- نگاره‌های معراج در خامسه نظامی اثر سلطان محمد و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان، از لحاظ عناصر تصویری و ساختاری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ ۲- از دیدگاه بیش‌متنیت ژرار ژنت، نگاره معراج خامسه نظامی تا چه اندازه در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان تأثیرگذار بوده است؟ این پژوهش با رویکرد نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت، دارای ماهیت توصیفی-تحلیلی بوده، روش گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای انجام شده و تجزیه و تحلیل به صورت کیفی است. از نتایج این پژوهش چنین بر می‌آید، هنرمند نقاش بقاع ضمن برگرفتن و تأثیرپذیری ویژگی‌های تصویری، مفاهیم و مضامین برخی جریانات هنری گذشته یا همزمان و موازی توانسته ترکیبی بدیع از یک سبک ممتاز مردمی را پدید آورد. همچنین، در معراج سلطان محمد و دیوارنگاره‌ها، با وجود آنکه هر دو نگاره از لحاظ موضوع و محتوا دارای معنایی مشابه بوده، اما کاربرست عناصر تصویری و تمهیدات تجسمی با توجه به زمینه و بستر ایجادشده، یکسان و یک‌شکل نیست و هر دو اثر تصویری، شیوه متفاوتی از روایت و کیفیت هنری را نشان می‌دهد.

ارجاع به این مقاله: قاسمی، مژگان. (۱۴۰۳). تطبیق تصویرآرای معراج پیامبر (ص) در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و نسخه خامسه نظامی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۹۳-۲۱۶. doi: 10.22124/ira.2024.28387.1028

مقدمه و بیان مسئله

واقعۀ شگفت‌انگیز معراج پیامبر (ص) از مضامین مذهبی است که در ادوار تاریخ اسلام موردتوجه نگارگران قرار گرفته و نگاره‌های بسیاری از آن به‌تصویر کشیده شده است. اهمیت این موضوع در نقاشی ایرانی به‌حدی است که نمی‌توان تصویری مذهبی و ژرف‌تر از این در جهان اسلام یافت (Welsch, 2007, 11). تصویرسازی معراج پیامبر (ص) از خمسۀ نظامی دوره صفوی از آفرینش‌های برجستۀ هنری سلطان‌محمد از نمونۀ این آثار است. این اثر بی‌تردید تأثیرات قابل‌توجهی بر هنرهای تصویری در دوره‌های بعد از خود مانند دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه در دوره قاجار برجای گذاشته است. اگرچه هر دو اثر از نظر موضوع مشابه یکدیگرند اما تمایزاتی نیز در آن‌ها دیده می‌شود. در حقیقت، آثار هنری باتوجه‌به شرایط اجتماعی، فرهنگی و فکری حاکم بر جامعۀ هنر در هر دوره تاریخی، زبان و صورت خاصی پیدا می‌کند. در مورد هنرهایی نظیر نگارگری و دیوارنگاره‌ها، هنرمندان به تأثیر شرایط فکری جامعۀ با بهره‌گیری از تمهیدات تجسمی و نمادین به بیان نظر و دیدگاه خود می‌پردازند. به عبارت دیگر، تصویرگران بقاع گیلان به تقلید صرف از موضوع و عناصر و شخصیت اصلی نگاره دوره صفوی نپرداخته و خود تغییراتی از طرح، ترکیب‌بندی و حتی رنگ‌آمیزی ایجاد نموده‌اند. درباره موضوع معراج و تصویرسازی آن در نگارگری ادوار تاریخی، پژوهش‌های تحلیلی و تطبیقی بسیاری صورت گرفته است. اما تاکنون نگاه ویژه‌ای به بررسی و تطبیق صحنه تصویر شده معراج در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و تأثیرپذیری آن از نگاره‌های مصور در نسخه‌های خطی، پرداخته نشده است. این پژوهش به توسعه مطالعات در زمینه تحلیل آثار تصویری کمک می‌نماید. هدف از این پژوهش، مطالعه تطبیقی، معراج پیامبر اثر سلطان محمد و چهار دیوارنگاره معراج در بقاع گیلان (آقا سید ابراهیم املش، بقعۀ آقا سید محمد لاهیجان، بقعۀ سیدعلی کیا روستای رانکوه لنگرود و بقعۀ سید رضا داورکیا در لاهیجان) و یافتن نقاط افتراق و اشتراک میان دو نظام تصویری از نقطه نظر عناصر تصویری، بصری با تکیه بر رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت است. همچنین به این مسئله پرداخته شده که تصویرگر بقاع تا چه حد در بازنمایی موضوع معراج نسبت به آثار تصویری گذشته وفادار بوده و در چه مواردی دست به تغییر زده است.

مبانی نظری

دامنۀ مطالعات کریستوا^۱ توسط ژرار ژنت^۲ گسترش یافت و رابطۀ میان یک متن با متن دیگر به‌طور نظام‌مند مورد بررسی قرار گرفت و اصطلاح جدید ترامتنیت توسط ژنت ابداع شد. ترامتنیت از دیدگاه ژنت، کلیۀ روابط یک متن با متن‌های دیگر است. ژنت در مقدمۀ کتاب «الواح بازنوشتنی» بعد از نام‌گذاری این روابط با عنوان ترامتنیت، بیان کرد: مسئله ترامتنیت، استعلای متنی متن است، به عبارتی هر چیزی که پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار دهد (Namvar Motlagh, 2007, 86). ژنت، ترامتنیت را به پنج دسته تقسیم کرده است: ۱- بینامتنیت؛ ۲- پیرامتنیت؛ ۳- فرامتنیت؛ ۴- سرمتنیت؛ ۵- بیش‌متنیت.

از نظر ژنت، بیش‌متنیت ارتباطی است که متن ب (بیش‌متن) را به متن الف (پیش‌متن) متصل می‌کند. بیش‌متن عبارت است از هر متنی که از یک متن پیشین برگرفته می‌شود. بیش‌متنیت ارتباط دو متن ادبی یا دو متن هنری را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ به‌طوری‌که این رابطه بر مبنای برگرفتنی بنا شده است (Genette, 1997, 5). ژنت در کتاب *لوح/بازنوشتنی*، بیش از هر منبع دیگری به بیش‌متنیت پرداخته است. طبق نظریه بیش‌متنیت ارتباط میان متن‌ها به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱- همان‌گونه (تقلید) ۲- تراگونه (تغییر). در همان‌گونه عناصر بیش‌متن بر هم انطباق دارند و این تطبیق قابل مطالعه و بررسی است. در همان‌گونه، نیت مؤلف بیش‌متن حفظ پیش‌متن در وضعیت جدید است. همچنین، تنها سخن از تقلید و دگرگونی محض نیست، بلکه جداسازی تقلید و دگرگونی بر اساس نسبت امکان‌پذیر است. پاستیش نمونه مشخص تقلید بوده و ژنت پیوسته از آن برای توضیح تقلید استفاده می‌کند (Namvar Motlagh, 2011, 142). در تراگونه، بیش‌متن با تغییر پیش‌متن ایجاد می‌شود. این دگرگونی انواع مختلف دارد و یا به عبارتی، تغییر یک متن و تبدیل شدن به متن دیگر به شکل‌های مختلف امکان‌پذیر است. با یک نگاه ساختاری به ترامتنیت از دیدگاه ژنت، با در نظر گرفتن به معیار اندازه، مقایسه و حجم بیش‌متن و پیش‌متن به دو دسته کاهش و افزایش و یا به عبارتی کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی تقسیم می‌شود. البته این تقسیم‌بندی به انواع سبکی نیز پرداخته است. تراگونه به دو دسته گشتار کمی و گشتار کاربردی تقسیم می‌شود. از دیدگاه کمی، به دسته کاهش و گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی قابل تقسیم است. بخش مهم تغییرات در بخش محتوا صورت می‌گیرد. زیرا تغییرات اعمال شده در بیش‌متنیت نسبت به پیش‌متنیت می‌تواند در مورد تغییر ملیت، جنسیت، سن، زبان و انواع مختلفی از تغییرات صورت گیرد (Genette, 1997, 309).

در گشتار کاربردی مضامین و رویدادها تغییر پیدا می‌کند و به دنبال آن معنا نیز دچار تغییر می‌گردد. گشتار کاربردی به انواع گشتار ارزش، گشتار انگیزه و گشتار کیفی تقسیم می‌شود. در گشتار ارزشی کل نظام ارزش‌ها دگرگون نمی‌شود. بلکه این دگرگونی در هر عملی که وابسته به ارزش‌ها، یعنی هر ارزشی که به‌طور ضمنی و آشکار به اعمال و احساسات یک شخصیت است، نسبت داده شده می‌شود. در گشتار انگیزه مؤلف، بیش‌متن را با انگیزه‌های شخصی یا اجتماعی هم‌جهت می‌کند. در حقیقت گشتار انگیزه جایگزینی یک انگیزه دیگر است. در گشتار کیفی تغییر و دگرگونی در ارائه و نحوه نمایش بیش‌متن صورت می‌گیرد که به دو نوع گشتار درونی و بیناکیفیتی تقسیم می‌شود. در گشتار کیفی درونی تغییر در کارکرد درونی و روایت ایجاد نمی‌شود، اما در گشتار بیناکیفیتی، یک روایت به نمایش و یا یک نمایش به روایت تبدیل می‌شود (Ibid., 277-325).

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش مرتبط با مقاله حاضر در دو حوزه مطالعاتی، پژوهش‌های مرتبط با تصویرسازی معراج پیامبر (ص)، دیوارنگاره‌های بقاع و پژوهش‌های مرتبط با نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت است. واقعه معراج پیامبر تاکنون به اشکال مختلف در حوزه ادبیات و هنر تجلی یافته است. شین دشتگل^۳ در کتابی تحت عنوان *معراج‌نگاری در نسخه‌های*

خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد بخشی از مطالب در زمینه معراج‌نگاری نسخ خطی با روش معین دوره تاریخی و نوشتار ادبی مورد بررسی قرار داده است (Shane-Dashtgol, 2010). میرزایی مهر در کتاب خود با عنوان *نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران* در قسمت‌هایی از این کتاب به معرفی دیوارنگاره در بقاع گیلان با موضوع معراج به توصیف شخصیت‌ها و عناصر موجود اشاره نموده است (Mirzaei-Mehr, 2007). گری^۴ در بخشی از کتاب *نقاشی/ایرانی* به جلوه‌های درخشان تصویرگری معراج حضرت محمد (ص) دوره صفوی از هفت‌پیکر نظامی، به توصیف ویژگی‌ها و ساختار این نگاره می‌پردازد (Grey, 2013). خوش‌نظر و عالیخانی در مقاله خود با عنوان «نور و هنر زرتشتی» به نقش نور و هاله نورانی و نقش آن در آثار نگارگری به‌ویژه در تصویر پیامبر (ص) به‌عنوان نماد مقدس پرداخته است (Khosh-Nazar & Alikhani, 2007). در اغلب کتاب‌هایی که به نظریه و نقد ادبی در قرن بیستم پرداخته‌اند به بینامتنیت نیز اشاره شده است که مهم‌ترین آن کتابی تحت‌عنوان *بینامتنیت* است. گراهام آلن^۵ در کتاب خود تحت‌عنوان *بینامتنیت* به معرفی نظریه بینامتنیت و نظریه‌پردازان و رویکردهای آن از جمله ترامتنیت ژنت و اقسام پنج‌گانه آن پرداخته است (Allen, 2001). ژرار ژنت در کتاب *پالمسست/ادبیات درجه دوم*، به بیش‌متنیت و گونه‌شناسی آن اشاره کرده و به برگرفتگی ادبیات و تأثیر توجه نشان داده است (Genette, 1997). نامور مطلق در کتاب *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها* در فصلی از این کتاب به موضوع بینامتنیت و ترامتنیت نزد ژرار ژنت پرداخته که ضمن اشاره به انواع ترامتنیت، بر موضوع بینامتنیت، تأکید بیشتری داشته است (Namvar Motlagh, 2007). همچنین در مقاله‌ای با عنوان «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، با توجه به نظریه ژنت، به مطالعه متن‌هایی می‌پردازد که بر اساس رابطه برگرفتگی با متن‌های پیش از خود شکل گرفته‌اند (Namvar Motlagh, 2011). با توجه به جستجوهای انجام‌شده، به‌ندرت پژوهشی در ارتباط با موضوع معراج در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و بررسی و تطبیق آن با نسخه‌های مصور صورت‌گرفته و نگارنده پژوهشی در این زمینه مشاهده نکرده است.

روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی - تحلیلی با رویکرد نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت است. گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای است. در این پژوهش، ابتدا به معرفی و توصیف معراج پیامبر (ص) در نگاره سلطان محمد از خمسه نظامی و صحنه معراج چهار دیوارنگاره بقاع گیلان پرداخته و بر اساس اهداف پژوهش، تصاویر انتخابی از دو متن تصویری با مضمون مشابه از لحاظ عناصر تصویری (پیکره پیامبر (ص)، فرشتگان، براق، آسمان و ابر) و سایر عناصر نظیر خط، ترکیب‌بندی و نحوه نمایش موقعیت پیامبر در تصویر مورد بررسی و تحلیل قرار داده می‌شود. روش تحلیل اطلاعات کیفی است.

یافته‌ها و بحث

معراج پیامبر

معراج حضرت محمد (ص) از جمله مباحثی است که همواره در بسیاری جهات مورد توجه بوده است. در آیات قرآن اشارات و نشانه‌های روشنی درباره معراج پیامبر (ص) و سیر ایشان بر عالم اعلی شده است که منبع دقیق و اساسی برای اثبات و تأیید واقعه به‌شمار می‌رود (Mile Hervey, 1986, 15). پیامبر (ص) در یکی از شب‌ها با راهنمایی جبرئیل فرشته مقرب از مکه به سوی بیت المقدس و از آن جا تا آسمان صعود کرده و طبقات و فرشتگان آسمان و عجایب خلقت خداوند را از نزدیک مشاهده می‌کند. پیامبر سوار بر براق به همراه جبرئیل، این سفر عظیم آسمانی را به انجام رسانیده و به مکه باز می‌گردد (Mohammadi-Ashthardi, 2003, 18). این سفر روحانی در آثار منظوم عارفان و شاعران اسلامی، به ویژه در آثار عالمان فارسی‌گو، تأثیر ویژه‌ای گذاشته و منبعی عظیم برای آفرینش آثار هنری و ماندگار همراه با تفکر دینی اسلامی در نقاشی ایرانی در ادوار گوناگون بوده است.

نگاره معراج در خمسه نظامی

باتوجه به نسخه‌های تصویری باقی‌مانده از قرن‌های گذشته، اولین نگاره‌های معراج را باید به حضور ایلخانان و کتاب جامع‌التواریخ رشیدالدین فضل‌الله و معراج‌نامه احمد موسی در قرن هشتم هجری نسبت داد. معراج‌نامه میرحیدر، در قرن نهم هجری و دوره حاکمان متأخر، از نمونه آثار ویژه‌ای است که در مکتب هرات تیموری نگاشته شده است (Shane-Dashtgol, 2010, 44). یکی از باشکوه‌ترین تصویرگری معراج حضرت محمد (ص) دوره صفوی از هفت‌پیکر نظامی، نگاره‌ای از خمسه شاه‌تهماسب و به خط شاه‌محمود نیشابوری است (Grey, 2013, 249). نگاره معراج خمسه شاه‌تهماسب به وسیله سلطان محمد، نگارگر برجسته دربار صفوی، به تصویر درآمده و از مهم‌ترین دستاوردهای هنری نگارگری این دوره محسوب می‌شود. (شکل ۱)

این اثر، ترکیب خاصی از تصویر پیکره فرشتگان، نحوه قرارگیری پیامبر (ص) و مرکب ایشان (براق) و طراحی هاله‌های نورانی و نقش آسمان را در ساختاری دقیق و موزون در فضای نگاره ارائه کرده است (Shane-Dashtgol, 2010, 176). پیکره نوزده فرشته با هدایایی در دست در حالت حمد و خوشامدگویی به پیامبر (ص) در حالت حمد و ثنا و خوشامدگویی به ایشان تصویر شده و تعدادی فرشته در حاشیه نگاره جدول به صورت نیمه دیده می‌شود. جبرئیل به عنوان فرشته راهنما، مقابل پیامبر (ص) و رو به سوی ایشان با تاج زرین و شعله‌های بلند و نورانی در اطراف شانه و سر، با بال‌های باز و گسترده و پوششی به رنگ آبی روشن و زرد گرم تصویر شده است. وجود ابرهای سفید با لایه‌های خاکستری، همانند ابر چینی ساخته شده و از پایین نگاره تا بخش میانی آن را پوشانده است. ماه در مرکز آسمان لاجوردی تیره و در سمت راست نگاره برای هرچه نورانی‌تر بودن شب نقش‌آفرینی می‌کند. در نهایت کتیبه متن نوشتاری در نگاره و در بالا و پایین صحنه، متصل به جدول و به خط شاه‌محمود نیشابوری در وصف پیامبر

(ص) از هفت‌پیکر خمسه نظامی نوشته شده است. این نسخه باشکوه در بخش نسخه‌های خطی شرقی، در موزه بریتانیا لندن نگهداری می‌شود (Ibid., 178).



شکل ۱. صحنه‌ای از معراج پیامبر خمسه نظامی، اثر سلطان محمد، سده دهم هجری، موزه بریتانیا (Shayesteh Far, 2010, 182)

دیوارنگاره معراج در بقاع گیلان

بقاع متبرکه بهترین فضا و زمینه جهت گسترش و جریان هنرهای سنتی توسط توده مردم علاقه‌مند بوده است. چنانچه به دیوارها و فضای این‌گونه اماکن نگاهی انداخته شود، خلاقیت‌های بومی و هنرهای سنتی حس خواهد شد. در میان این آثار، دیوارنگاره‌ها از هنرهای تزیینی و مذهبی قابل توجه بوده است (Hakimian, 1989, 562).

نقاشی‌های دیواری معراج که امروزه در دسترس بوده (چه اصل نقاشی و چه تصویرشان)، شمار محدودی را شامل می‌شود. دیده‌ها حاکی از آن است، پراکندگی دیوارنگاره‌های مذهبی قاجاری، در بقاع متبرکه و امام‌زاده‌های شمال ایران و استان‌های حاشیه خزر بیش از هر نقطه دیگری بوده و این مسئله، معراج نگاره‌ها را نیز شامل می‌شود. از جمله اماکن، می‌توان به تعدادی از بقاع استان گیلان با موضوع معراج اشاره نمود. سیمای پیامبر (ص) در این تصاویر، مانند دیگر چهره‌نگاری‌های ایشان، با پوشش سفید بر چهره و هاله‌ای به شکل دایره و یا به فرم اشکی احاطه شده است. مرکب پیامبر (ص) بر اساس ویژگی‌های ثابت‌شده‌ای که مختص این موجود اسطوره‌ای بوده، ترسیم شده است. تعداد فرشته‌ها، محدود و اندک است و این موضوع متفاوت و برخلاف تصاویر پرجزئیات نگارگری است. فرشته جبرئیل در حال پرواز روبه‌روی پیامبر (ص)، به همراه شش فرشته‌ای که تنها داستان‌شان در بالای تصویر مشخص شده و سایر شخصیت‌های ایستاده و نشسته در پایین دیوارنگاره، از دیگر عناصر سازنده اصلی این دیوارنگاره‌ها هستند. در برخی صحنه‌های معراج، پیامبر در حال دادن انگشتی به شیر تصویر شده است که در جایگاه و مقامی پایین‌تر از ایشان و براق قرار دارد. این نحوه قرارگیری، نشان از مرتبه والای پیامبر (ص) است.

اعطای انگشتر از طرف پیامبر (ص) به شیر، از حق ولایت حضرت علی (ع) حکایت داشته و علاوه بر این، حضور عناصر سماوی نظیر نقش ماه و ستاره، نماینده و نشانگر آسمان و تأکیدی بر ماهیت غیرزمینی و ماورایی این واقعه است. (شکل ۲ تا ۵)



شکل ۳. بقعه آقا سید ابراهیم، بابا جان دره، ارتفاعات کجید، آقاجان لاهیجانی و رضا لاهیجانی، ۱۳۲۰ ه. ق (Mirzaei-Mehr, 2007, 87)



شکل ۲. بقعه آقا سید محمد، روستای پینجا، آستانه، آقاجان لاهیجانی، ۱۳۳۳ ه. ق (Mirzaei-Mehr, 2007, 97)



شکل ۵. بقعه سید رضا داورکیا، روستای بیجارینه لاهیجان، آقاجان لاهیجانی (Mirzaei-Mehr, 2007, 35)



شکل ۴. بقعه سید علی کیا، دوازده تن، روستای ملاط رانکوه، تقی ابراهیم (Mirzaei-Mehr, 2007, 110)

تأثیر نگارگری عهد صفوی بر دیوارنگاره معراج بقاع گیلان

واضح و مبرهن است که دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه ویژگی‌های تصویری، مضامین، مفاهیم و شیوه‌های اجرایی را از برخی جریان‌های گذشته و یا هم‌زمان و موازی با آن وام‌گرفته است. در دیوارنگاره‌های معراج بقاع گیلان، برخی ویژگی‌ها متأثر از نگارگری دوره صفوی و ادوار پیش از آن بوده است: عدم رعایت مبانی و اصول پرسپکتیو، استفاده از رنگ‌های مسطح و تخت با خطوط کناره‌نما، بی‌توجهی به واقع‌پردازی و حجم‌نمایی، طراحی برخی عناصر مانند چهره اشخاص از زاویه سهرخ، پوشش و لباس برخی پیکره‌ها که برگرفته از پوشاک دوره صفوی بوده است، همچون ردا و قبای بلند، به‌کارگیری و آوردن موضوع روایت در کنار یا درون تصویر، ارتباط مستمر نوشته و تصویر و پیوند ادبیات و نقاشی، رعایت پرسپکتیو مقامی که از دوره‌های کهن ایران ریشه گرفته است. چیدن عناصر تصویری به‌صورتی حسی بر بستر دوبعدی زمینه و پراکنده‌کردن حسی رنگ‌ها در گستره اثر، استفاده از رنگ‌های درخشان، همچون بهره‌گیری خام‌دستانه از برخی آثار آن زمان نظیر معراج پیامبر، اثر مشهور سلطان محمد که با عقاید عوام آمیخته شده و به تعداد زیاد بر دیوار بقاع نقاشی شده است (Mirzaei-Mehr, 2007, 109). اما تفاوت اساسی نقاشی‌های

بقاع با نگارگری ادوار گذشته در این است که نگاره‌ها در اندازه‌ای کوچک بر کاغذ با مضامین ادبی و به سفارش حاکمان زمانه و پسند طبقه فرادست، تهیه می‌شد، اما نقاشی‌های بقاع، دیوارنگاره‌هایی برای طبقه محروم روستایی یا فرودست جامعه شهری بوده است. در ادامه این پژوهش به تطبیق تصویرآرایی معراج در خمسه نظامی اثر سلطان محمد و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان پرداخته می‌شود و عناصر اصلی داستان به صورت مجزا و بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژنت مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

شباهت و تفاوت واقعه معراج در نگاره خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان

حضرت محمد (ص)

در نگاره معراج اثر سلطان محمد عالم ملکوت با پیامبر (ص) و فرشتگان عرش اعلی هم قدم می‌شود (Kiaei, 40, 2005, Far & Shayesteh). در ابتدای آیه از سوره مبارک اسراء و در آیات ۱۸-۱۳ در سوره نجم به صورت آشکار و در برخی موارد به طور ضمنی به سیر خارق‌العاده و شگفت‌انگیز و ملکوتی پیامبر (ص) اشاره و سخن گفته شده است (Mohammadi-Shahroudi, 2000, 8). در واقعه معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمد، فضای لایتناهی بهشت با انبوه فشرده ابر سفید پوشیده شده است. ابرها از میان شکاف، آسمان آبی تیره می‌درخشد. پیامبر (ص) به عنوان شخصیت اصلی معراج با عظمت و شکوه، نشسته بر اسبی با سر انسان (براق) و بدون ترس از اعماق بی‌کران آسمان و از میان ابرهایی که زیر پای‌شان گسترده شده، عبور می‌کند. در هر دو اثر، پیامبر (ص) به عنوان شخصیت محوری با قرارگرفتن در مرکز نگاره و احاطه شدن ایشان توسط فرشتگان، به خوبی نشان داده می‌شود. این موارد در کنار دیگر عناصر مانند پوشاندن چهره پیامبر (ص) و هاله نورانی دور سر و رنگ لباس تأییدی بر مرکزیت جایگاه والای ایشان بوده است. در حقیقت نوعی همان‌گونگی در دو نظام تصویری دیده می‌شود. با دقت در آثار می‌توان تراگونگی در تصویرسازی پیکره پیامبر (ص) را مشاهده نمود. لباس پیامبر در نگاره سلطان محمد و بقاع گیلان، از نظر طرح و رنگ با سایر شخصیت‌های صحنه متفاوت است. در نگاره سلطان محمد، پیامبر (ص) لباس قرمز و عبای سبز بر تن داشته؛ اما در دیوارنگاره‌های معراج بقاع گیلان، پیامبر (ص) لباس آبی و عبایی سبز و یا آبی روشن پوشیده است. شعله‌های نورانی در نگاره، کل وجود حضرت را احاطه و محصور کرده، درحالی‌که در دیوارنگاره معراج، تنها اطراف سر حضرت را در برگرفته است. پوشش روی براق که پیامبر (ص) بر آن نشسته از اهمیت فراوانی برخوردار است؛ زیرا بیانگر جایگاه و مقام آن حضرت است. پوشش روی براق در نگاره سلطان محمد، پوششی است با نقش‌های اسلیمی و سنتی که به ظرافت تزیین شده است. در دیوارنگاره معراج، پوشش براق از عناصر تزیینی کمتری برخوردار بوده است. (جدول ۱)

عناصر تصویری	همان‌گونه‌گی	تراگونه‌گی	تصاویر
پیامبر	- محوری بودن شخصیت پیامبر (ص) با قرارگرفتن در مرکز تصویر - پوشاندن چهره پیامبر با روبنده سفید - هاله دور سر - رنگ لباس بر محوریت جایگاه ممتاز ایشان	دیوارنگاره بقاع خمسه نظامی - تنوع در طراحی هاله دور سر پیامبر (ص) - شعله نورانی تنها محدود به دور سر پیامبر (ص) است. - لباس پیامبر (ص) در دیوارنگاره به رنگ سبز و آبی است.	دیوارنگاره بقاع خمسه نظامی   

بیشتر لغت‌شناسان کلمه و نام براق را از جهت سرعت بیش از اندازه، سفیدی و درخشش فوق‌العاده رنگ، سرعت و حرکت برق‌آسا از ریشه «برق» دانسته و به صورت مذکر و هم مؤنث به کار می‌برند (Damiri, 1984, 165). براق اسبِ پیامبر (ص) در سفر معنوی از شگفت‌انگیزترین شخصیت‌های معراج است. پیکره و مواد جسمانی براق از تمامی مواد و اشیاء آسمان و زمین، پنهان و آشکار برتر بوده است. ماده‌ای با ارزشمندتر و کامل‌تر از مواد اولیه که در این هستی و جهان در دسترس آدمی قرار دارد (Mohammadi-Shahrudi, 2000, 96). تصویر براق در آثار نگارگران از قرن ۷-۱۳ هجری از آیات و روایات تأثیر پذیرفته است. دوره ایلخانی و تیموری، براق چهره‌ای مغولی دارد. هرچه به دوره صفوی نزدیک می‌شود، زیبایی و شکوه با هم آمیخته شده و به موجودی در نهایت زیبایی به تصویر کشیده می‌شود. در دوره قاجار، براق به شمایل موجودی با اندام فربه و دارای گردنی ضخیم و کلفت تصویر شده است.

از همان‌گونه‌ها در اثر سلطان محمد و دیوارنگاره‌های بقاع، تصویر تاج و گلوبند براق است. در هر دو اثر پوششی بر روی براق قرار دارد که محل نشستن پیامبر (ص) است. پاهای براق به‌صورت باز و در حال حرکت روبه‌جلو تصویر شده است. اما از تراکونگی نقش براق در نگاره معراج سلطان محمد و دیوارنگاره‌های بقاع می‌توان به اندام او اشاره کرد. در نگاره سلطان محمد بیکره و اندام براق ظریف‌تر و زیباتر تصویر شده، درحالی‌که در دیوارنگاره‌ها، اندام سست‌تر

و قوی، چالاک به نظر می‌آید و بسیار نیرومند است. جهت حرکت براق در دیوارنگاره، در وضعیتی ایستا قرار گرفته تا کنش حضرت، یعنی دادن انگشتر به شیر را تحت الشعاع قرار ندهد؛ اما در نگاره سلطان محمد، براق جهت روبه جلو و بالا دارد و به صورت مورب، از راست تصویر به طرف بالا در حرکت بوده و پیامبر (ص) را در حالت حرکت و اوج گرفتن نشان می‌دهد. افزودن نقش شیر در دیوارنگاره‌ها از تغییراتی است که در نگاره معراج دیده نمی‌شود. همچنین، وجود دو بال بر بدن براق در دیوارنگاره‌های بقاع جهت القای حرکت به سوی آسمان از دیگر تراگونگی‌ها است. درحالی‌که در نگاره سلطان محمد پیکره براق بدون بال تصویر شده است. دم براق در دیوارنگاره‌ها مشابه دم طاووس ترسیم شده است. اما در نگاره سلطان محمد همانند دم شیر نازک و ظریف دیده می‌شود. (جدول ۲)

جدول ۲. تطبیق تصویر براق در نگاره معراج خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان

عنصر تصویری	همان‌گونه‌گی	تراگونه‌گی	تصاویر
براق	- بدنی به شکل اسب و سری مشابه سُر انسان - فرم بدن و پاهای براق بالارونده و حرکت روبه بالا دارد - دارای تاج و گلوبند و پوششی روی آن قرار گرفته	- دیوارنگاره بقاع - اندام براق ستبر و قوی، چالاک - دم براق همانند دم طاووس - دارای دو بال که بیانگر حرکت و پرواز به سمت آسمان است	- خمسه نظامی - دیوارنگاره بقاع - اندام براق ظریف و زیبا و حالتی نرم دارد - دم نازک مشابه دم شیر - پیکره براق جهتی روبه بالا دارد - ترسیم براق بدون بال

شعله‌های آتش و هاله مقدس

شعله‌های آتش و هاله مقدس، عنصری برای نشان دادن تقدس و عروج شناخته می‌شود. میزان و حجم شعله‌های آتش بیانگر تقدس شخصیت‌هایی است که آن‌ها را احاطه و محصور کرده است. «تصویر هاله برای نشان دادن تقدس انسان‌های پاک از ویژگی‌های کهن ایرانی بوده و نشانه فر است. در متون اوستا، فر نیرویی است که از سوی خداوند به صورت شعاع‌های نور اهدا شده و سبب نیرومند شدن، ترقی و تعالی می‌شود. این نور در آثار هنری به صورت هاله‌ای نورانی تصویر شده است» (Khosh-Nazar & Alikhani, 2007, 24). پیامبر (ص) در دو اثر

سلطان محمد و دیوارنگاره‌ها، دارای هاله نورانی و شعله‌سان بوده و همان‌گونه که در این دو اثر را نشان می‌دهد. در نگاره معراج سلطان محمد، سر براق و تمام وجود پیامبر (ص) در شعله‌های نورانی آتش قرار دارد. شعله‌های طلایی‌رنگ، چشم را به سوی بالا هدایت کرده و عروج پیامبر (ص) را نشان می‌دهد و علاوه بر پویا نمودن نگاره، جنبه عرفانی و معنوی را به نمایش می‌گذارد. همچنین، چهره جبرئیل با شعله‌های آتش از دیگر فرشتگان صحنه متمایز گشته است. در دیوارنگاره معراج، کاربرد سه نوع هاله نور مشخص شده است. نوع اول هاله نور به شکل یک دایره روشن ساده، نوع دوم هاله نور به شکل خورشید و نوع سوم هاله نور با انوار شعله‌سان. «ترسیم هاله نورانی پیرامون پیامبر (ص) از قرن ۸ ه.ق. و نقاب‌کشیدن بر چهره ایشان در پایان قرن ۹ ه.ق. به نشان احترام و تمایز آن حضرت از دیگران است» (Akasheh, 2001, 109). وجود هاله نورانی دور سر حضرت نشان قداست و تکریم در نزد مردم شیعی بوده است. (جدول ۳)

جدول ۳. تطبیق تصویر هاله دور سر در نگاره معراج خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان

عنصر تصویری	همان‌گونه	تراگونه	تصاویر
هاله دور سر	همان‌گونه	دیوارنگاره بقاع	خمسه نظامی
عنصری برای نشان‌دادن تقدس پیامبر (ص)	هاله دور سر شعله‌سان طلایی، هاله کنگره‌دار سبز رنگ و هاله دایره شکل	کل وجود پیامبر (ص) و سر براق در شعله‌های نورانی آتش محصور شده است	
	- هاله نورانی محدود به دور سر پیامبر و نبود هاله نورانی در چهره جبرئیل	- تمایز تصویر جبرئیل محصور با شعله‌های آتش از دیگر فرشته‌ها	

فرشتگان

در شکل‌دادن به ترکیب‌بندی و فضا در نگاره سلطان محمد و دیوارنگاره‌های بقاع، فرشتگان از عناصر مهم محسوب می‌شوند. همان‌گونه که به سبب حضور فرشتگان در هر دو اثر وجود دارد. در این آثار تعدادی فرشته پیرامون پیامبر (ص) به صورت دایره‌ای با در دست داشتن هدایایی دیده می‌شوند. در نگاره سلطان محمد، پیکره هجده فرشته اطراف پیامبر (ص) به تصویر کشیده شده‌اند؛ آنان با داشتن هدایای آسمانی، در حال حمد و ثنا و خوشامدگویی به پیامبر اسلام هستند. این شیوه تصویرسازی فرشتگان، نقش مهمی در شکل‌دادن به معنای مثالی، روحانی و ترکیب‌بندی موزون اثر دارد و فضای نگاره را پویا و معنوی نشان داده است. در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان، حداکثر

ده فرشته یا کمتر با طبق‌های نوری در دست، به صورت معلق از بالای کادر در تصویر به سوی پایین نقاشی شده‌اند. چهره آنان زنانه و یادآور آرایش‌های عهد قاجار است. در نگاره سلطان محمد علاوه بر تعداد بیشتر فرشتگان نسبت به دیوارنگاره‌های بقاع، گوناگونی طرح لباس، رنگ و حالات آن‌ها نیز دیده می‌شود. از سویی دیگر، در دیوارنگاره‌ها، عمل و کنش فرشتگان ثابت و محدود است؛ اما در نگاره خمسه نظامی، فرشتگان در حال انجام اعمال گوناگون مانند عطرافشانی، دعا و صحبت با یکدیگر تصویر شده‌اند. این اعمال نه تنها در تحرک و پویایی نگاره مؤثر بوده، بلکه بیانگر شکوه و عظمت واقعه نیز شده است. از دیگر تراگونگی‌ها در این آثار، می‌توان به بال‌های فرشتگان اشاره نمود. در نگاره سلطان محمد بال‌ها دارای تنوع (شامل بال‌های کوتاه و بلند)، ظرافت و تناسب و رنگ‌های بیشتری بوده، اما فرشتگان در دیوارنگاره بقاع، بدون بال تصویر شده‌اند. رابطه فرشتگان با پیامبر (ص) در دیوارنگاره معراج نزدیک و فشرده است. دور یا نزدیک بودن عناصر با یکدیگر، در یک تصویر از جمله تمهیدات تجسمی است که معناهای متفاوتی را به وجود آورده است؛ بنابراین، فرشتگان کاملاً به حضرت نزدیک شده و از ایشان محافظت می‌کنند. ولی در نگاره سلطان محمد، فرشتگان در حرکتی حلزونی با حفظ فاصله، دور پیامبر حلقه زده‌اند و پروانه‌وار به سوی شمع نورانی وجود او در حرکت هستند. این حرکت علاوه بر ایجاد فضایی پویا و معنوی در نگاره، مقام و موقعیت والای پیامبر (ص) را، بیشتر نشان می‌دهد. (جدول ۴)

جدول ۴. تطبیق تصویر فرشتگان در نگاره معراج خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان

عنصر تصویری	همان‌گونه‌گی	تراگونگی	تصاویر
فرشتگان	ترکیب‌بندی موزون و هماهنگ پیرامون پیامبر (ص) داشتن هدایای ملکوتی در حالت حمد، ثنا و خوشامدگویی	دیوارنگاره بقاع - ارتباط نزدیک و فشرده بین فرشته و پیامبر (ص) - داشتن عمل و کنش ثابت - تعداد محدود فرشته‌ها - ترسیم فرشته‌های بدون بال - داشتن چهره‌ای زنانه مشابه چهره زنان قاجار	خمسه نظامی دیوارنگاره بقاع - حلقه زدن فرشته‌ها پیرامون پیامبر (ص) - حضور هجده فرشته پیرامون حضرت - داشتن بال‌های کوتاه و بلند - بهره‌مندی از ظرافت و تناسب و تنوع رنگی
			  

جبرئیل

جبرئیل فرشته مقرب، در ارتباط با انبیاء و اولیاء به عنوان راهنما و هدایت‌گر در حال رساندن وحی، در دوره‌ها و مکاتب گوناگون نگارگری به تصویر کشیده شده است. جبرئیل به شمایل انسان بال‌دار با پوششی متناسب با ویژگی مکتب هر دوره و گاه با تاج زرین متمایز از دیگر فرشتگان با کمر بند بلند و موج تصویر شده است. پیکره جبرئیل در نقاشی معراج پیامبر (ص)، بسیار چشمگیر و زیبا بوده و به عنوان هدایت‌گر و راهنمای پیامبر (ص) در سیر آسمانی، مقابل ایشان، گاه در حال پرواز، گاهی در حال حمل پرچم سبز رنگ با حرکات متنوع سر، دست‌ها و پاها تصویر شده و به عنوان عنصر اصلی، نقش ویژه‌ای در ترکیب عوامل صحنه داشته است. از همان گونگی‌ها در تصویر جبرئیل در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و نگاره سلطان محمد می‌توان به حضور این فرشته مقرب الهی در همراهی این سفر معنوی در کنار تصویر پیامبر (ص) اشاره کرد. در نگاره سلطان محمد، جبرئیل با بال‌های ظریف، رنگارنگ و با حرکتی نرم و روبه جلو، مقابل پیامبر (ص) و رو به سوی ایشان با تاج زرین بر سر، شعله‌های بلند و نورانی در اطراف شانه و سر، پیراهنی به رنگ آبی روشن و زرد تصویر شده است. کمر بند نمادین و بلند موج جبرئیل در ترکیبی زیبا و جذاب پیرامون او دیده می‌شود. اما در دیوارنگاره‌های معراج بقاع گیلان، از حالت جبرئیل چنین امری استنباط نمی‌شود و تنها وجه تمایز و مشخص در این دیوارنگاره‌ها، پرچم سبزی است که در دست جبرئیل قرار دارد. حالت و شکل او با فضای ساکن و ایستای تصویر، متناسب و هماهنگ شده است. شکل و حالت جبرئیل در نگاره سلطان محمد، با جنب و جوش و حرکت عروضی کل نگاره هماهنگ و یکی است. به عبارت دیگر تمهیداتی که برای جبرئیل در نگاره خمسه نظامی در نظر گرفته شده مانند محل قرارگیری، حرکت و حالت ویژه و شعله‌های نورانی اطراف سر، او را در مقام سومین عنصر تصویری و شخصیت مهم معراج (بعد براق) قرار داده و پس از پیکره پیامبر و مرگبش، توجه مخاطب را به سوی خود جلب می‌نماید. در حالی که تصویر جبرئیل در دیوارنگاره‌ها با پرچم سبز رنگ و کمی بالاتر از پیامبر (ص) و پا‌های خمیده و پنهان زیر لباس جهت القاء و ایجاد حرکت صعود به سمت آسمان با پوشش آبی و قرمز با بال‌هایی مشابه بال براق تصویر شده است. (جدول ۵)

جدول ۵. تطبیق تصویر جبرئیل در نگاره معراج خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان

عنصر تصویری	همان‌گونه‌گی	تراگونه‌گی	تصاویر
جبرئیل	- پیکره انسان - بال‌دار - دارای تاج - زرین متمایز از سایر فرشتگان - نقش هدایت‌گر پیوسته پیشاپیش پیامبر در حال پرواز	- حمل پرچم سبزرنگ - داشتن بال‌هایی مشابه بال‌های براق - نداشتن هاله دور سر - هماهنگی با کل نگاره و حرکت عروضی	- خمسه نظامی - دیوارنگاره بقاع
			

آسمان و اجرام آسمانی

مرحله دوم سفر پیامبر (ص) از مسجدالاقصی تا سدره‌المنتهی است. در طول این مسیر ستارگان و سیارات و صور فلکی از حضور پیامبر (ص) بهره می‌برند (Mirzaei-Mehr, 2007, 97). از همان‌گونه‌گی در نمایش آسمان معراج در دو اثر سلطان محمد و بقاع گیلان می‌توان به تصویرسازی عناصری مانند ماه، خورشید و ستارگان اشاره نمود. «در نگاره معراج خمسه نظامی، سلطان محمد با تصرف در رنگ‌ها، فضایی غیرمادی و ماورایی را پدید می‌آورد که نه تنها مراتب عالم وجود، بلکه شمیم بهشتی را به ارمغان آورده است. او در این اثر حالات درونی را به شکل اکسپرسیو تصویر کرده است» (Kashefi, 2014, 10). سلطان محمد به تناسب تصویر و نگارگری با بهره‌گیری از نشانه‌ها و نمادها و عنصر رنگ به نمایش زمان عروج پیامبر (ص) می‌پردازد. از جمله این عناصر می‌توان به تصویر ماه به نشانه شب و رنگ آمیزی متناسب با زمان و نمایش ستارگان کوچک در آسمان اشاره کرد. در مقابل، فضا سازی آسمان معراج در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان، به دلیل محدودیت فضا سازی و رنگ آبی آسمان شب، از خطوط حلزونی و پیچان و نیم‌دایره، در دیواره سفید رنگ بقعه، در ایجاد فضای غیرزمینی و ماورایی استفاده شده است. این نوع تصویرسازی آسمان نوعی تراگونه‌گی را نشان می‌دهد. این خطوط پیرامون تصویر پیامبر و سایر عناصر به صورت پیوسته و دنباله‌دار به تصویر کشیده شده‌اند. از دیگر تراگونه‌گی‌ها در دو اثر، تصویرسازی اجرام آسمانی در آثار است. در دیوارنگاره معراج پیامبر (ص)، خورشید با آرایشی زنانه، با ابروان پیوسته، چشم بادامی، دهان غنچه و خال کنار

لب و ماه در شکل هلال، به صورت نیم رخ یک مرد به تصویر درآمده است. خورشید، ماه و چند ستاره کوچک، نقش ناظر و شاهد (داور) آسمانی را بازی می کنند. (جدول ۶)

جدول ۶. تطبیق تصویر اجرام آسمانی در نگاره معراج خمسه نظامی و دیوارنگاره های بقاع گیلان

عنصر تصویری	همان گونگی	تراگونگی	تصاویر
نقش ماه و ستاره در ایجاد فضای آسمانی و وقوع رویداد در شب	نقش ماه و ستاره	دیوارنگاره بقاع	خمسه نظامی
قرارگیری در فضای پیرامون پیامبر	وجود دو عنصر ماه و خورشید در نگاره	قرارگرفتن ماه در کنار تصویر فرشتگان	دیوارنگاره بقاع
ناظر بر واقعه به عنوان عنصر تصویری	داشتن چهره انسانی	قرارگیری ماه در پایین ترین بخش نگاره	خمسه نظامی
	جهت نگاه خورشید و ماه به سمت پیامبر	ستارگان ریز و درخشان	دیوارنگاره بقاع

تطبیق عناصر بصری واقعه معراج در نگاره خمسه نظامی و دیوارنگاره های بقاع گیلان

خطوط

در نگاره معراج سلطان محمد، غلبه و تسلط خطوط منحنی نرم و سیال مشاهده می شود. عناصر به دقت و ظرافت قلم پردازی شده اند. آهنگ خطوط و کیفیت اجرای آن تأثیری عمیق و دلنشین ایجاد کرده است. نگارگر قلم گیری بی نهایت ظریف در اجرای تمامی جزئیات عناصر به کار برده است. از تراگونگی ها در صحنه معراج در دیوارنگاره های بقاع، می توان به دورگیری سیاه، کلفت و ضخیم عناصر بصری اشاره کرد. همچنین تجسم فضای لایتناهی معراج در زمینه سفید دیوار با خطوط منحنی تیره رنگ و پر شدن فضا با نقش گل ها برای بیان عالمی خیالی، ماورایی و نامحسوس از دیگر تراگونگی ها در این اثر است.

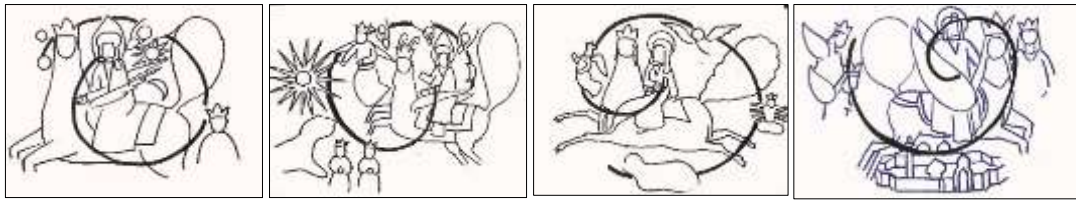
شیوه رنگ پردازی

آسمان معراج در نگاره سلطان محمد به رنگ آبی لاجوردی نقاشی شده که نماد شب و فضای لایتناهی است. شخصیت اصلی معراج (پیامبر (ص)) در مرکز نگاره با قبای سبزرنگ در میان شعله های طلایی رنگ محصور و احاطه شده و قداست و معنویت ویژه و خاصی به ایشان بخشیده است. «رنگ آبی مظهر آسمان و گستردگی باطن بوده

و آبی و طلایی، الهام‌گرفته از زمین و آسمان است. این دو رنگ در عین تضاد دارای هماهنگی و آرامش دلنشین است، رنگ آبی لاجوردی، رنگ عمق و معنوی است» (Pishvazadeh, 2006, 370). رنگ سبز سمبل گوهر کمال‌یافته وجود نفس مطمئنه پیامبر است. رنگ آبی جبرئیل در میان رنگ لاجوردی تیره در برجسته‌نمودن حرکت و حالات او کمک بسیاری کرده است. دیگر فرشتگان با رنگ‌های متنوع و چشم‌نواز تصویر شده‌اند و از نظر عاطفی فضایی خوش‌یمن را تداعی کرده است. رنگ‌های گرم و سرد در کل نگاره پراکنده شده است و نوعی تعادل بصری را در چشم مخاطب ایجاد می‌کند. از تراکونگی‌ها در نقاشی بقاع می‌توان به عدم تنوع رنگی در کل اثر اشاره نمود. دیوارنگاره‌های معراج دارای تنوع نبوده و شمار رنگ‌هایی که در آثار به‌کاررفته، محدود است. البته به‌کارگیری رنگ‌های ناب و تند به‌صورت یکدست بار عاطفی کار را بیشتر کرده است. رنگ لباس فرشتگان پیرامون پیامبر، از نظر شدت رنگی تفاوتی با افراد نزدیک‌تر ایشان ندارند. در دیوارنگاره‌ها، لباس پیامبر و جبرئیل و تعدادی از فرشته‌ها به رنگ آبی است. شعله‌های زردرنگ اطراف سر پیامبر را فراگرفته است. در کل اثر رنگ‌ها از تلالؤ خاصی برخوردار بوده و با وجود به‌حاشیه‌رفتن شخصیت‌ها از وضوح رنگ کاسته نشده است. قلم‌گیری و دورگیری سیاه سطوح رنگی از ویژگی‌های دیوارنگاره‌های بقاع است. رنگ پوشش لباس فرشتگان برخلاف پوشش فرشته‌ها در نسخه سلطان محمد به دو رنگ آبی و سرخ خلاصه می‌شود. رنگ سیاه به‌کاررفته در مو، به جلوگیری بیشتر رنگ‌ها و حرکت چشم بر روی فرشته‌ها کمک می‌کند. حمل پرچم سبزرنگ به نماد راهنما توسط جبرئیل، تمایز او را با سایر عناصر مشخص کرده است. درحالی‌که جبرئیل در نگاره معراج سلطان محمد شمع‌دانی روشن در دست داشته و وظیفه راهنمایی پیامبر و روشن‌کردن مسیر لایتناهی و عرفانی سفر ایشان را برعهده دارد.

ترکیب‌بندی

همان‌گونه که در ترکیب‌بندی هر دو اثر وجود دارد. پیامبر (ص) در ترکیب‌بندی حلزونی و اسپیرال در مرکز تصویر دیده می‌شود و فرشتگان پیرامون ایشان بازیگران اصلی این صحنه هستند و حضور آنها در هر دو اثر به‌طور کامل، مشخص و محسوس بوده است. سلطان محمد در نگاره معراج با هنرمندی هرچه تمام توانسته حال و هوای معنوی این واقعه را به زیبایی به تصویر بکشد. از تراکونگی‌ها در این آثار می‌توان به مهارت ترکیب‌بندی در معراج خمسه نظامی اشاره کرد. ترکیب‌بندی حلزونی در کل نگاره سلطان محمد، حرکت عروجی پیامبر (ص) را نشان می‌دهد. این ترکیب با سایر عناصر تصویری همچون وضعیت قرارگیری براق و شعله‌های آتش هماهنگ بوده و مفهوم عروج را به زیبایی نشان داده است. ترکیب‌بندی معراج در خمسه نظامی ارتباط میان پیکره‌ها دقیق‌تر و منظم‌تر از معراج دیوارنگاره‌های بقاع گیلان است. (شکل ۶)



شکل ۶. ترکیب بندی حلزونی در دیوارنگاره معراج پیامبر (ص) در چهار بقعه گیلان (برداشت خطی از شکل ۲-۵)

در دیوارنگاره معراج پیامبر (ص) در دو بقاع از ترکیب دایره‌ای و تجمع فشرده فرشتگان در کنار یکدیگر و حتی خارج از کادر (دیوار) استفاده شده و سایر عناصر به گونه‌ای در فضای دیوار سامان یافته‌اند که بر انجام اهدای انگشتر به شیر در مرکز و نقطه طلایی تصویر، صحنه می‌گذارد. فضای دیوارنگاره بقاع برخلاف نگاره سلطان محمد تخت و بدون عمق است و در حرکت صعودی و عروجی، نوعی سکون و ایستایی دیده می‌شود. عناصر تصویری در نگاره سلطان محمد نسبت به دیوارنگاره‌های بقاع بیشتر بوده، اما به دلیل فاصله و نظم دقیق میان عناصر در فضای نگاره، از هماهنگی و وحدت بیشتری برخوردار است. تصویر معراج پیامبر در دیوارنگاره‌ها به دلیل فضای محدود و بسته دیوار با وجود عناصر کمتر، بسته و فشرده است و علی‌رغم اندازه بزرگ نگاره، پیکره‌های کمتری به کار برده شده و ترکیب بندی اثر را متراکم نشان می‌دهد. تفاوت در ابعاد و نحوه تصویرسازی شخصیت‌ها تا بدان جا پیش می‌رود که جایگاه فرشته‌ها و حتی هدایای موجود در دستان آنان در جایگاه کم‌اهمیت موضوع قرار داده می‌شود. با توجه به اینکه در یک تصویر، «تماشاگر در مقابل موقعیت دیدنی پیچیده‌ای به جست‌وجوی شکلی می‌پردازد که پایداری بصری بیشتری نشان بدهد یا با آنچه در پیرامونش است مناسباتی کمتر آشفته داشته باشد» (Kaps, 2010, 46). «فرایند ترکیب، تعیین‌کننده‌ترین قدم در حل مسائل بصری است. تصمیماتی که در ترکیب بندی اتخاذ می‌شود، دربرگیرنده معنا و هدف کار بصری است و بر دریافت بیننده از آن، اثرات قوی دارد» (Dundis, 2014, 51). از این رو عوامل و عناصر تصویری در نگاره معراج خمسه نظامی طوری ترکیب و جای گرفته‌اند که معرف و بیانگر معنا و روایت عرفانی و رمزی واقعه معراج است. در مقابل، در نگاره معراج در دیوارنگاره‌های بقاع همین عوامل در جهت بسته کردن روایت و معنای تبلیغی و صریح، ترکیب شده‌اند. (جدول ۷) و (جدول ۸)

جدول ۷. تطبیق عناصر بصری در نگاره معراج خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان

عنصر بصری	همان‌گونه‌گی	تراگونه‌گی	
		بقاع گیلان	خمسه نظامی
خطوط		- منحنی تیره‌رنگ برای بیان عالمی خیالی و ماورایی - خطوط سیاه و ضخیم محیطی در تمامی جزئیات	- خطوط نرم و سیال - ریزه‌پردازی و قلم‌گیری ظریف در جزئیات عناصر - غلبه خطوط نرم و منحنی
شیوه رنگ‌پردازی	- رنگ سبز پوشش پیامبر - نشانه قداست، کمال و معنویت - تعادل میان رنگ‌های گرم و سرد - رنگ روشن (طلایی یا زرد) برای هاله دور سر	- تنوع رنگی کمتر - بیشتر شدن بار عاطفی کار با یکدست بودن رنگ‌های تند و ناب - تشابه رنگ لباس پیامبر با پوشش لباس فرشتگان - خلاصه‌شدن پوشش رنگ لباس فرشتگان به دو رنگ آبی و سرخ	- تنوع رنگی زیاد - استفاده متعادل از رنگ گرم و سرد - بیان نمادین رنگ - رنگ آبی لاجوردی آسمان سمبل شب و فضای لایتناهی - رنگ طلایی هاله دور سر پیامبر و جبرئیل نشانه معنویت و قداست
ترکیب‌بندی	- ترکیب‌بندی حلزونی و پویایی فضای تصویر - مرکزیت تصویر پیامبر و فرشتگان پیرامون، حرکت عروجی پیامبر	- استفاده از عناصر کمتر با ترکیب‌بندی متراکم - ایجاد فضای جسورانه از رنگ و طرح - قراردادن فرشته در بالای دیوار به صورت معلق در نشان‌دادن فضای آسمانی	- پویایی فضای تصویر و نشان‌دادن حرکت در کل نگاره - تأکید بر شخصیت پیامبر بر مبنای ترکیب‌بندی حلزونی، وحدت و هماهنگی میان عناصر - فضای فراخ و گسترده

جدول ۸. تراکونگی نگاره معراج خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان

گشتار تراکونگی (تغییر)		
توضیحات	گشتار کمی	
- محدودیت و نداشتن فضای کافی و مناسب جهت تصویرسازی عناصر	- کاهش تعداد فرشتگان در دیوارنگاره بقاع گیلان	کاهش
	- کاهش و حذف تعداد ستارگان در فضای دیوارنگاره‌ها	
	- استفاده از رنگ‌های محدود و عدم تنوع رنگی	
	- عدم داشتن هاله نورانی پیرامون جبرئیل فرشته مقرب خداوند در دیوارنگاره‌ها	
- هاله نورانی در اشکال (دایره، شعله‌سان و کنگره‌دار) پیرامون چهره پیامبر (ص)	- عدم داشتن هاله نورانی پیرامون جبرئیل فرشته مقرب خداوند در دیوارنگاره‌ها	افزایش
- تصویر شمعدان روشن در دستان جبرئیل در نگاره سلطان محمد	- حمل پرچم سبزرنگ توسط جبرئیل مقابل پیامبر	
- ایجاد پویایی در فضا در القای حرکت به آسمان و عروج	- افزودن دو بال به پیکره براق در دیوارنگاره‌های بقاع	
- اشاره به زمان عروج پیامبر (ص) در شب	- تصویر ماه در آسمان معراج در دیوارنگاره‌های بقاع	
- اشاره به واقعه معراج پیامبر (ص) در عالم ماورایی و غیرزمینی	- ایجاد فضای عرفانی و ماورایی واقعه معراج با خطوط منحنی، مارپیچ و پُر شدن زمینه با گل‌های سرخ‌رنگ	گشتار کاربردی
- تشابه با چهره‌پردازی نقاشی‌های دوره قاجار	- فرم تاج‌ها، تصویر خورشید با ابروان پیوسته، چشم بادامی، دهان غنچه و خال کنار لب و ماه در شکل هلال، به صورت نیم‌رخ یک مرد	

نتیجه‌گیری

باتوجه به توصیف و تحلیل عناصر و شخصیت‌های مصور در هرکدام از آثار، خلق اثر تصویری روایت معنوی معراج در خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان را باید در ارتباط با شرایط فکری - مذهبی و هنری - حمایتی آن دوران دانست. در نگاره معراج خمسه نظامی، بیننده شاهد رویدادی است که ذهنش مانند حرکت عروجی کل اثر، در سطح صحنه خلق شده، متوقف نمی‌گردد و به سوی ورای آن کشیده می‌شود. در دیوارنگاره معراج، ما شاهد تأثیرپذیری نگاره از نگارگری دوره صفوی از لحاظ موضوع و روایت داستان و عناصر تصویری هستیم. اگرچه واضح و

مبرهن است، ویژگی‌های تصویری و شیوه اجرایی از برخی جریان‌ات گذشته یا هم‌زمان و موازی بهره گرفته است. اما تمایز مهم و اصلی این دو اثر، نحوه تصویرسازی از واقعه معراج است. در نظریه ژنت، در تعریف رابطه بیش‌متنی، ارتباط میان متن‌ها بر اساس الهام و برگرفتنی است. بدین صورت که متن دوم وابسته به متن نخست است و اگر متن نخستین نباشد، متن دوم نیز موجودیت نمی‌یابد. همچنین نتیجه گستره تشکیل مطالعاتی بیش‌متنیت بر اساس متن‌هایی به وجود می‌آید که رابطه برگرفتنی از متن‌های دیگر است. در این برگرفتنی، بیش‌متن تقلید یا تغییر، تعدیل و گسترش یافته، پیش‌متن است. برطبق این نظریه تحلیل نگاره معراج پیامبر (ص) در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان از منظر نظریه بیش‌متنیت ژنت، حاکی از موارد زیر است:

در بخش همانگونه‌گی به حضور پیکره پیامبر (ص)، براق، جبرئیل و فرشتگان در مرکز نگاره می‌توان اشاره نمود. هنرمند بقاع با الزامات و محدودیت‌های بصری و بستر مناسب، روایتی شیعی از معراج را به تجسم درآورده و از ترکیب‌بندی کلی اثر پیداست که هدف هنرمند، تأکید بر کنش پیامبر (ص) بوده است. سلطان محمد تصویر خود را بر اساس متنی ادبی آفریده و روایتی عرفانی و معنوی را در ساختاری زیبا، مصور ساخته و کلیه تمهیدات تجسمی در جهت این بیان و تأکید بر مقام معنوی پیامبر (ص) و نشان دادن عروج آسمانی ایشان به کار گرفته شده است. در گشتار تراگونه‌گی یعنی تغییرات روایت تصویری دیوارنگاره و نگاره سلطان محمد در دو بخش گشتار کمی و گشتار کاربردی بررسی شده است. شیوه تصویرسازی و ترکیب‌بندی واقعه معراج دیوارنگاره‌ها در اساس امری متفاوت از نگارگری است. در گشتار کمی عناصر تصویری (فرشتگان) صحنه معراج دیوارنگاره‌ها به دلیل محدودیت فضا (دیوار) محدود و اندک است. در گشتار کاربردی چهره‌ها، فرم تاج‌ها اصولاً قاجاری است و سیمای پیامبر (ص) با حجابی اغلب سفیدرنگ پوشانده می‌شود. اندام، پیکره‌ها و عناصر صحنه بدون تناسبات معمول بوده و از رنگ‌های محدود و تخت برای ترسیم استفاده شده است. استفاده از خطوط سیاه منحنی و مارپیچ در القای فضای ماورایی معراج از دیگر تراگونه‌گی‌ها بوده است. فضا و سطح اجرای کار (دیوار) به‌طورکلی غیرمنطبق با نقاشی‌هاست که این امر ناشی از تقدم ساخت بنا و تأخر ترسیم دیوارنگاره‌ها در مراحل بعدی است. در این حوزه، برخلاف عرصه نگارگری، تصاویر به صورت مستقل و برای ارضای ذوق و ذائقه زیباشناختی عموم مصور شده است و از پیوستگی متن و تصویر نشانی نیست. در دیوارنگاره‌های بقاع، پیکره فرشتگان در دو کادر بالایی و پایین دیوار پیرامون پیامبر (ص) تصویر شده‌اند. اما در نگاره معراج سلطان محمد، فرشتگان در حال پرواز با بال‌های رنگارنگ در آسمان آبی نگاره اطراف پیامبر تصویر شده‌اند. هاله نورانی و مقدس در هر دو اثر دیده می‌شود. اما نحوه تصویرسازی آن با یکدیگر متفاوت است. هاله نورانی و آتشین در نگاره معراج خمسه نظامی، تمامی پیکره پیامبر (ص) و حتی جبرئیل را فراگرفته است.



پی‌نوشت‌ها:

1. Julia Kristeva
2. Gerard Genette
3. Helena Shane Dashtgol
4. Basil Gray
5. Graham Allen

References

- Akashah, S. (2001). Islamic painting (S. Gh. Tahami, Trans.). Tehran: Surah Mehr Publication. (In Persian)
- Allen, G. (2001). Intertextuality (P. Yazdanjo, Trans.). Tehran: Sokhan Publications. (In Persian)
- Damiri, M.M. (1984). Hayat ali- Haiwan al- Kabari. Ghom: Al Balag institute. (In Persian)
- Dundis, D. (2014). Basics of visual literacy (M. H. Masih Tehrani, Trans.). Tehran: Soroush Danesh Publication. (In Persian)
- Genette, G. (1997). Palimpsests: Literature in the Second degree. Channa Newman and Claude.
- Gray, B. (2013). Iranian painting (AA. Sharveh, Trans.). Tehran: new word Publication. (In Persian)
- Hakimian, A. F. (1989). The Alevis of Tabarestan. Tehran: Elham Publication. (In Persian)
- Kaps, G. (2010). Image Language (F. Mohajer, Trans.). Tehran: Soroush Publication. (In Persian)
- Kashefi, J.S. (2014). Social Approaches to Studying the Artworks of Sultan Mohammad Using Principles of Islamic Art. Negareh Journal, (4), 18-26. (In Persian)
- Khosh-Nazar, S. R. & Alikhani, R. (2007). Zoroastrian art and light. Negareh Journal, (4), 19-23. (In Persian)
- Mile Hervey, N. (1986). Ibn Sina's Ascension. Mashhad: Astan Quds Razavi Publication. (In Persian)
- Mirzaei-Mehr, A.A. (2007). Paintings of the blessed Bekaa in Iran. Tehran: Academy of Art. (In Persian)
- Mohammadi-Ashthardi, M. (2003). The appearance of the ascension of the prophet of Islam (PBUH) from different perspectives. Tehran: Nabavi Publications. (In Persian)
- Mohammadi-Shahrudi, A.A. (2000). Ascension in the mirror of reasoning. Tehran: osveh Publications. (In Persian)
- Mohammadi-Shahrudi, A.A. (2000). A ray of ascension. Tehran: osveh Publications. (In Persian)
- Namvar Motlagh, B. (2007). An introduction to intertextuality (theories and applications). Tehran: Sokhan Publications. (In Persian)
- Namvar Motlagh, B. (2011). Multitextual Typology. Literary Quarterly, 9(38), 139-153. (In Persian)
- Pishvazadeh, Sh. (2006). Aesthetics of color in Me'raj Nameh. Proceedings of the selected articles at the Conference on the Manifestation of Muhammadi Grace in Art. Tabriz: Resalat Publications. (In Persian)
- Shayesteh Far, M & Kiaei, T. (2005). Investigating the symbols of light and the guiding angel or old woman in Iranian culture and painting in the Timurid and Safavid periods. Institute of Islamic Art Research, (2), 29-50. (In Persian)

Shayesteh Far, M. (2010). Shiite art (elements of Shiite art in paintings and inscriptions of the Timurid and Safavid eras). Tehran: Institute of Islamic Art Research. (In Persian)

Shane-Dashtgol, H. (2010). The ascension of manuscripts to popular painting with a look at the iconography of prophet Mohammad (PBUH), 8-14th centuries. Tehran: Elmi Farhangi Publication. (In Persian)

Welsch, G. (2007). Art of the Safavid era, Iranian Art and Literature (Y. Ajand, Trans.). Tehran: Mola Publication. (In Persian)

An Examination of the Identity Concept and Cultural Embellishments of Door Knockers in Hamedan

Mozhgan Khakpour^{1*}, Mohammad Pashaei Hazegh²

^{1.} Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran

^{2.} Master Student of Architecture, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran

Corresponding Author, mojgan_khakpour@yahoo.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024

VOL. 2, Issue 1, PP, 217-232

Receive Date: 20 August 2023

Revise Date: 26 January 2024

Accept Date: 27 January 2024

Publish Date: 19 September 2024

Original Article

KEYWORDS:

Door knocker; Degh-albab; Traditional houses of Hamedan; Iranian architecture

ABSTRACT

Introduction: In traditional Iranian architecture, numerous elements are responsible for both function and aesthetic refinement. One such example is the door, which serves as an interface between the interior and exterior, often conveying messages and cultural traits. Doors, as a part of the traditional architectural heritage of Iran, are full of cultural significance.

Objectives: The entrance door is one of the first architectural elements of traditional Iranian houses that addresses the onlooker. The focus of this research is on the analysis and categorization of the door knockers in Hamedan, particularly in the historic areas of the city. The purpose of this study is to investigate the function of these knockers and to explore the hidden cultural meanings within their forms and decorations.

Research Methodology: The theoretical framework of the research is based on typology. The study explores different aspects of phenomena from a typological perspective. The method involved using typology as a tool to understand the cultural significance of knockers. First, typological criteria were established, then knockers from the historic houses of Hamedan were documented through library research, historical studies, and fieldwork observations. Despite the limited number of knockers remaining, detailed documentation and controlled field observations were carried out. The analysis is primarily based on an inductive reasoning approach.

Results: The knockers installed on the wooden doors of houses are a carefully shaped and decorated metal piece used to inform the homeowner of the presence of a stranger or familiar person behind the door. The knocker, also referred to as “Degh-albab,” was influenced by Islamic culture and the observance of modesty, based on maintaining sexual boundaries, and was made separately for men and women. This element was not only decorated according to the formal gender symbols of men and women, but the sound produced by striking the knocker also had a low or high tone corresponding to each gender. As a social convention, each knocker conveyed characteristics of the person standing behind the door. In this way, the door knocker organized cultural behavior concerning the presence of a stranger. In the traditional architecture of Hamedan, maintaining boundaries was considered a cultural necessity. In fact, based on the perception of traditional living, the door, which is regarded as an element defining the inner sanctity of the home, is adorned with another element. By relying on the sound of the knocker to pass through the door, the inner privacy of the home became more concealed, adding another layer to maintaining boundaries. Additionally, other topics of the article explore the craftsmen who created these elements and the location of the male, female, and “stranger’s” knockers. The results of this research showed that carpenters and craftsmen from Hamedan, alongside metalworkers from Esfahan, played a role in creating the form and decorations of the knockers. The size of the knockers, based on the shape of the human hand and related

Cite this article:

Khakpour, M., & Pashaei Hazegh, M. (2024). An Examination of the Identity Concept and Cultural Embellishments of Door Knockers in Hamedan. *Interdisciplinary Researches of Art*, 2(1), 217-232. doi: 10.22124/ira.2024.25310.1009

to hand size, did not vary much. According to field studies, the knockers installed on the right side were generally shaped like a lion's head, a clenched fist, or forms symbolizing power and were heavier and more solid compared to those on the left side, producing a deeper sound. However, the knockers on the left side were delicate with forms inspired by a gentle nature, such as angels or a delicate woman's hand, and when struck, they produced a high-pitched sound, notifying the household of the presence of a woman or a familiar person behind the door. The position of the knockers was at eye level and close to the middle arm of the two wings of the door.

In the city's historical background, knockers were decorated and adorned in various forms. Ring-shaped knockers were made in different shapes, such as hearts, Toranj (a type of geometric pattern), horseshoes, and apples, and were attached to the door by a ring called "Shuleh." Sometimes, where the Shuleh passed through, two floral arabesques, a dragon's mouth, or two symmetrical birds were crafted to enhance its beauty. Men's knockers were often much simpler, sometimes resembling a rectangular cuboid, decorated with engraved intersecting or parallel lines. In examining the decorations of the knockers studied, the Toranj pattern, pomegranate, and sun motifs were repeatedly used in the decoration of Shuleh. For the decoration of women's knockers (referred to as "Alkeh"), diagonal and parallel lines were engraved on the ring, and some of the knockers were in the shape of pomegranates and Toranj, with some being placed as an inverted Toranj on the Shuleh. However, in all cases, the hollow circular shape was the common form of women's knockers.

With technological advancements, the type of doors has changed, and not only gender but also the identity of the person behind the door is now known to the homeowner. Functionally, there is no longer a need for the knocker to determine whether the person behind the door is a family member or not. However, despite this, many newly constructed houses still have knockers installed, reflecting the continued mental significance of this element. In recent decades, the gender-preserving function of knockers has become irrelevant, with emphasis only on their decorative role. During the Pahlavi era, in some cases, knockers installed on doors were reduced to the simplest form, solely for informing the household of someone's presence behind the door, but mostly, the doors and knockers were made in pairs.

License

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



Copyright © Authors

بررسی مفهوم هویتی و آرایه‌های فرهنگی کوبه‌های درهای همدان

مژگان خاکپور^{۱*}، محمد پاشایی حاذق^۲

۱. استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، گروه معماری، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: mojgan_khakpour@yahoo.com

اطلاعات مقاله	چکیده
پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳ دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۲۱۷-۲۳۲ تاریخ دریافت: ۲۹ مرداد ۱۴۰۲ تاریخ بازنگری: ۰۶ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۰۷ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ انتشار: ۲۹ شهریور ۱۴۰۳ مقاله پژوهشی کلید واژه‌ها: کوبه در، دق‌الباب، خانه‌های سنتی همدان، معماری ایرانی	در تاریخ هنر اسلامی، هنرمندان همواره مضامین دینی، عرفانی و ادبی را دست‌مایه خلق آثار ارزشمند خود قرار داده‌اند. مصورسازی واقعه شگفت‌انگیز معراج پیامبر (ص) از جمله این موضوعات است. آثار موجود با موضوع معراج باتوجه به ویژگی‌های سبکی مختلف و به تأثیر از شرایط فکری زمانه، از نظر شیوه و اجرای کار شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. نگاره‌های معراج پیامبر (ص)، در خمسه نظامی دوره صفوی و چهار دیوارنگاره بقاع گیلان دوره قاجار، از جمله این آثار بوده است. شناخت عمیق از نگاره‌های معراج و کشف روابط میان عناصر دو متن تصویری و دامنه تأثیرات نگاره معراج خمسه نظامی بر دیوارنگاره‌های بقاع گیلان از اهداف اصلی این پژوهش است. این پژوهش در صدد پاسخ به این پرسش‌هاست: ۱- نگاره‌های معراج در خمسه نظامی اثر سلطان محمد و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان، از لحاظ عناصر تصویری و ساختاری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ ۲- از دیدگاه بیش‌متنیت ژرار ژنت، نگاره معراج خمسه نظامی تا چه اندازه در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان تأثیرگذار بوده است؟ این پژوهش با رویکرد نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت، دارای ماهیت توصیفی-تحلیلی بوده، روش گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای انجام شده و تجزیه و تحلیل به صورت کیفی است. از نتایج این پژوهش چنین بر می‌آید، هنرمند نقاش بقاع ضمن برگرفتنی و تأثیرپذیری ویژگی‌های تصویری، مفاهیم و مضامین برخی جریانات هنری گذشته با همزمان و موازی توانسته ترکیبی بدیع از یک سبک ممتاز مردمی را پدید آورد. همچنین، در معراج سلطان محمد و دیوارنگاره‌ها، با وجود آنکه هر دو نگاره از لحاظ موضوع و محتوا دارای معنایی مشابه بوده، اما کاربرست عناصر تصویری و تمهیدات تجسمی با توجه به زمینه و بستر ایجادشده، یکسان و یک‌شکل نیست و هر دو اثر تصویری، شیوه متفاوتی از روایت و کیفیت هنری را نشان می‌دهد.

ارجاع به این مقاله: خاکپور، مژگان و پاشایی حاذق، محمد. (۱۴۰۳). بررسی مفهوم هویتی و آرایه‌های فرهنگی کوبه‌های درهای همدان. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۲۱۷-۲۳۲. doi: 10.22124/ira.2024.25310.1009

مقدمه

اجزای معماری در طول زمان، نقش‌های متعدد کارکردی و زینتی را پذیرفته‌اند. برخی از عناصر معماری، به موازات کاربرد، بهانه‌ای برای آراستن فضای زیستی بوده و برخی نیز به مثابه عنصری برای کنش‌گری فرهنگی منظور شده‌اند. در سیر تطور معماری ایرانی مثال‌های اجزای معماری که عملکرد و تلطیف فضا را توأم برعهده داشته‌اند، زیاد است و یکی از این عناصر در است؛ چنان‌که در، علاوه بر خویش‌کاری ارتباط دو فضا - خواه درون و بیرون و خواه دو فضای درونی - گاه چنان تظاهر کالبدی به خود پذیرفته که گویای پیام‌های مستتر و حامل اطلاعات بی‌بدیلی از خصوصیات فرهنگی است.

پیرایش فضای زیست و آراستن اجزای معماری یکی از روش‌های لطافت‌بخشی به عرصه زندگی بوده؛ چنان‌که گروتز بر این باور است که «نیازهای فیزیکی و روانی انسان جدایی‌ناپذیرند. چراکه نهایتاً هر دوی این نیازها جنبه روحی دارند و هر نوع میل جسمی انسانی نیز در نهایت به صورت یک نیاز روانی ظاهر می‌شود. نمی‌توان بین یک دیوار (یا هر دست‌ساخت بشری) و تزیینات آن جدایی قائل شد» (Grutter, 1996, 507). آیا در مورد درهای ورودی خانه‌ها نیز می‌توان چنین انگاره‌ای را متصور بود؟ به نظر میرسد در فرهنگ ایرانی، در، آن مانع سنگین چوبین یا آهنین نیست که بر ورودی کاخی، زندانی یا معبدی بسته شود، حتی در کوچکی بر خانه‌ای محقرانه نیست تا داستان از رنج بسراید، بلکه زمینه‌ای برای کار خلاقیت و بومی برای آفرینش اثر هنری است.

کوبه‌ها از عناصر الحاقی درها هستند که علاوه بر کارکرد، نقشی نمادین دارند. مشخصاً سؤالی که این تحقیق در پی پاسخ به آن شکل گرفت را می‌توان این‌گونه بیان نمود: ۱. مفهوم هویتی کوبه در معماری گذشته خانه‌های همدان چیست؟ ۲. آرایه‌های فرهنگی در تزیینات کوبه‌ها چه نمودی داشته‌اند؟

با توجه به سؤالات مطرح‌شده، هدف این پژوهش ضمن بررسی و گونه‌بندی کوبه‌های موجود در بافت تاریخی شهر همدان و تدقیق در کارکرد آن در بناهای بافت تاریخی شهر، تبیین مفاهیم نهفته در شکل و تزیین کوبه‌ها است. نیل به این هدف گامی برای دست‌یافتن به برسازای هویت تاریخی معماری شهر همدان است. چارچوب نظری پژوهش بر گونه‌شناسی استوار است. گونه‌شناسی رویکردی است که بر مبنای همسان‌انگاری وجوهی از پدیده‌ها، به دسته‌بندی آن می‌پردازد (Memarian, Khakzand, & Salehian, 2017, 135). در گونه‌شناسی با ثابت نگاه داشتن کلیات، به دسته‌بندی جزئیات پرداخته می‌شود و با رویکردی کیفی به برشماری تمایزها تأکید دارد. گونه‌شناسی به ایجاد نظم کمک می‌نماید و نظم‌دادن به محیط، یکی از ضروریات زیست انسان است. در گونه‌شناسی، اصل و کلیات در ثبات ویژگی مشترکی است که شامل گروهی از پدیده می‌شود، اما چیرستی این ویژگی موضع گونه‌شناسی را تعیین می‌بخشد (Madahi & Others, 2017, 64). مطالعات مبتنی بر گونه‌شناسی، ابزاری برای شناخت است.

روش تحقیق

در این تحقیق که در پارادایم ساخت‌گرایی^۱ انجام شده، نخست معیارهای گونه‌شناسی برای شناخت و دسته‌بندی کوبه‌های دره‌های خانه‌های بافت تاریخی همدان، با تکیه بر مطالعات تاریخی و اسناد کتابخانه‌ای تبیین شده و سپس کوبه‌ها، در برداشت‌های میدانی به شیوه مشاهده کنترل‌شده، مستندنگاری می‌شوند. برای جمع‌آوری اطلاعات میدانی در بازه زمانی معاصر، با وجود محدودیت‌های تحقیق و نظر به تعداد اندک کوبه‌های برجای‌مانده^۲، به مطالعه جامعه آماری ۱۰۰٪ کوبه‌های موجود شهر پرداخته و با لحاظ نمودن نابودی هویت بسیاری از کوبه‌ها، تنوع گونه‌ای، با مذاقه در سرنمون‌ها در حوزه فرهنگی^۳، با استناد به نمونه‌های نقاط هم‌جوار^۴ (شهر همدان، روستای تفریجان و روستای ورکانه) تکمیل می‌شود. این پژوهش از نوع توسعه‌ای و روش آن توصیفی ژرفانگر است.

پیشینه پژوهش

پیشینه و ادبیات این پژوهش را می‌توان از دو نقطه عزیمت بررسی نمود؛ اول، پرداختن به شیوه‌های ساخت و گونه‌شناسی دق‌الباب‌ها در بافت‌های تاریخی شهرها و دوم، بررسی بافت تاریخی همدان. در این زمینه طی دهه‌های اخیر مطالعات ارزشمندی صورت پذیرفته و محققانی به مطالعه درها و ورودی خانه‌ها، تزیینات عناصر معماری از جمله گچ‌بری، کوبه وکلون، جلوخان، هشتی و غیره پرداخته‌اند. با توجه به بن‌مایه فلزی کوبه‌ها، ساخت و پرداخت این اشیاء را در رسته‌های مربوط به فلز می‌توان یافت. با این وجود در میان مستندات و کتاب‌هایی که در مورد فلزکاری ایران تاکنون تألیف شده، کمتر ردیابی از کوبه‌های شهرهای ایران یافت می‌شود. تنها به اشاره‌ای کوتاه و غیرمستقیم و در حد چند سطر در برخی کتب بسنده شده است.

مصطفوی گرجی در مقاله «بررسی کوبه‌های دره‌های شهمیرزاد (از قاجار تا به امروز)» به شیوه میدانی به بررسی توصیفی اجزای کوبه و کاربردهای آن پرداخته است (Mostafavi Gorji, 2014). نتیجه این پژوهش نشان داده است که فرم و تزیینات کوبه‌ها، متناسب با کاربرد آن تغییر کرده و با رسوخ فرهنگ شهری، جنبه‌های کاربردی کوبه‌ها موضعی تزیینی گرفته و این دگردیسی، متناسب با طبقه اجتماعی، صورت یافته است. بهداد و مجابی در مقاله «نوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیه تاریخی بافت سنتی شهر یزد» به بررسی فرم و تزیینات کوبه‌ها و همچنین نحوه ساخت آن پرداخته‌اند که فرم کلی کوبه‌ها را زابیده تخیل و تجربه زیسته صنعتگران و هنرمندان یزد، متأثر از فرهنگ بومی این شهر می‌دانند (Behdad & Mojabi, 2021). مهرنگار نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جلوه‌های نمادین (نوشتار و نقش) بر پهنه دره‌های خانه‌های سنتی یزد» ابتدا تأثیر نماد و نوشته مذهبی بر سردر خانه‌های یزد را در نظر قرار داده و سپس اجزای تشکیل‌دهنده دره‌های خانه‌های سنتی این شهر را بررسی نموده است (Mehrnegar, 2011). در این مقاله، کوبه‌های حلقه‌ای، کوبه‌های چکشی، گل‌میخ و انواع مختلف این سه عنصر مورد بررسی قرار گرفته و کاربرد نقش‌مایه‌های نمادینی همچون اژدها و گل‌لوتوس در تزیین آنها، مورد توجه قرار گرفته است.

در کلیه این تحقیقات، با اینکه انتظار می‌رفت بررسی‌های مبسوطی حول مقوله کوبه صورت گرفته باشد، تنها موارد قابل ذکر تصاویری است جهت مستندسازی آثار موجود، بی‌اشاره‌ای به تحلیل فرم و طرح‌های نقش بسته بر آنها، روش ساخت و مراحل تولید و حتی مکان تولید آنان. هدف این تحقیق بررسی و گونه‌بندی کوبه‌های بافت تاریخی شهر همدان به منظور برسازی بخشی از هویت بافت تاریخی شهرهای کشور است.

معرفی خانه‌های قدیمی همدان

شهر همدان در دامنه شرقی کوه الوند واقع شده و یکی از پنج شهر تاریخی فرهنگی ایران شناخته شده است. این شهر کهن، دارای خانه‌ها و محله‌هایی است که گاهی از آن‌ها به عنوان قدیمی‌ترین محله‌های ایران یاد می‌شود. شهر همدان دارای تاریخ و پیشینه‌ای شناخته شده و ویژه است و بنای اولیه آن به پیش از ۷۰۰ ق.م می‌رسد.

استان همدان از جمله استان‌های کوهستانی، مرتفع، سرد و بادخیز غرب کشور و با ۲۱۷۲ کیلومتر مربع وسعت است. عوامل مؤثر در شرایط جوی این استان دوری از دریا و جریان‌های پرفشار هوای سرد شمالی و غربی است. به علت شرایط اقلیمی و طبیعی، تقریباً در تمام ایام سال وزش باد در سطح استان ادامه دارد. به طور کلی مناطق مرتفع استان آب و هوای سرد کوهستانی دارد و در مناطق جنوبی آب و هوا تقریباً معتدل و کوهستانی است. زمستان‌های سرد همدان، طولانی بوده و معمولاً بیش از ۴ ماه از سال در یخبندان است. معماری همدان با لحاظ شداید اقلیم سرد زمستانی و معتدل تابستانی شکل گرفته است. لذا مطابق با آموزه‌های سنت زیستی، شکل و فرم ساختمان، ضخامت دیوارها، مصالح بخش‌های مختلف، نوع سقف و بام، ارتفاع داخلی فضاها، طول و عرض پنجره‌ها، همه و همه هماهنگ با شرایط محیطی است که بیانگر تاثیرگذاری عوامل اقلیمی است (Mostafavi, 2002, 87). متوسط سنی خانه‌های موجود بافت تاریخی همدان بیش از پنجاه سال بوده و بیشتر بناهای این بافت متعلق به اواخر دوره قاجار و دوره پهلوی است. محدوده بافت تاریخی شهر شامل خانه‌هایی است که از نظر الگوی معماری، نوع پلان، تزیینات سرستون و گچ‌بری و جزییاتی از جمله دق‌الباب‌ها، تشابه زیادی به یکدیگر دارند. خانه شهبازیان، خانه میرابیایان و خانه نراقی از جمله این بناها، مربوط به اواخر قاجار و اوایل پهلوی است که می‌توان در این تحقیق مورد بررسی قرار داد (شکل‌های ۱ و ۲).



شکل ۲. خانه میرابیان، مأخذ: URL 2



شکل ۱. خانه شهبازیان مأخذ: URL 1

کوبه‌ها در معماری همدان

دق‌الباب، کوبه یا درکوب، وسیله‌ای فلزی است که بر روی بدنه درهای ورودی و در قسمت بیرونی آن نصب می‌شده و از آن برای مطلع‌ساختن صاحب‌خانه از حضور غریبه یا آشنایی در آن‌سوی در، استفاده می‌نمودند. تاریخچه ساخت و به‌کارگیری کوبه‌ها نامعلوم است؛ زیرا به‌گمان برخی از محققان، پیشینه آن به یونان باستان و به هنگامی که آنان، بردگان خود را برای خوش‌آمدگویی مهمانان با حلقه سنگین و فلزی به در می‌بستند باز می‌گردد (Kian, 2002, 63-64). صحت این مطلب در ابهام است. البته تاریخ ساخت کوبه در همدان نیز در ابهام است با این وجود، در معماری خانه‌های سنتی همدان حفظ حریم به‌عنوان یک الزام فرهنگی تلقی می‌شود. طبق رعایت این اصل، با ساختن کوبه‌های مخصوص مردان و زنان بر روی درها به‌همراه سایر اجزاء و عناصر معماری، خانه‌ها را دورنگر ساخته و مفهوم حجاب را کاملاً به نمایش گذاشته‌اند (Maghsoudi, 2002, 10). در حقیقت مبتنی بر ادراک سنت زیستی، در که عنصری برای تعریف تمامیت درونی بودن خانه دانسته می‌شود، خود به‌عنصری دیگر مزین می‌شود که با تمسک به صدای کوبه برای گذر از در، درون خانه یک پرده پوشیده‌تر شده و بر رعایت حریم، لایه‌ای افزون می‌گردد.

چنان‌که در جوامع سنتی ایران، شکل، سازمان و تقسیمات فضایی خانه، قبل از آنکه تابع الزامات آب‌وهوایی، مصالح و فناوری باشد، به درک انسان از جهان و حیات و فرهنگ جامعه وابسته است. از نظر راپاپورت خانه یک کنش انسانی است و حتی در سخت‌ترین شرایط و در میان شدیدترین تنگناها و قیود فیزیکی و با تکنیک‌های محدود، باز هم یک انتخاب از میان انتخاب‌های متعددی است که نقش ارزش‌های فرهنگی را روشن می‌سازد (Rapoport, 2013, 85). آنچه در نهایت انتخاب شده فقط به‌واسطه محدودیت‌ها و امکانات فیزیکی و بیولوژیکی نبوده است، بلکه فرهنگ و اجزای آن نقش مؤثری در شاکله خانه دارد. لذا اعتقادات مذهبی، ساختار قومی و خانواده، سازمان اجتماعی، روش زندگی و شیوه ارتباطات جمعی افراد، نقش تعیین‌کننده‌ای در وجود، چگونگی و موقعیت قرارگیری کوبه داشته است. مبنی بر مطالعات مشاهده، بر در خانه‌های به‌جای‌مانده از عهد قاجار همدان، دو کوبه برای دو

جنسیت به تفکیک فرهنگی قرار داشت. محلات تاریخی همدان شامل محلاتی از جمله کبابیان، باباطاهر، جولان و بوعلی است که کوبه‌های برجای مانده بر خانه‌ها در این محلات تنها کمتر از انگشتان یک دست بوده و با این حال تمامی کوبه‌های موجود شهر و حوزه فرهنگی همدان مورد مطالعه قرار گرفتند (جدول ۱).

جدول ۱. مشخصات کوبه‌های برداشت شده

محل برداشت کوبه	شمای کلی در	جزئیات کوبه	*	محل برداشت کوبه	شمای کلی در	جزئیات کوبه	*
همدان محله باباطاهر			۵	روستای ورکانه ۲۰ کیلومتری جنوب شرقی همدان			
همدان محله کبابیان			۶	روستای ورکانه ۲۰ کیلومتری جنوب شرقی همدان			
سردر مسجد در همدان محله تختی			۷	روستای تفریجان ۷ کیلومتری جنوب شرقی همدان			
روستای ورکانه- ۲۰ کیلومتری جنوب شرقی همدان			۸	روستای تفریجان- ۷ کیلومتری جنوب شرقی همدان			

بر کوبه‌های موجود بر درهای حوزه فرهنگی همدان، نشانی از خالق اثر نیست؛ همچنان‌که در تمامی هنرهای سنتی به زحمت می‌توان نامی و نشانی از به وجود آورنده اثر یافت. البته در سنت، این امر دور از ذهن نبوده و اصولاً هنرمند، صنعت و هنر را عرصه نمایانی نام خود قرار نداده است.

مطابق تحقیقات میدانی، در دوران قاجار، به کارگیری کوبه بر درهای خانه‌ها، رواج بیشتری پیدا نمود که این امر عامل شناسایی و گونه‌ای برساخت هویتی برای این هنر در همدان قرار گرفت. در برداشت‌های میدانی، اندازه در خانه‌های همدان از اواخر دوره پهلوی باریک‌تر شده و گاه به جای قرارگیری دو کوبه مردانه و زنانه، تنها یک کوبه بر درها نقش بست. در این زمان آهن جای خود را به آلیاژ برنج داد و بر این اساس در این دوره روش تولید کوبه، به ریخته‌گری تغییر یافت (جدول ۲). علت این رخداد به قولی، تقلیل ارتباط فرهنگی همدان و اصفهان بوده^۱ و نیز با تحولات جامعه، چلنگران^۲ اصفهان و همدان از تولید کوبه و گل‌میخ^۳ دست شسته و همچنین تولید به روش سنتی فاقد صرفه اقتصادی بوده است. در هرحال، به علت تغییر اندازه درهای ورودی، استقرار کوبه‌های قدیمی بر درهای جدید، نامتناسب می‌نمود (Maghsoudi, 2002, 11).

جدول ۲. تفاوت و تشابه نمونه‌های موجود کوبه‌ها در حوزه فرهنگی همدان

شکل کوبه	تزیینات معماری	درب	
	کوبه حلقوی زنانه (سمت راست) به شکل سیب و دارای تزیینات ساده کوبه مردانه (سمت چپ) به شکل یک مکعب مستطیل ساده و دارای تزیینات با حکاکی موازی آراسته شده است.		همدان دوره پهلوی
	کوبه حلقوی زنانه (سمت راست) به شکل ۶ ضلعی با ستاره ۱۲ تایی و دارای تزیینات ساده و کوبه مردانه (سمت چپ) به شکل یک مکعب مستطیل ساده و دارای تزیینات با برآمدگی و فرورفتگی با خطوط موازی.		تفریجان

 	کوبه مردانه (سمت راست) به شکل یک مکعب مستطیل ساده و دارای تزیینات خطوط متقارن به شکل ستاره موازی و کوبه حلقوی زنانه (سمت چپ) به شکل ترنج و دارای تزیینات ساده آراسته شده است (به طور استثنائاً مبتنی بر سلیقه، این در از نظر محل قرارگیری کوبه با بقیه درها تفاوت داشته است).		تفریجان
 	کوبه حلقوی زنانه (سمت راست) به شکل دایره و دارای تزیینات ساده کوبه مردانه (سمت چپ) به شکل یک مکعب مستطیل ساده و دارای تزیینات با خطوط متقارن به شکل ستاره آراسته شده است.		ورکانه

انواع کوبه

کوبه که از آن به عنوان دق الباب یاد می‌شود به صورت مجزا برای زنان و مردان ساخته می‌شده و کاربرد داشته است. ساخت و کارکرد این کوبه‌ها متأثر از فرهنگ اسلامی و رعایت محرمیت مبتنی بر حفظ حریم جنسی است. استفاده از کوبه‌های مردانه و زنانه، هم به لحاظ اطلاع‌رسانی و هم به شیوه‌ای نمادگرایانه، سببی برای نمایانی فرم‌های انتزاعی به منظور بیان مفاهیم بوده است. این نمادگونه‌گی به صورت کنده‌کاری نقوش و آرایه‌های هنری در درکوب‌ها مشهود است. بدین صورت که یکی از آنها دارای ظاهری ظریف و صدای خفیف، مختص زنان و دیگری ظاهری مستحکم و صدای بم، برای مردان بوده است (Akbari, 2004, 170). در دوره پهلوی، در برخی موارد، کوبه‌هایی که بر روی درها نصب می‌شد، در ساده‌ترین فرم و تنها برای اطلاع از حضور فردی در پشت در تقلیل می‌یافت؛ اما بیشتر، درها و کوبه‌ها به صورت زوج بوده‌اند.

هر کوبه روی یک لته از در قرار می‌گرفت؛ یکی از آنها را چکش و دیگری را معمولاً حلقه می‌نامیدند. چکش دارای صدای بم بوده و خبر از حضور فردی مذکر می‌داد، ولی حلقه صدای زیر تولید می‌کرد و بیان‌گر وجود شخصی از محارم در آن سوی در بود. با آگاهی ساکنان خانه از جنسیت مراجعه‌کننده خود را آماده کرده، حدود و حجاب را به اقتضای فرهنگ رعایت می‌نمودند و یا برای پاسخ‌گویی به تازه‌وارد برمی‌آمدند (Soltanzadeh, 1994, 159).

ابعاد کوبه‌ها متناسب با شکل دست انسان و مرتبط با اندازه آن دارای تنوع زیادی نیست. در ساخت کوبه‌های خانه‌های قدیمی همدان، مقیاس انسانی به معنای رعایت تناسب میان اجزای ساختمانی با اندام‌های انسان توجه شده و نیازهای افراد در کارکرد اجزای بنا، مورد اهمیت بوده است. گزینش مصالح و جنس دق الباب یا کوبه از فلزات

مختلف است؛ طی زمان، بعضی از کوبه‌ها از برنج و برخی از آهن یا دیگر فلزات ساخته شده‌اند. ساخت کوبه‌ها به صورت دستی و فارغ از ریخته‌گری بوده است. به طور معمول برای ساخت کوبه، ابتدا قطعه آهنی را در کوره چلنگری گداخته سپس بر روی سندان، آن را با چکش کاری به شکل دلخواه درمی‌آورند. در پایان با سوهان کاری یا قلم‌زنی^۹ و یا حکاکی آن را خوش دست و مورد دلخواه می‌ساختند (Kian, 2002, 64). لذا هر کوبه می‌توانست منحصر به فرد و با طرحی نو باشد. چنان‌که برخلاف اندازه و ابعاد، اشکال کوبه‌ها دارای تنوعی قابل تأمل است. درها در شکل و ابعاد و کارکرد شباهت زیادی با هم داشته، اما در طرح و تزئینات با یکدیگر متفاوتند (Memarian, 2014, 140). منطبق بر مطالعات میدانی، عموماً کوبه‌هایی که در لنگه سمت راست نصب می‌شدند، به شکل سر شیر، مشتم گره‌کرده یا اشکالی با نمایانی قدرت بودند و به نسبت کوبه‌های سمت چپ سنگین‌تر و صلب‌تر لحاظ شده و به همین دلیل صدایی بم‌تر ایجاد می‌کردند. این کوبه‌های مردانه معمولاً به نام درکو^{۱۰} شناخته می‌شدند. اما کوبه‌هایی که بر لنگه سمت چپ در می‌نشستند، کوبه‌هایی ظریف با فرم‌هایی برخاسته از طبعی ملایم به اشکال فرشته یا دستی زنانه و ظریف بودند که وقتی نواخته می‌شد صدایی زیر تولید می‌کرده و اهل خانه را از وجود فرد مؤنث و یا محرم در پشت در مطلع می‌نمود. کوبه‌های مخصوص بانوان را لککه به معنی حلقه می‌نامیدند. موقعیت قرارگیری کوبه‌ها در ارتفاع دید انسان و نزدیک به بازوی میانی دو لنگه در بوده است. نکته حائز اهمیت آن‌که به طور متداول، درهای قدیمی شهر همدان دولنگه بوده‌اند؛ با این حال از دوران پهلوی اول درهای سه‌لنگه نیز در معماری این شهر نمودار شد که سابقه آن در سایر شهرها به دوره صفوی می‌رسد. درهای سه‌لنگه در این دوره همچنین مَنصَم به سه کوبه شدند. درهای سه‌کوبه دارای درکوبی مجزا به نام غریب‌کوب^{۱۱} هستند. هرگاه رهگذر و غریبه‌ای از روستا یا شهری دیگر به آبادی و شهر وارد می‌شد، اولین منزلی که این کوبه را داشت دق‌الباب می‌کرد، به این امید که صاحب‌خانه به او پناه دهد. اگر صاحب‌خانه امکان پذیرایی از غریبه را داشت، در را می‌گشود و اگر نه، غریبه به خانه بعد مراجعه می‌کرد. در حال حاضر معدودی از دق‌الباب غریب‌کوب در پهنه فرهنگی ایران برجای مانده است.

اهالی همدان به خصوص محله کبابیان شهر همدان، مذهب را نیروی الهام‌دهنده هنر می‌شناسند. در نظرگاه ساکنان این محلات، الزام به حفظ حریم و جداسازی‌های جنسی، وجود درکوب را موجه می‌نماید. به‌زعم صاحب‌نظران، با وجود اینکه بضاعت صنعتی و هنری آهنگران اصفهان و همدان برای ارائه کوبه‌هایی چندان فاخر نبوده و با وجود آنکه صاحبان بناها چندان متمول نبوده که از هنرمندان چیره‌دست شهرهای دیگر بهره‌گیرند، با این حال اعتقادات مذهبی ساکنان محلات و نیاز به آگاهی از جنسیت فرد پشت در، آنان را ملزم به نصب کوبه‌های مورد نظر کرده است^{۱۲} و هر زمان که در بضاعت صاحب بنا بود، از تزئینات درخور، بهره گرفته شده است.

تزئینات کوبه

از بدو زندگی انسان صاحب اندیشه، هنر جزء غیر قابل تفکیک از زندگی است. در همه ادوار «یکی از وظایف عمده هنرمند آن است که افراد عادی را در جهت نظم‌بخشیدن به جهان فرهنگی‌شان یاری دهد» (Hall, 2008, 101) و هنر یکی از راهکارهای انسان برای زیباکردن جهان و نظم‌بخشی به دنیای پیرامون است. بر همین اساس می‌توان

به‌تناوب از تمامی دست‌ساخت‌های بشر، سراغی از تزیین گرفت. در تزیینات درهای خانه‌های همدان بیشترین جلوه‌گری مربوط به دق‌الباب بوده و در رتبه بعد، گل‌میخ‌ها و زنجیرها به‌نسبت از تزیینات کمتری برخوردار بوده‌اند. در سابقه تاریخی شهر، کوبه در اشکال مختلفی تزیین و آراسته می‌شوند. کوبه‌های حلقوی به‌اشکال مختلفی همچون قلب، سرترنج، نعل و سیب ساخته شده و توسط حلقه‌ای به نام شوله به در متصل می‌گردد. گاهی در محل عبور شوله دو اسلیمی دهان آژدری یا دو مرغ متقارن ساخته می‌شد که بر زیبایی آن می‌افزود. کوبه آقایان معمولاً بسیار ساده‌تر بوده و بیشتر شبیه یک مکعب مستطیل بوده است که با حکاکی خطوط متقاطع یا موازی آراسته می‌شدند. در تزیین کوبه‌های مردانه (جدول ۳) عموماً از خطوط متقاطع هم‌مرکز به‌شکل ستاره ۱۲پر استفاده شده و گاه این طرح در سه یا چهار واحد، تمامی سطح چکش را پر نموده است؛ گویی یکی از خویش‌کاری تزیین، پرکردن سطوح خالی و گریز تهی‌وارگی بوده است (Kian, 2002, 63). در بررسی تزیینات کوبه‌های مورد مطالعه به‌تکرار طرح ترنج، انار و خورشید در تزیین شوله مورد استفاده قرار گرفته و بدین‌سان کوبه در میانه ارتفاعی در، درون یک قاب تزیین‌شده، نمایانی بیشتری داشته است. برای تزیین کوبه‌های زنانه (تَلکه) نیز خطوط مورب و موازی بر روی حلقه نقش بسته و برخی از کوبه‌ها به اشکال انار و ترنج و بعضی به‌شکل ترنج وارونه بر روی شوله قرار دارد؛ اما در هر حال شکل حلقوی میان‌خالی، فرم متداول کوبه‌های زنانه است. البته معدودی از کوبه‌ها دارای اشکالی غیرمتداول و ریشه‌گرفته در اسطوره‌اند؛ ازجمله نماد مار حافظ درخت زندگی که در کهن‌الگوهای این منطقه جایگاه خاصی دارد، قابل‌تعمق است. هرچند تناظر مار و زن با همگونی چرخه زندگی و نوزایی، در اساطیر نجد ایران جایگاه ویژه‌ای دارد (Ibid., 65). صنعت‌گران همدان، کار درودگران را به‌بهترین شکل ممکن تکمیل می‌نمودند. کوبه‌های قدیمی در نوع خود منحصر به فرد بوده و با فرم ظاهری درها هم‌خوانی داشتند.

با گذشت زمان کوبه‌های برنجی ساده متداول شد و تغییر نگرش اهالی شهر مبنی بر عدم الزام به وجود این عنصر، اقبال عمومی به ساخت کوبه‌ها را کم کرد. با توقف تولیدات هنری، هم‌شکلی درها آهنکی پرشتاب گرفت. در این زمان، دیگر کوبه‌ها، تنگ‌دستی و تمکن صاحبان خانه‌ها را نشان نمی‌دادند و تفاوت سلیقه‌ها و تفاوت هزینه‌کرد برای اجزای معماری اهمیتی چندانی نداشت. با پیشرفت تکنولوژی نوع درها عوض شده و نه‌تنها جنسیت، بلکه فردیت شخص آن‌سوی در نیز بر صاحب‌خانه معلوم می‌گردد و از جهت کارکردی نیازی به کوبه جهت آگاهی از محرم یا نامحرمی فرد پشت در نیست. اما با این‌وجود، بر درهای زیادی از خانه‌های نوساز هنوز کوبه‌هایی تعبیه می‌شوند که بیان‌گر اهمیت ذهنی این عنصر است.

جدول ۳. تزیینات کوبه‌های حوزه فرهنگی

خصوصیات تزیینی کوبه‌ها و اجزای در				
کوبه با حکاکی متقاطع و متقارن	کوبه با حکاکی متقارن	کوبه بدون حکاکی دارای برآمدگی	کوبه بدون حکاکی دارای برجستگی	کوبه (چکش) با حکاکی متقاطع و متقارن
				
کوبه دایره‌ای	کوبه نعلی شکل با خطوط برجسته	کوبه شش ضلعی	کوبه به شکل ترنج	کوبه به شکل سیب
				
قفل در قدیمی	قفل در قدیمی	لولای زنجیری در قدیمی	کوبه بدون حکاکی دارای برجستگی	کوبه با حکاکی دارای برآمدگی و فرورفتگی
				

نتیجه‌گیری

در معماری ایرانی، ناگفته‌های بسیاری وجود دارد که حاصل تفکر و ذوق اجتماعی مردم در پاسخ به نیازهای فرهنگی است و از برهم‌کنش تجربه زیست اجتماعی نشأت می‌گیرد. کندوکاو و تتبع در اجزای این معماری اطلاعات ارزنده‌ای در اختیار قرار می‌دهد. یکی از عناصر معماری که در اولین مواجهه انسان با بنا، مورد رؤیت قرار گرفته و حاوی مفاهیم فرهنگی است، در ورودی بنا است. مقاله در پی یافتن مفهوم هویتی نهفته در کوبه‌های متصل به در خانه‌های همدان و نمود فرهنگی آرایه‌های این کوبه‌ها، به بررسی نمونه‌های باقی‌مانده بر درهای حوزه فرهنگی همدان پرداخت. بر مبنای مطالعات این پژوهش می‌توان دریافت که درهای ورودی خانه‌ها در معماری سنتی همدان و روستاهای اطراف آن مبتنی بر امکانات سرزمینی، از چوب ساخته شده و دارای گل‌میخ‌های فلزی و معمولاً دو کوبه جهت اعلام خبر بوده‌اند. در دوران قاجار و اوایل پهلوی، در خانه افراد متمول، که عموماً بزرگتر بوده و جهت استحکام بیشتر از چوب گردو ساخته می‌شده است، به‌نحو چشم‌گیری تزئین شده و بر روی در، برای هریک از جنس‌های مذکر و مؤنث، دق‌البابی مشخص تعبیه شده که با توجه به صدای حاصله از کوبیدن آن، اهالی خانه از حضور زن یا مردی در آن‌سوی در مطلع می‌شدند؛ چنان‌که کارکرد دیگر در، علاوه بر عنصری برای دسترسی به فضایی درونی و حیاط، صیانت و نظارت بر ورود و خروج افراد است. از این موضع، در ورودی خانه به‌شکلی محسوس، نمایان‌گر بخشی از شیوه زیست و نمودی از اعتقادات مردم زمانه است و با بررسی این درها می‌توان به فهم خصوصياتی از اوضاع اجتماعی و فرهنگی بستر موجد بنا دست یافت.

با مطالعات میدانی این تحقیق معلوم شد که در میان صنایع و هنرهای وابسته به معماری، درودگری و آهنگری نقش عمده‌ای در تزیینات الحاقی در ایفا نموده‌اند. اما در عهد قاجار و پس از آن، آهنگران همدانی تنها افزار می‌ساخته و کوبه‌های آهنی قدیمی که ظریف و دارای نقوش زیباتری هستند، همگی از تولیدات چلنگران اصفهان بوده است. کوبه‌ها از لحاظ شکل ظاهر و فرم نمادین نیز با یکدیگر متفاوتند و این امر باعث تفاوت فرکانس صدای تولیدشده می‌شود. بر درهای سنتی محدوده مورد مطالعه کوبه‌های مخصوص خانم‌ها که دارای صدای زیر بود، در سمت راست و کوبه‌های مخصوص آقایان با صدایی بم، در سمت چپ در قرار می‌گرفت. البته لازم به ذکر است در برخی از مناطق حوزه فرهنگی همدان از جمله روستای تفریجان کوبه بعضی در منازل قدیمی برعکس بوده و مطابق نقل قول اهالی، این امر سلیقه‌ای دانسته شده است. امروزه استفاده از درکوب یا کوبه چندان رایج نبوده و در برخی از بناهای معماری همدان از این عنصر برای زیباسازی بهره برده و مفهوم فرهنگی گذشته را وانهاده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ساخت‌گرایی، دیدگاهی شناخت‌شناسانه است که ماهیت دانستن (nature of knowing) را هدف قرار می‌دهد. در این دیدگاه، ارتباط میان مفاهیم با اطلاعات و تجربیات افراد از دنیای پیرامونی، معانی ذهنی فرد را برمی‌سازند.

۲. متأسفانه سرقت و فروش بسیاری از کوبه‌های شکیل، خوش‌ساخت و با ارزش در بافت تاریخی، موجب گم‌گشتگی این میراث فرهنگی بوده است.

۳. عناصر معماری در یک حوزه فرهنگی، مشترک دانسته می‌شود.
۴. با توجه به تعداد اندک کوبه‌ها باقی‌مانده ناشی از تخریب، سرقت و فروش بسیاری از کوبه‌های باارزش، مطالعه میدانی بیشتر از روستاهای اطراف همدان انجام شد.
۵. این شهر به‌دستور دیاکو پادشاه مقتدر ماد بنا شد و او پس از پایان کار احداث و ساختمان کاخی عظیم که دارای قلاع و دژهای متعدد بود، آن‌را پایتخت و محل خزانه خود قرار داد و نام هگمتانه را بر آن نهاد.
۶. بر مبنای مطالعات میدانی از کسبه و پیشه‌وران راسته آهنگران شهر همدان، در این دوره از تاریخ شهر، قرابت حرفه‌ای با اصفهان موجب شده که بیش از نیمی از صنعتگران از اصفهان بوده و تا سه دهه پیش نیز تبادلات این مشاغل با اصفهان چشمگیر بوده است.
۷. آهنگری سبک و ساخت چیزهای کوچک آهنین. در قدیم هنرمندان این رشته به ساخت محصولات نظیر داس، چکش، میخ طویل، دهان‌بند گاو و اسب مشغول بودند. چلنگران برای ساخت افزار، فولاد نرم و فولاد کربن حرارت‌دیده را به وسیله ضربات چکش درهم کوفته، در اسید سولفوریک یا سرکه خوابانده و سپس آن را به شکل دلخواه درمی‌آوردند.
۸. گل میخ: میخ آهنینی است که بر آن نیمکره‌ای بزرگ مشبک و حاشیه‌دار وصل است و برای تزئین در خانه‌ها، کاروانسراها و دروازه‌ها به‌کار می‌رفته است.
۹. ایجاد نقوش توسط قلم‌های فلزی با نوکی به شکل هفت که با وارد آوردن ضربات چکش بر روی قلم، پوسته‌ای از سطح فلز کنده شده و نقوش، کمی گودتر از سطح جدار فلز برجای می‌ماند.
۱۰. با به‌صدا درآمدن درکو اهل خانه از حضور مهمان مرد آگاه می‌شده و به‌همین دلیل مرد یا پسر خانواده به گشودن در و استقبال او می‌شتافت.
۱۱. در دوران صفویه و قاجار، به جز کوبه‌های مردانه و زنانه، یک کوبه با نام غریب‌کوب برای آگاهی افراد خانه از وجود مهمانی که در شهر غریب است، ساخته می‌شد.

۱۲. نک. (Maghsoudi, 2002, 5, 6, 10)

References

- Akbari, T. (2004). Anthropological analysis and study of the symbols of the entrance of houses, Master's thesis, Islamic Azad University, Tehran branch. (In Persian)
- Behdad, H. & Mojabi, S. A. (2021). Variety of designs and motif in the Knocker of historical buildings in the traditional texture of Yazd City. *Journal of Fine Art: Visual Arts*. 26(3), 51-64. (In Persian)
- Grutter, J. K. (1996). *Aesthetics in architecture* (J. Pakzad & A. Homayoun, Trans.). Tehran: Shahid Beheshti University. (In Persian)
- Hall, E. T. (2008). *The hidden dimension*. (M. Tabibian, Trans.). Tehran: University of Tehtan. (In Persian)
- Kian, M. (2002). Plumbing in traditional arts. *Ketab-e Mah-e Honar*, 45 & 46, 62-67. (In Persian)
- Madahi, S.M., Memarian, G.H., Bemani Naeini, M. & Khodadadi Fakhre Abadi, T. (2017). A Formal Analysis of Houses in Vernacular Architecture of Khorasan; Boshrouyeh City in Pre-Pahlavi Period. *Journal of Housing and Rural Environmet*. 36(159), 63-78. (In Persian)
- Maghsoudi, M.Y. (2002). *A look at Shahmirzad*. Tehran: Andishe-Haye Goharbar. (In Persian)
- Mehrnegar, M. (2011). Investigating the symbolic effects (inscriptions and patterns) on the doors of traditional houses in Yazd. *Ketab-e Mah-e Honar*, 159, 64-74. (In Persian)
- Memarian, G.H. (2014). *Familiarity with Iranian residential architecture, introverted typolog*. Tehran: Soroush-e Danesh. (In Persian)

Memarian, G.H., Khakzand, M. & Salehian. N. (2017). A phenomenological look at Nayin's traditional element houses. nternational conference on civil engineering, architecture and urban planning of contemporary Iran. (In Persian)

Mostafavi, M.T. (2002). Hegmataneh (historical works of Hamedan and a chapter about Abu Ali Sina). Hamedan: Anjoman Asar va Mafakher Farhangi. (In Persian)

Mostafavi Gorji, S. T. (2014). Native architecture (examination of Shahmirzad door knockers from Qajar to today). The second national art conference in Tabarstan, Mazandaran. (In Persian)

Rapoport, A. (2013). Housing anthropology (Kh. Afzaliyan, Trans.). Mashhad: Kasra. (In Persian)

Soltanzadeh, H. (1994). Urban spaces in historical contexts of Iran. Tehran: Cultural Research Office. (In Persian)

URL 1: <https://tishineh.com/touritem>.

URL 2: <https://www.mc.th.ir/news/ID/57988>.



Journal of Interdisciplinary Research of Art

Volume 2, Issue 1, spring / summer 2024

Analysis of identity in the main characters of the movies *Cafe Transit* and *Blue Scarf*, emphasizing the unity of opposites and the combination of two opposite sexes

Yahideh Ostvar

Discourse Analysis of Multimodal Texts: A case study of *Kupal* movie poster based on Visual Grammar

Maryam Zaryabi, Mohammadamin Sorahi

Investigating some cultural factors influencing the selection of handmade Persian carpets in Japan

Majid Nikooi, Hassan Shabani, Yousef Samadi Bahrami

Adaptation in Iranian cinema based on paintings: a case study of the film *Chess of the Wind* and *The Derivation Painting* by Mahmoud Khan Malek al-Sho'ara

Hamideh Motavali Zadeh, Behrooz Mahmoodi Bakhtiari

Forbidden Music in Iran: The Tension between Communism and Imperialism

Kiyan Aghamohseni

Investigating the Role of Stress and Pitch in Combining Poem and Music

Mohammadreza Zeinali

Exploring Cinema Semiotics: A Critical Analysis of *(A Dragon Arrives)*

Amirhossein Hejazi, Pejman Dadkhah

Portraying Strange Creatures in Animation Based on Qazvini's Book (578 A.H.) and *Sinbad Animation* (1975 A.D.)

Mohammad Zarin Ghalam, Mona Emami

An Analysis of Wall Paintings in Valiasr Square Using Pierre Bourdieu's Sociology of Art Approach

Somayeh Rasoulipour, Khoshayar Ghazizadeh

A comparative study of the concept of love in Ghazali's "Sawaneh" and Wong Kar Wai's "In the Mood for Love"

AmirAli Saman

Comparative Analysis of the Prophet's Ascension Imagery in Wall Paintings of Gulistan Shrines and Nizami's *Khamsa* Based on Gerard Genette's Hypertextuality Theory

Mojan Chasemi

An Examination of the Identity Concept and Cultural Embellishments of Door Knockers in Hamedan

Mozghan Khalepour, Mohammad Pashaei Hazeigh